Natureza, vida e morte: uma proposta de leitura comparativa entre os poemas "Cavalo morto", de Manoel de Barros e "*Une charogne*", de Charles Baudelaire

Nature, life and death: a proposal for a comparative reading between the poems "*Cavalo morto*", by Manoel de Barros and "*Une charogne*", by Charles Baudelaire

Janaina Jenifer de Sales[1]
Universidade Estadual de Londrina
janaina.sales@uel.br
http://lattes.cnpq.br/7055627122854770

[1] Doutora em Letras pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Assis), com período sanduíche na Universidade de Paris-Sorbonne IV (2023). Professora adjunta na área de Letras-Francês, do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas, da Universidade Estadual de Londrina.

Natureza, vida e morte: uma proposta de leitura comparativa entre os poemas "Cavalo morto", de Manoel de Barros e "*Une charogne*", de Charles Baudelaire

Resumo: Dentro de uma perspectiva da Literatura Comparada, este artigo propõe uma análise comparativa entre os poemas « Une charogne", de Charles Baudelaire e "Cavalo morto", de Manoel de Barros, centrada sob a temática da Natureza. Parte-se do princípio de que a Literatura Comparada permite estabelecer relações intertextuais. Considerando a dimensão memorial da literatura, explorada por Samoyault (2005), este estudo apoia-se nas noções de natureza, paisagem e origem, desenvolvidas por Cauquelin (2000), Collot (2005) e Dufrenne (1981), além da ideia de morte, explorada por Morin (1970), de modo a lançar luz sobre os pontos de convergência e de divergência entre os poemas escolhidos. O objetivo principal deste artigo é o de demonstrar como essas noções de natureza e morte se manifestam de maneira similar nos dois poemas, mesmo que cada um deles preserve a originalidade de cada universo poético. Ademais, o trabalho visa estabelecer um diálogo entre uma obra canônica da poesia francesa e uma outra da poesia brasileira contemporânea, contribuindo, assim, com o enriquecimento das pesquisas no âmbito das relações Brasil-França na literatura.
Palavras-chave: Natureza; Morte; Literatura Comparada; Poesia.

Nature, life and death: a proposal for a comparative reading between the poems "*Cavalo morto*", by Manoel de Barros and "*Une charogne*", by Charles Baudelaire

Abstract: Within a perspective of Comparative Literature, this article proposes a comparative analysis between the poems "Une charogne", by Charles Baudelaire and "Cavalo morto", by Manoel de Barros, centered on the theme of nature. Consideration of the memorial dimensions of literature, explored by Samoyault (2005), this study This study is based on notions of nature, landscape and original, explored by Cauquelin (2000), Collot (2005) and Dufrenne (1981), based on the idea of death, explored by Morin (1970), in order to shed light on the points of convergence and divergence between the poems. The main objective of this article is to demonstrate how these notions of nature and death manifest themselves similarly in the two poems, even though each preserves the originality of its respective poetic universe. Furthermore, the work aims to establish a dialogue between a canonical work of French poetry and another of contemporary Brazilian poetry, thus contributing to the enrichment of research in the field of Brazil-France relations in literature.
Keywords: Nature; Death; Comparative Literature; Poetry.

1. Introdução

O poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) é apontado por Hugo Friedrich (1978)[2] como um dos primeiros modernos, embora também conste na lista de antimodernos, apontada por Compagnon, em *Os antimodernos: de Joseph Maistre a Roland Barthes* (2005) e Hamburger, em seu livro *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire* (2007), prefira defini-lo como um poeta na

[2] Conforme Friedrich : « (...) C 'est le début de la poésie moderne avec ses contenus magiques et brûlants comme des acides. » (1978, p. 44) ; "(...) É o início da poesia moderna com seus conteúdos mágicos e ardentes como ácidos" (Tradução nossa).

encruzilhada da modernidade. Sendo um homem que transita pelas contradições da modernidade, a poesia baudelairiana reflete essa tensão[3]. Embora traga esses conflitos flagrados na grande cidade, Baudelaire também carrega uma herança romântica: a busca por um lugar, perto dos elementos da Natureza, em oposição à paisagem de uma Paris urbanizada, um espaço em que possa ser, ainda que esse espaço seja transfigurado pela poesia e, frequentemente inalcançável, ele habita o imaginário de seus eus-líricos: um *locus amoenus*[4] moderno.

A poesia de Manoel de Barros, separada daquela de Baudelaire por questões temporais e geográficas (uma sendo produzida na França do século XIX, a outra no Brasil ao longo do século XX), inserida em uma certa tradição poética, encontra no exercício poético também esse local de repouso, um *locus amoenus* moderno. A poesia barreana procura o dito "natural" em suas diversas esferas. Os eus-líricos, inseridos em meio a uma paisagem natural, parecem com frequência estar buscando formas de acessar a Origem, descrita por Dufrenne (1981), como um *a priori* da linguagem, que para o poeta representa a própria poesia. Por esse motivo, em Sales (2023), foram explorados o que, para nós, representa um tripé na poesia barreana, as temáticas da Natureza, da Infância e da Metalinguagem. Para Manoel de Barros, o poeta lança um olhar inaugural sobre as coisas e o faz a partir do desregramento dos sentidos, princípio caro à poética moderna, e que fica refletido no desarranjo da forma e do uso da linguagem no poema. Baudelaire busca na fuga da cidade um refúgio. O convite à fuga é o momento da escrita e o estado poético torna-se, então, uma espécie de *locus amoenus*.

---

[3] O flanar proporciona ao poeta, segundo Benjamin (2017), as condições para compreender a fragilidade humana a partir do exercício da observação. Ele afirma: "Ela faz da miséria uma virtude, revelando com isso a estrutura que, em todos os seus aspectos, é característica da concepção do herói em Baudelaire." (Benjamin, 2017, p.73)

[4] Para Ernst Curtius em *Literatura Europeia e Idade Média Latina* (1979), na *Eneida* de Virgílio a palavra *amoenus* aparece como um elemento qualificador da Natureza – possuidora dos atributos de bela e encantada. Para Curtius, o legado sobre a Natureza deixado pelo fim da Antiguidade e pela Idade Média seria o das "florestas mistas" e do *locus amoenus*, como uma espécie de refúgio para o humano criador. Sugem, então, o que o filósofo chamou de "topoi" da Natureza. Ele afirma: "(...) O *locus amoenus* (lugar ameno), a que agora passamos, até hoje ainda não foi reconhecido em sua essência retórico-poética. E, no entanto, desde a época imperial até o século XVI, constitui o motivo principal de toda a descrição da Natureza. Como vimos, é uma bela e ensombrada nesga da *Naturezza.* Seu mínimo de apresentação consiste numa árvore ou várias, numa campina e numa fonte ou regato. Admitem-se, a título de variante, o canto dos pássaros e flores, quando muito, o sopro do vento" (Curtius, 1979, p. 202).

Assim, partimos de um dos eixos de Sales (2023), realizado a partir da análise de poemas que enfocam a natureza ou em que ela é evocada de alguma forma. Constatamos, ao longo do estudo, que ainda se trata majoritariamente de uma espécie de ente idealizado, oposto ao local em que se encontra o poeta, que tenta com ela reestabelecer uma certa integração, em que, finalmente, poderá exercer seu ofício. Embora esse grau de integração ou de afastamento varie de acordo com o estilo de cada um dos poetas.

Situado dentro das perspectivas da Literatura Comparada (Carvalhal, 1986), este artigo visa a contribuir com as discussões envolvendo a temática da Natureza e suas representações nas obras de Charles Baudelaire e Manoel de Barros. O *corpus* da pesquisa, no que concerne a obra de Baudelaire, limitou-se a empreender análises comparativas em poemas em prosa, escolhidos em *Le Spleen de Paris* (1869) e os poemas de Manoel de Barros são referentes a diversas obras. Para este artigo, propomos uma ramificação do tema, mas que desloca o *corpus* a um poema de *Les fleurs du mal* (1857). Quanto à obra de Manoel de Barros, escolhemos um poema do terceiro livro *Poesias* (1947), que também não foi contemplado em Sales (2023).

Embora a temática abordada apresente pontos de encontro com Sales (2023), ela irá se mostrar uma análise guiada pela temática da Natureza, mas também relacionada à temática da Morte e esse movimento é justificado pela própria exigência dos poemas analisados. Eles revelam uma face inusitada, podemos dizer até grotesca, do que denominamos Natureza e que comumente está associada às ideias de harmonia e equilíbrio, resultando em representações envolvendo sua idealização.

Partindo do princípio de que a Literatura Comparada nos permite estabelecer relações intertextuais, levando em conta a dimensão memorial da literatura, conforme explorado por Samoyault (2005), este estudo se apoia sobre as noções de Natureza e Paisagem, sobretudo aquelas exploradas por Anne Cauquelin (2000) e Michel Collot (2005), além de passar pelas definições de Origem e suas relações com a noção de natureza, sobre as quais discorreu Mikel Dufrenne (1981) a fim de lançar luz sobre os pontos de convergência e de divergência entre os dois poemas abordados.

Neste sentido, o artigo se divide em duas partes principais. Na primeira delas, discorreremos brevemente sobre as temáticas da Natureza e da Morte, partindo

principalmente das reflexões teóricas de Cauquelin (2000), Mikel Dufrenne (1981) a respeito da Natureza,

Tentaremos vislumbrar o que entendemos como Natureza, como essa ideia frequentemente se confunde com a ideia de Paisagem. Tocaremos também em seu aspecto ideal, pois nossa tese configura-se sobre a ideia de que a Natureza, transfigurada pelo ato poético, ocupa o lugar de um *locus amoenus* moderno, embora nesses poemas, especificamente, esteja intimamente ligada à ideia da Morte. Para entender melhor o fenômeno da morte e sua ligação com a natureza, nos serviremos dos escritos de Edgar Morin (1970). Já na segunda parte, apresentaremos nossa leitura comparativa entre os poemas "Une charogne", de Charles Baudelaire e "Cavalo Morto", de Manoel de Barros.

O que esperamos com essa contribuição é fomentar as discussões nos âmbitos das temáticas da Natureza, igualmente sobre sua relação com a temática da morte; e, sobretudo, fomentar, na medida do possível, os diálogos culturais Brasil-França.

2. Natureza e Morte

Em seu livro *L'inventaire des a priori: recherche de l'originaire* (1981), o filósofo Mikel Dufrenne discorre sobre o que chama de "experiência" e também define o conceito de *a priori*. A experiência seria algo sobre o qual o humano se constitui. Assim, segundo Dufrenne (1981), o "*a priori* dos *a prioris*" seria a própria Natureza, uma vez que ocupa o espaço daquilo que é dado antes da existência humana e, consequentemente, da experiência. Para Dufrenne (1981), de forma bastante resumida, perseguimos a ideia de uma Natureza pois ela conteria em si um laço com um tempo primeiro, e carregaria, assim, um traço da Origem, o que contribui com a idealização daquilo que chamamos de Natureza tanto dentro quanto fora das artes.

Em *L'invention du paysage* (2000), Anne Cauquelin afirma que, mesmo de forma muito surpreendente, a noção de Natureza, em sua amplitude e abstração, também carrega em si um alto grau de artificialidade. Ela explica que, estabelecemos uma relação simbiótica entre as ideias de Natureza e Paisagem, essencialmente distintas. Cauquelin (2000) aponta, ainda, para uma noção de Natureza idealizada, calcada, sobretudo, em um repertório pictórico enriquecido ao longo do tempo pela história da

arte. Sendo a paisagem uma espécie de "recorte" daquilo que o olho enxerga e que as Artes e a Literatura transfiguram, essas ideias acabam por serem confundidas. Já Michel Collot, em seu livro *Poésie et Paysage* (2005) define a construção da paisagem da seguinte forma:

Provindo da prefixação de *païs* (*paese*, pais), a palavra paisagem (sob o modelo da qual foram formadas *paesaggio*, *paisaje*) parece ter desaparecido das línguas românicas somente no século XVI e, a princípio, ter sido utilizada pelos pintores para designar um quadro paisagístico. É este, inclusive, o único sentido atestado em 1549 pelo dicionário francês/latim de Estienne; mas ela foi rapidamente seguida por sua acepção hoje mais comum, a de uma "extensão de um território que o olho consegue abraçar em seu conjunto". Foi muito cedo que o sentido próprio e o sentido figurado foram estreitamente associados ; não há de um lado a paisagem "real" e de outro sua "figuração": a própria paisagem se apresenta como uma figuração do "país" (Collot, 2007, p. 11-12, tradução nossa). [5]

Conforme o que é colocado por Collot (2007), a paisagem jamais se pretendeu outra coisa que não uma transfiguração, e se consolida, inclusive, dentro da tradição pictórica. Para a Cauquelin (2000), essa confusão entre as noções acaba por gerar um distanciamento ainda mais profundo entre o humano e o natural e reserva ao segundo um status de sacralidade. Por esse motivo, a natureza é frequentemente associada à ideia da mãe, do virginal, do sublime e do intocado. Esse movimento satisfaz, de uma forma ou de outra, nossa eterna procura de um contato com a Origem, uma vez que confere ao natural o estado do que é dado antes das primeiras manifestações humanas, como testemunha da formação de um Tudo. Por carregar o mistério, estar na raíz cristã do ideal de Paraíso, é também signo sublime por excelência, o lugar para onde retornaremos, segundo a crença cristã. Assim, frequentemente, as representações artísticas da natureza também reproduzem essa idealização e excluem dela a morte, ou,

[5] « Issu par suffixation de païs (paese, pais), le mot paysage (sur le modèle duquel ont été formés paesaggio, paisaje) semble n'être pas disparu dans les langues romanes qu'au XVI^{ème} siècle, et avoir d'abord été utilisé par les peintres pour désigner un tableau paysager. C'est même le seul sens attesté en 1549 par le dictionnaire français/latin d'Estienne; mais il s'est très vite accompagné de son acception aujourd'hui la plus courante, d' « étendue de pays que l'oeil peut embrasser dans son ensemble ». Très tôt donc sens propre et sens figuré sont étroitement associés ; il n'y a pas d'un côté le paysage « réel » et de l'autre sa « figuration » : le propre du paysage est de se présenter toujours – déjà comme une figuration du « pays » (Collot, 2007, p. 11-12).

pelo menos, seu aspecto grotesco e acabam por reservar a ela um espaço também sublime, de caráter eterno e intocado.

Para Edgar Morin, em *L'homme et la mort* (1970), há um caráter surpreendente, paradoxal e escandaloso, não somente na morte, mas da vida. Nesse texto, o autor inicia sua reflexão a partir de uma pergunta, que podemos resumir da seguinte forma: estando todos os seres viventes submetidos a uma degradação programada físico-quimicamente, como fazemos para que haja vida? Segundo o filósofo francês, a constante degradação molecular presente nos corpos viventes pressupõe uma dinâmica entre aquilo que se deteriora e o que se renova, ele afirma: "(...) ela não significa somente que a ordem vivente se nutre de desordem. Ela significa também que a organização do vivente é, essencialmente, reorganização permanente (Morin, 1970, p. 27, tradução nossa).[6] Assim, a reorganização é um princípio permanente da vida. Esta reorganização, também denominada *auto-poiesis*, se estende do âmbito biológico ao social, de modo que, assim como as células se renovam e formam à partir de sua matéria morta, a matéria viva, as sociedades também se renovam à partir da morte e do nascimento de novos indivíduos. Dessa forma, pode-se, então, destacar os pares desorganização x reorganização/ degeneração x regeneração, quando se trata de entender a morte.

Para Morin (1970), as ciências humanas negligenciam a morte em prol de reconhecer no humano apenas a sua ferramenta (*homo faber*), o seu cérebro (*homo sapiens*) e a sua linguagem (*homo loquax*). Isso, mesmo que, para o humano, por meio de nossa consciência, a morte esteja presente durante toda a vida, em rituais, na presença ou na reencarnação dos mortos. A morte seria, então, quem abre um abismo ainda maior entre o animal e o humano. No entanto, que também nos lembraria de nossa condição finita, como parte do mundo natural.

Morin (1970) define o que compreende como antropologia: a ciência do fenômeno humano, considerando a história, a psicologia, a sociologia, a economia como dimensões de um fenômeno global. A antropologia, para o autor, assim como a biologia, é uma fenomenologia, isto é, deve não somente reconhecer o universo fenomenal, mas discernir os elementos que o constituem (1970, p. 32). Para ele, em alguma medida, há uma simbiose entre os processos biológicos e sociais que envolvem a morte. Ele afirma:

[6] « Elle ne signifie pas seulement que l'ordre vivant se nourri de désordre. Elle signifie aussi que l'organisation du vivant est essentiellement réorganisation permanente » (Morin, 1970, p. 27).

> A morte se situa exatamente no cruzamento bio-antropológico. É o traço mais humano, mais cultural do *antropos*. Mas se nessas atitudes e crenças diante da morte o homem se distingue o mais claramente possível dos outros seres viventes, é também nelas que ele exprime o que a vida possui de mais fundamental (Morin, 1970, p. 36). [7]

No primeiro capítulo do livro, em que trata do horror da morte, do risco de morte, do assassinato e da imortalidade, ele afirma que é acordado que a humanidade surge com sua utilidade, na figura do que ele chama de *homo faber*. No entanto, aponta que há na morte ou na preocupação com ela um fator de distinção. Mesmo entre os Neandertais já havia a prática de confeccionar sepulturas para os mortos. Eugène Pittard, citado por Morin, afirma que além dos utensílios de *sílex brut* e dos traços do que seriam "lares", um dos principais indícios de humanidade entre os Neandertais é justamente a prática do sepultamento. Eles não somente enterravam, mas também reuniam os mortos em locais específicos.

Embora houvesse uma preocupação com os corpos, a junção de ossadas, comida e as armas pertencentes ao morto, para os Neandertais, não se tratava necessariamente de um prolongamento da vida pela eternidade. Morin elucida que a noção de eternidade é mais tardia. Ele diz:

> « La mort est donc, à première vue, une sorte de vie qui prolonge, d'une façon et d'autre, la vie individuelle. Elle est, selon cette perspective, non pas une « idée », mais une « image » comme dirait Bachelard, une métaphore de la vie, un mythe si l'on veut » (1970, p. 46). [8]

Para Morin, embora os rituais pré-históricos não tratassem a morte como um conceito, mas como uma pluralidade de ideias, como por exemplo: da viagem, do sono, do nascimento, da doença, da entrada no mundo ancestral, etc, esse "prolongamento" na imortalidade não estaria associado à ignorância sobre a morte, mas ao seu reconhecimento como uma modificação de um estado.

É reconhecido que o morto não é mais um vivente ordinário, uma vez que é transportado, tratado segundo rituais especiais, enterrado ou cremado. Existe, então,

---

[7] « La mort se situe exactement dans la charnière bio-anthropologique. C'est le trait le plus humain, le plus culturel de l'anthropos. Mais si, dans ses attitudes et croyances devant la mort, l'homme se distingue le plus nettement des autres êtres vivants, c'est là même où il exprime ce que la vie a de plus fondamental » (Morin, 1970, p. 36).

[8] A morte é, então, à primeira vista, uma espécie de vida que se prolonga, de uma forma ou de outra, a vida individual. Ela é, segundo essa perspectiva, não uma "ideia", mas uma "imagem", como diria Bachelard, uma metáfora da vida, um mito, se assim quisermos.

uma consciência realista da morte, inclusa no dado pré-histórico etnológico da imortalidade : não a consciência da "essência" da morte, que por sua vez nunca foi conhecida nem nunca o será; mas da realidade da morte: se por um lado a morte não possui um "ser", por outro, ela é real, ela chega; essa realidade encontrará, em seguida, seu nome próprio: a morte, e será também reconhecida como lei inevitável: ao mesmo tempo em que se pretenderá imortal, o homem se nomeará mortal (Morin, 1970, p. 46, tradução nossa). [9]

O autor explica que há, por parte da consciência humana, um movimento paradoxal em relação à morte: ao mesmo tempo em que é negada como aniquilamento, é reconhecida como evento; ao mesmo tempo que almejamos a vida eterna, reafirmamos nossa condição de mortais.

Assim, o que nos chama a atenção é que o fenômeno de idealização e sua consequente busca, sua crença em uma Natureza intimamente ligada à Origem não passa exatamente pela ideia da morte. Se por um lado ela assume o caráter de evento de passagem para o outro plano, de certa forma celebrado desde a época de nossos antepassados Neandertais, por outro a morte, contida nos ciclos naturais, não é encarada com a mesma naturalidade pois representa, então, parte de um outro mistério: o do desaparecimento do ser. Tal ideia, dentro das culturas ocidentais ou ocidentalizadas, não faz parte de uma dinâmica plenamente aceita. A morte representa, então, um tabu e está sempre calcada nos paradoxos já citados. Embora seja portadora desse estigma, encarada como assunto delicado, foi amplamente explorada artisticamente e literariamente, como nos poemas que analisaremos a seguir.

3. *"Une charogne"* e "Cavalo Morto"

O poema *"Une charogne*", de Charles Baudelaire, contido em *Les Fleurs du Mal* (1857), causou grande alvoroço na época de sua publicação. Gustave Bourdin, em 5 de

[9] « On reconnaît que le mort n'est plus un vivant ordinaire puisqu'il est transporté, traité selon des rites spéciaux, enterré ou brûlé. Il existe donc une conscience réaliste de la mort incluse dans le donné préhistorique ethnologique de l'immortalité : non pas la conscience de « l'essence » de la mort, celle-ci n'a jamais été connue et ne le sera jamais, puisque la mort n'a pas « d'être » ; mais de la réalité de la mort : si la mort n'a pas « d'être », elle est réelle, cependant elle arrive ; cette réalité trouvera par la suite son nom propre: la mort, et par la suite encore sera reconnue comme loi inéluctable: en même temps qu'il se prétendra immortel, l'homme se nommera mortel » (Morin, 1970, p. 46).

julho de 1857, no jornal *Le Figaro*, descreve a obra como imoral, "(...) um hospital aberto a todas as demências do espírito, a todas as podridões do coração"[10] (Tradução nossa). Seu posicionamento representa o início de uma série de perseguições e censuras à obra, ao poeta e aos editores.

"*Une charogne*" carrega em si um eu-lírico que se lembra de um passeio em que, certa vez, ele e sua amada se depararam com a carcaça de um animal em estado de putrefação:

> Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
> Ce beau matin d'été si doux :
> Au détour d'un sentier une charogne infâme
> Sur un lit semé de cailloux (Baudelaire, 2019, p. 104). [11]

O eu-lírico compara aquele corpo em decomposição ao "sol de sua natureza", sua amada, "estrela de seus olhos". A beleza encontrada pelo eu-lírico não é a sublime e causa no leitor certo estranhamento, mas trata antes da grotesca beleza da transformação, contrastante à beleza de sua amada e àquela bela manhã: "(...) ce beau matin d'été si doux". Embora a imagem seja grotesca, o eu-lírico encontra nela uma beleza diferente, comparável à de beleza luxuriante de uma prostituta, a "*femme lubrique*". Mais do que isso, trata-se da força da natureza imperando sobre a quebra da matéria em aminoácidos devolvidos à terra, de forma cíclica, imagem que também é explorada por meio da rima entre "pourriture" e "Nature". A construção dessa imagem, revela uma ruptura em relação àquela da Natureza ideal, de forma a evidenciar que seus processos, conforme aqueles destacados por Morin, envolvendo o par degeneração x regeneração, nem sempre são os mais agradáveis aos nossos cinco sentidos, aqui evocados pelo odor da morte em um "ventre plein d'exhalaisons".

Se partirmos para uma discussão de cunho literário certamente presente no poema, tampouco será a função da poesia atender à expectativa de Beleza de seu leitor, possivelmente criado segundo um repertório romântico.

> Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
> Comme afin de la cuire à point,
> Et le rendre au centuple à la grande Nature

[10] No original: « un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur ». A crítica pode ser lida na íntegra em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k269590z.item Acesso em 27 de agosto de 2026.

[11] "(...) Lembra do que vimos, minha alma, nesta manhã/ Desse verão tão delicado:/ Na curva de um caminho, a carniça malsã/ Num leito de pedras semeado" (2019, p. 105). Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

Tout ce qu'ensemble elle avait joint (Baudelaire, 2019, p. 104). [12]

Embora o poema traga o elemento asqueroso da morte, o sol parece colocar o material transformado em novo movimento de preparação, agora culinária, para que seja ressignificado pela cadela, a quem o corpo servirá de alimento e novamente o eu-lírico associa elementos díspares, como a própria carcaça e a ideia de "la cuire à point", como se ainda se tratasse de uma carne fresca, que o sol lentamente cozinha.

O animal, representante da austeridade desse corpo da entidade natural, de quem o humano se enxerga tão apartado, parece tensionar o ambiente com uma ameaça ao casal, a fim de recobrar o que é seu por direito:

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un œil fâché,
Épiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché (Baudelaire, 2019, p. 106). [13]

O movimento é também exercido pela terra, que o absorverá e o transformará em material para a construção de outros seres vivos, conforme os versos transcritos acima. Consciente de sua própria fragilidade ante a força da morte, o eu-lírico alerta sua amada de que somente aquilo que é forma distante da corporal, lida, aqui, como lembrança, e a "essência divina" serão conservadas, tudo o que resta, está ligado ao ciclo de vida e morte que a terra engendra.

A natureza neste poema está representada tanto pela paisagem que compõe "Ce beau matin d'été si doux",[14] quanto pela cadela ou pelos vermes que beijarão a moça a partir de sua morte "(...) dites à la vermine/ Qui vous mangera de Baisers (…)", fechando um ciclo da morte e da vida, do baixo e do elevado, do grotesco e do sublime. Até mesmo estruturalmente é possível notar movimento semelhante: o poema alterna versos de 12 e de 8 sílabas poéticas. Sabendo-se que os versos dodecassílabos designam erudição, há no poema uma alternância que produz a quebra do movimento anterior ascendente, reverberando aquilo que se passa em seu interior. O eu-lírico compara o corpo putrefato tanto a elementos que denotam elevação, quanto ao contrário. Um bom

[12] "(...) O sol ali brilhava sobre essa impureza,/ Como a cozê-la com cuidado/ E a devolver ampliado à grande Natureza/ Tudo o que ela havia juntado" (Baudelaire, 2019, p. 105).
[13] "(...) Por trás das rochas, uma cadela, ar inquieto,/ Olhava-nos com olhar zangado/ Para na hora certa tomar do esqueleto/ O naco que havia largado" (2019, p. 107).
[14] "(...) Dessa bela manhã de verão tão doce" (Tradução nossa – mais literal, para fins analíticos).

exemplo é da segunda estrofe, em que o eu-lírico equipara o animal a uma mulher durante o ato sexual:

> Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
> Brûlante et suant les poisons,
> Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
> Son ventre plein d'exhalaisons (Baudelaire, 2019, p. 104). [15]

As escolhas lexicais nos mostram uma mulher já sem desejo, "nonchalante", mas também "lubrique" e "brûlante", não de desejo, mas talvez de doença, ardendo em febre. A imagem nos remete àquela de uma prostituta, cujo suor se transforma em veneno, e que abre seu ventre para um ato com o qual não se regozija, mecânica e preguiçosa ao chamado sexual do outro. Toda a escolha lexical nos leva ao corpo prostituído e colocado como sujo, "plein d'exhalaisons", fétido, desleixado, e pelo qual não se deve atrair, e, no entanto, se conhece tão bem. O corpo do animal, igualmente, está morto para o desejo da vida. Largado aos vermes, em outros momentos do poema, como a quarta estrofe, trazem a mesma carcaça como a uma flor que desabrocha enquanto o céu a observa. "(...) Et le ciel regardait la carcasse superbe/ Comme une fleur s'épanouir" (Baudelaire, 2019, p. 104). [16] Ou ainda, como água que corre ou o vento:

> (...) Et ce monde rendait une étrange musique,
> Comme l'eau courante et le vent,
> Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
> Agite et tourne dans son van (Baudelaire, 2019, p. 106). [17]

Neste poema, Baudelaire joga com o aspecto sublime e com o grotesco que a natureza harmônica é capaz de comportar: a morte se transfigura nos elementos da água e do ar semoventes, na flor que, de lado oposto ao corpo animal, nasce e exala perfume. A flor remete, novamente ao sensual e ao sensorial, o desabrochar da flor, no dito Ocidente, está ligado ao momento em que deixamos de ser meninas para nos tornarmos mulheres, dotadas de desejo e de fertilidade. O morrer e o nascer marcham em um mesmo sentido dentro do poema. E neste jogo, não há verdade que não se abale com os pontos de vista que o eu-lírico apresenta.

---

[15] "(...) As pernas para o ar, como mulher devassa,/ Com venenos em seus suores,/ Abria de maneira indiferente e crassa/ O ventre cheio de fedores" (Baudelaire, 2019, p. 105).
[16] "(...) E o céu via a carcaça excelsa como flor/ Que estivesse a desabrochar" (Baudelaire, 2019, p. 105).
[17] "(...) E desse mundo vinha música invulgar/ Como a água corrente e o vento,/ Ou o grão que um semeador em ritmo regular/ Em seu crivo agita com tento." (Barros, 2019, p. 107).

Assumindo, agora, uma outra perspectiva, a visão sobre a Natureza pode, por vezes, revelar seu lado obscuro, dolorido. Em oposição àquela da mãe acolhedora, há também uma série de imagens que podem distanciar a Natureza de sua função harmônica para dar lugar a processos naturais normalmente rejeitados pelo humano, como por exemplo, o da morte, do mistério ou da pequenez humana diante de uma nova Natureza, agora, devoradora, portadora tanto do Bem quanto do Mal, normalmente ligado a essa finitude da vida.

O poema "O cavalo morto", do poeta brasileiro Manoel de Barros, contido em *Poesias* (1947), que, segundo Miguel Sanches Neto em *Achados do chão* (1997), é um dos livros mais melancólicos do poeta, influenciado pelo espírito do pós-guerra, de forma semelhante, traz à tona a temática da morte. Embora o título do poema conduza à imagem de um animal já morto, ele declara a morte do animal momentos antes que ela aconteça, de fato.

> (...) Na planície um cavalo
> Mina em seu couro…
> Urubus desplanam
> E planam serenos (Barros, 2010, p. 83).

O eu-lírico flagra na paisagem o início do processo de decomposição, talvez um dos estágios finais de uma doença. O verbo minar assume, ao menos duas acepções, a daquilo que se retira pouco a pouco, mas também daquilo que brota. Assim, a imagem pode se desdobrar em um cavalo que vai desaparecendo ao mesmo tempo em que vai surgindo algo de novo.

Os urubus já vêm, e de forma serena: "(...) Urubus desplanam/ E planam serenos" (Barros, 2010, p. 83), como indicam o terceiro e quarto versos. Da mesma forma, esses outros animais antes de planar, "desplanam": indicam, por meio do neologismo, o movimento contrário, o do esforço do vôo. Sendo o urubu um símbolo da chegada da morte ao local, são e não são a morte: "desplanam" e planam.

A harmonia em que se entrelaçam o ciclo da vida e da morte é semelhante nos dois poemas. Em ambos, a natureza se mistura ao fenômeno da morte, reintegrando ao âmbito do natural algo que nós, talvez por julgarmos grotesco, apartamos de sua totalidade, de forma a consolidar como natureza o verde, o virginal e o vivo. No poema de Manoel de Barros, este amálgama talvez esteja posto de forma menos chocante: o animal ainda vive, está em transição para o estado da morte sem parecer que haverá um

momento de ruptura: "(...) O cavalo está enorme e derrete-se./ De sob o dorso se faz húmus/ Uma florzinha azul reponta solidão" (Barros, 2010, p. 83).

O animal se torna grande diante da paisagem pois, justamente, a ela se entrega e dela acaba destacado. Como a carniça do animal de Baudelaire, ele passa a ocupar um espaço central a partir da segunda estrofe do poema. As aliterações em [s] e [z] costuram as ideias de vida e morte, representada pelo dorso do cavalo em pé, e pelo húmus que se forma, metéria fértil, de tal modo em que não há, no poema, um limite entre a vida e a morte do animal: "O cavalo está enorme e derrete-se/ De sob o dorso se faz húmus/ Uma florzinha azul reponta solidão". (Barros, 2010, p.83) Todos se preparam para a sua morte. Até mesmo a melancolia é despertada pelo azul da flor que nasce, paradoxalmente, em sua única parte viva, transformada pela morte em solo propício ao nascimento, e a solidão profunda e inevitável do momento em que o eu-lírico põe-se a observar, ou ainda, aquela solidão em que nós, humanos, vivemos e que na hora de nossa morte é reafirmada.

Quando borboletas amarelas, finalmente, em verso destacado do restante do poema, encerram a imagem de modo a pousar na solidão: "(...) Borboletas amarelas pousam na solidão" (Barros, 2010, p. 83).

O poema, assim, se concretiza. Onde poderia ter enxergado tão somente a morte, o eu-lírico fez dela adubo para o poema, como símbolo da renovação da Natureza. A flor de cor azul, cor tão incomum entre as flores, que nasce da morte do animal assemelha-se, em termos metalinguísticos, ao movimento traçado por Baudelaire: faz brotar na imagem uma beleza irônica, que é aquela do próprio poema ou aquela própria da existência humana, representada pela dinâmica entre vida e morte.

4. Considerações finais

Embora a nossa ideia sobre a Natureza esteja calcada em um repertório muito bem construído pela tradição pictórica ocidental e, além disso, pela sua associação cristã à ideia de Paraíso, vimos que ela por vezes assume, por vezes exclui o fenômeno da morte. E que este, por sua vez, comporta facetas paradoxais: ao mesmo tempo em que o projetamos como tabu, também há muito tempo desenvolvemos para ele rituais próprios. Assim, ao mesmo tempo em que contribui para a manutenção de um ser

humano apartado de outros animais, paradoxalmente talvez seja a morte que nos lembre de nossa condição de integrantes da natureza, quando finalmente voltamos a reintegrá-la.

Os poemas analisados, apesar de originários de universos distintos, representam a dinâmica entre Natureza e Morte dentro de uma perspectiva que busca desmontar o sublime. Seja pela poesia baudelairiana, tradicionalmente matizada pelo Mal, em que a vida em embate com a morte aparece em, pelo menos, três instâncias: 1) o casal ameaçado pela cachorra, que disputa com eles, por objetivos diferentes, aquele corpo e que os reintegra à dinâmica de uma natureza em que sobrive o mais apto; 2) a morte projetada na carcaça do animal, enquanto dali a vida brota em meio ao estado de transformação da matéria; 3) o verme, promessa futura à moça de que tudo tem seu fim: carne, sentimento e movimento estético.

Enquanto isso, no exemplar analisado da poesia barreana, que se serve da natureza como matéria de criação e transita entre o belo e o grotesco sem necessariamente estabelecer entre eles um juízo de valor, o cavalo entre a vida e a morte está prestes a ser devolvido à paisagem. A Natureza aparece, então, em sua dinâmica entre vida e morte, pela chegada dos urubus, da borboleta amarela, símbolo da alegria, pela flor azul, uma cor tão rara entre as espécies vegetais, símbolo da melancolia, pela forma como o cavalo "mina", marcados sempre por paradoxos que flagram na hora da morte o momento de um novo início.

Assim, ambos os poemas se nutrem da dinâmica entre morte e vida. O primeiro deles trazendo à tona seu caráter mais grotesco, com imagens repugnantes e que podem chocar mesmo hoje em dia um leitor desavisado. O segundo, em que a morte e a vida, em um movimento mais harmonioso, compõem um quadro natural, paisagístico, e explora a dança dessas duas forças.

Referências

BARROS, Manoel de. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2010.
BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. ed. Bilingue. São Paulo : Penguin Companhia, 2019.
BOURDIN, Gustave. « Ceci et cela. IV ». **Le Figaro**. Paris, 5 de julho de 1857. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k269590z.item Acesso em 27 de agosto de 2026.
CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada.** São Paulo: Ática, 1986.

CAUQUELIN, Anne. **L'invention du paysage**. Paris: PUF, 2000.
COLLOT, Michel. **Paysage et poésie: du romantisme à nos jours**. Paris : José Corti, 2005.
COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos : de Joseph de Maistre a Roland Barthes**. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2014.
CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura europeia e idade média latina.** Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
DUFRENNE, **L'inventaire des A Priori *:* Recherche de l'originaire.** Paris : Christian Bourgois Editeur, 1981 (Microfiche).
FRIEDRICH, Hugo. « Baudelaire, poète de la modernité ». **Structure de la poésie moderne.** Paris : Le livre de poche, 1999.
HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
MORIN, Edgar. **L'homme et la mort**. Paris : Seuil, 1970.
NETO, Miguel Sanches. **Achados do chão**. Ponta Grossa: Editora UEPG, 1997.
SALES, Janaina Jenifer de. **Natureza, infância e metalinguagem em Charles Baudelaire e Manoel de Barros.** [S.l.]: Universidade Estadual Paulista (Unesp), 28 abr. 2023.
SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

Recebido em: 23/06/2026
Aceito em: 02/07/2026