

# LAVA

Matéria líquida lançada pelos vulcões.  
Torrente, enxurrada, curso.



# QUAL É A VERDADEIRA?

(DE CHARLES BAUDELAIRE):  
ARMADILHAS DA IMITAÇÃO E DA CRIAÇÃO  
NA REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

— JULIANA MICHELLI S. OLIVEIRA

## RESUMO

O presente artigo tenciona discutir o enigma contido no poema em prosa “Qual é a verdadeira? O Ideal e o Real”, da obra *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, a partir da análise do poema e de um breve estudo sobre a noção de *mimesis* e os referenciais de imitação presentes no livro X de *A república* de Platão, na *Poética* de Aristóteles e na *Doutrina da arte* de Schlegel. Sugere-se que a personagem Benedita e seu duplo, inicialmente alegorizados no título, organizam-se como símbolos que dialogam com as formas poéticas clássica e moderna. Nesse jogo simbólico, o narrador enuncia questões concernentes à própria prática de escritura, evidenciando de que maneira sua proposta participa da tradição poética e fornece pistas para a compreensão de seu enigma.

**Palavras-chave:** *mimesis*, tradição clássica, modernidade, Charles Baudelaire

## ABSTRACT

*This paper aims at discussing the riddle present in the prose poem “Which is the real one? The Ideal and the Real”, from the work Paris Spleen by Charles Baudelaire, from the poem analysis and a brief study of the concept of mimesis and of the imitation references in the Book X of Plato’s Republic, in Aristotle’s Poetics and the Philosophical Doctrines of Art by Schlegel. It is suggested that the Benedicta character and her double, initially allegorized in the title, are organized as symbols that dialogue with the classical and the modern poetic forms. In this symbolic game, the narrator sets out issues concerning the practice of writing, evidencing how his proposal is part of the poetic tradition and provides clues to the understanding of his riddle.*

**Keywords:** *mimesis*, classical tradition, modernity, Charles Baudelaire

## 1. DECIFRA-ME

**N**o poema em prosa XXXVIII de *Le Spleen de Paris*, “*Laquelle est la vraie? L’Idéal et le Réel*” (“Qual é a verdadeira? O Ideal e o Real”), de Charles Baudelaire, o narrador se vê diante de um cadáver recém-enterrado e uma aparição espectral. A pergunta contida no título ressoa por todo o texto: “Qual é a verdadeira?” Seria a defunta cuja beleza era excessiva, que conhecemos apenas por meio das recordações do narrador e agora se encontra no fundo de uma cova, ou seria aquela que irrompeu como uma alucinação, reclamando seu lugar no mundo e atestando enfaticamente sua veracidade?

Para buscar uma resposta à questão, inicialmente seguiremos os vestígios deixados no léxico, nas repetições, nos paralelismos, nos tempos e no espaço do poema, para então propor uma discussão sobre o significado dessa armadilha<sup>1</sup>.

### 1.1. Os enigmas

Publicada postumamente, em 1869, a obra *Le Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, foi escrita ao longo de 15 anos. Segundo Labarthe (2000, p. 13-18), nas anotações do poeta são mencionados diferentes títulos, que variam em frequência e perspectiva: *Poèmes nocturnes*, denominação que buscava inserir os textos do autor no ciclo noturno e melancólico dos *Tableaux parisiens*; *Le Promeneur solitaire*, que se relaciona à obra *Rêveries du promeneur solitaire*, de Jean-Jacques Rousseau; *Le Rôdeur parisien*, proposta que põe em destaque a figura do *flâneur*. Mas Baudelaire oscila, especialmente, entre dois outros títulos: *Petits poèmes en prose* e *Le Spleen de Paris*. O primeiro, mais recorrente em sua correspondência, acentua o paradoxo formal da prosa poética e o caráter fragmentário da obra, e o segundo revela o estado de alma que serviu de base para a produção dos textos na capital da dor: a melancolia.

Baudelaire discorreu sobre a elaboração de *Petits poèmes en prose* na dedicatória endereçada a Arsène Houssaye, redator-chefe de *La Presse*: cada um dos poemas é um fragmento de uma grande serpente cujas vértebras podem ser lidas em sequência ou separadamente (BAUDELAIRE, 2003, p. 59); cada uma das partes ou a diversa combinação entre elas regenera a estrutura, ou refaz a unidade, fundada numa experiência individual. Sem rimas, mas musical, a prosa poética surge como uma renovação da forma: “maleável e variada para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações da fantasia e aos sobressaltos da consciência” (BAUDELAIRE, 2003, p. 60). Os poemas em prosa buscam traduzir a experiência na ci-

[1] O original em francês e a tradução do poema em prosa estão disponíveis no Anexo.

dade em transformação, acompanhando a movimentação das multidões e as contradições que afloram do meio urbano. As inovações formais e temáticas introduzidas por *Le Spleen de Paris* tornam a obra inclassificável.

O poema em análise possui dois títulos: “Qual é a verdadeira?” e “O Ideal e o Real”. Eles sintetizam a problemática da duplicação da personagem Benedita recém-enterrada, a partir da irrupção de um espectro idêntico a ela, que surge acima de sua tumba. O primeiro título põe em dúvida qual delas seria a verdadeira (a morta ou a alucinação), e o segundo parece sugerir uma alegoria para a duplicação: a morta como o **Ideal** e o espectro como o **Real**. Com essa primeira chave de leitura fornecida pelo título, a interrogação nos encaminha para um campo mais preciso: Qual é a verdadeira? A Ideal ou a Real?

Saidas de um poema em prosa que rompe com os gêneros tradicionais e que, assim como *As flores do mal*, advém da mistura de estilos (*Stilmischung*), quem seriam essas personagens que estimulam reações tão díspares? Cabe ao narrador-personagem (e ao hipócrita leitor, seu igual, que cai na mesma armadilha) a decisão. O que parece mais verdadeiro? Uma imagem que advém de uma idealizada lembrança do passado ou uma que resulta de uma alucinação no presente?

### 1.2. Bênção ou maldição?

O poema em prosa “Qual é a verdadeira?” organiza-se em quatro parágrafos, sendo os dois primeiros destinados à descrição da Benedita que jazeu. As indeterminações que acompanham o nome dessa personagem – o artigo indefinido feminino *une* e o pronome *certaine*<sup>2</sup> – reforçam a incerteza das considerações do narrador. Essa personagem imprecisa enchia a “atmosfera de ideal”, expressão que acentua a identificação entre ela e o primeiro termo alegorizado do título. Porém, desta vez, o vocábulo “ideal” surge como um nome comum e associado a um termo importante do léxico romântico: atmosfera (*Stimmung*)<sup>3</sup>.

O vocábulo *Bénédicta* (Benedita) significa “bem nomeada”, “benigna”, “aquela que recebeu uma bênção”. A primeira acepção da palavra relaciona-se à nomeação e põe em relevo o recebimento de um nome conveniente, adequado. Tendo-se em vista que a atividade de criação na qual os escritores se engajam consiste basicamente na diferenciação de objetos e na nomeação dos seus achados, o nome da personagem aproxima-se da produção que cumpriu os objetivos pretendidos pelo escritor.

O nome da personagem também pode aludir às ações bem-intencionadas, complacentes, que visam o bem, o que lhe imprime uma certa moralidade e a associação a valores positivos. Por fim, o terceiro signi-

[2] Contidos no trecho “*une certaine Bénédicta*” (“uma certa Benedita”).

[3] A utilização do vocábulo “atmosfera” no poema “Qual é a verdadeira?” parece dialogar com a obra *Os devaneios do caminhante solitário*, de Rousseau. Das projeções da mutável interioridade no mundo e das reverberações do mundo na interioridade criou-se a ideia da existência de uma “atmosfera” que pode recobrir o sujeito e o exterior. A busca do conhecimento pormenorizado das modificações da interioridade motivou a conhecida frase de Rousseau (1986, p. 27): “aplicarei um barômetro à minha alma”.

ficado introduz a noção de consagração, ou seja, o reconhecimento ou o recebimento de um favor divino. Não parece um acaso o fato de o tema de “*Bénédiction*” (“Benção”) – primeiro poema de *As flores do mal*, na seção “Spleen e Ideal” – ser o trabalho do poeta. Aquilo que a personagem carrega no nome pode corresponder ao ofício e desejo do narrador: o trabalho fértil com as palavras (bem dizer) e a consagração da obra nos tempos presente e futuro. Ademais, nos olhos da musa, que “difundiam o desejo da grandeza, da beleza, da glória e de tudo aquilo que faz crer na imortalidade” (BAUDELAIRE, 2003, p. 180, tradução nossa), encontra-se o próprio anseio do narrador refletido, que, de maneira sintética, corresponde à palavra “imortalidade”. Desta maneira, os elementos que compõem a personagem (nome, características e efemeridade) revelam-se não apenas como uma alegoria<sup>4</sup> da obra de arte, mas como uma condensação de sentidos em um único lugar: a personagem Benedita é a obra de arte que se assenta no Ideal. Essa forma compacta de significação, nos termos de Gadamer (1985, p. 53), recebe o nome de **símbolo**<sup>5</sup>.

Apesar de o narrador e a personagem serem próximos, não há registro de interlocução entre eles. Muda, referência distante e inatingível, Benedita se faz conhecer apenas de maneira indireta, por meio da memória do “eu lírico” e da leitura que ele fazia dos conteúdos difundidos pelos olhos da personagem, o que criava uma espécie de jogo de espelhos que não apenas os refletia, mas atravessava ambos, conectando-os. O verbo utilizado para caracterizar a relação entre o narrador e Benedita no primeiro parágrafo é conhecer, ou seja, ter uma ideia aprofundada de algo ou ter experiência de alguma coisa. Ao conhecer Benedita, conhecemos o narrador.

Modelo que difunde os desejos estéticos, morais e intelectuais do “eu lírico”, trancada numa caixa como um objeto de valor, como uma obra acabada e “incorrutível”, Benedita é tratada com o possessivo *mon trésor* (meu tesouro) e jaz sob o domínio do narrador, que nos informa a existência e o falecimento da personagem. As circunstâncias da morte da Benedita são desconhecidas e questionáveis. Quem a teria matado?

Como o próprio narrador atesta, a beleza da personagem era insustentável e não poderia durar muito tempo. Diante da morte do objeto amado, o que restaria ao “eu lírico”? Uma melancólica busca do objeto perdido que nunca se concluiria? A mortalidade da personagem a aproxima da natureza e sua beleza idealizada perece junto com a vida humana: “nenhum poema emblematiza tão fortemente que a morte seja uma marca da realidade que nega a efusão idealista”, propõe Labarthe (2000, p. 46).

A curta duração da experiência do luto está expressa na organização temporal do segundo parágrafo, que prenuncia a conversão da morte “como fim” em morte “como recomeço”. Nesse parágrafo, verifica-se,

[4] Alegoria (do grego *allos*: um outro; e *agoreuein*: dizer) como uma referência a algo diferente de si, um suporte de sentido.

[5] Noção que será desenvolvida na próxima seção.

na mesma frase, o emprego sucessivo de três marcadores temporais: *longtemps*, *quelques jours* e *un jour*, que parecem simular o escoamento do tempo de vida, à maneira de uma ampulheta – da maior acumulação de tempo (*longtemps*) até o último dia (*un jour*) –, em direção à morte. No mesmo parágrafo, essa imagem de um tempo que se esvai é substituída por um tempo cíclico, de repetições, prefigurado na estação “primavera”.

Depois da afirmação de que a Benedita Ideal está morta e enterrada, o poema em prosa começa a exalar novos odores; a sepultura de madeira perfumada que contém a morta mistura-se ao incensório da primavera. Em meio aos odores que se mesclam e com o olhar (talvez melancólico) fixado no tesouro que acabou de ser sepultado, irrompe, no terceiro parágrafo, uma pequena criatura semelhante a Benedita, mas menor, batendo seus pés sobre a terra, com uma violência histérica e bizarra<sup>6</sup>.

[6] “*Violence hystérique et bizarre*”, no original.

Essas duas características que qualificam a violência com a qual surgiu a pequena criatura são importantes palavras do dicionário baudelairiano (LABARTHE, 2000, p. 48). A histeria, do grego *hysterá* (“matriz geradora”, “útero”), sucede de “uma distribuição anormal das excitações ou estímulos no sistema nervoso” (BOCCA, 2011, p. 886), conforme definição publicada por Freud em 1888. Ao lançar o olhar sobre o distúrbio no ensaio “*Madame Bovary par Gustave Flaubert*”, Baudelaire (1976, p. 83, tradução nossa) vê nesse reservatório de tensões uma possível fonte da criação literária: “A histeria! Por que este mistério fisiológico não faria o fundo e o cerne de uma obra literária, este mistério que a Academia de Medicina ainda não resolveu [...]?”.

Já o termo “bizarra”, segundo Labarthe (2000, p. 49, tradução nossa), relaciona-se àquilo que “excede e distorce a forma, como uma dissonância ao seio da harmonia e da beleza”. Refere-se às formas irregulares, que se contrapõem à regularidade das formas clássicas, indicando a originalidade e a efemeridade das coisas mortais, e a impossibilidade de reproduzi-las (PAZ, 2013, p. 81).

A criatura, represa de tensões e de formas que desobedecem aos regulamentos, surge repentinamente no cemitério – espaço geralmente tomado pelo silêncio, palco onde serão anunciados os destinos. O impacto de sua manifestação constitui uma experiência de choque, não apenas para o narrador ao vê-la substituir a visão grandiosa da defunta, como também para o leitor, envolvido com a imagem do passado que a antecedeu. Se, nos dois primeiros parágrafos, há de se aproximar daquela que é sede de construções idealizadas e impregnadas de valores positivos, no parágrafo seguinte, tende-se ao afastamento da pequena criatura, não apenas em razão do sobressalto causado pelo seu surgimento, mas também pela repulsa que ela estimula.

A presença da experiência do choque, da impulsão misteriosa que gera ou permite a ação, é recorrente<sup>7</sup> na obra de Baudelaire. Esse impulso seria responsável pela liberação das forças represadas, permitindo seu fluxo impetuoso. Seu correspondente comportamental seria orientado pela conversão do humor depressivo ao maníaco nos temperamentos melancólicos. Ademais, parece reproduzir aquilo que se passava nas turbulentas cidades, inundadas pela nova dinâmica das invenções mecânicas industriais, responsáveis pela substituição progressiva dos movimentos humanos por outros súbitos, instantâneos, como sugere Benjamin (2002, p. 160).

Apesar de se assemelhar à Benedita Ideal, o vulto surge como um recomeço que possui características distintas da matriz. Espécie de duplo da morte, versão reduzida de Benedita, a pequena criatura não pertence ao passado, mas ao presente e, diferentemente da personagem descrita nos dois primeiros parágrafos, faz questão de se apresentar: “Sou eu, a verdadeira Benedita! Sou eu! Uma famosa canalha!” (tradução nossa)<sup>8</sup>. E completa: “E, como castigo da tua loucura e de tua cegueira, tu me amarás tal como sou!” (tradução nossa)<sup>9</sup>. Essa versão invertida, que Labarthe (2000, p. 48) chama de Maldita (mal nomeada), trata o narrador com o pronome pessoal “tu” (*tutoyer*), que indica familiaridade, proximidade. O ideal de imortalidade é subvertido com a Benedita Real, que o associa à canalhice. Comunicativa e autodepreciativa, essa figura enigmática fornece uma resposta à indagação contida no título, quando afirma ser a verdadeira. Apesar de parecer uma alucinação, ou ainda um desdobramento da falecida, dá evidências mais concretas de sua existência, pois materializa-se pela palavra e, sob os olhos do narrador, o amaldiçoa.

Diante da assombrosa aparição que vaticina, o “eu lírico” retruca a condenação da pequena canalha: “Não, não, não!”, diz ele, acentuando a rejeição de modo veemente, com repetidas batidas dos pés no chão.

## 2. OU TE DEVORO

A despeito de recusar a “Maldita”, o poema em prosa fornece vários indícios da proximidade, ou ainda da identificação, entre a aparição e o narrador. O primeiro deles, já visto, é o uso do pronome “tu”. Outro indício está presente no momento em que o narrador percutiu animosamente os pés no chão imitando o movimento da pequena criatura, em uma espécie de espelhamento de seu gestual. Além disso, verifica-se uma confluência de sons composta pelas aliterações da consoante “p” de início manifestada em palavras do terceiro parágrafo, simulando o som

[7] Outro exemplo da presença do choque na obra do autor pode ser visto no poema IX, “O mau vidraceiro”: “*Il y a des natures purement contemplatives et tout à fait impropres à l'action, qui cependant, sous une impulsion mystérieuse et inconnue, agissent quelquefois avec une rapidité dont elles se seraient crues elles-mêmes incapables*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 78).

[8] “*C'est moi, la vraie Bénédicte! c'est moi! une fameuse canalhelle!*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 181).

[9] “*Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis!*” (BAUDELAIRE, 2003, p. 181).

das batidas dos pés da “Maldita” (*petite, personne, piétinant, punition*) e, depois, no quarto parágrafo, as batidas dos pés do narrador, que imitam a aparição (*frappé, pied, loup, pris, piège, pour, peut-être*).

Depois de refutar a pequena criatura, o destino do narrador é revelado. O movimento da negação fez com que ficasse semienterrado na sepultura, como uma pedra lapidar, com os joelhos tangendo a terra em uma prece forçada, ou ainda “como um lobo preso na armadilha”, talvez por ele mesmo cavada.

Verifica-se, portanto, que a armadilha deste poema em prosa não captura presas, e sim predadores. Esse artilheiro que prende lobos estabelece relações com o mal da alma que acometia os contemporâneos de Baudelaire e com o espaço onde o texto se desenrola. Burton (2011, p. 29), em sua obra *Anatomia da melancolia*, apresenta alguns aspectos da misteriosa *loucura do lobo*: a “licantropia, que Avicena chama de *cucubuth*, outros, *Lupinam insaniam*, ou loucura lupina”, também considerada por alguns autores como um gênero de melancolia, que consiste em uma enfermidade na qual os doentes percorrem os campos e cemitérios uivando durante a noite e ninguém consegue convencê-los de que não sejam lobos ou outras espécies de fera. Cabe salientar que um dos títulos sugeridos para os poemas em prosa nas correspondências de Baudelaire foi *Petits poèmes lycanthropiques*<sup>10</sup> (*Pequenos poemas licantrópicos*), o que reforça a aproximação sugerida. Na busca de um ideal inalcançável – o duro esforço do melancólico –, o narrador se vê preso, como um animal, na própria armadilha.

A análise dos recursos do poema sugere que há um circuito de afinidades compartilhadas entre o “eu lírico”, a morta e a aparição, o que nos fornece alguns vestígios sobre o significado da arapuca preparada pelo narrador. Além dos elementos anteriormente expostos, as conformidades existentes entre os três também são reafirmadas no uso da expressão anafórica *c’est moi* (“sou eu”), repetida duas vezes pelo narrador, em frases que possuem paralelismo sintático: “*c’est moi-même que l’ai enterré, un jour*” (“eu mesmo que a enterrei, um dia”) e “*c’est moi qui l’ai enterré, bien close*” (“eu mesmo que a enterrei, bem fechada”). O termo também reaparece no discurso da pequena criatura: “*C’est moi, la vraie Bénédicte! c’est moi!*” (“Sou eu, a verdadeira Benedita! Sou eu!”). As mesmas palavras circulam entre os três, reforçando a existência de laços que os unem.

O percurso do olhar e a formação da antítese *vision-aveuglement* (“visão-cegueira”) também fornecem elementos que reforçam as relações entre as personagens e o narrador. Como anteriormente mencionado, no primeiro parágrafo, os olhos de Benedita pareciam difundir os desejos

[10] STEINMETZ, Jean. In: Prefácio de *Le Spleen de Paris*, 2003, p. 19.

do “eu lírico” – grandeza, beleza, glória e imortalidade –, atuando como um espelho capaz de refletir suas aspirações. Quando Benedita vem a falecer, os olhos do narrador fixam-se na sepultura, seu olhar suspende-se na atmosfera da perda de algo precioso. É neste momento, quando o “eu lírico” concentra-se na morte, que surge a aparição. Incontrolável, ela reclama seu reconhecimento e pune o narrador pela cegueira.

Ao analisar a personagem Benedita Real, o narrador e as relações que estabelecem entre si, constata-se que seguem uma organização simbólica similar àquela já descrita na seção 1.2 para a Benedita Ideal. Para explicar a noção de símbolo, Gadamer (1985) recorre ao significado do termo na língua grega, que corresponde a “pedaços de recordação”, comentando que o anfitrião fornecia um dos fragmentos de uma peça partida em dois ao seu hóspede que ia embora, e o outro pedaço ele mantinha consigo. Esse caco era testemunha de uma unidade rompida, mas, ao mesmo tempo, uma promessa de encontro e reconhecimento no retorno. O pedaço restante não apenas remetia a algo além de si, mas as marcas da quebra reportavam àquilo que não estava mais presente. Conforme o autor, a obra de arte é simbólica, pois “nela está propriamente aquilo a que se remete” (GADAMER, 1985, p. 54).

Com base no desvelamento dos elementos expressivos do poema e nas considerações sobre o símbolo, propõe-se que as personagens são formas poéticas cujas filiações podem ser identificadas nas características que manifestam: a Benedita Ideal, forma clássica<sup>11</sup>, controlada pelos preceitos poéticos e presa aos ideais de harmonia, beleza e grandeza, e a Benedita Real, forma moderna, histórica, bizarra, reservatório de formas irregulares. Nessa tradução lendária da vida exterior, o narrador encontra-se entre duas tradições, uma que sobrevive na memória de um passado morto e enterrado, e outra que se revela como uma alucinação do presente.

Buscando aprofundar o significado da narrativa poética de Baudelaire e verificar a validade dessa proposta de leitura, será desenvolvido, a seguir, um breve estudo da noção de imitação na tradição clássica e na modernidade, para destacar, na etapa consecutiva, paralelos que o poema em prosa poderia estabelecer com a história das formas literárias.

### 3. QUAL É A VERDADEIRA?

A divisão clássico-romântica, critério utilizado ao longo do tempo para organizar as obras literárias e que se estendeu para a música e para as artes plásticas, foi introduzida por Goethe e Schiller. Como adverte

[11] A poesia clássica associa-se ao ideal, como atesta o texto de August Schlegel, em trecho do Curso de Literatura Dramática (BORIE; ROUGEMONT; SCHERER, 2004, p. 267).

Praz (1996, p. 25), essa divisão é aproximativa e carece de complementos fornecidos pela história da cultura de um ambiente e a história da cultura de um indivíduo, o que evitaria interpretações anacrônicas e arbitrárias.

O significado dos termos clássico e romântico está longe de ser unívoco. Depois de apresentar os três períodos românticos propostos por Grierson – relacionados com obras da Antiguidade, com romances profanos do século XII e também com o romantismo tal qual o conhecemos –, Praz (1996, p. 30) comenta algumas acepções que os termos assumiram: “clássico e romântico terminam por significar respectivamente equilíbrio e interrupção de equilíbrio, e, para nos aproximarmos da definição de Goethe: por clássico, eu indico a saúde, e por romântico, a doença”. Equilíbrio e interrupção de equilíbrio, saúde e doença são noções que, se desprovidas dos contextos de aplicação, acabam sendo de pouco préstimo.

A alternativa fornecida por Praz (1996, p. 30) é a aplicação do conceito de romântico no sentido de afloramento de uma nova sensibilidade em um determinado período histórico, sem opô-lo ao clássico. Neste trabalho, optou-se pela leitura dos termos “clássico” e “romântico”, ou ainda “clássico” e “moderno<sup>12</sup>”, a partir da noção de imitação da realidade – os termos serão desenvolvidos nas próximas seções.

Quando começa a descrever as condições do aparecimento do germe da modernidade, Victor Hugo (2010, p. 26) traça belas imagens destas linhas de força, condensadas na musa épica, na musa moderna e nos tipos de imitação a elas associados:

[...] a musa puramente épica dos Antigos havia somente estudado a natureza sob uma única face, repelindo sem piedade da arte tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não se referia a um certo tipo de belo. Tipo de início magnífico, mas, como sempre acontece com o que é sistemático, se tornou nos últimos tempos falso, mesquinho e convencional. [...] a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.

O princípio clássico da imitação serviu de base principal e soberana para as teorias e composições artísticas até o século XVIII (TODOROV, 2014, p. 191). A ideia da arte como imitação aparece inicialmente em *A república* de Platão e, depois, na *Poética* de Aristóteles – sendo esta última e a *Poética* de Horácio as obras referenciais da poética clássica. O deslocamento do eixo de imitação do exterior (natureza) para o interior

[12] Por vezes, o contraste clássico-romântico é substituído por outro, a dupla clássico-moderno. Isso porque o afloramento de uma nova sensibilidade no final do XVIII, que representa o que se convencionou chamar de “romântico”, inaugura a idade moderna (PAZ, 2013, p. 109, 124).

(homem) parece caracterizar as diferenças entre as produções clássicas e as românticas, ou ainda as modernas e mistura de estilos, caracterizada por Hugo (2010, p. 28) como geradora do gênio moderno, é o procedimento desuniformizante que acionará a criação de novidades nas obras literárias.

### 3.1. Armadilhas da imitação

As ideias de Platão sobre a *mimesis* na arte retomam uma discussão política: a da necessidade de o legislador intervir na seleção do que é ou não adequado na educação dos jovens para formação da cidade justa, como salienta Gagnebin (1993, p. 68). Conforme o filósofo, assim como o corpo pode ser trabalhado pela ginástica, a alma pode ser modelada e assumir diferentes feições dependendo das histórias com as quais entra em contato.

Em Platão, a *mimesis* seria responsável pela deturpação da verdade e dos valores na arte, uma vez que o objeto imitado apenas reproduziria um pedaço do sensível afastado das Ideias. Para o filósofo: “o imitador não conhece nada que valha a pena a respeito do que imita, mas, ao contrário, a imitação é uma brincadeira e não uma coisa séria” (PLATÃO, 2006, p. 391). Ademais, a dificuldade que as pessoas teriam de diferenciar entre aquilo que é imitação e o que é realidade faria com que os poetas ocupassem o lugar dos sábios e fossem tomados como referências de educação, o que não era bem visto pelo autor de *A república*.

Segundo Platão, o mundo sensível é responsável pela criação de ilusões, e o objetivo do filósofo é distanciar-se daquilo que é falso, encaminhando-se em direção à verdade. As obras de arte estariam a três graus de afastamento da verdade, uma vez que realizariam a imitação do mundo sensível, que por si só seria uma imitação do mundo inteligível. A obra de arte seria a imitação de uma imitação, o que, segundo o autor, não permitiria ao homem atingir a verdade. Entretanto, a *mimesis* realizada pela filosofia diferia da *mimesis* artística ilusória, pois aquela se empenhava em representar as essências (GAGNEBIN, 1993, p. 69).

Diferentemente de Platão, Aristóteles vê na *mimesis* uma forma de aprendizado e uma atividade genuinamente humana. Em Aristóteles, o prazer na imitação não é concebido como um distanciamento da essência, mas como um estímulo ao conhecimento; além disso, o autor não restringe o que deve ser imitado, mas importa-se com a maneira como a imitação será feita (GAGNEBIN, 1993, p. 70-71).

Escrita provavelmente em 335 a.C., a *Poética* de Aristóteles é uma obra fundamental para o estudo dos principais conceitos da tradição clássica mimética, sendo a primeira obra significativa desse gênero.

Segundo Carlson (1997, p. 14), a *Poética* que chegou até nós advém de um manuscrito do século XII, que foi completado com outras versões. Especula-se sobre a forma dos primeiros escritos e a originalidade da obra, que parece incompleta, pois em algumas edições constam orações que enunciam novos tópicos no último capítulo e há uma remissão na *Retórica* à discussão sobre o riso supostamente presente na *Poética*. Além disso, os tópicos da *Poética* são pouco desenvolvidos, o que dificulta, em muitos casos, uma compreensão mais precisa de seu significado.

Na *Poética*, as diferenças entre as artes são caracterizadas pelos meios de imitação, objetos de imitação e modo pelo qual o objeto é imitado. Os meios de imitação podem ser as figuras e as cores, ou a voz, através da escolha ou combinação de palavras, ritmo e melodia. A dança imita pelo ritmo (movimentos corporais rítmicos mimetizam a ação); a música imita pelo ritmo e pela melodia; e a arte sem nome, que posteriormente se denominou Literatura, imita por palavras, podendo ter ritmo (poesia) ou não (prosa). A escolha do caráter a ser imitado define o objeto de imitação, que pode ser virtuoso ou vicioso. Assim, os objetos imitados podem ser superiores, semelhantes ou inferiores a nós. Os modos de imitação se referem à maneira como a história é contada: se o poeta assume o caráter dos personagens, se narra a história mediante as pessoas imitadas por meio de diálogos ou se o narrador conta a história como ele mesmo.

Grande parte da *Poética* é destinada ao gênero trágico, sendo a epopeia e a comédia caracterizadas apenas em termos gerais. A epopeia realiza a imitação por meio da palavra e o uso da voz; seus objetos de imitação são personagens sérias, graves, homens de caráter superior a nós (os heróis, por exemplo, são referências de virtude, possuem força inumana e realizam proezas incabíveis aos seres humanos); o modo de imitação é a narração, em que o poeta assume o caráter da personagem. Pode-se caracterizar a poesia trágica como narrativas que imitam a ação de seres superiores a nós, e a comédia, seres inferiores a nós.

Os textos que buscam imitar as ações sérias e graves produzidas por seres superiores a nós são redigidos em linguagem ornamentada e tom elevado. Já a imitação dos seres inferiores é realizada por meio da exposição de ações baixas, vis, desprezíveis, em que é comum o emprego de termos cotidianos, comuns e jocosos.

O significado da *mimesis* e a disposição dos elementos da imitação sofreram transformações e foram subvertidos ao longo do tempo. Todo-rov (2014, p. 192-193), por exemplo, distingue três graus de adesão ao princípio de imitação. O grau zero serve como medida dos outros graus e estabelece que as obras de arte são fruto de imitação. O primeiro grau

é ocupado pela imitação imperfeita, dessemelhante, com a omissão das partes da natureza que não nos causam prazer. O segundo grau relaciona-se à correção da natureza: a imitação, nesse caso, consistiria na escolha das partes belas, e o restante deveria ser consertado seguindo um “ideal invisível”.

As discussões de August Wilhelm Schlegel<sup>[13]</sup> (2014) sobre a representação da natureza fornecem alguns vestígios das principais transformações da *mimesis* através do tempo. Buscando percorrer a “estrutura de um ser estranho, conhecê-lo como é, observar de que modo se transforma” (WELLEK, 1972, p. 35), Schlegel problematiza a noção, recuperando o que teria acontecido no final do XVIII, quando o princípio mimético sofreu um grande impacto resultante do afloramento de uma nova sensibilidade, cuja referência não era a exterioridade, mas a interioridade.

[13] A concepção de poesia de Schlegel, e de Novalis também, possui raízes no neoplatonismo. Segundo esses autores, a poesia estaria situada entre o mundo sensorial e o intelectual (WELLEK, 1972, p. 40) e reproduziria em pequena escala (microcosmo) aquilo que se passa no universo (macrocosmo).

### 3.2. Armadilhas da criação

Schlegel, no capítulo “Sobre a relação da arte com a natureza, sobre ilusão e verossimilhança, sobre estilo e maneira”, de sua *Doutrina da Arte*, discute o significado da arte como *mimesis* partindo da explicitação das distorções provocadas pela profusão dos significados dos conceitos de imitação e natureza. Discorda da ideia de que a imitação seja a “essência inteira” das belas-artes, mas não refuta a de que as artes sempre imitem alguma coisa.

Quando a natureza é compreendida apenas como “o que existe” e a imitação como “reprodução do que existe”, o ofício do artista torna-se copiar a natureza. Qual seria o objetivo da arte que se revela como uma duplicata? Além de destinada à imperfeição, essa arte não se sustentaria para além das artes plásticas, como atesta Schlegel (2014, p. 97-98). Diante da indeterminação contida na ideia da arte como cópia, alguns autores, entre eles Charles Batteux, propuseram a restrição da imitação da natureza àquilo que ela tem de belo. Porém, o princípio de Batteux gerou novas questões: a imitação da natureza tal como ela se apresenta poderia gerar algo desprovido de beleza, e, se o artista decide representar belamente a natureza, a obra deixaria de ser imitação. A inclusão do princípio do belo, em vez de redefinir a imitação, entrou em conflito com a noção de natureza, que continuou como referência para o artista.

Outra concepção recorrente de natureza é aquela que a contrapõe ao artificial. Nesse sentido, natureza é o que surge espontaneamente no homem. As dificuldades impostas por essa noção no que diz respeito à representação também foram explicadas por Schlegel (2014, p. 101): “No que concerne à naturalidade das personagens representadas, é correto

que a representação deva possuir verdade e profundidade, o que é tornado completamente impossível por meio da rigidez de formas convencionais”. Segundo o autor, o uso de formas rígidas na representação gerou, na maioria dos casos, personagens sem profundidade e comuns. Além disso, é difícil estabelecer um conceito de naturalidade universal, uma vez que a noção varia com o tempo.

Entretanto quando se reafirma o vínculo entre a realidade e a natureza, em que a segunda é uma derivação da primeira – algo ao qual de fato não se pode escapar, mesmo nas criações mais fantasiosas, que sempre terão como ponto de partida alguma referência existente –, o significado da criação pode ser ampliado. Conforme Schlegel (2014, p. 103), a obra imitada nunca deixará de ser uma cópia inferior da natureza. Por esse motivo, torna-se fundamental a criação de algo que supere essa desvantagem, selecionando o que será representado e a maneira pela qual o objeto será representado, atividade que mobiliza no artista outras habilidades que ultrapassam a simples imitação.

A imitação da natureza recebe um aporte quando Schlegel sugere o deslocamento do objeto da imitação. Trata-se de deixar de considerar a imitação como uma cópia – sempre imperfeita – das “exterioridades do homem” e torná-la uma imitação do processo criador da natureza (*natura naturans*). Consoante o autor (SCHLEGEL, 2014, p. 104):

a imitação, tal como a natureza, deve configurar obras vivas de modo autônomo, criativo, organizado, as quais não são móveis por meio de um organismo estranho, tal como um relógio de pêndulo, mas por meio de uma força interior que as habita, tal como o sistema solar, e que retorna, consumadamente a si mesma.

Segundo Todorov (2014, p. 249), Moritz teria sido o responsável pela mudança do foco da imitação, deslocando-o da relação de representação entre a obra e o mundo para a expressão do artista por meio da obra. Nesse caso, transforma-se também o significado da imitação da natureza: o artista imita o “princípio produtor” da natureza, não o exterior. E completa: “Será, portanto, mais exato falar não de imitação, mas de construção: a faculdade característica do artista é uma *Bindungskraft*, uma faculdade de formação (ou de produção)” (TODOROV, 2014, p. 250). Na sequência, Todorov (2014, p. 251) salienta que, para Moritz, “a obra é uma totalidade autossuficiente”. E daí decorre que o belo objeto possui uma finalidade fechada sobre si mesmo, o fim reside no próprio objeto, ou seja, não depende de fatores externos. Nesses termos, coerência interna e autonomia são duas importantes características da obra de arte.

Quando Schlegel expõe o contraste entre forma mecânica e forma orgânica, parece retomar, de certa maneira, as diferenças existentes entre o referente nas obras clássicas e nas obras modernas. De acordo com Schlegel (*apud* WELLEK, 1972, p. 44), as formas mecânicas seriam concebidas segundo fatores externos e resultariam de uma ação cuja concepção não parte da forma, mas de algo que é extrínseco a ela, tal qual uma fórmula, um manual, um conjunto de preceitos. Já as formas orgânicas seriam criadas de dentro para fora e estariam presentes nos diversos grupos de seres vivos, desde as plantas até os seres humanos, além dos minerais.

O aspecto temporal também marca as diferenças entre clássico e moderno em Schlegel: “Nos antigos, vemos a letra acabada de toda a poesia; nos novos pressentimos o espírito em vir a ser” (*apud* TODOROV, 2014, p. 274). Octavio Paz faz importantes considerações sobre essa questão ao propor que a principal diferença entre o clássico e o moderno é a imagem de tempo que os sustenta. Baseadas na esperança de que o futuro seja igual ao passado e na ideia de um presente que repita o que ocorreu nos tempos pretéritos, as imagens de tempo clássicas têm em comum o fato de serem “tentativas de anular ou, pelo menos, minimizar as mudanças. Contrapõem a pluralidade do tempo real à unidade de um tempo ideal ou arquetípico” (PAZ, 2013, p. 27). Dessas concepções decorrem práticas que se concentram na reprodução, de maneira que o passado se faça presente a cada instante. Já o tempo moderno é o da aceleração e da fragmentação. O futuro é a promessa da novidade e da transformação do passado. Portanto, enquanto o clássico constitui-se na tradição, a tradição da modernidade é a ruptura.

A rede de emulação constituída pelas obras clássicas pressupõe alguma unidade entre as composições e, ao mesmo tempo, ressalta a diferença dos resultados individuais. O fato de serem concebidas a partir de regras e modelos bem estabelecidos não significa a ausência de diferença. Porém ao contrário do que ocorre nas obras modernas, as novidades produzidas nas obras clássicas não negam a tradição da qual fazem parte e nem criticam o modelo que lhes serviu de base. Uma das características mais marcantes da modernidade é a negação do passado. Outra é a geração de estranhezas (PAZ, 2013, p. 16-17) – quesito em que a poética de Baudelaire revela-se exemplar.

Mesmo quando tratavam de temas vis, os antecessores de Baudelaire mantinham cada coisa em seu lugar, seguindo as categorias clássicas: o grandioso era tratado com formas elevadas e os aspectos degradantes eram tratados como matéria baixa. Segundo Auerbach (2007, p. 309), Baudelaire subverte a estética clássica e a posição dos objetos de imitação

por meio da mistura de estilos; o poeta usa o tom elevado (por exemplo, versos alexandrinos) para falar das coisas aparentemente indignas e torna motivo de riso a matéria alta. Com a ocupação de novas posições nas narrativas, multiplicam-se os caracteres dos personagens, as restritas manifestações do belo e do sublime cedem espaço às múltiplas manifestações do feio e do grotesco e a representação da realidade se torna mais densa, complexa e humana.

#### 4. CRIAR A IMITAÇÃO OU IMITAR A CRIAÇÃO?

A problemática com a qual se depara o narrador do poema em prosa “Qual é a verdadeira?” parece retomar uma das questões centrais do desenvolvimento das formas literárias ao longo do tempo. Esse narrador comunica-se com todos os narradores que se questionaram: como recriar a realidade segundo a arte? Lembrar-se do passado idealizado e imitá-lo? Escolher os fatos do presente que se revela como uma alucinação desconcertante? Apesar da duplicação da personagem, as Beneditas remetem a algo comum. Similares e interligadas, qual seria a raiz que as une?

A noção de belo, que integra as discussões sobre a imitação, como visto anteriormente, possui em Baudelaire (2002, p. 852) um aspecto duplo:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana.

O ideal e o real parecem ser, na estética baudelairiana, componentes do belo. Se as alegorias de Baudelaire servem como confidentes, se “são as únicas a partilharem do segredo” do poeta, conforme propõe Benjamin (2002, p. 145), em “Qual é a verdadeira?”, os elementos alegóricos do título passam a constituir o extrato simbólico do poema: superficialmente, as Beneditas representam o Ideal e o Real; estruturalmente, dizem respeito à relação do narrador com os dois princípios de imitação que balizaram a história das formas literárias; e, por fim, constituem a própria manifestação do belo, nos termos do autor de *Le Spleen de Paris*.

Nessa concepção de beleza, o modelo torna-se problemático, pois a profusão de detalhes confunde o artista, como diz Baudelaire (2002,

p. 862). Talvez seja por esse motivo que a Benedita precisou morrer e renascer na memória do narrador. É apenas quando se põe a imaginar que o narrador é capaz de selecionar os principais traços, cores, perfumes, ações e gestos, reconstituindo o fenômeno a partir de si mesmo. O resultado é um artifício que se afasta do natural. Imitar a natureza é imitar o horror; aquilo que conhecemos como nobre e virtuoso advém da razão, como sugere Baudelaire (2002, p. 874).

O narrador, diante do elemento eterno, idealizado, imutável, mas morto, e do elemento reativo que irrompe do presente, vê-se preso, forçosamente ajoelhado, vítima de uma maldição imposta pela sua criação. Como escravo, cumpre seu destino de artista: “homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba” (Baudelaire, 2002, p. 856).

Depois da recolha das pistas ao longo do poema em prosa, ainda ressoa a questão inicial: qual é a verdadeira? Ambas seriam verdadeiras? A musa ideal está enterrada. A musa do presente é negada, mas amaldiçoa o “eu lírico”. Sem nenhuma certeza que o guie, o narrador se vê preso à vala do ideal e assim se mantém conectado, de alguma forma, com o passado. Semienterrado, entre duas musas, entre duas tradições poéticas, a duração da condenação – marcada pela utilização do advérbio temporal *toujours* (“sempre”) seguido do advérbio de dúvida *peut-être* (“talvez”) – também é incerta.

Uma breve análise do emprego dos tempos verbais no poema revela o predomínio do passado perfeito e do imperfeito, que indicam a finalização das ações no momento em que se fala, incluindo aquelas que tiveram uma certa duração no passado. O uso do presente restringe-se às afirmações do sujeito: *c’est moi* (“sou eu”) e *je suis* (“eu sou”). Constata-se somente um verbo no futuro, que foi dito pela pequena criatura (forma moderna): “tu m’aimeras” (“tu me amarás”). Entretanto o oráculo moderno não é capaz de fornecer respostas sobre o futuro. E na armadilha criada pelo narrador resta apenas uma certeza: a dúvida.

O poema é um duplo do universo: uma escrita secreta, um espaço coberto de hieróglifos. Escrever um poema é decifrar o universo para poder cifrá-lo de novo. O jogo da analogia é infinito: o leitor repete o gesto do poeta: a leitura é uma tradução que transforma o poema do poeta no poema do leitor. A poética da analogia consiste em conceber a criação literária como uma tradução; essa tradução é múltipla e nos apresenta um paradoxo: a pluralidade de autores. Uma pluralidade que se resolve da seguinte maneira: o verdadeiro autor de um poema não é o poeta nem o leitor, mas a linguagem. Não quero dizer que a linguagem suprima a realidade do poeta e do leitor, mas sim que as

compreende, engloba: o poeta e o leitor são apenas dois momentos existenciais da linguagem. Se é verdade que ambos se servem da linguagem para falar, também é verdade que a linguagem fala através deles. (PAZ, 2013, p. 79) ■

**JULIANA MICHELLI S. OLIVEIRA** – Doutoranda na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – FEUSP, São Paulo, SP, Brasil, [jumiooliveira@gmail.com](mailto:jumiooliveira@gmail.com). Este artigo foi produzido para a conclusão do curso “Escrita do Eu, Memória, Natureza e Experiência Urbana”, ministrado pela profa. Dra. Marta Kawano no primeiro semestre de 2015.

**BIBLIOGRAFIA**

ARISTÓTELES. *Poética*. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris: petits poèmes en prose*. Paris: Librairie Générale Française, 2003.

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976.

\_\_\_\_\_. "O pintor da vida moderna". In: *Poesia e Prosa*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*. Paris: Éditions Payot, 2002.

BOCCA, Francisco Verardi. *Histeria: primeiras formulações teóricas de Freud*. *Psicol. USP*, São Paulo, v. 22. n. 4, out./dez. 2011.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral, textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Gulbenkian, 2004.

BURTON, Robert. *Anatomia da melancolia*. Volume II. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

GADAMER, Hans-Georg. "Símbolo". In: *A atualidade do belo: arte como jogo, símbolo e festa*. Tradução C. Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin*. *Perspectivas*, São Paulo, v. 16, p. 67-86, 1993.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

LABARTHE, Patrick. *Petits poèmes en prose: Le Spleen de Paris de Charles Baudelaire*. Paris: Gallimard, 2000.

PAZ, Octavio. *Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PLATÃO. *A república*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PRAZ, Mario. "Uma aproximação: 'romântico'". In: *A carne e o diabo na literatura romântica*. São Paulo: Ed. Unicamp, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Os devaneios de um caminhante solitário*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

SCHLEGEL, August Wilhelm. *Doutrina da arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

TODOROV, Tzvedan. *Teorias do símbolo*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

WELLEK, Rene. *História da crítica moderna*. São Paulo: Herder, 1972.

## ANEXO

BAUDELAIRE, Charles. *Laquelle est la vraie? L'Idéal et le Réel. In: Le Spleen de Paris: petits poèmes en prose*. Paris: Librairie Générale Française, 2003. pp. 180-181.

*J'ai connu une certaine Bénédicte qui remplissait l'atmosphère d'idéal et dont les yeux répandaient le désir de la grandeur, de la beauté, de la gloire et de tout ce qui fait croire à l'immortalité.*

*Mais cette fille miraculeuse était trop belle pour vivre longtemps ; aussi est-elle morte quelques jours après que j'eus fait sa connaissance, et c'est moi-même qui l'ai enterré, un jour que le printemps agitait son encensoir jusque dans les cimetières. C'est moi qui l'ai enterré, bien close dans une bière d'un bois parfumé et incorruptible comme les coffres de l'Inde.*

*Et comme mes yeux restaient fichés sur le lieu où était enfoui mon trésor, je vis subitement une petite personne qui ressemblait singulièrement à la défunte, et qui, piétinant sur la terre fraîche avec une violence hystérique et bizarre, disait en éclatant de rire : "C'est moi, la vraie Bénédicte ! c'est moi ! une fameuse canaille ! Et pour la punition de ta folie et de ton aveuglement, tu m'aimeras telle que je suis !"*

*Mais moi, furieux, j'ai répondu : "Non! non! non!" Et, pour mieux accentuer mon refus, j'ai frappé si violemment la terre du pied, que ma jambe s'est enfoncée jusqu'au genou dans la sépulture récente, et que, comme un loup pris au piège, je restai attaché, pour toujours peut-être, à la fosse de l'idéal.*

### Qual é a verdadeira? O Ideal e o Real (tradução nossa)

Conheci uma certa Benedita que enchia a atmosfera de ideal e cujos olhos difundiam o desejo da grandeza, da beleza, da glória e de tudo o que faz crer na imortalidade.

Mas essa miraculosa mulher era demasiado bela para viver muito tempo; morreu alguns dias depois que a conheci e eu mesmo a enterrei, num dia em que a primavera agitava o seu incensório até nos cemitérios. Fui eu que a enterrei, bem fechada dentro de um féretro perfumado e incorruptível como os cofres da Índia.

Quando os meus olhos se fixaram no lugar onde estava escondido o meu tesouro, surgiu subitamente diante de mim uma pequena criatura singularmente parecida com a defunta e que, batendo os pés na terra fresca com uma violência histérica e bizarra, dizia soltando uma gargalhada: "Sou eu, a verdadeira Benedita! Sou eu! Uma famosa canalha! E, como castigo da tua loucura e da tua cegueira, tu me amarás tal como eu sou!"

Mas eu, furioso, respondi-lhe: “Não, não e não!” E, para melhor acentuar minha recusa, bati o pé no chão com tanta violência que minha perna afundou até ao joelho na recente sepultura, e, como um lobo preso na armadilha, eu permaneço ligado, talvez para sempre, à cova do ideal.

