

REPRESENTAÇÕES DO ARTISTA: O “CLOWN TRÁGICO”* EM EDGAR ALLAN POE E CHARLES BAUDELAIRE

Andrei Fernando Ferreira Lima**

Resumo: Este artigo reflete sobre as representações do artista em Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire, levando em conta a partilha de determinada concepção estética por estes autores e ainda a presença decisiva da noção de modernidade em sua obra. Para ilustrar a abordagem proposta, serão analisadas comparativamente as narrativas “Hop-Frog” (1849), de Poe, e “Uma morte heroica” (1863), de Baudelaire, nas quais a comunhão de temas e imagens propicia um horizonte de interpretações e hipóteses para a construção do *ethos* do artista e sua caracterização como “clown trágico” pelos autores em questão.

Palavras-chave: Artista. *Ethos*. Modernidade.

Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire!
Baudelaire, “Le désir de peindre”.

INTRODUÇÃO

■ A literatura do século XIX é permeada por textos que tematizam o artista, trazendo à tona dilemas estéticos e procurando representar a condição do “gênio moderno” – para usar uma fórmula romântica. Um dos mais célebres é *A obra-prima ignorada*, de Honoré de Balzac, publicado em 1831, que desenvolve uma figuração ambígua do artista, bem como uma percepção tortuosa em relação ao belo, concebido como ideal fascinante e, ao mesmo tempo, potencialmente destrutivo. A noção de modernidade parece não estar desvinculada de tais representações, que surgem a partir da tentativa de

* Usamos a expressão empregada por J. Starobinski em seu ensaio *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), no qual define o modo particular de representação do artista que proliferou a partir do romantismo, tanto na literatura quanto nas artes plásticas, em que o artista passa a ser identificado a figuras como o truão, o saltimbanco, o palhaço etc.

** Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: andreifernando.fl@gmail.com

se pensar como este novo artista se situa em seu meio. Neste contexto, autores de diferentes nacionalidades buscaram representar o *ethos* e a identidade do artista moderno estabelecendo certas perspectivas que se aproximam, o que constitui um sistema de comutações bastante dinâmico naquela época.

Com base nos aspectos indicados, o presente estudo tem por objetivo realizar uma análise comparativa do conto “Hop-Frog” (1849), de Edgar Allan Poe, e do poema em prosa “Uma morte heroica” (1863), de Charles Baudelaire, no intuito de compreender como estes autores representaram o artista e qual a participação da ideia de modernidade, presente na obra de ambos, nesse processo. Com isso, torna-se relevante considerar a existência de uma relação mais ampla entre o imaginário poético de Poe e Baudelaire, a qual reflete, não uma simples interlocução com temas e concepções estéticas comuns, mas o reconhecimento de certa “força expressiva” característica de suas respectivas produções.

INTERAÇÃO

Diversas passagens do epistolário de Baudelaire referem-se às suas impressões ao primeiro contato que teve com a obra de Edgar Allan Poe. Nelas, o poeta demonstra identificar-se profundamente com o escritor norte-americano e fala ainda da “singular comoção” que lhe suscitava a leitura daquele autor. A “descoberta” de Poe por Baudelaire ocorreu na década de 1840 e logo nos anos seguintes, entre 1849 e 1857, após exaustivos estudos, ele levou a efeito a notável série de traduções que tornaram popular o até então desconhecido literato de Baltimore. A versão francesa de *Tales of the Grotesque and the Arabesque* (1840), publicada com o título *Histoires Extraordinaires*, obteve sucesso imediato e contribuiu tanto para a divulgação da obra de Poe na Europa quanto para o seu resgate nos Estados Unidos, onde curiosamente permanecia esquecida.

A partir daí, Baudelaire começou a elaborar uma sequência de comentários críticos acerca da produção de Poe, os quais testemunham o nascimento e desenvolvimento de sua afinidade com o escritor. Índícios da relação entre os imaginários poéticos de ambos também começam a despontar nesses escritos, como um reforço adicional ao sentimento de identificação que Baudelaire já havia expressado em outras oportunidades. Assim, observa-se que Poe teve, de fato, papel decisivo na configuração e na evolução do programa estético de Baudelaire, sobretudo quanto à renovação de valores poéticos iniciada pelo autor de *As Flores do Mal* (1857), renovação esta em boa medida por conta do exemplo e da influência da obra de Poe.

A insistência em representações contraditórias, a ação subversiva contra princípios morais da sociedade, a nova percepção acerca do belo e da modernidade constituem alguns dos aspectos partilhados por Poe e Baudelaire e cuja lembrança é fundamental para melhor compreender o lugar que um e outro ocupam na galeria de autores considerados “malditos”. Aliás, as noções de maldição e marginalidade, intimamente ligadas ao caráter moderno da obra desses autores, diz respeito não apenas a determinados temas que visitaram, mas à própria personalidade de ambos, justificando sua condição futura como principais modelos para os movimentos decadentista e simbolista.

O que se pode afirmar, sem sombra de dúvida, é que esta fértil comunhão estética e de pensamentos, no caso bastante específico de Baudelaire, produziu inúmeros frutos e teve consequências de peso para a organização de sua poética.

Nesse sentido, as duas narrativas aqui estudadas tornam-se particularmente reveladoras do alcance dessa relação entre imaginários. A análise comparativa proposta assume, portanto, tal relação como *point de départ* para a abordagem de “Hop-Frog” e “Uma morte heroica”, visando discutir como a representação do artista encaminhada por Baudelaire em seu texto se constrói a partir da leitura que fez de Poe e como essa representação está coordenada a outros momentos de sua obra.

ASPECTOS DOS GÊNEROS NARRATIVOS: O CONTO E O POEMA EM PROSA

Antes de passar à análise propriamente dita, são necessários alguns comentários formais preliminares, em especial acerca do gênero das narrativas. Assim, esta reflexão deve começar pela distinção entre as formas apresentadas pelos textos de Baudelaire e Poe. Além de ficcionista, Edgar Allan Poe foi também um importante teórico do conto moderno, e seus ensaios “O princípio poético” e “A filosofia da composição” constituem para a atual crítica literária dois importantes roteiros para a leitura das obras do autor, bem como para a discussão do gênero de modo geral.

O aspecto mais notável da proposta de Poe sobre as exigências do conto corresponde àquilo que denomina “unidade de efeito”, isto é, a relação temporal entre os incidentes relatados e a duração da narrativa. De acordo com seu ponto de vista:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo que se pareça com totalidade é imediatamente destruído (POE, 1999, p. 103).

Logo, a “unidade de efeito” resultante da “razão matemática” que se estabelece entre uma sequência de eventos e o tempo que sua narração cobra torna-se um requisito indispensável ao conto. A unidade, nesse caso, é concebida enquanto totalidade do efeito ou da impressão devidos à apreensão do texto em dado intervalo preciso, ou seja, numa única assentada. Daí a importância da brevidade, que, nas palavras do autor,

[...] deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito (POE, 1999, p. 104).

As ideias análogas de unidade de efeito, totalidade e brevidade, verificadas no conto, são igualmente observáveis no poema em prosa. Para compreender o gênero inaugurado por Charles Baudelaire com a publicação de *Pequenos poemas em prosa* (*O spleen de Paris*) (1869), é preciso remontar à obra de Aloysius Bertrand, intitulada *Gaspard de la nuit* (1848), e à de Jean-Jacques Rousseau, *Os devaneios do caminhante solitário* (1782). Dos expressivos “quadros” de Bertrand deriva a noção de instantaneidade que Baudelaire adotou em suas composições, ao passo que de Rousseau provém a elaboração primeira da chamada “prosa poética”. No entanto, conforme esclarece Dirceu Villa (2011), a relação conceitual entre o gênero poético baudelaireano e a escrita de Rousseau se dá antes por contraste que por semelhança, argumentando que

[...] a ordem das palavras na definição “pequenos poemas em prosa” deve ser observada: são antes de mais nada poemas, escritos utilizando aquela outra forma, a prosa, como veículo; da poesia guardam o inevitável específico da alta compressão de significado, e emprestam da prosa da clarté francesa seu desenho de nitidez, da exposição direta, quase sem ornamento [...] (VILLA, 2011, p. 19).

Se o conto é caracterizado pela unidade de efeito, é lícito afirmar que os atributos essenciais do poema em prosa são, de um lado, a concisão poética e, de outro, o sentido de fragmento. A concisão remete ao efeito de totalidade que Poe exige do poema, à necessidade de excitar “provocando a elevação da alma”, uma vez que “o valor do poema é proporcional a esta excitação que enleva” e esta “não pode sustentar-se continuamente ao longo de uma composição muito longa” (POE, 1987a, p. 83). Já o sentido de fragmento ou percepção fragmentária da realidade é um aspecto que o próprio Baudelaire (2011, p. 29) explica, quando escreve a Arsène Houssaye:

Podemos interromper onde quisermos, eu meu devaneio, você o manuscrito, o leitor sua leitura; pois não mantenho a recalcitrante vontade deste último suspenso ao fio interminável de uma intriga supérflua. Retire uma vértebra, e os dois pedaços desta tortuosa fantasia irão se juntar sem dificuldade. Lacere-a em diversos fragmentos, e verá que cada um deles pode existir à parte.

Assim, unidade e totalidade, concisão e efeito são partilhados por ambos os gêneros, e o conto e o poema em prosa abordados no presente estudo têm a união, ainda, sob a ótica do conteúdo, a ideia de modernidade e um sentido particular associado à representação do artista. Desse modo, para melhor ilustrar tudo quanto foi dito até o momento, nada como encetar um contato mais direto com as narrativas. É, por conseguinte, o que se segue.

TEMAS, IMAGENS E MODOS DE REPRESENTAÇÃO: UMA ABORDAGEM DOS ENREDOS

“Hop-Frog” foi publicado pela primeira vez em 1849 no *The Flag of Our Union*, com o título original “Hop-Frog or The eight chained orang-outangs”. O conto narra a história de Hop-Frog, um anão coxo que desempenha a função de bobo da corte junto a um soberano que “parecia viver apenas para troças” (POE, 1997, p. 371). Tanto o truão quanto sua melhor amiga, a dançarina Tripetta (também anã, mas bela e graciosa), foram levados à força de sua terra natal e entregues ao rei por um de seus “vitoriosos generais” como presente, o que significa que eram ambos cativos. Em virtude da deformidade física que o impedia de caminhar ereto, o pequeno foi alcunhado pelo monarca e seus ministros como “Hop-Frog”, que quer dizer “sapo saltitante”.

No momento em que se inicia a trama, o soberano demanda a presença do bobo para que este o auxilie na escolha de fantasias típicas que pretende trajar, ao lado de seu conselho, em um magnífico baile de máscaras que está para realizar-se. Embora ciente de que Hop-Frog reage mal ao vinho, o rei o obriga a consumir várias taças da bebida, sempre agindo de acordo com seu insaciável senso de humor. Tripetta implora para que Sua Majestade poupe o companheiro, mas em vão, pois o rei a repele e lança o conteúdo de um copo em seu rosto.

Por fim, o anão, subitamente alegre, diz ter sido acometido por uma ideia extraordinária e sugere que aqueles senhores interpretem o papel de “orangotangos acorrentados”, ótima brincadeira para causar medo aos convivas. Todos aplaudem a sugestão e põem mãos à obra para que as fantasias sejam o mais realistas possível, para o que contribui, diga-se de passagem, o talhe avantajado dos oito nobres. Assim, devidamente caracterizados e unidos por longa cadeia de ferro, os membros do insólito grupo são introduzidos no vasto salão onde acontecia a mascarada, mal havia cessado o relógio de bater a meia-noite. E então:

A agitação entre os mascarados foi prodigiosa e encheu de prazer o coração do rei. Como fora previsto, não poucos dos convivas supuseram ser aquelas criaturas, de feroz catadura, animais de alguma espécie, na realidade, senão precisamente orangotangos. Muitas das mulheres desmaiaram de terror, e não houvesse tido o rei a precaução de proibir armas no salão, seu grupo logo teria expiado com sangue aquela pilhéria. Assim, houve uma correria geral em direção das portas; mas o rei ordenara que elas fossem aferrolhadas logo depois de sua entrada, e, por sugestão do anão, as chaves ficaram em mãos deste (POE, 1997, p. 378).

Em meio ao caos, desce do alto da cúpula do salão de baile a corrente que outrora sustinha um grande candelabro e Hop-Frog, servindo-se do gancho localizado em sua ponta, retém de uma só vez todos os farsistas vestidos de orangotangos, o que faz com que sejam içados a vários metros do solo. Diante da multidão estupefata, o histrião continua a atuar, como se tudo fizesse parte de um divertido espetáculo. Mas, aproximando-se lentamente das criaturas que se debatiam acorrentadas, Hop-Frog toca com um archote seus trajes, os quais, feitos com materiais inflamáveis, começam a arder em chamas em poucos segundos. Antes de desaparecer com a amiga Tripetta por uma claraboia, o pequeno sentencia:

– Agora vejo distintamente – disse ele – que espécie de gente são estes mascarados. São eles um grande rei e seus sete conselheiros particulares. Um rei que não tem escrúpulos em espancar uma moça indefesa, e seus sete conselheiros, que lhe encorajam as violências. Quanto a mim, sou simplesmente Hop-Frog, o truão... e esta é a minha última truanice (POE, 1997, p. 379).

O caráter subversivo do protagonista da narrativa de Poe, bem como a questão em torno da conspiração e vingança engendrados pelo bobo da corte contra um soberano despótico e cruel, em que se sente a inconfundível lembrança do drama romântico de Victor Hugo *O Rei se diverte* (1832), são elementos que reaparecem como uma espécie de mote no poema de Baudelaire. Contudo, nessa obra do poeta francês, a figura do truão ou bobo surge ligada de modo muito íntimo à própria tentativa de representação do artista, representação cujos termos são descritos da seguinte maneira por Starobinski (2004, p. 8, tradução nossa):

Desde o romantismo, o bufão, o saltimbanco e o clown, foram as imagens hiperbólicas e voluntariamente deformantes que os artistas quiseram dar deles mesmos e da condição mesma da arte. Trata-se de um autorretrato travestido, cujo alcance não se limita à caricatura sarcástica ou dolorosa. Uma atitude tão constantemente repetida, tão obstinadamente reinventada através de três ou quatro gerações requer atenção. O jogo irônico tem o valor de uma interpretação de si por si mesmo: é uma epifania derrisória da arte e do artista.

História de ambientação palaciana, “Uma morte heroica”, texto publicado em 1863 na *Revue Nationale*, trata da desdita do bufão Fanciullo, artista sem par e dileto do Príncipe governante de um pequeno reino, do qual “era quase um amigo”. Ocorre que o comediante envolve-se certo dia num complô orquestrado por alguns fidalgos insatisfeitos, a conspiração acaba sendo descoberta e debelada antes da eclosão, e os envolvidos são condenados à pena capital. O Príncipe, porém, decide oferecer um último grande espetáculo em que o ator tomará parte e este se entrega com espantosa intensidade e realismo à apresentação cênica, de tal modo que seu personagem é “uma perfeita idealização” (BAUDELAIRE, 2011, p. 141). Em resumo, Fanciullo consegue alcançar o sublime por meio de sua expressão artística, enquanto a plateia, embevecida e “sem receio”, entrega-se “às volúpias multiplicadas oferecidas pela visão de uma obra-prima da arte viva” (BAUDELAIRE, 2011, p. 141).

Embora também inebriado com a encantadora *mise en scène*, o ativo Príncipe – um “jovem Nero” para o qual nunca houve “teatro vasto o bastante para a sua genialidade” (BAUDELAIRE, 2011, p. 137) – interrompe o ator no auge de suas evoluções com gesto surpreendente: ordena a um “pequeno pajem” que emita um “silvo agudo” de censura, o qual lacera “a um só tempo ouvidos e corações” e literalmente aniquila o bufão:

Fanciullo, abalado, desperto de seu sonho, primeiro fechou os olhos, quase em seguida os reabriu, excessivamente dilatados, então abriu a boca como que a respirar convulsivamente, titubeou para frente, um pouco para trás, e então caiu morto sobre o palco (BAUDELAIRE, 2011, p. 143).

Na sequência, sabe-se que os demais insurretos “havia desfrutado pela última vez do espetáculo teatral” e “na mesma noite foram riscados da vida” (BAUDELAIRE, 2011, p. 143). Tem-se ainda a notícia, ao cabo, que “vários mímicos, devidamente apreciados em diferentes países, vieram representar perante a corte”, mas que nenhum deles “conseguiu evocar os fabulosos talentos de Fanciullo, nem alcançar os mesmos *favores*” (BAUDELAIRE, 2011, p. 143).

CONVERGÊNCIAS E ANALOGIAS

Diante de “Uma morte heroica”, logo de início saltam aos olhos as semelhanças que apresenta em relação ao “Hop-Frog” de Poe. Os dois textos são marcados pela presença de um narrador participante, isto é, que testemunha os fatos descritos, e este narrador, principalmente em Baudelaire, mantém uma estreita proximidade com o objeto de sua atenção. No caso de “Uma morte heroica”, a voz poética chega a identificar-se com o personagem, adotando seu ponto de vista:

O bufão ia, vinha, ria, chorava, se convulsionava, com uma auréola indestrutível ao redor da cabeça, auréola invisível para todos, porém visível para mim, e na qual se mesclavam, num amálgama estranho, os clarões da Arte e a glória do Martírio. Fanciullo introduzia, por não sei que graça especial, o divino e o sobrenatural até nos mais extravagantes gracejos. Minha pena estremece, e lágrimas de uma emoção sempre presente me vêm aos olhos enquanto procuro descrever esta noite inesquecível (BAUDELAIRE, 2011, p. 141, grifo nosso).

Além disso, o conto e o poema em prosa dão enfoque para a figura ambígua do histrião, que transita entre o cômico e o trágico, entre o burlesco e o grave, cuja *performance* timbra na dramaticidade e comoção. Hop-Frog e Fanciullo possuem ambos um caráter rebelde e subversivo que se contrapõe ao poder institucional representado, respectivamente, pelo rei obeso e violento e pelo príncipe cruel – os quais são descritos em dada altura das narrativas como “monstros”.

Fanciullo, que de certo modo pode ser considerado uma derivação do “clown trágico” preconizado por Poe com Hop-Frog, representa, no interior da poética baudelairiana, uma imagem ao mesmo tempo idealizada e melancólica do artista. Até mesmo a deformidade do personagem de Poe é um aspecto resgatado por Baudelaire em sua nova concepção estética, que nasce, segundo indica Berardinelli (2006, p. 55), da interrogação: “O Belo é, de fato, nada mais que belo? E o Feio é pura e simplesmente feio?”. Na verdade, para o crítico, aí reside a originalidade do poeta, que, “tão sensível ao belo quanto ao feio, tão obcecado pelo bem quanto pelo mal”, termina por ter de ambos “uma visão sumamente pessoal e idiossincrática” (BERARDINELLI, 2006, p. 55).

Também Friedrich (1978, p. 44), ao comentar a constituição do belo em Baudelaire, sugere que “a nova ‘beleza’, que pode coincidir com o feio, adquire sua inquietude mediante a absorção do banal em simultânea deformação em bizarro”. Ora, a identificação do artista com figuras insólitas e prosaicas, para não dizer marginalizadas, é recorrente na obra do poeta francês, bastando recordar outro texto dos *Pequenos poemas em prosa* chamado “O velho saltimbanco”, no qual a imagem do palhaço decadente e solitário é associada ao “homem de letras que sobreviveu à sua geração”, ao

[...] *velho poeta sem amigos, sem família, sem filhos, degradado por sua miséria e pela ingratidão do público, e em cuja barraca o mundo esquecido não quer mais entrar* (BAUDELAIRE, 2011, p. 81-83).

Ao estabelecer estas representações contraditórias, porquanto eminentemente modernas, do artista, Baudelaire parece realizar o intento que Victor Hugo (2012, p. 25), no prefácio a *Cromwell* (1827), atribuía à poesia, isto é, “misturar nas suas criações, sem, no entanto, confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito”. A oscilação entre o alto e o baixo, entre o belo e o feio, assume máxima expressividade no poema “Bênção”, de *As Flores do Mal*, pois ali o poeta (o artista), ao mesmo tempo que é invectivado pela voz materna como “aleijão monstruoso”, é capaz de “falar à nuvem do céu” e vislumbrar prodígios (BAUDELAIRE, 1985, p. 105-110). O artista, enfim, é um ser dividido, como o ator Fanciullo ou como o majestoso “Albatroz”, entre as alturas que logra facilmente atingir e o solo áspero, onde pode perecer.

Este dilema (ideal *versus* realidade) assume uma configuração mais complexa, por exemplo, em “O ‘confiteor’ do artista”, texto no qual se apresenta a partir da oposição entre Arte e Natureza. Diante de uma paisagem sublime, o poeta aos poucos é invadido por uma profunda consternação, experimenta “um mal-estar e um sofrimento positivo”, e finalmente “confessa”:

Ah! Será preciso penar eternamente, ou o belo eternamente evitar? Natureza, feiticeira sem dó, rival sempre vitoriosa, me deixe! Pare de tentar meu orgulho e meus desejos! O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de pavor antes de ser vencido (BAUDELAIRE, 2011, p. 37).

A volúpia na dor, espécie de êxtase místico, de que fala Baudelaire ao representar o artista, é similar à sensação descrita por Poe no conto “O demônio da perversidade”, quando trata de um irresistível impulso autodestrutivo:

Estamos à beira de um precipício. Perscrutamos o abismo e nos vêm a náusea e a vertigem. Nosso primeiro impulso é fugir, porém, ficamos. Pouco a pouco, a nossa náusea, a nossa vertigem, o nosso horror confundem-se numa nuvem de sensações indefiníveis. [...] E esta queda, este aniquilamento vertiginoso, por isso mesmo que envolve essa mais espantosa e mais repugnante de todas as espantosas e repugnantes imagens de morte e de sofrimento, que jamais se apresentaram à nossa imaginação, faz com que mais vivamente a desejemos. [...] Deter-se, um instante que seja, em qualquer concessão a essa ideia é estar inevitavelmente perdido, pois a reflexão nos ordena que fujamos sem demora e, portanto, digo-o, é isto mesmo que não podemos fazer (POE, 1987b, p. 119).

No ensaio “Tradição e talento individual”, diz T. S. Eliot (1989, p. 44):

A mente do poeta é de fato um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens, que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas.

Ora, no caso de Baudelaire, a leitura que fez de Edgar Allan Poe parece ter fornecido muitas das imagens e impressões que mais tarde consolidou em sua própria poética. Nesse sentido, a figura do artista, por permear a obra do autor e surgir ao lado de outros “temas que eram nitidamente seus” e cuja “força de expressão” não deixa “margem a qualquer dúvida sobre sua autenticidade fundamental” (AUERBACH, 2007, p. 310), pode ser considerada, nos termos de sua representação, como importante chave interpretativa do pensamento estético baudelaireano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme se observou ao longo deste estudo comparativo, a influência de Poe foi decisiva na obra de Baudelaire e a aproximação promovida entre as narrativas “Hop-Frog” e “Uma morte heroica” ilustram esse fato. A conclusão, portanto, não poderia deixar de registrar que o diálogo entre o poeta francês e o escritor norte-americano é amplo e envolve desde a tradução até a interlocução com temas e conceitos; a figuração do artista em “Uma morte heroica” evoca a imagem do “clown trágico” presente em Poe e estabelece certos padrões recorrentes na poesia de Baudelaire, como ocorre em “O velho saltimbanco”; e que, por fim, tanto no conto como no poema em prosa analisados, emerge uma nova concepção do belo e um sentimento particular acerca da modernidade.

REPRESENTATIONS OF THE ARTIST: THE “TRAGIC CLOWN” IN EDGAR ALLAN POE AND CHARLES BAUDELAIRE

Abstract: This paper reflects on the representations of the artist in Edgar Allan Poe and Charles Baudelaire, taking into account the sharing of a certain aesthetic conception by these authors and the decisive presence of the notion of modernity in his work. To illustrate the proposed approach, we will compara-

tively analyze the narratives “Hop-Frog” (1849), by Poe, and “A Heroic Death” (1863), by Baudelaire, where the communion of themes and images provides a horizon of interpretations and hypotheses for the construction of the artist’s *ethos* and its characterization as “tragic clown” by the authors concerned.

Keywords: Artist. *Ethos*. Modernity.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. *As Flores do Mal e o sublime*. In: AUERBACH, E. *Ensaio de literatura ocidental*. ARRIGUCI JR., D.; TITAN JR., S. (Org.). Tradução Samuel Titan Jr. e Marcos M. de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2007.
- BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985. (Coleção “Poesia de todos os tempos”).
- BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris)*. Tradução Dorothée de Bruchard; edição bilíngue. São Paulo: Hedra, 2011.
- BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício S. Dias. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. In: ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- HUGO, V. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução do “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas Cecília Berretine. São Paulo: Perspectiva, 2012. (Coleção “Elos”, dirigida por J. Guinsburg).
- POE, E. A. *O princípio poético*. In: POE, E. A. *Poemas e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado; seleção e notas Carmem V. C. Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987a. p. 83-107.
- POE, E. A. *O demônio da perversidade*. In: POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado; seleção e notas Carmem V. C. Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1987b. p. 116-122.
- POE, E. A. *Hop-Frog*. In: POE, E. A. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Tradução e organização Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 371-379.
- POE, E. A. *A filosofia da composição*. In: POE, E. A. *Poemas e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado; nova edição revista. Rio de Janeiro: Globo, 1999. p. 101-114.
- STAROBINSKI, J. *Portrait de l’artiste en saltimbanque*. Nouvelle édition revue et corrigée par l’auteur. Paris: Gallimard, 2004. (Collection “Art et Artistes”).
- VILLA, D. *Introdução*. In: BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris)*. Tradução Dorothée de Bruchard; edição bilíngue. São Paulo: Hedra, 2011. p. 9-25.

Recebido em outubro de 2017.

Aprovado em abril de 2018.