

# Baudelaire transposto por Eduardo Guimaraens

## *Baudelaire transposed by Eduardo Guimaraens*

**Ellen Guilhen**

Universidade Estadual de Campinas  
(Unicamp) | Campinas | SP | BRs  
ellenguilhen2@gmail.com  
<http://orcid.org/0000-0002-0217-4165>

**Resumo:** Mencionado por Antonio Candido no início do ensaio “Os primeiros baudelairianos” como um autor que surgiu imediatamente após o ápice da influência de Baudelaire no Brasil, Eduardo Guimaraens (1892-1928) foi um leitor obcecado e um pesquisador arguto dos princípios do poeta francês. Atento à noção de ritmo em diferentes níveis, Guimaraens alcançou uma afinidade intensa com as formas e ritmos originais ao traduzir para o português 83 poemas de *As Flores do Mal*, mantendo muitos alexandrinos e a equivalência de rimas graves e agudas. Inspirado pela dualidade arquitetural de *As Flores do Mal*, segundo Lawler (1997), Guimaraens elegeu essa alternância como fundamento para a estruturação de seu livro de poemas *Divina Quimera* (1916). Além disso, em sete poemas em prosa publicados na revista “Fon-Fon!” em 1914, ainda hoje pouco conhecidos, ele empregou estratégias semelhantes às de Baudelaire em *Petits poèmes en prose*, como repetições, pausas, assonâncias e variações no comprimento das frases, projetando na sequência da prosa algo da ressonância da poesia. Ao adotar essa última forma de composição, Guimaraens – como Baudelaire – assumiu a instabilidade interpretativa como um projeto literário, empurrando a suspensão e a tensão para um nível ainda mais incerto do que produzido pela alternância de temas, ritmos e abordagens na disposição dos poemas em um livro. Este artigo analisa, portanto, estas três maneiras de incorporação da obra baudelairiana por Eduardo – tradução, estruturação do livro de poemas e produção de poemas em prosa – e discute como se entrelaçam.

**Palavras-chave:** ritmo (poesia); tradução; poema em prosa.



**Abstract:** Mentioned by Antonio Candido at the beginning of the essay “The first Baudelaireans” as an author who emerged immediately after the height of Baudelaire’s influence in Brazil, Eduardo Guimaraens (1892-1928) was an obsessed reader and an astute researcher of the French poet’s principles. Attentive to the notion of rhythm at different levels, Guimaraens achieved an intense path with the original forms and rhythms when translating 83 poems from *Les Fleurs du mal* into Portuguese, maintaining many alexandrines and the equivalence of low and high rhymes. Inspired by the architectural duality of *Les Fleurs du mal*, according to Lawler (1997), Guimaraens chose this alternation as the basis for structuring his book of poems *Divina Quimera* (1916). Furthermore, in seven prose poems published in the magazine “Fon-Fon!” in 1914, still little known today, he employed strategies similar to Baudelaire’s in *Petits poèmes en prose*, such as repetitions, pauses, assonances and variations in sentence length, projecting something of the resonance of poetry onto the prose sequence. By adopting this last form of composition, Guimaraens – like Baudelaire – assumed interpretative instability as a literary project, pushing suspension and tension to an even more uncertain level than that produced by the alternation of themes, rhythms and approaches in the arrangement of the poems in a book. This article therefore analyzes these three ways in which Eduardo incorporated Baudelaire’s work – translation, structuring the book of poems and producing poems in prose – and discusses how they intertwine.

**Keywords:** rhythm (poetry); translation; prose poem.

## 1 Breve biobibliografia de Eduardo Guimaraens

Eduardo Guimaraens (1892-1928) foi um destacado escritor e jornalista gaúcho, um dos principais expoentes do Simbolismo no Brasil. Influenciado profundamente por poetas como Dante, Baudelaire, Poe, Verlaine e Mallarmé, Eduardo iniciou sua carreira literária aos 15 anos com a publicação do livro de poemas *Caminho da Vida*. A partir de 1911, Eduardo escreveu em diversos periódicos de Porto Alegre, especialmente “A Federação” e “Correio do Povo”.

Sua mudança para o Rio de Janeiro em 1912 marcou uma fase de intensa atividade jornalística e literária, colaborando em periódicos influentes como “Caretta”, “Fon-Fon!” e “O Malho”. A amizade com Ronald de Carvalho e Luís de Montalvor, cultivada na redação de “Fon-Fon!”, contri-

buiu para que poemas de sua autoria fossem impressos no número 2 de “Orpheu” (1915), a revista luso-brasileira que introduziu em Portugal o movimento modernista. Além de sua contribuição como poeta, Guimaraens exerceu um papel significativo na gestão da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, onde foi diretor até sua morte prematura em 1928, aos 36 anos.

Sua obra mais conhecida é *Divina Quimera*, cuja primeira edição data de 1916. Apesar do interesse que desperta em poetas e críticos literários, recebeu apenas três edições: 1916, 1944 e 1978.

A relação de Eduardo Guimaraens com Baudelaire é notável não apenas por sua escolha de temas e estilo poético, mas também por sua tradução de *As Flores do Mal*. Foi até 1928, o ano de sua morte, o que traduzira o maior número de poemas do livro.

## 2.1 A tradução de *As Flores do Mal*

Entre 8 de março de 1917 e 19 de janeiro de 1921, Guimaraens debruçou-se sobre a obra-prima de Baudelaire para traduzi-la. O resultado: 83 poemas vertidos para o português naquela que é considerada a tradução mais musical de *As Flores do Mal*. 69 poemas dos que integraram a edição de 1861, três dos seis censurados em 1857 e onze que foram incluídos em edições póstumas do livro de Baudelaire.

O material, com prefácio já redigido por Guimaraens, ficou guardado por 45 anos em poder de Itálico Marcon até que, em 2009, se perdeu em uma desastrosa doação. Em 2019, Maria Etelvina Guimaraens, neta de Eduardo, encontrou uma cópia em posse da família e decidiu publicar as 83 traduções, acompanhadas do prefácio e das notas de Eduardo.

Dessas, estavam acessíveis ao público apenas 10 traduções até então. Isso porque, na década de 1930, Félix Pacheco promoveu a divulgação de Baudelaire no Brasil e publicou, em 12 de fevereiro de 1933, no “Jornal do Comércio”, as versões de Guimaraens para os poemas “Benção”, “O albatroz”, “Elevação”, “A vida anterior”, “O homem e o mar”, “Perfume exótico”, “A uma dama crioula”.

Elogiando seu trabalho musical, Pacheco arriscou dizer que, se não tivesse morrido precocemente, Guimaraens faria com Baudelaire no Brasil o que este último fez com Edgar Allan Poe na França: consagrar o autor estrangeiro através da tradução e do empréstimo do vigor e requinte literários (Meirelles, 2007, p. 87).

Dentre as traduções compartilhadas por Pacheco, a proposta foi analisar “Elevação”, “Correspondências” e “A vida anterior”, todos escritos em alexandrinos. O objetivo foi verificar o tratamento que Guimaraens deu, em sua versão, ao metro e ao esquema de rimas, conferindo se atendem às regras do alexandrino “francês”, a saber: 1. a colocação obrigatória de sílabas tônicas na 6ª e 12ª posição, dividindo o verso em dois hemistíquios. A sexta sílaba [final do 1º hemistíquio] deve ser a última sílaba de uma palavra oxítônica [também conhecida como aguda]; 2. quando a última palavra do 1º hemistíquio for grave [paroxítona], a primeira palavra do segundo deve começar por uma vogal ou por um h (Cf. Passos e Bilac, 1905, p. 67-9).

Nas traduções escolhidas, Eduardo manteve o obrigatório acento na 6ª posição. Empenhado, no entanto, “em obedecer ainda e quanto possível, no que a rima concerne, à mesma alternância ou equivalência, de graves e agudas, e às suas consecutivas colocações e disposição na estrofe” (Guimaraens, 2019, p. 34), sacrificou por vezes a sintaxe (vários de seus hemistíquios não se constituem como sentenças semiautônomas, como o v. 1 de “Élévation” de Baudelaire: “Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées”, p. ex.), o término do 1º hemistíquio em oxítônica

(em Baudelaire, apenas os v. 8 e 11 têm cesura em paroxítonas; em Guimaraens, metade dos 20 versos) e/ou a compreensão da tradução (v. 20 de “Elevação” ou 1ª estrofe de “Correspondências”).

Para manter o alexandrino, Guimaraens recorreu com frequência ao *enjambement*, transferindo ao verso subsequente muitas vezes apenas uma palavra (“alto/cimo”, “ao descer/da noite”, “a erguer-se/no ar”, “gemer/da vaga”, “sobressalta/em largo ritmo”, todos exemplos da tradução de “A vida anterior”), perturbando sobremaneira – por que não dizer – o ritmo da leitura.

Já em “Correspondências”, sua tradução garantiu que a cesura separasse o verso em blocos sintáticos semiautônomos, facilitando a construção de um ritmo binário, mais harmonioso no ponto de vista fonético. Mas esta opção também cobrou seu preço: o prejuízo da compreensão. “Parece a Natureza um templo arquitetado/e no qual fala a pedra às vezes: uma basta/e sombria floresta, ao homem que se arrasta/e entre os símbolos vai, que o espreitam, deslumbrado” (Guimaraens, 2019, p. 46). De toda forma, cabe lembrar que apenas Eduardo e Pacheco foram capazes de manter o alexandrino de “La Nature est un temple où de vivants piliers” (v. 1 de “Correspondances”); a maioria dos tradutores forçava a contagem de apenas seis sílabas no primeiro hemistíquio “A natureza é um templo” (Meirelles, 2011, p. 7), lendo “za/é/um” como uma mesma sílaba poética.

A tradução do poema “Elevação” manteve os dodecassílabos divididos em hemistíquios, distribuídos em cinco estrofes de quatro versos com rimas interpoladas. No entanto, como Meirelles (2007, p. 95) destacou, as rimas de Baudelaire não são sempre ricas como são as de Guimaraens, o que indica um domínio formal bastante apurado por parte do poeta gaúcho. Embora tenha alterado “sphères étoilées” (esferas estreladas) por “plainos estrelados”, Guimaraens propôs uma tradução bastante fiel nos aspectos formais e temáticos.

Além de perseguir um metro desafiador para uma língua majoritariamente formada por paroxítonas, como o português,<sup>1</sup> Guimaraens procurou obedecer a equivalência entre rimas graves (femininas, formadas por paroxítonas) e agudas (masculinas, oxítonas) na disposição nas estrofes. Para Antônio Feliciano de Castilho (Cf. Coimbra Martins, 1969, p. 274), a exigência da alternância de rimas femininas e masculinas e da “partição e pausa forte de cada hemistíquio” representava “grilhões e fantasias” absolutamente desnecessários, empregados em França para oprimir o verso dodecassílabo. Guimaraens entende, no entanto, que respeitar tal equivalência permitiria “executar [a excepcional polifonia baudelaireana], sem mudança ou equívoco de acordes ou de tons harmônicos, obedecendo ao mesmo andamento, as frases, os motivos, com as linhas sinuosas do seu desenho original” (Guimaraens, 2019, p. 34).

Como poeta, Eduardo também fez amplo uso do dodecassílabo (32 dos 49 poemas de *Divina Quimera*). Mas o acento não recaía obrigatoriamente sobre a 6ª posição. Em “Prelúdio”, três versos não podem de forma alguma serem lidos como alexandrinos 6/6: v. 16, 27 e 39. [Às vezes quando vou por altas horas, quando], por sua vez, se define como um poema em alexandrino trimetro (acento na 4ª, 8ª e 12ª) construído em *enjambements*, demonstrando consonância com movimentos de liberação do verso que se davam também em Portugal no final do XIX. Observa-se ainda que, a fim de manter o metro, Guimaraens realizou em seus poemas elisões violentas (re/fle/te, a um/ ful/gor; de/se/jo au/gu/ral; do/lên/cia o o/dor;), o

<sup>1</sup> Segundo o tradutor Alexei Bueno (2012), o “alexandrino, de fato, sempre foi um verso transplantado artificialmente para o português, sendo da maior naturalidade [...] numa língua com um léxico de tendência fortemente oxítona como é a francesa”, sobretudo por conta da expectativa de que o final do 1º hemistíquio seja ocupado pela última sílaba de uma palavra oxítona (aguda).

que não ocorre tanto destaque nas traduções. Sendo a tradução posterior à publicação de *Divina Quimera*, pode-se supor que – entre uma e outra – o poeta-tradutor adquiriu um domínio ainda maior do metro dodecassílabo.

Assim, pelas escolhas acima destacadas, é possível concluir que Guimaraens-tradutor buscou executar a música baudelaireana com “extremoso cuidado” por meio de um “trabalho paciente” de “transposição” (a palavra é colocada em destaque no seu prefácio) (Guimaraens, 2019, p. 34), evidenciando uma profunda ressonância entre os dois autores.

## 2.2 Ritmo na estrutura do livro de poemas

Procurando entender as diversas dimensões do ritmo experimentadas por Baudelaire e perseguidas por Guimaraens, cabe destacar as semelhanças entre a estruturação de *As Flores do Mal* (1857 e 1861) e *Divina Quimera* (1916), dois livros de poemas que se configuram para além de um simples álbum.

Barbey d’Aurevilly, num “vívido ensaio em torno da ideia de um argumento sequencial” de *As Flores do Mal* (Lawler, 1997, p. 16), apresenta a obra como resultado de “uma arquitetura secreta, um plano calculado pelo poeta meditativo e voluntário”. Para ele, cada poema/cada verso tem uma função essencial no esquema, e não pode ser citado isoladamente como representativo. O romancista identifica, assim, um princípio dramático no livro de Baudelaire, distinguindo-o dos poetas líricos da época e conferindo à obra um aspecto intelectual e construtivo (Veras, 2022, p. 102). Quando Charles Baudelaire e seus editores são acusados de ultrajarem a moral pública, vários trechos do artigo de d’Aurevilly são utilizados para embasar a defesa judicial.

Na tentativa de desvendar essa arquitetura secreta, James R. Lawler, em seu *Poetry and moral dialectic: Baudelaire’s “secret architecture” of Les Fleurs du Mal*, de 1997, insiste no caráter dual como chave explicativa. Na leitura de Lawler, tomando a lei dos contrastes como princípio organizador de sua obra, Baudelaire criou um método cujas contradições, exatamente mensuradas, propõem uma espécie de um equilíbrio dialético.

A articulação de um assunto em metades complementares de uma dualidade se evidencia nesta análise de Lawler sobre o tema da morte nos poemas finais de *As Flores do Mal*:

O genial talento de Baudelaire para a composição reúne os seis poemas de “La Mort” em dois clusters simétricos. A morte aparece pela primeira vez como harmonia lírica à semelhança do amor perfeito (“La Mort des amants”), depois como esperança e fé religiosas (“La Mort des pauvres”), então como redenção patética (“La Mort des artistes”): o movimento espeta a bolha de confiança enquanto mantém a imagem de uma possível consolação pós-morte. Por outro lado, nos últimos três poemas, uma atitude antitética é tomada à medida em que a morte aparece sob a forma de uma amante voluptuosa (“La Fin d’une journée”), um palco vazio (“Le Rêve d’un curieux”), uma travessia oceânica (“Le Voyage”). O segundo grupo responde ao primeiro por uma progressão que implica prazeres eróticos, desejo frustrado, paixão metafísica quando o poeta, como um conhecedor do cânone, diferencia uma atitude de outra. O uso de dois grupos, no entanto, quebra

o feitiço que permitiria que uma única propensão se impusesse, uma vez que o pensamento assume seus extremos. (Lawler, 1991, p. 18 e 19, tradução nossa)<sup>2</sup>

Além de poemas que se contrapõem indefinidamente, há uma profusão de oxímoros. O próprio título da obra magna de Baudelaire guarda essa dissonância fundamental: *As Flores do Mal* – a delicada beleza e a/da força destrutiva (Friedrich, 1991, p. 46). O título *Divina Quimera* partilha da mesma força dissonante, embora o embate não seja mais entre satanismo/mal-estar e beleza. O adjetivo “divina” estabelece o sobrenatural, o sagrado, sinaliza um passo em direção à crença de que o sublime é, de algum modo, possível. O substantivo “quimera” derruba essa positividade, lembra que a experiência mística de completude é ilusória, provisória e/ou apenas se realiza no fantástico.

No livro de Guimaraens, após o poema inicial “Prelúdio”, há uma epígrafe que marca o início da seção principal do livro (da Parte I a Final): “Quelque chose d’ardent et de triste, quelque/ chose d’un peu vague –”, seguida por “BAUDELAIRE”. Este trecho é retirado de *Fusées* (1851): “Encontrei uma definição de Belo – do que é Belo para mim. É algo simultaneamente ardente e triste, um pouco vago, que deixa sempre lugar para a conjectura”. A beleza, de acordo com o francês, conduz a “sensações mistas de tristeza e de volúpia”, a uma impressão de “melancolia”, associada a uma sensação de terror (amargura, privação e desespero).

A aposta na junção de opostos está, portanto, presente do título à epígrafe de *Divina Quimera*. Mas ela se dá, também, no aspecto estrutural. Na configuração do livro, Guilhen (2017) observa uma clara alternância de caráter: as Partes I, III e V possuem estruturas mais livres, e se assemelham muito entre si quanto à tonalidade e atmosfera que carregam. As Partes II e IV, de formato mais rígido, parecem não dialogar formalmente com as demais, mas não deixam de apresentar motivos comuns ao restante da obra.

Podemos dizer que a poesia de Eduardo Guimaraens se constrói em suspensão. Suspensão nas palavras-chave, na ambivalência dos pares de palavras (“sombra ardente”, “fulgor tristonho”, perturba e fascina), na característica de cada poema (com destaque para “Prelúdio”, poema feito de perguntas) e no livro como um todo, que não se organiza em subordinação, hierarquia, submissão.

A suspensão é, do mesmo modo, um efeito do livro de Baudelaire. “Centrada na contradição e na multiplicidade de pontos de vista irredutíveis a qualquer síntese moral ou política” (Veras, 2022, p. 108), essa poesia suspende a possibilidade de identificação de um ou outro personagem do poema à figura do autor (Murphy, 2003, p. 445 *apud* Veras, 2022, p. 112). Convertendo a dificuldade do público leitor em problema literário, dramatiza-a na própria configuração do livro.

---

<sup>2</sup> Baudelaire’s genius for composition brings together the six poems of “La Mort” in two symmetrical clusters. Death first appears as lyrical harmony in the likeness of perfect love (“La Mort des amants”), then religious hope and faith (“La Mort des pauvres”), then pathetic redemption (“La Mort des artistes”): the movement pricks the bubble of confidence while maintaining the image of a possible post mortem consolation. On the other hand, in the last three poems, an antithetical attitude is taken as death appears in the form of a voluptuous mistress (“La Fin d’une journée”), an empty stage (“Le Rêve d’un curieux”), an ocean-crossing (“Le Voyage”). The second group responds to the first by a progression that entails erotic pleasure, thwarted desire, metaphysical passion as the poet, like a canonist, discriminates one attitude from another. The use of two groups, however, breaks the spell that would allow a single penchant to impose itself since thought assumes its extremes.

Veras, em entrevista a Müller (2021), argumenta que, ao assumir o paradoxo entre a ascensão e a queda, a poética baudelaireana se vê diante de uma crise na harmonia musical. O eu lírico se apresenta como um sino rachado, como um “faux accord” (ao mesmo tempo um acorde falso e um acorde desafinado) na “divina sinfonia” (Cf. o poema “L’Héautontimorouménos”, v.13 e 14).

Esse desconcerto é encenado por Baudelaire em diferentes camadas. Em “Je te donne ces vers...” os primeiros oito versos do poema são todos alexandrinos perfeitamente equilibrados: eles descrevem o efeito rítmico regular que o poeta deseja que eles tenham no leitor, “ainsi qu’un tympanon” (v. 6), uma espécie de tambor. Quando a mulher aparece nos tercetos, abandonada por Deus e enfrentando o terror existencial, um falso acorde na sinfonia divina é criado: “être maudit à qui,/ de l’abîme profond”, “Jusqu’au plus haut du ciel,/rien, hors moi, ne répond!” (destaque nosso). Este falso acorde é o próprio monossílabo “rien”, que representa a visão horrível do universo. O metro é perturbado e o falso acorde – representado pelo choque entre o esperado acento de sexta sílaba (representação da analogia universal) e a tônica imprevista na sétima sílaba – corresponde ao conteúdo do verso que ele perturba. Trata-se do ritmo imitativo descrito por Joycelynne Loncke em *Baudelaire et la musique* (1975, p. 214).

Por um lado, segundo David Evans (2004, p. 58 e 59), exemplos de poemas de 1858-59 apresentam uma ampla variedade de técnicas disruptivas, como *enjambement* entre substantivo e adjetivo, ausente da poesia de Baudelaire até então, o que confirmaria uma progressão, por volta do final da década de 1850, em direção a um questionamento mais enfático e sustentado das formas tradicionais de verso. Por outro, a reescrita de um grande número de textos confirmaria a predileção de Baudelaire por construções paralelas e simétricas indicando – ao contrário da crença bastante difundida – que a harmonia era tão importante quanto a discórdia no conjunto da produção baudelaireana. A tensão poderia aumentar com a adição de mais e mais elementos disruptivos, mas essa tensão dependeria de um simultâneo reforço de elementos produtores de harmonia para continuar incomodando.

Ora, não é demais lembrar que a descontinuidade e a alternância são constitutivas do ritmo (do grego *rhythmos*, aquilo que flui, aquilo que se move): “Se pensarmos no fluir tranquilo e contínuo de uma corrente de água ou na emissão contínua de um som no qual nada se altere, não teremos a noção de ritmo. Falamos em ritmo a partir do momento em que o fluir apresenta descontinuidades” (Kiefer, 1970, p. 23). A dissonância destaca as ressonâncias, e vice-versa.

Tanto *As Flores do Mal* quanto *Divina Quimera* são livros de poemas compostos com base na alternância. E essa alternância é o que produz o ritmo do conjunto, indicando que o aspecto musical permanece relevante mesmo diante dos questionamentos mais incisivos com relação às formas tradicionais do verso. Como poucos, Guimaraens compreendeu a importância do ritmo para o poeta francês, e elegeu esse critério como base para seu trabalho como tradutor e como poeta.







A leitura dos sete poemas em prosa publicados por Eduardo Guimaraens na revista “Fon-Fon!” de 11 de julho de 1914 produz a impressão de um trabalho musical apurado.

Em “Nocturno”, a reprodução de estruturas similares – “Quero sonhar o sonho”/“Quero sonhar unicamente” – no início dos três parágrafos institui um ritmo ternário que dialoga com as outras repetições do pronome interrogativo “que” introduzindo as demais frases. Além disso, os dodecassílabos “Quero sonhar o sonho da tua beleza”, “sobre o leito de ritmos d’ste poema d’amor”, “Suave e trêmula a noite desdobrou-se”, “Com a sombra nupcial de um véu imenso” proporcionam um ritmo encantatório prolongado e expressivo.

Muitos foram os estudiosos que buscaram regularidade rítmica nos pequenos poemas em prosa de Baudelaire. No musical “Enivrez-vous”, o exercício de escansão das orações mais longas – dedicadas ao Tempo, inimigo da embriaguez – indica que os “versos” oscilariam entre 12 e 14 sílabas poéticas: “Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps” (12), “Pour n’être pas les esclaves martyrisés du Temps” (13), “Dans la solitude morne de votre chambre” (12) L’ivresse déjà diminuée ou disparue (13). Já os “versos” do início e do final, sob efeito do arrebatamento, jogam com ritmos mais curtos, como o ternário, quaternário: “Tout est là:” (3), “Enivrez-vous” (4), “À votre guise” (4), ou ainda com a enumeração de três ou quatro termos como em “De vin, de poésie ou de vertu”. Jean Pellegrin, em “Rythmes baudelairiens”, publicado no “Cahiers de Sémiotique Textuelle” em 1988, foi um dos autores que desenvolveu essa separação.

Se, no entanto, a leitura exaustiva dos poemas em prosa baudelairianos não permite o estabelecimento de padrões rítmicos significativos, os exemplos acima têm por intuito ilustrar como o ritmo continua presente num tipo de texto fundado na recusa à tirania do metro e da rima.

Baudelaire e Guimaraens combinaram, nos poemas em prosa, suspensões (“Se eu o amava, respondeu então o regato, se eu o amava”, em “Fábula de Narciso”, de Guimaraens, p. ex.) e paralelismos estratégicos (os parênteses de “D`entre cortinas de veludo vermelho, há espectros que ouvem”, entre os parágrafos, em “Toast final”, de Guimaraens, p. ex.). A repetição de expressões pode indicar hesitação ou preparação, reforço ou ênfase, impaciência, angústia, dúvida, meditação. Está intimamente ligada à fala, ao contexto coloquial, que dela faz uso pelas diferentes razões listadas. Pode ser entendida como uma marca de prosaísmo (por oposição à concisão/contenção da poesia). Mas, acima de tudo, a repetição é a base da construção do ritmo e, consequentemente, da música.

Na estratégia da repetição, o duplo movimento de se abrir à prosa (e aos temas e formas mais rebaixados) e manter a harmonia que a sobreposição de sons semelhantes produz. “Musical sem ritmo e sem rima” e ao mesmo “bastante maleável e bastante rica em contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobresaltos da consciência”, escreve Baudelaire ao seu amigo e editor da revista *La Presse*, Arsène Houssaye (1995, p. 277) a respeito dos mistérios da prosa poética que almeja.

Como em Baudelaire, há em Guimaraens coincidência de temas e títulos entre os poemas em prosa e os poemas metrificados. “Toast final”, por exemplo, apresenta imagens, vocábulos e uma atmosfera que estarão presentes também em “Sonata sentimental”, o poema da Parte IV de *Divina Quimera*.

Os pontos em comum levantados sobre os poemas em prosa de Baudelaire e de Guimaraens não impedem, porém, que a instabilidade constitutiva do gênero continue desafiando a crítica:

Este é o desafio que a poesia em prosa nos apresentará. *Le Spleen de Paris* [Petits poèmes en prose] está muito longe do lançamento alegre e sem problemas que

a leitura redutora do ritmo dos versos feita por certos críticos nos faria acreditar. Na verdade, na ausência da analogia universal, o poeta em prosa levanta o véu sobre o mundo para investigar as consequências da perda de uma ilusão que faz da poesia em verso uma farsa. No entanto, o resultado é uma instabilidade interpretativa infinitamente problemática que desafia a nossa percepção do mundo e da poesia. É a esta instabilidade que o poeta e os seus leitores serão obrigados a responder, necessitando de uma redefinição irrevogável tanto do papel como do mecanismo do ritmo poético. (Evans, 2004, p. 86, tradução nossa)<sup>3</sup>

Sendo assim, embora seja possível visualizar estruturas rítmicas como metros e repetições no interior de seus poemas em prosa, a conclusão é de que – ao adotar essa forma de composição – Baudelaire e Guimaraens assumem a instabilidade interpretativa como um projeto literário, empurrando a suspensão e a tensão para um nível ainda mais incerto.

### 3 Conclusão

No terceiro poema da Parte II de *Divina Quimera*, “Túmulo de Baudelaire”, Eduardo homenageia o mestre por meio de um soneto.<sup>4</sup> No primeiro quarteto, surge um anjo de halo virginal; no segundo, ergue-se Lúcifer, o anjo banido e blasfemo, magnífico na rebeldia por não se humilhar ante o poder que o rejeitou. No primeiro terceto, o eu lírico poeta recusa o casamento com qualquer uma das esferas, definindo-se pela busca abissal. Para cima ou para baixo, seu desejo nunca se satisfaz, como os tonéis sem fundo das mitológicas danaides assassinas. As “largas fauces de urna” do Desejo o caracterizam. O soneto termina com orações no céu e uivos no inferno, expressos no mesmo décimo quarto verso.

#### TÚMULO DE BAUDELAIRE (1916)

Um anjo, que possui uma espada de chama,  
hirto e pálido, à frente um halo virginal,  
guarda o Túmulo, junto ao mármore imortal,  
a que o Poeta desceu, cego de luz e lama.

Outro, que às mãos desfralda o ardor de uma auriflama,  
olha, cismando, o azul profundo como o mal;

<sup>3</sup> This is the challenge which prose poetry will present us. *Le Spleen de Paris* is a far cry from the unproblematic, joyous release which certain critics' reductive reading of verse rhythm would have us believe. Indeed, in the absence of the universal analogy, the prose poet lifts the veil on the world in order to investigate the consequences of the loss of an illusion which makes of verse poetry a sham. However, the result is an infinitely problematic interpretative instability which challenges our perception of both the world and poetry. It is to this instability that the poet and his readers will be obliged to respond, necessitating an irrevocable re-definition of both the role and the mechanics of poetic rhythm.

<sup>4</sup> Além da homenagem, Guimaraens desenvolve poemas homônimos e/ou de mesma abordagem temática que Baudelaire como “De profundis clamavi”, “Nox”, “Madona” etc. Curiosamente, apenas três dos 49 poemas de Guimaraens – “Túmulo de Baudelaire” (Parte II), “De Profundis Clamavi” (Parte II) e poema 6 (Parte V) – não mencionam sonho ou sono nem palavras de mesmo campo semântico (adormecer, dormir, insônia, sonâmbulo, sonolento, por exemplo).

e Lúcifer, enfim, magnífico e fatal,  
tem à boca a revolta em que a blasfêmia clama.

Entre a aridez da terra e a solidão noturna,  
fundo abismo, do espaço ao lúgubre esplendor,  
fendem-se do Desejo as largas fauces de urna.

E as Danaides, de aspecto envelhecido e eterno,  
tentam encher em vão esse tonel de horror!  
Ora, lá dentro, o Céu! Uiva, lá dentro, o Inferno!

Pelo soneto transcrito, Eduardo Guimaraens revela ter compreendido o cerne da poética baudelaireana, o que também é possível perceber pela forma como estrutura seu livro de poemas, organizando-o a partir da alternância. Ao transpor os poemas de Baudelaire para o português e ao produzir seus poemas em prosa à semelhança do mestre, identificou aquilo que lhe era mais caro: o ritmo, a essência da poesia, aquilo que não fora abolido pelo movimento modernista.

## Referências Bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. 6ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal, de Baudelaire*. Tradução e seleção de poemas: Eduardo Guimaraens (tradução de 1927). Organizado por Maria Etelvina Guimaraens. Porto Alegre: Libretos, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. Spleen de Paris. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Tradução de Aurélio Buarque de

Holanda. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BROOME, Peter. *Baudelaire's Poetic Patterns: the Secret Language of "Les Fleurs du Mal"*. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, série Faux Titre nº 166, 1999, 541 p.

BUENO, Alexei. Traduzindo Nerval. *Estudos Avançados*, v. 26, n. 76, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142012000300018>.

COIMBRA MARTINS, Antonio. *De Castilho a Pessoa: Achegas para uma poética histórica portuguesa*. Bulletin des Études Portugaises. Paris, 1969.

EVANS, David. *Rhythm, Illusion and the Poetic Idea – Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé*. GA: Rodopi, série Faux Titre, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GUILHEN, Ellen. A organicidade musical de Divina Quimera (1916), de Eduardo Guimaraens. 2017. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2017.

GUIMARAENS, Eduardo. *Divina Chimera*. Desenhos de Correia Dias. 1ª ed. Rio de Janeiro: Oficina Tipográfica Apollo. Vieira da Cunha & Cia, 1916, 107 p.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. 3ª edição. Porto Alegre: Movimento, 1979.

LAWLER, James R. *Poetry and Moral Dialectic*: Baudelaire's "secret architecture". Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 1997, 217 p.

LONCKE, Joycelynne. *Baudelaire et la Musique*. Paris: A.-G. Nizet, 1975.

MEIRELLES, Ricardo. Baudelaire no Brasil: Eduardo Guimaraens, um poeta albatroz. *Cerrados*, v. 16, n. 23, 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/1243>. Acesso em: 27 ago. 2024.

MEIRELLES, Ricardo. Les Fleurs du Mal no Brasil: as traduções de "Correspondances". *Cultura & Tradução*, João Pessoa, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/view/13074/7572>. Acesso em: 27 ago. 2024.

MÜLLER, Aldalberto. Ensaios renovam a leitura da poesia de Baudelaire. Estado de Minas, 03 de setembro de 2021. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/09/03/interna\\_pensar,1302076/ensaios-renovam-a-leitura-da-poesia-de-baudelaire.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2021/09/03/interna_pensar,1302076/ensaios-renovam-a-leitura-da-poesia-de-baudelaire.shtml). Acesso em: 10 dez. 2024.

PASSOS, Guimarães; BILAC, Olavo. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1905.

PELLEGRIN, Jean. Rythmes baudelairiens. Rythme et écriture. *Cahiers de sémiotique textuelle*. 1988, p. 51-63.

VERAS, Eduardo. Baudelaire e o drama da incompreensão. *Alea*, v. 24, n. 1, p. 95-114, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/202224105>.