



Baudelaire no Brasil: dos primeiros baudelairianos ao contemporâneo

O eixo e a roda

Universidade Federal de Minas Gerais

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida; Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

Faculdade de Letras

Diretora: Sueli Maria Coelho; Vice-Diretor: Georg Otte

Conselho Editorial

Alcir Pécora (Unicamp), Antônio Carlos Secchin (UFRJ)/Academina Brasileira de Letras), Berthold Zilly (UFSC/ Freie Universität Berlin), Ettore Finazzi-Agrò (Università di Roma “La Sapienza”), Flora Süsskind (UFRJ)/Casa Rui Barbosa), Heloisa Buarque de Hollanda (UFRJ), João Adolfo Hansen (USP), John Gledson (Universidade de Liverpool), José Américo de Miranda Barros (UFMG/UFES), Letícia Malard (UFMG), Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG), Murilo Marcondes de Moura (USP), Roberto Acízelo de Souza (UFRJ).

Editores

Gustavo Silveira Ribeiro
Carolina Serra Azul

Organizadores do número

Eduardo Veras (UFTM), Gilles Jean Abes (UFSC), Pablo Simpson (UNESP)

Secretaria

Lilian Souza dos Anjos, Ludmilla Cunha

Editor de Arte

Emerson Eller

Projeto Gráfico

Stéphanie Paes

Revisão

Gabriel Batista Silva Magela

Diagramação

Gabriel Batista Silva Magela

O eixo e a roda

FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G

Eixo Roda | Belo Horizonte | v. 33 | n. 4 | set.–dez. 2024 | 145 p. | e-ISSN 2358-9787



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

O EIXO E A RODA: Revista de Literatura Brasileira, 1982–
Belo Horizonte, Faculdade de Letras da UFMG.
ilust., col., online.

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado);
v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001);
Disponível apenas online a partir de 2015;
Periodicidade quadrimestral a partir do v. 26, n. 1, 2017;
Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2019.
ISSN: 0102-4809
E-ISSN: 2358-9787

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais.
Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD:
B869.05

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.lettras.ufmg.br/periodicos
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

7 Apresentação

Dossiê: Baudelaire no Brasil: dos primeiros baudelairianos ao contemporâneo

12 Notas sobre alguma recepção poética de Baudelaire, no Brasil, em
fins do XIX (Cruz e Sousa, Gonzaga Duque)
Francine Fernandes Weiss Ricieri

30 Baudelaire transposto por Eduardo Guimaraens
Ellen Guilhen

42 O “realismo” de Baudelaire lido por Machado
Gilles Jean Abes

59 A voz da vítima: o sacrifício como princípio poético em Augusto
dos Anjose Charles Baudelaire
Eduardo Horta Nassif Veras

76 Política da forma moderna
Larissa Drigo Agostinho

91 Baudelaire na contramão: futuro versus moderno na crítica de
Haroldo de Campos
Nicollas Ranieri de Moraes Pessoa

105 “É para você que escrevo, hipócrita”: Charles Baudelaire e a relação
com o interlocutor poético em Ana Cristina Cesar
Rita de Cássia Bovo de Loiola

120 Fabulações baudelairianas: da transpiração poética à récita
camerística de botiquim

 lvoro Silveira Faleiros, Paulo Teixeira Iumatti, João Marcondes da Silva Neto

Resenha

140 DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Limalha*. São Paulo: Corsário Satã, 2023.

Marinna Silva Santos

Apresentação

Baudelaire no Brasil: dos primeiros baudelairianos ao contemporâneo

“Com Baudelaire a poesia francesa sai enfim das fronteiras da nação”, escreve Paul Valéry (2019, p. 626), em “Situação de Baudelaire” (1924). De fato, o impacto da obra do poeta de *As flores do Mal* se faz sentir em diversas literaturas. Em 2011, um grande colóquio, “Baudelaire dans le monde”, realizado em Paris, tratou de reunir estudiosos de diversas partes do planeta com o intuito de oferecer um panorama geral da presença de Baudelaire mundo afora. O mapa traçado nesse encontro compreendeu países e regiões tão diversos quanto Brasil, China, Hungria, Espanha, Itália, Romênia, Irã, Escandinávia, EUA e Alemanha. Alguns dos textos apresentados naquela ocasião foram reunidos por André Guyaux no número 21 da revista *L'année Baudelaire* (2017). Em todos os casos discutidos, destacaram-se a variedade das facetas do próprio Baudelaire e algum tipo de impacto, por menor que seja, sobre o sistema literário do receptor.

Vejamos o caso brasileiro. Baudelaire começa a ser lido na década de 1850 (cf. Abes 2022), antes mesmo da publicação de *Les fleurs du Mal* (1857), e traduzido no início dos anos 1870, pouco tempo após a morte do poeta, que acontece em 1867. A tradução de sua obra poética inicia-se, pelo que se sabe, em 1872, dando início a uma longa série de traduções que se estende até o presente (a poesia e a prosa de Baudelaire por Júlio Castañon Guimarães são, respectivamente, de 2019 e 2023). Já os primeiros impactos visíveis sobre a poesia brasileira datam igualmente daquele momento, marcado pela recusa radical do romantismo e pela adesão a um tipo de realismo “demasiado cru”, que, convenhamos, tem muito pouco a ver com Baudelaire. Ele mesmo tratou o termo realista de “grossière épithète”. Machado de Assis foi o primeiro a reconhecê-lo, como se sabe, num artigo intitulado “A nova geração”, publicado na *Revista Brasileira* em 1879. “Quanto a Baudelaire, escreve Machado, não sei se diga que a

imitação é mais intencional do que feliz. O tom dos imitadores é demasiado cru; e aliás não é outra a tradição de Baudelaire entre nós. Tradição errônea. Satânico, vá; mas realista o autor de *D. Juan aux Enfers* e *Tristesses de la Lune!*” A despeito do caráter “grosseiro” das imitações, é preciso reconhecer, como o faz Antonio Candido, no incontornável ensaio “Os primeiros baudelairianos” (1989), que a exploração da face maldita, satânica, erótico-selvagem do poeta francês representou uma mudança de tom na poesia brasileira, possibilitando uma ruptura tanto estética quanto moral com o romantismo.

Se o primeiro Baudelaire a desembarcar no Brasil foi o rebelde poeta da carniça, do amor-devoração e dos louvores a satã, é preciso reconhecer que outras de suas facetas seriam igualmente exploradas. Para os simbolistas, o poeta das correspondências e dos poemas em prosa; para os modernistas, o poeta da cidade e da mistura de estilos; para a geração de 45, o poeta do soneto, do rigor formal. Baudelaire permanece importante para a poesia das décadas seguintes. Pensemos na experiência urbana de Roberto Piva, no erotismo de Hilda Hilst, nas referências diretas à sua obra em Sebastião Uchoa Leite, Carlito Azevedo, Paulo Henriques Britto, nos poetas que o traduziram recentemente (Ivan Junqueira, Mário Laranjeira e Júlio Castañon Guimarães) e naqueles que recriaram sua poesia (às vezes de maneira radical), incorporando-a, em certa medida, a suas próprias poéticas (Ana Cristina Cesar, Marcos Siscar, Álvaro Faleiros). A partir da segunda metade do século XX, a presença de Baudelaire parece ocorrer menos na epiderme estilística dos textos que nas afinidades temáticas e, principalmente, nos problemas teóricos compartilhados com ele: a questão do leitor e do endereçamento (cf. Simpson 2020), a questão do lirismo, a questão da prosa ou dos limites da poesia e da prosa (cf. Veras 2021), a crise da poesia, a desfiguração da linguagem poética, a antipoesia etc. Não por acaso, é nesse momento que Baudelaire se torna também objeto privilegiado de ensaístas e pesquisadores brasileiros. Estudaram e escreveram sobre ele, com algum grau de sistematicidade, nomes importantes e diversos da Universidade brasileira como Luiz Costa Lima, Antonio Candido, Glória Carneiro do Amaral, Raul Antelo, Marcos Siscar, Viviana Bosi, Marcelo Jacques de Moraes, Marie-Hélène C. Torres, entre vários outros.

Este dossiê reúne um conjunto de contribuições para considerar a recepção brasileira de Baudelaire nos âmbitos poético, tradutório e crítico. Abre com quatro artigos dedicados à primeira recepção de Baudelaire no Brasil. Francine Ricieri, em “Notas sobre alguma recepção poética de Baudelaire, no Brasil, em fins do XIX (Cruz e Sousa, Gonzaga Duque)”, em diálogo com o livro *Aclimatando Baudelaire* de Glória Carneiro do Amaral, para pensar o contato de Cruz e Souza com Baudelaire, e com as leituras de Jean Starobinski e Alain Vaillant da obra do poeta francês, sobretudo em sua figura do *clown* trágico e humor, propõe-nos o que chamou de um “embaralhamento entre os territórios do grotesco, do bufão, do *witz* e da ironia romântica”. Lê, em seguida, os poemas “Acrobata da dor” de Cruz e Souza e “Morte do palhaço” de Gonzaga Duque, observando neles, com o auxílio de Vaillant, a presença do “indecidível” no riso moderno. Ellen Guilhen, em seguida, no artigo “Baudelaire transposto por Eduardo Guimaraens”, parte do estudo das traduções feitas pelo poeta brasileiro de 83 poemas de *As flores do Mal*, de sua atenção ao ritmo do poeta francês, e da história da publicação desses traduções no Brasil, para ler o seu livro de poema *Divina Quimera*, publicado em 1916, e sete de seus poemas em prosa publicados na revista *Fon-Fon!* em 1914. Observa neles o efeito de uma “suspensão”, de uma “instabilidade interpretativa como projeto literário” e do que definiria ainda como “alternância de temas, ritmos e abordagens”.

Gilles Jean Abes, no artigo seguinte, intitulado “O ‘realismo’ de Baudelaire lido por Machado”, investiga o ensaio “A nova geração”, de Machado, publicado em 1879, em que questiona o “realismo” baudelaireano, para desdobrar esse debate da “batalha realista” no âmbito francês à sua repercussão no Brasil, como no jornal *O Liberal Pernambucano*, de 19 de outubro de 1857, responsável pela primeira menção ao poeta francês em jornais brasileiros. No contexto de um veredito negativo à poesia de Baudelaire, volta-se a Machado para avaliar a novidade de sua leitura e indicar o modo em que ambos, Baudelaire e Machado, vistos como realistas, “convergem em suas críticas ao realismo enquanto poética ou doutrina”.

No último artigo dedicado a essa primeira recepção, intitulado “A voz da vítima: o sacrifício como princípio poético em Augusto dos Anjos e Charles Baudelaire”, Eduardo Veras, analisa a presença da imagem da vítima sacrificial nos dois poetas. Evidencia como ambos compartilhariam “a crença na realidade do Mal (...), o gosto pelo estilo hiperbólico, a tensão entre o elevado da forma e o grotesco do conteúdo, a presença de um eu-lírico que se duplica”, para propor uma leitura, em seguida, do poema “*Vox victimae*” de Augusto dos Anjos em diálogo com leituras do poeta francês, como as de Georges Blin, em *Le sadisme de Baudelaire*, e da noção de sacrifício em Georges Bataille.

No artigo seguinte, intitulado “Política da forma moderna”, Larissa Drigo Agostinho parte do relato pessoal de seu interesse pela obra de Stéphane Mallarmé e das leituras de Mallarmé nos anos 50-70, para propor outras formas de uma obra “ser política sem necessariamente ter como pretensão representar o seu tempo”. Considera, assim, o romantismo de Chateaubriand e sua influência no romantismo brasileiro, para chegar à ironia baudelaireana como uma “fissura entre o real e o ideal”, sob o signo da melancolia, e que seria política na medida em que desmascararia o trânsito rápido, sobretudo em chave mimética, da sociedade à literatura, permitindo considerar processos interpretativos como aqueles que estariam em jogo no que chama de “vulgarização da sociologia literária”.

Nicollas Ranieri, em “Baudelaire na contramão: futuro versus moderno na crítica de Haroldo de Campos”, considera a dificuldade de integração de Baudelaire “às afinidades eletivas da poesia concreta”, como nos afirma, debruçando-se igualmente sobre o artigo “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” de Haroldo de Campos, publicado em 1984. Nele observa como Haroldo faz de Baudelaire um “ponto de apoio a partir do qual ele pode esclarecer a novidade mallarmeana”, ao mesmo tempo em que confronta a visada do poeta brasileiro, investida na busca de diálogos com a vanguarda, com outros críticos-poetas franceses, como Jacques Roubaud e Yves Bonnefoy, dentre outros, que também opuseram Baudelaire e Mallarmé.

Rita Loiola, por sua vez, em “‘É para você que escrevo, hipócrita’: Charles Baudelaire e a relação com o interlocutor poético em Ana Cristina Cesar”, propõe a leitura de vários momentos da obra da poeta carioca a partir do tensionamento com a noção de hipocrisia, que está presente em Baudelaire, e de suas menções ao poeta francês. Para Rita, Baudelaire e o “hipócrita leitor” seriam “invocados como sinais de que a relação com o destinatário é formada também por rachaduras e fissuras violentas. Por entre as fendas, porém, existe a possibilidade da abertura de espaços alternativos em que emergem o inesperado ou o surpreendente”.

Por fim, Álvaro Faleiros, Paulo Teixeira Lumatti e João Marcondes da Silva Neto, no artigo “Fabulações baudelaireanas: da transpiração poética à récita camerística de botequim”, articulam-se em torno de um projeto “radical”, dizem-nos, intitulado *Fabulações baudelaireanas – récita camerística de butiquim*, que consistiria na transformação de poemas baudelaireanos

nos em canções cantadas em português. Partem da tradução de Álvaro Faleiros *À flor do mal – transpirações baudelairianas*, publicada em 2018, para contar-nos do processo de musicalização da obra baudelairiana em parceria com a Orquestra Camerística de Butiquim e da adaptação das traduções às versões cantadas.

São artigos, assim, que propõem novas visadas sobre os primeiros baudelairianos, sobre os tempos fortes da influência do poeta francês e sobre sua apreciação crítica e historiográfica, e que atualizam histórica e teoricamente o debate sobre essa recepção, indo na direção também do contemporâneo.

O número traz ainda, ao final, a resenha, feita por Marinna Silva Santos, do recente livro de poemas *Limalha* (2023) de Rodrigo Lobo Damasceno, que esteve entre os finalistas do Prêmio Oceanos.

Gostaríamos de agradecer ao auxílio da equipe de *O Eixo e a roda* e à contribuição dos pareceristas, ambos fundamentais para a realização deste número. Super obrigados!

Dezembro 2024

Eduardo Veras (UFTM)

Gilles Jean Abes (UFSC)

Pablo Simpson (UNESP)

Referências:

ABES, Gilles Jean. “A recepção de Baudelaire no Brasil: obra e fortuna crítica”. *Remate de Males*, Campinas: São Paulo, v. 42, n. 1, p. 108–131, 2022. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v42i1.8667552>.

AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire: o baudelairianismo brasileiro de 1870-1900*. 1989. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1989. DOI: <https://doi.org/10.11606/T.8.1989.tde-07042022-191031>.

CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

SIMPSON, Pablo. “O ‘hipócrita leitor’ de Baudelaire e a poesia brasileira contemporânea”. *Elyra: Revista Da Rede Internacional Lyraempoetics*, n. 15, p. 117–134, 2020. Disponível em: <https://elyra.org/index.php/elyra/article/view/329>. Acesso em: 27 dez. 2024.

VALÉRY, Paul. “Situação de Baudelaire”. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do Mal*. Trad. de Júlio Castañón Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

VERAS, Eduardo. *Baudelaire e os limites da poesia*. São Paulo: Corsário-Satã, 2022.

Dossiê

Baudelaire no Brasil:
dos primeiros baudelairianos
ao contemporâneo

Notas sobre alguma recepção poética de Baudelaire, no Brasil, em fins do XIX (Cruz e Sousa, Gonzaga Duque)

Notes on some Baudelaire's poetic reception in Brazil (Cruz e Sousa, Gonzaga Duque)

Francine Fernandes

Weiss Ricieri

Universidade Federal de São Paulo

(UNIFESP) | Guarulhos | SP | BR

francinericieri@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4541-3090>

Resumo: Considerando uma tradição de abordagens temáticas das relações entre poetas brasileiros do final do XIX e Charles Baudelaire, o objetivo deste artigo é observar como reflexões de ordem estética se apresentam entre alguns leitores do poeta francês. Para explorá-las, priorizam-se um poema e a epígrafe escolhida por Cruz e Sousa para *Broqueis* (com alusão a outros poemas e a uma publicação de Gonzaga Duque, de 1907). As conclusões propostas dependem do conceito de *clown* trágico, de Jean Starobinski, e dos mapeamentos iniciais daquela recepção, formulados por Glória Carneiro de Amaral. Os estudos de Alain Vaillant, dedicando-se ao papel ocupado pelo riso na poética de Baudelaire, permitem desenvolver reflexões em torno da ironia e de seu papel na produção de uma específica forma de lirismo que parece ser compartilhada pelos diferentes poetas em questão.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; Gonzaga Duque; Cruz e Sousa; ironia; recepção crítica.

Abstract: Drawing on a tradition of thematic approaches to the relationship between Brazilian poets of the late 19th century and Charles Baudelaire, the aim of this article is to observe how aesthetic reflections are formulated by some readers of the French poet. In order to do this, we will focus on one poem and the epigraph chosen by Cruz e Sousa for *Broqueis* (with allusions to other poems and to a publication by Gonzaga Duque, in 1907). Conclusions are based on the concept of tragic *clown*, by Jean Starobinski, and consider first mappings of that reception, formulated by Glória Carneiro de Amaral.



Alain Vaillant's studies, dedicated to the role of laughter in Baudelaire's poetics, allow us to develop reflections on irony and its role in the production of a specific form of lyricism that seems to be shared by these different poets.

Keywords: Charles Baudelaire; Gonzaga Duque; Cruz e Sousa; irony; critical reception.

Baudelaire, poète des «deux postulations simultanées», a conféré à l'artiste, sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation contradictoire de l'envol et de la chute, de l'altitude et de l'abîme, de la Beauté et du Guignon.

(Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*)

1 Trilhas já percorridas

Em *Aclimatando Baudelaire* (1996), trabalho que permanece sendo referência obrigatória para quem deseje revisitar a recepção brasileira do poeta francês, Glória Carneiro do Amaral concentrou seus esforços investigativos nos três últimos decênios do século XIX, priorizando a abordagem de poetas *menores* como Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Vicente de Carvalho ou Wenceslau de Queiroz. Propunha, então, a pesquisadora não uma forma de *reabilitação* desses escritores (ou algum tipo de problematização do cânone local), mas o estabelecimento, em perspectiva histórica, da especificidade das condições em que se teriam dado as repercussões de Charles Baudelaire na literatura brasileira, no período.

Após algumas questões introdutórias, os capítulos IV a VIII ocuparam-se do estudo de cada um dos cinco poetas abordados. Cruz e Sousa, objeto do nono e mais extenso capítulo do livro,¹ aparece como um desafio à delimitação que organiza o trabalho: assumindo as dificuldades impostas pelo catarinense a seu recorte bem como ao senso de coerência de sua pesquisa, ao ocupar-se de Cruz e Sousa, Amaral opta por apontar a reafirmação das “trilhas percorridas pelos poetas anteriores” (Amaral, 1996, p. 234) na poética cruz-sousiana. Quanto aos elementos baudelafricanos surgidos no tratamento da figura feminina, por exemplo, observa sua construção derivada não apenas da leitura do poeta francês, mas também da convivência com o veio de certa poesia realista e urbana em que se acentuavam “aspectos de luxúria e de sensualismo” (Amaral, 1996, p. 248), recuperando-se as especificidades do baudelaireanismo do período anterior.

Em um de seus capítulos preliminares, explicita a preocupação em demonstrar, pelo contato com os textos, como a poética de Baudelaire se fazia presente, ocupando-se da leitura “que cada poeta dela fez e seus reflexos em sua própria poética” (Amaral, 1996, p. 32) no

¹ Pouco mais de 50 páginas, contra uma média de cerca de 30 e, para Teófilo Dias, 47.

período entre 1870 e 1900: “uma leitura parcial (inclusive em relação à escolha de textos)² e deformante” (Amaral 1996, p. 15). O método adotado (a comparação entre constantes temáticas presentes nos poemas de uns e outros – o francês e os brasileiros), ainda que se revelando oportuno para pensar poetas *menores*, levou a limitações e dificuldades enunciadas pela própria pesquisadora,³ em especial uma quase exclusividade das considerações sobre a recorrência de complexos imagéticos e temáticos ou constantes vocabulares. É ainda no exame de coincidências e rearranjos temáticos, que Amaral encerra o capítulo dedicado a Cruz e Souza, não sem sugerir que a “poética baudelaireana abria possibilidades para que o Assinalado alcançasse novos voos” (Amaral, 1996, p. 286).

A partir dessas premissas é que o trabalho chega à constatação (difícil de refutar) segundo a qual o contingente principal dos baudelaireanos brasileiros situados naquelas três décadas não teria demonstrado consciência do papel histórico do poeta francês, revelando mesmo uma compreensão limitada do alcance de seu projeto estético. Recuperando um trabalho de Hans-Georg Ruprecht dedicado à poesia mexicana do fim do século XIX, Amaral aponta, em suas páginas finais, a incidência em outros países da América Latina de uma mesma “epidemia baudelaireana” (sic), suscitando inquietações não limitadas ao cuidado em se repertoriarem temas, mas ao estabelecimento de problemas estéticos despertados pelo projeto poético de Charles Baudelaire:

O estudo da recepção mexicana *Às Flores do Mal* pode nos ser esclarecedor. Segundo Ruprecht, a alavanca da modernidade de poesia mexicana se dá em 1893, com a publicação do ensaio de José Juan Tablada, “Carlos Baudelaire”, no jornal *El siglo Diez y Nueve*. Pelas observações do crítico e pelas citações do ensaio, percebe-se que Tablada captou o projeto estético implícito n’*As Flores do Mal* e a sua importância, buscando, através da assimilação deste universo, um caminho para sua própria poesia. Referindo-se às imagens da obra, diz o mexicano que “hacen el efecto de esos geroglíficos que los faraones dejaron en sus palacios”; ou analisando as “correspondências”, observa que “esa correlación, aun no definida pero existe, entre las diferentes percepciones de nuestros varios sentidos”; ou ainda que os versos de Baudelaire “se descomponen en la imaginación en un jardín tóxico”. (Ruprecht, *apud* Amaral, 1996, p. 296)

Sem pretender examinar aqui em que medida José Juan Tablada possa ter *captado* “o projeto estético” implícito a *As Flores do Mal* e o que isso possa significar em termos das atuais possibilidades de compreensão de seu próprio projeto poético, consideramos que essa *outra forma* de pensar as relações com Baudelaire tenha, ainda, um vasto espaço aberto à reflexão. Retomamos, nesse sentido, exatamente no ponto em que as interrompemos em um artigo anterior,⁴ algumas considerações sobre o modo como reflexões de ordem estética se apresentam entre escritores brasileiros que eram, também, leitores de Baudelaire (e não apenas do Baudelaire de *As flores do mal*). Para explorá-las, priorizam-se um poema e a epígrafe escolhida por Cruz e Sousa para *Broqueis* (com alusão a outros poemas e a uma publicação de Gonzaga Duque, de 1907).

² Segundo a autora, naquele momento, a leitura de Baudelaire no Brasil seria restrita ao livro *As Flores do Mal*.

³ Observação da autora: “Este trabalho foi concebido como tese de doutoramento apresentada no Curso de Língua e Literatura Francesa da Universidade de São Paulo, em junho de 1989. Tanto a data quanto a finalidade devem ser levadas em conta na sua leitura.” (Amaral, 1996, p.9)

⁴ Ver: Ricieri, 2017a.

2 Mas, então, qual Baudelaire?

Em seu *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Jean Starobinski fez um cuidadoso levantamento da presença (associada à herança shakespeariana) dos bufões, palhaços, saltimbancos e de todo um imaginário algo carnavalesco, ligado às festas populares, espetáculos e apresentações. Imagem obsessivamente retomada ao longo do período romântico, dela derivaria uma vasta fortuna iconográfica e literária. Para Starobinski, esse ser imaginário, vestido de Yorick, fazendo cabriolas em um espaço irreal e inserido em uma decoração gótica, bem como suas inumeráveis derivações, não encontraria nenhuma correspondência concreta no mundo contemporâneo que não fosse o próprio escritor. O clown, o bobo da corte, o saltimbanco⁵ conjugariam uma vocação musical e funambulesca à imagem *desagradável* de porta-voz de verdades indizíveis, que ofereceriam ao poeta romântico uma estrutura narrativa capaz de enunciar descontentamento com a sociedade e desejo de intervenção espetacularizada, a que se associaria, ainda, uma consciência crítica cindida, agudizando-se em autoderrisão e melancolia.

Percorrendo trabalhos de mais de uma geração de pintores e escritores franceses,⁶ o crítico enfatiza a condição corporal, carnal, sensorial, associada ao personagem, condição que será ultrapassada pelos movimentos da encenação ou da dança e que convertem o circo ou a arena de espetáculos em espaço de revelação do belo. As virtualidades musculares do *clown* acrobata dele fariam uma espécie de equivalente alegórico da própria escrita poética, segundo uma concepção que implica a maestria técnica e a noção de endereçamento. Em Banville (e suas *Odes funambulesques*) ou em vários trabalhos de Gautier, a dimensão privilegiada do *clown* seria a altitude vertiginosa, a elevação destacada:

A transposição poética, tal como aparece em Gautier e Banville, atesta uma simpatia dinâmica e plástica em relação ao palhaço acrobata. O poeta se identifica com esse poder de levitação, nele reconhece o domínio que ele próprio pretende exercer sobre o corpo verbal da linguagem. Mas a participação afetiva não vai muito mais longe. Pura agilidade espetacular, proeza otimista, o salto do palhaço acrobata não envolve a imaginação poética numa aventura comprometedora. Os voos limitam-se geralmente ao salto inicial sobre o trampolim. Por sua própria virtuosidade, a proeza acrobática separa-se da vida dos que estão abaixo: o poeta, se fizer a aplicação alegórica a si mesmo, atribui-se a vocação de afirmar sua liberdade num jogo superior e gratuito, enquanto faz uma careta para o burguês, “sentado” logo abaixo. (Starobinski, 2004, p. 28)⁷

⁵ Para os objetivos desse texto, consideramos mais relevante observar o modo como tais imagens se conjugam e sobrepõem, deslocando-se suas componentes alegóricas e produzindo-se situações intercambiáveis, que se revelam afins. Uma diferenciação que particulariza suas especificidades pode ser encontrada em Fréry, 2015.

⁶ Starobinski aborda as pantomimas de Gautier e Nodier, passando pelo teatro de Musset e Hugo, pelas óperas de Verdi, além de um vasto repertório relativo às artes plásticas.

⁷ Todos os excertos de Starobinski foram por mim traduzidos para o artigo. Texto original: “La transposition poétique, telle qu'elle apparait chez Gautier et chez Banville, atteste à l'égard du clown acrobate une sympathie dynamique et plastique. Le poète s'identifie à ce pouvoir de lévitation; il y reconnaît l'empire qu'il entend lui-même exercer sur le corps verbal du langage. Mais la participation affective ne va guère au-delà. Pure agilité spectaculaire, exploit optimiste, le bond du clown acrobate n'entraîne pas l'imagination poétique dans une aventure compromettante. Les envols en restent le plus souvent au coup de rein initial sur le tremplin. Par sa virtuosité même, la prouesse acrobatique se sépare de la vie de ceux d'en bas: le poète, s'il en fait à lui-même

Haveria alguma vacuidade nesse salto, que é fuga de um real decepcionante, mas também afirmação de uma liberdade um tanto quanto fútil: “A fuga para as regiões da pura idealidade perde-se numa abstração sem conteúdo” (Starobinski, 2004, p.30).⁸ Charles Baudelaire seria o poeta responsável por levar ao mais alto grau de concentração esse conjunto de temas dispersos, em um processo que culminaria, ainda nos termos de Starobinski, no nascimento do *clown trágico*. Agora, não apenas uma variação brilhante em torno de um tema pitoresco, mas algo que “corresponde ao desenvolvimento de uma dramaturgia íntima e resulta numa imagem infinitamente complexa da condição do poeta e da poesia. Baudelaire, o poeta das ‘duas postulações simultâneas’, conferiu ao artista, sob a forma do bobo e do acrobata, a vocação contraditória do voo e da queda, da altitude e do abismo, da Beleza e do Infortúnio” (Starobinski, 2004, p.67).⁹

Ao renovar e aprofundar uma tradição segundo a qual, por detrás de seu pretensão triunfo e de sua alegria fingida, o ator esconderia uma alma desesperada, Baudelaire teria contribuído para fixar, mais intensamente que personagens de Victor Hugo (como Triboulet e Gwynplaine), o arquétipo do *clown trágico*. Em “La Fanfarlo”,¹⁰ Starobinski encontrará o testemunho de um mal-estar em relação à condição corporal que redunde (o que reaparece em outros escritos) em diferentes modos de transfigurá-la ou evitá-la. Um deles seria a dança, o movimento por vezes atualizado como simulacro ou arremedo: o corpo da personagem principal (figura que oscila entre os signos da arte e da prostituição – o que será retomado adiante), se por um lado é o que a torna irresistível, por outro é a marca de uma contingência (de uma submissão à contingência) a ser evitada e combatida a todo custo. Pelo exercício trágico da pantomima, ela será submetida a um jogo tão desenfreado quanto necessário: “Porque a mulher tem de escapar à matéria. Se não for transfigurada por um sentido estético (criado por ela ou atribuído a ela pelo espectador), afundar-se-á na materialidade literal do seu corpo – no pecado da existência natural. O herói de Baudelaire só deseja Fanfarlo na medida em que reconhece nela as figuras do repertório literário, e todo um passado de ficção” (Starobinski, 2004, p. 48).¹¹ O movimento se apresenta como redenção, mas uma redenção *trágica*: ao final da narrativa, a personagem se encontra totalmente destituída do poder de sedução e domínio que a definiam nas páginas iniciais.

Esse jogo irônico constituiria uma “epifania derrisória da arte e do artista” (Starobinski, 2004, p. 8) realizada como uma espécie de autocrítica dirigida à própria vocação estética. A

l'application allégorique, se donne pour vocation d'affirmer sa liberté en un jeu supérieur et gratuit, tout en faisant la grimace aux bourgeois, aux “assis”.

⁸ Texto original: “L'envol vers les régions de la pure idéalité se perd dans une abstraction sans contenu”.

⁹ Texto original: “Cette élaboration littéraire n'est plus seulement une variation brillante sur un sujet pittoresque: elle correspond au développement d'une dramaturgie intime, et elle aboutit à une image infiniment complexe de la condition du poète et de la poésie. Baudelaire, poète des “deux postulations simultanées”, a conféré à l'artiste, sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation contradictoire de l'envol et de la chute, de l'altitude et de l'abîme, de la Beauté et du Guignon”.

¹⁰ Considerados os objetivos e as limitações desse texto, vou me permitir supor que os trabalhos de Baudelaire são conhecidos por meus leitores, evitando paráfrases mais ou menos extensas e atendo-me apenas a elementos que pretendo recuperar ao longo do artigo.

¹¹ Texto original: “Car la femme doit s'évader de la matière. Si elle n'est pas transfigurée par une signification esthétique (qu'elle crée ou que le spectateur lui attribue), elle s'abîme dans la matérialité littéraire de son corps – dans le péché de l'existence naturelle. Le héros de Baudelaire ne désire la Fanfarlo que dans la mesure où il reconnaît en elle les figures du répertoire littéraire, et tout un passé de fiction [...]”.

ele poderíamos associar também uma figura como Fancioulle, o “admirável bufão” que aparece em um dos poemas em prosa de *Spleen de Paris* (“Une mort héroïque”) e cuja virtuosidade é tanto mais impressionante quanto associável ao desfecho trágico. Se Fancioulle sucumbe às tentativas de superar sua própria virtuosidade, uma outra face da falência pode ser encontrada em outro *bufão* do mesmo livro (“Le vieux saltimbanque”):

Enquanto Fancioulle sucumbiu ao atingir o auge do virtuosismo estético, o Velho Saltimbanco representa um outro aspecto do fracasso (um aspecto relacionado à promessa de um futuro brilhante nas letras e nas artes): a decadência silenciosa, o esgotamento da vontade, a impotência insuperável. O seu silêncio, de uma forma profética, prefigura e antecipa a afasia de Baudelaire. Mas estas duas personagens – Fancioulle e o Velho Saltimbanco – são semelhantes apesar de tudo o que se lhes opõe: ambas têm como pano de fundo o abismo e a morte iminente. [...] Se a morte de Fancioulle faz lembrar a queda de Ícaro, a sobrevivência atordoada do Velho Acrobata é pior do que a morte. A fantasia derrisória da destituição e a exibição lamentável subsistem em vão, no meio de uma festa, sem que a energia de uma invenção viva seja capaz de as animar. O velho artista separou-se dos homens para ir para o palco: espera ainda atrair sua atenção; mas deixou de despertar interesse, e são os homens que se afastam dele. A separação é dupla, pois corresponde primeiro à distância tomada pelo artista, depois à distância em que se mantém o público. (Starobinski, 2004, p. 75)¹²

Starobinski se detém, a essa altura de seu ensaio, no fato de que todos os casos mencionados encenam uma relação *espetacular*: em todos há um *público* constitutivo da dinâmica da narrativa e dos elementos alegóricos implicados. O destino de cada um desses seres que se expõem à apreciação (a atriz de pantomima, o bufão da corte, o saltimbanco de rua) depende de um espectador a quem cabe intervir e decidir e todos coincidem na *condenação* (efetiva ou simbólica) a que o artista é submetido por esse olhar externo (ao qual, supõe a lógica dos espetáculos, deveria *agradar*). O desinteresse da multidão, o gesto autoritário do príncipe e a histeria alucinada do amante seriam equivalentes, quanto a isso. A propósito, ainda, desse imaginário relativo à bufonaria e a sua presença na obra de Baudelaire, Nicolas Fréry (2015) apontava até mesmo a proximidade entre essas narrativas e aquela que preside à organização formal do poema “O Albatroz” (“L’Albatros”): teríamos, também lá, “um comico ridículo, exposto a ser vaiado por um público malicioso. O albatroz, que é um ‘comediante’ e se agita sobre ‘tábuas’ (teatrais?) para ‘divertir’ os marinheiros, tem todos os traços de um histrião

¹² Texto original: “Tandis que Fancioulle succombait en atteignant au comble de la virtuosité esthétique, le Vieux Saltimbanque figure un autre aspect de l’échec (aspect promis à un bel avenir dans les lettres et les arts): la déchéance silencieuse, le tarissement de la volonté, l’impuissance insurmontable. Son silence, d’une façon prophétique, annonce et préfigure l’aphasie de Baudelaire. Mais ces deux personnages – Fancioulle et le Vieux Saltimbanque – se ressemblent en dépit de tout ce qui les oppose: tous deux se découpent sur fond d’abîme et de mort imminente. Ce sont deux *fins de carrière*: l’une dans le paroxysme d’un vain triomphe, l’autre dans l’immobilité et la paralysie. [...] Si la mort de Fancioulle peut faire penser à la chute de Icare, la survie hébétée du Vieux Saltimbanque est pire que la mort. La fantaisie dérisoire de la défroque, l’exhibition pitoyable subsistent pour rien, en pleine fête, sans que l’énergie d’une invention vivante soit capable de les animer. Le vieil artiste s’est séparé des hommes pour monter sur les tréteaux: il espère encore attirer leur attention; mais il a cessé d’intéresser, et ce sont les hommes qui s’écartent de lui. La séparation est double, puisqu’elle correspond d’abord à la distance prisé par l’artiste, puis à l’éloignement où se tient le public”.

obrigado a representar o seu papel. Para o humilhar, um dos seus espectadores torturadores torna-se, ele próprio, um histrião, ‘imitando [...] o aleijado que roubava’” (Fréry, 2015, p. 132).¹³

Abordando, também, essas mesmas constantes temáticas (a bufonaria, as feiras festivas e os jogos grotescos) Fréry discernia, a despeito das evidentes diferenças entre os *palhaços* baudelaireanos implicados, alguns pontos em comum:

São seres de exibição e de espetáculo, que se oferecem, que lutam (correndo o risco de se degradarem) pela alegria de um público. Partilham a *energia*, mesmo que seja em vão, e o *domínio do corpo* (não têm os “corpos pobres, retorcidos, magros, barrigudos ou flácidos [...]” que Baudelaire deplora). Com raras exceções [...], são sofrendores e incompreendidos. O que têm em comum é um sentimento de solidão, de melancolia, até de loucura, que conduz ou à abdição da vontade ou, no caso dos palhaços macabros e sádicos, a um turbilhão de violência. (Fréry, 2015, p.133)¹⁴

Mas estamos, então, ainda, pensando Baudelaire a partir da observação de constantes temáticas? E serão constantes temáticas que tentaremos discernir como elemento definidor da recepção do poeta no Brasil, tal como a pretendemos aqui abordar?

3 Grotesco, cômico absoluto, bufonaria transcendental

Alain Vaillant tem se dedicado à posição ocupada pelo *riso* no projeto estético de Baudelaire, que a assume ele próprio como uma espécie de *obsessão* (Ver: *De l'essence du rire*: 1855; 1857). Colocando-se à distância (no que concerne ao estudo de seu objeto) da concepção de cômico associada, por exemplo, ao teatro de Molière (que implicaria um misto de sátira social e edificação moral e teria sido convertida em uma espécie de “cômico por excelência”, na cultura francesa), Vaillant ressalta que, para Baudelaire (em diálogo com uma longa tradição filosófica), o riso seria “uma das manifestações mais misteriosas e comoventes da natureza humana – algo mesmo que faria com que fosse *humano*: inteligência, sensibilidade e potencial criativo aí compreendidos” (Vaillant, 2007, s.p.).¹⁵

¹³ Texto original: “De même que le saltimbanque, il est un comédien ridicule, qui s'expose à être hué par un public malveillant. L'Albatros, qui est « comique » et s'agite sur des « planches » (théâtrales?) pour « amuser » les marins, a tous les traits d'un histrion forcé à jouer son rôle [...]. Pour l'humilier, un de ses spectateurs tortionnaires se fait lui-même histrion, en « mimant [...] l'infirmier qui volait ».

¹⁴ Texto original: Si le narrateur du « Vieux saltimbanque » a la gorge nouée, c'est en bonne partie parce que le saltimbanque est le miroir du poète. C'est un cas exemplaire, selon la typologie de P. Labarthe [...], d'allégorie où s'implique le sujet lyrique. Aucun auteur avant Baudelaire n'avait autant associé le pitre et le poète. Triboulet touche parfois au sublime, mais il était loin d'incarner, comme Fancioulle, « l'ivresse de l'art ». Est-ce la trace d'une promotion pour le bouffon, ou d'un avilissement pour l'artiste? L'image du cabotin est-elle la représentation que le poète a de lui-même, ou qu'il pense renvoyer de lui aux autres? Il est indispensable, pour mesurer l'originalité de Baudelaire et l'affinité qu'il trouve avec ce motif, de se demander quel « répondant allégorique » du poète est le pitre.”

¹⁵ Texto original: “[...] l'une des manifestations les plus mystérieuses et les plus émouvantes de la nature humaine – ce qui fait que l'homme est homme: intelligence, sensibilité et puissance créatrice comprises”. (N.T. Optamos por trocar o substantivo “*homem*», pelo termo mais abrangente *humano*).

A aptidão ao riso, denominada, naquele tratado, “cômico absoluto” poderia ser mesmo confundida com o gênio estético, por facultar o acesso às regiões superiores da arte: “A essência muito nobre do cômico absoluto faz dele o apanágio dos artistas superiores que aí encontram a receptibilidade suficiente de toda ideia absoluta” (Baudelaire, *apud* Vaillant, 2007, s.p.).¹⁶ Merece ênfase a dissociação entre esse ideal estético e a produção de hilaridade: “esta arte suprema nascida do riso, da disponibilidade genial do artista para a emoção do riso, não tem necessariamente de dar origem a obras destinadas a suscitar hilaridade e que podem, pelo contrário, ao tomar sutis desvios filosóficos ou, ao sofrer estranhas metamorfoses estéticas, ser as obras mais sérias e graves que existem” (Vaillant, 2007, s.p.).¹⁷

Ainda segundo Vaillant, um impasse metafísico seria inerente ao problema filosófico implicado: à duplicidade humana (corpo e espírito; materialidade e idealidade) corresponderia a aspiração à “unidade integral”, capaz de estabelecer uma síntese perfeita, esteticamente harmoniosa entre essas duas realidades contrárias. Tomando como eixo metafórico de suas considerações uma formulação de *Fusées*,¹⁸ Vaillant propõe-se a pensar o sistema estético baudelaireano a partir de dois elementos: assim, inicialmente, “vaporização” seria o movimento centrífugo por meio do qual o poeta renunciaria a sua unidade espiritual para se dissolver no real; enquanto “centralização” seria o retorno centrípeto a si mesmo, implicando recolhimento e incomunicabilidade. Convergingo contraditoriamente, aspiração à *centralização* e aspiração à *vaporização* constituiriam as duas “postulações simultâneas” recorrentemente recuperadas na recepção crítica do poeta.¹⁹

Convertidos os termos a um vocabulário estético, vaporização corresponderia a “sobrenaturalismo” e centralização, a “ironia”. A primeira diria respeito à capacidade que tem o artista de se fundir com o real pela aplicação sistemática e consciente da faculdade hipers-tésica (que consistiria em decompor fenômenos naturais e em exacerbar sua percepção). A segunda surgiria como uma espécie de elaboração estética que preservaria a criação daquele tipo de adesão fusional que pudesse remeter à ilusão de uma união perfeita com o mundo. Consubstanciais, ironia e sobrenaturalismo ocorreriam em implicação mútua: ao submeter os excessos da imaginação hipers-tésica ao controle do espírito crítico, a ironia os tornaria filosoficamente aceitáveis.

Haveria duas outras extensões complementares a esses processos. A primeira seria a noção de “prostituição”:

¹⁶ Texto original: “L’essence très relevée du comique absolu en fait l’apanage des artistes supérieurs qui ont en eux la réceptibilité suffisante de toute idée absolue”. (A tradução é de Plínio Augusto Coelho. Baudelaire, 1995, p. 741).

¹⁷ Texto original: “Et il va sans dire – mais il est préférable, cette fois encore, de prendre les devants – que cet art suprême né du rire, de la géniale disponibilité de l’artiste à l’émotion du rire, ne doit pas nécessairement engendrer des œuvres faites pour susciter l’hilarité, et qu’elles peuvent au contraire, empruntant de subtils détours philosophiques ou subissant d’étranges métamorphoses esthétiques, être les plus sérieuses et les plus graves qui soient”.

¹⁸ “De la vaporisation et de la centralisation du Moi. Tout est là” (Baudelaire, *apud* Vaillant, 2007, s.p.).

¹⁹ Nesse sentido, a hesitação entre Deus e Satã seria um tratamento imagético imposto a essa dupla postulação e ao caráter contraditório do ser humano. Seria *demoníaca* exatamente a crença na possibilidade de que uma dessas duas componentes viesse a se sobrepor à outra, havendo, até mesmo, uma especialização vocabular, segundo a qual *satanismo* comportaria uma referência mais direta à animalidade e *diabolismo* teria maior relação com um movimento em direção à “centralização” espiritual. (Ver: Vaillant, 2007, s.p.)

Na mitologia baudelaireana, a incorporação do espírito, que resulta da sua corrupção pelo corpo, tem um nome preciso, cujos significados são clara e extensamente definidos nos *Diários Íntimos*, “Prostituição”: o espírito do homem, para agir sobre o mundo, aceita misturar-se com seu corpo e dedicar-se ao mundo dando-lhe seu corpo, *prostituindo-o*. E, ao prostituí-lo, prostitui-se a si próprio. É claro que a escolha do termo “prostituição” é deliberadamente provocatória, para não dizer obviamente biográfica. No entanto, no contexto do pensamento de Baudelaire, constitui um autêntico conceito filosófico, convenientemente metaforizado – e mesmo um dos três conceitos nodais do seu pensamento, juntamente com “vaporização” (ou “sobrenaturalismo”) e “centralização” (ou “ironia”) [...]. (Vaillant, 2007, s.p.)²⁰

Como equivalente oposto a essa conspurcação no e pelo corpo (na e pela imaginação), uma espécie de busca de ascese estética (e formal), com valor de doutrina moral, poderia ser encontrada nas figurações do dândi: nem um artista real, nem uma obra de arte, mas a alegoria personificada da arte, “uma espécie de figura encarnada cuja elegância calculada deve transmitir retoricamente aquilo que a arte pretende ser, nomeadamente a sublimação material da superfície, de tudo o que se relaciona com a percepção pura e simples”. O dandismo autêntico não seria discernível, portanto, nos gestos ou no vestuário de Baudelaire, mas no esforço de *centralização* formal manifesto poeticamente pela ironia articulada na escrita de *As Flores do Mal*. Constituiria, assim, com a vaporização, um dos eixos estruturantes da poética baudelaireana, não sendo nunca “mais visível do que quando o poema, procurando o seu próprio reflexo nos motivos que escolhe, toma como objeto uma das formas sublimadas da aparência que são o corpo e a obra de arte”.²¹

Ao se reportar ao dândi, Baudelaire retomaria espontaneamente os mesmos termos empregados nas referências à Arte ou à Beleza: “Tal como o verdadeiro artista, o dândi é aquele que nos permite sentir uma presença invisível por detrás da impassibilidade da forma”. (Vaillant, 2007, s.p. / Para todas as citações diretas e indiretas ao longo deste parágrafo).²² Baudelaire constituiria, então, no plano de suas realizações poéticas concretas, uma

²⁰ Texto original: “Dans la mythologie baudelaire, l’incorporation de l’esprit, qui entraîne sa corruption par le corps, porte un nom précis, dont les acceptions sont clairement et extensivement définies dans les Journaux intimes, la “Prostitution”: l’esprit de l’homme, pour agir sur le monde, accepte de se mêler à son corps et de se dévouer au monde en lui donnant son corps, en le *prostituant*. Et, le prostituant, il se prostitue lui-même. Bien sûr, le choix du terme de “prostitution” relève de la provocation volontaire, sans parler d’évidentes motivations biographiques. Il n’en constitue pas moins, dans le cadre de la pensée baudelaire, un authentique concept philosophique, commodément métaphorisé – et même l’un des trois concepts nodaux de sa pensée, avec la “vaporisation” (ou “surnaturalisme”) et la “centralisation” (ou “ironie”) [...].

²¹ Texto original: “[...] le dandy n’est ni un artiste réel ni une œuvre d’art, mais l’allégorie personnifiée de l’art, une sorte de figure incarnée, dont l’élégance calculée doit rhétoriquement faire comprendre ce que l’art a vocation à être, à savoir la sublimation matérielle de la surface, de tout ce qui relève de la perception pure et simple. L’authentique dandysme artistique, on ne doit donc le rechercher ni dans les gestes ni dans l’habillement de Baudelaire – ce serait tout de même trop facile –, mais dans la forme même des *Fleurs du Mal*, et dans l’effort de centralisation qu’elle manifeste poétiquement, par son ironie esthétiquement concertée. Et, s’il constitue alors avec la vaporisation l’un des deux axes de la poétique baudelaire, il n’est jamais aussi visible que lorsque le poème, cherchant son propre reflet dans les motifs qu’il se choisit, prend pour objet l’une des formes sublimées de l’apparence que sont le corps et l’œuvre d’art”.

²² Texto original: “Pour parler de lui, Baudelaire retrouve donc spontanément les mots qu’il emploie normalement pour parler de l’Art ou de la Beauté. Comme le véritable artiste, le dandy est celui qui fait pressentir une présence invisible derrière l’impassibilité de la forme [...]”.

estética do riso, simultaneamente sobrenaturalista e irônica, que ofereceria uma saída propriamente estética para aquele impasse filosófico. A dialética entre corpo e espírito reapareceria por meio de um antagonismo constante e onipresente entre profundidade e superficialidade, do qual o dandismo, o erotismo e o esteticismo seriam os principais avatares.

Algumas das premissas do tratado *De l'essence du rire*, podem ser encontradas na teoria histórica do grotesco, desenvolvida por Victor Hugo, em seu prefácio a *Cromwell*. Outras (como observa Jean-Louis Cabanès, ao circunscrever historicamente a questão da ironia romântica) remeteriam a um jogo duplo, pressupondo tanto um distanciamento (um olhar *divino* que coloca o mundo em espetáculo), quanto “um jogo com as formas, sob o signo do bufão” (Cabanès, 2012, p. 253). Essa alusão, que recupera a conhecida formulação de Schlegel,²³ permite ao autor sublinhar o modo pelo qual a ironia objetiva²⁴ forneceria um *maquinário ótico*²⁵ próprio a integrar a derrisão ao trágico: a reflexividade crítica permitiria apreender, a partir de uma suposta perspectiva sublime, o ridículo de uma existência restituída a sua contingência.

Especificamente nas obras de Baudelaire, o sobrenaturalismo baseado na imaginação criativa do artista levaria a uma espécie de embaralhamento entre os territórios do grotesco, do bufão, do *witz* e da ironia romântica, formando um complexo cruzamento semântico cuja consideração seria necessária em se tratando de aprofundar as questões em análise. De modo diverso àquele observado no cômico satírico, pré-orientado por uma intenção moral (como em Voltaire ou Molière), teríamos a produção de uma comicidade sem referente direto, sem alvo explícito: o interlocutor, ou o sujeito do riso (*le sujet rieur*) seria confrontado com o estranho, o bizarro, o inquietante e o surpreendente. No tratado de Baudelaire, o riso nasceria do sentimento de alguma espécie de superioridade: fosse em relação a um indivíduo ou às formas de sociabilidade (no caso do cômico significativo); fosse em relação à natureza (no caso do cômico absoluto). No segundo caso, o do cômico sublime, ficaria implicado, ainda, um *conflito de representações*, que conduziria o sujeito a relacionar “a existência finita com o infinito, ou pelo menos a confrontá-la com uma totalidade que o abrange e que excede suas

²³ Cabanès se refere ao fragmento 42, da *Lyceum*. Em português, em tradução de Marcio Suzuki: “Há poemas antigos e modernos que respiram, do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopro da ironia. Neles vive uma bufonaria realmente transcendental. No interior, a disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade”. (Schlegel, 1991, p. 27)

²⁴ Cabanès remete aos trabalhos de René Bourgeois e Bernard Franco para maiores esclarecimentos quanto à recepção francesa das teses de F. Schlegel. Em português, Constantino Luz Medeiros assim aborda as relações entre a bufonaria transcendental e esse pensamento crítico: “Essa metacrítica realizada pelo bufão foi deduzida por Schlegel, que inseriu esse elemento da tradição literária em sua teoria da ironia romântica. Nesse sentido, através da figura insólita do bufão, o crítico também enfatiza o desenvolvimento do discurso irônico como forma de instância crítica. No fragmento 42 da *Lyceum*, o crítico acrescenta uma variação ao termo “bufão”, introduzindo o conceito inusitado de “bufonaria transcendental”: [...]. O adjetivo “transcendental”, que remete aos escritos de Fichte, significa que nesse tipo de ironia a reflexão sobre o processo criador ocupa o lugar central, assim como o “eu” na filosofia fichteana. A bufonaria transcendental indica a ação do autor que reflete sobre as condições de existência da obra, como a poesia que reflete sobre si mesma, enquanto exteriorização artística [...]. Rindo constantemente de sua própria tolice, o bufão é a atitude do crítico e do autor, os quais se encontram imbuídos do espírito da ironia e devem, portanto, ter a clareza de consciência [Besonnenheit] de saber que o processo artístico é infinito em sua reflexão sobre si mesmo (Medeiros, 2014, p. 57) ”.

²⁵ Texto original: “[...] On se contente ici de souligner que l'ironie objective fournit une machinerie optique propre à lier la dérision au tragique [...]”.

capacidades representativas ou hermenêuticas” (Cabanès, 2012, p. 260).²⁶ No que diz respeito ao cômico absoluto, haveria uma recusa em apenas imitar a natureza. A potência imaginativa produziria o grotesco, ou as verdadeiras criações.

De uma perspectiva pragmática, o riso suporia, ainda, três instâncias ou actantes: aquele cuja atitude ou palavras acionam o riso; aquele que ri (em função da atuação anterior); o objeto ou alvo do riso. Se, por um lado, *quem ri, pode rejeitar* (por indiferença ou por um sentimento de superioridade, como observava Baudelaire) o alvo do riso; por outro, o riso implica a emoção jubilosa derivada do sentimento de prazer partilhado entre quem ri e quem provocou o riso. Como, com grande frequência, aquele que provoca o riso pode vir a ser ele mesmo o alvo do riso (como na autoderrisão, elemento decisivo de tantos projetos poéticos, na modernidade), o *rieur* poderia se confrontar com uma afetividade paradoxal composta simultaneamente pela empatia e pelo distanciamento (ou pela simpatia e pelo desprezo).²⁷

Haveria, ainda, três princípios do riso baudelaireano (e do riso em geral): a incongruência (para que seja provocado o riso, devemos perceber algo inadequado ao contexto e que chama a atenção, desperta uma sensação de estranheza ou, por fim, suscita suspeita); a expansão (acumulação, amplificação ou exagero: o cômico, seja “vulgar” ou “absoluto” obedece a uma dinâmica de insistência, marcada quer pela ampliação do traço, quer por um mecanismo de repetição, quer, finalmente, por diversos jogos de excrescência textual); a subjetivação. A intensidade sensorial, emocional e sobrenaturalista induzidas pela expansão e pelo distanciamento irônico (que instaura a incongruência) levariam o leitor a suspeitar a atuação de uma intenção latente, discreta a ponto de não privar do efeito prazeroso do riso, mas suficientemente ativa a ponto de sugerir uma intervenção centralizadora em processo. Para Vaillant, a *subjetivação* constituiria a razão de ser artística do cômico, que tiraria relevantes consequências dessa relação privilegiada entre comediante e público:

Esta dinâmica, que conduz regressivamente do enunciado cômico ao seu autor, é consubstancial ao riso. É verdade, como sublinhou Baudelaire, que o riso está em quem ri. Mas se quem ri se ri de alguma coisa, é porque, por detrás dessa coisa, sabe ou suspeita da presença de um outro riso, pelo qual sente uma difusa convivência. O riso *impõe* o princípio de uma relação interpessoal e de reconhecimento do outro: é esta sua grande virtude humanista, apesar de todos os seus possíveis desvios. Rimo-nos sempre *com* alguém. E se, por vezes, nos rimos *de* alguém, rimo-nos dele na convicção de que, apesar do escárnio, há uma parte dessa pessoa que, de alguma forma, será capaz de se juntar ao riso, associando-se a ele. Assim, rimos tanto *com* como *contra* alguém: o riso é imediatamente congelado se o objeto de escárnio mostrar, zangando-se ou desatando a chorar, que não partilha nada do riso que pensávamos ser virtualmente comum, ou se não houver mais ninguém com quem se possa sentir cúmplice (por exemplo, quando uma multidão de risos se reúne contra uma vítima). Todo o riso é, portanto, um riso de cumplicidade. Mesmo quando rimos sozinhos, rimos por saber

²⁶ Texto original: “[...] Le comique absolu et le sublime font surgir un conflit des représentations, tous deux conduisant le sujet à rapporter son existence finie à l’infini, ou tout au moins à la confronter à une totalité qui l’englobe et qui dépasse ses capacités représentatrices ou herméneutiques”.

²⁷ Acompanho, aqui: Vaillant, 2012, p. 342.

que estamos a rir, uma parte de nós alegra-se com o riso da outra parte, e o riso é alimentado pelo prazer sentido nesta duplicação solitária (Vaillant, 2007, s.p.).²⁸

Ao propor uma abordagem teórica e analítica em que o riso se destaca como o elemento articulador de todo um contraditório e elaborado projeto estético, Vaillant tenta se acerrar de um universo criativo em que virtualmente tudo parece ironizável e no qual a maior parte (se não a totalidade) das significações resultaria opaca ou mesmo indecidível. Não diverge, quanto a isso, de parte significativa dos leitores críticos de Baudelaire. Mas nos interessa principalmente o modo como prioriza a relevância da perspectiva (ou maquinaria ótica) que a onipresença do riso confere ao poema (ou ao poema em prosa). Formaliza-se textualmente, assim, um tenso enfrentamento do problema das relações de empatia entre o escritor e o mundo que não seria somente uma manobra irônica, mas representaria, talvez, “a grande utopia da estética moderna”. A ironia caracterizaria, assim, uma espécie de ardil autoral discernível tanto na estética realista quanto no hermetismo literário que viria a se converter em um novo cânone. Da perspectiva adotada por Vaillant, quanto mais a escrita, na modernidade, apresenta-se como ostensivamente impessoal, mais profunda e autenticamente subjetiva ela se torna:

quanto mais o escritor fala do mundo e renuncia a falar em nome próprio (o célebre “desaparecimento elocutório do poeta”), mais ele se preocupa em difundir as pistas latentes da sua presença no coração das suas obras. É como se, numa época em que o discurso subjetivo já não ocupa na literatura moderna o mesmo lugar que ocupava na estética tagarela do Antigo Regime, o próprio corpo dos textos escritos e publicados preservasse e protegesse, nas suas dobras irônicas, a figura do autor (Vaillant, 2012, p. 368).²⁹

Considerar em que medida a recepção brasileira de Charles Baudelaire possa, eventualmente, ter dialogado com esse conjunto questões é o objetivo central aqui perseguido.

²⁸ Texto original: “Cette dynamique, qui conduit régressivement de l'énoncé comique à son auteur, est consubstantielle au rire. Il est vrai, comme le soulignait Baudelaire, que le rire est dans le rieur. Mais si le rieur rit de quelque chose, c'est que, derrière cette chose, il sait ou soupçonne la présence d'un autre rieur pour lequel il éprouve un sentiment diffus de connivence. Le rire impose le principe d'une relation interpersonnelle et de la reconnaissance de l'autre: c'est là sa grande vertu humaniste, malgré tous ses dévoiements possibles. On rit toujours avec quelqu'un. Et, si l'on rit parfois de quelqu'un, on rit de lui en croyant que, malgré la moquerie, il y a une partie de cette personne qui pourra, d'une certaine façon, s'associer à ce rire et le rejoindre. On rit alors à la fois avec et contre lui: aussi le rire est-il immédiatement figé s'il advient que cet objet de risée montre, en se mettant en colère ou en éclatant en sanglots, qu'il ne partage en rien un rire qu'on croyait virtuellement commun ou s'il n'y a personne d'autre avec qui se sentir complice (par exemple lorsqu'une foule de rieurs se ligue contre une victime). Tout rire est donc rire de connivence. Même lorsqu'on rit seul, on rit de se savoir rire, une part de soi se réjouissant du rire de l'autre part, et le rire se nourrit alors de la jouissance ressentie à ce dédoublement solitaire”.

²⁹ Texto original: “[...] plus elle est profondément et authentiquement subjective; plus l'écrivain parle du monde et renonce à parler en son nom propre (la fameuse “disparition élocutoire du poète”), plus il prend soin de disséminer les indices latents de sa présence au cour de ses œuvres. Tout se passe comme si, au moment où la parole subjective n'a plus la même place dans la littérature moderne que dans l'esthétique bavarde de l'Ancien Régime, le corps même des textes écrits et publiés préservait et protégeait, dans ses replis ironiques, la figure de l'auteur”.

4 Riso e convivência

A questão que se apresenta, a essa altura, diz respeito à possibilidade de pensarmos a recepção poética de Charles Baudelaire, no Brasil, em fins do século XIX, recuperando, de modo mais ou menos sistemático, o cruzamento aqui estabelecido entre as investigações de Glória Carneiro do Amaral, Jean Starobinski e Alain Vaillant. Nesse sentido, “o projeto estético” implícito a *As Flores do Mal* seria o primeiro elemento a tensionar: Amaral apontava, nas páginas finais de sua pesquisa, recuperando Hans-Georg Ruprecht, a incidência, em outros países da América Latina, de uma *epidemia baudelaireana*, que teria suscitado outro tipo de inquietações críticas e aventado a possibilidade de se examinarem elementos que extrapolariam o levantamento de repertórios temáticos afins ou mesmo verificações em torno do grau de adesão (e desvios) do que pudesse ter sido, efetivamente, a poética de Baudelaire.

O poeta então nomeado, José Juan Tablada, indicaria essa *outra forma* de entrar em interação com aquelas proposições estéticas, em um processo que passaria pela incorporação dos modos de operação de certas imagens baudelaireanas (que “têm o efeito daqueles hieróglifos que os faraós deixaram em seus palácios”),³⁰ ou das “correspondências” (a propósito das quais observaria que “aquela correlação que, mesmo não definida, existe entre as diferentes percepções dos nossos vários sentidos”),³¹ ou ainda na indicação de que os versos de Baudelaire “decompõem-se na imaginação em um jardim toxicológico” (Ruprecht, *apud* Amaral, 1996, p. 296).³² Como no caso de Tablada, interações entre projetos poéticos costumam ser acompanhadas de sinalizações do escritor implicado: Baudelaire, por exemplo, declaradamente dirige-se, em diversos momentos, a Poe como uma espécie de alter-ego estético e, ao fazê-lo, problematiza suas próprias relações com a escrita.

Há pelo menos dois escritores brasileiros cujas relações com o poeta francês poderiam ser examinadas, da perspectiva apontada: Baudelaire aparecerá em seus poemas, bem como em suas obras em prosa, sendo convocado como interlocução declarada ou latente também nos esforços de teorização que acompanham seus projetos de escrita. Gonzaga Duque (1863-1911) atuou como crítico de arte, tendo fundado e conduzido um número vasto de revistas e periódicos, além de sua atuação literária. Cruz e Sousa (1861-1998) passou à posteridade por sua poesia e por seus poemas em prosa (em especial, *Missal* e *Evocações*). Para os objetivos aqui propostos, vou me concentrar em alguns poemas e em aspectos específicos da produção de Cruz e Sousa, fazendo referências ocasionais ao trabalho de Gonzaga Duque.

Broqueis, um dos dois livros que apresentam Cruz e Sousa ao público (o outro é *Missal*), escolhe como epígrafe um excerto dos *Pequenos poemas em prosa*: “Seigneur mon Dieu! Acordez-moi la grace de produire quelque beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je meprise”.³³ Em “À une heure du matin”, o isolamento reconfortante do quarto de um “homem de letras”, às

³⁰ Texto original: “hacen el efecto de esos geroglíficos que los faraones dejaron en sus palacios”.

³¹ Texto original: “esa correlación, aun no definida pero existe, entre las diferentes percepciones de nuestros varios sentidos”.

³² Texto original: “se descomponen en la imaginación en un jardín toxicológico”.

³³ Todas as traduções do parágrafo são de Isadora Petry e Eduardo Veras: “[...] Senhor meu Deus! concedei-me a graça de produzir alguns bons versos que provem a mim mesmo que eu não sou o último dos mortais, que não sou inferior àqueles que desprezo!” (Baudelaire, 2018, pp. 28 e 29).

horas mortas, é contraposto à cidade hostil e ao ambiente ordinário das redações de jornais. A separação do mundo imaginariamente reforçada pelas “barricadas” da volta dupla à chave (na abertura do texto) encontra, no parágrafo final, outra duplicidade:

Descontente com todos e descontente comigo mesmo, eu queria me redimir e me vangloriar um pouco no silêncio e na solidão da noite. Almas daqueles a quem amei, almas daqueles que cantei, fortificai-me, amparai-me, afastai de mim a mentira e os ares corruptores do mundo, e vós, Senhor meu Deus! concedei-me a graça de produzir alguns bons versos que provem a mim mesmo que eu não sou o último dos mortais, que não sou inferior àqueles que desprezo!” (Baudelaire, 2018, pp. 28-29)

O descontentamento duplo parece decisivo para a inserção, proporcionada pela epígrafe, de todo o projeto poético de *Broqueis* nesse ambiente letrado: comparecem, dessa forma, no tecido semântico do livro, as redações de jornais em que conviviam e nas quais compartilhavam iniciativas aqueles dois jovens escritores. Ao *invocar* para seu propósito de escrita, as almas daqueles que amou e cantou, a contradição violenta entre uma possível alusão às invocações épicas e o cenário rebaixado da vida literária representada parece contribuir para levar Baudelaire àquele tipo de incongruência que, para Vaillant, permitiria vislumbrar a construção da ironia. Ou à ação de certa vontade autoral no processo de elaboração de uma cena que produz indecidibilidade e opacidade de sentidos.

Assumindo provisoriamente o risco do esquematismo, parece possível cogitar a hipótese de leitura *dessa* retomada *desse* Baudelaire, *nessa* posição do livro de Cruz e Sousa, como uma recuperação daqueles quatro elementos propostos por Vaillant: o escritor figurado por Baudelaire ora aparece em trânsito dispersivo pelo mundo, esvaindo-se em um caos de interlocuções desencontradas, ora refugia-se incomunicável para dedicar-se a seus belos versos; além disso, sua condição material o rebaixa a uma relação prostituída com o caos circundante; e, por fim, a eventual produção poética virtualiza o desejo de superação da condição contingente que remeteria aos sentidos do dândi naquela construção teórica.

Em todo caso, *o escritor endereça seu apelo* a Deus, mas também às almas que podem eventualmente ressignificar o descontentamento consigo próprio. Sem adentrar um exame da fortuna crítica que inviabilizaria esse artigo e acompanhando os passos de Vaillant, salientaria, em “À une heure du matin”, a finalização inconclusiva que mantém em suspenso aquele desejo de adesão conciliada ao mundo. A perspectiva irônica pressupõe, ainda, a construção de uma cena endereçada, estabelecendo uma interdiscursividade que embaralha posições e as torna mutuamente problematizantes. Quanto a Cruz e Sousa, há uma tendência em sua recepção crítica em direção a *interpretações resolvidas*: a epígrafe sinalizaria *cacoetes de escola*, quando não fosse mera exibição de verniz cultural. Poderíamos, talvez, desafiar uma tal tendência pela consideração da coexistência dessa epígrafe com poemas específicos que integram o livro. O mais significativo deles seria “Acrobata da dor”:

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço, que desengonçado,
Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
De uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
Agita os guizos, e convulsionado
Salta, gavroche, salta clown, varado
Pelo estertor dessa agonia lenta ...

Pedem-te bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesa os músculos, retesa
Nessas macabras piruetas d'aço...

E embora caias sobre o chão, fremente,
Afogado em teu sangue estuoso e quente,
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.
(Cruz e Sousa, 1995, p.89)

Estruturando-se o poema em terceira pessoa, os versos estabelecem distância entre o palhaço e uma figura autoral que organiza os processos discursivos: acumulando traços imagéticos relacionados à bufonaria, tanto a desclassificação e a menoridade social do personagem implicado, quanto sua posição alegórica em relação ao pensamento sobre a criação artística ficam formalizados. Estaríamos no campo imagético delimitado no estudo de Starobinski, em que um jogo irônico contribuiria com a instauração daquela “epifania derisória da arte e do artista” (Starobinski, 2004, p. 8). Aqui, como no poema em prosa de que Cruz e Sousa extrai a epígrafe para seu livro, o poeta não é objeto apenas de recusa social – a recusa está dada já na própria subjetividade em que se constitui o *artista* e que se duplica (sistematicamente, aliás, no universo souseano) explicitando a partição, explicitando aquele *duplo descontentamento*. As imagens compõem-se ainda, de notações relativas à desmedida da razão, que, por sua vez, sobrepõem-se ao imaginário grotesco,³⁴ também recorrente no escritor. Esse cruzamento reapresenta-se em poemas como “Rebelado”, “Braços”, “Dança do ventre”, “Dilacerações”³⁵ entre tantos outros e, em especial, “Majestade caída”, em que somos confrontados com “o riso alvar de truão carnavalesco”, de um deus senil e decaído que oculta lágrimas em meio a um espetáculo verbal hiperestésico (Cruz e Sousa, 2000, p. 93).

O palhaço de “Acrobata da dor” expõe-se em pleno voo: sua posição espetacularizada permite evocar aquelas três figuras baudelaireanas em que se acumulam diferentes momentos da superação da contingência corporal pelo movimento. A atriz conhecida como “La Fanfarlo”, o velho saltimbanco e Fancioulle podem ou não encontrar na ação esteticizada (no movimento ensaiado, no empenho e na destreza muscular – por vezes já não possíveis) aquela transição a que se referia Vaillant, ou aquele movimento que vai da conspurcação no corpo e na prostituição (do intérprete que se vende) para a estabilidade da perfeição estética alegorizada no dândi. Mas é a ambiguidade do *gesto* que gostaria de enfatizar: rindo de si, o artista delinea a utopia de rir *com* seu público (utopia à qual não se permitirá aderir acriticamente). Permanece, de todo modo, imprescindível dividir-se e recusar (descontente, enfim,

³⁴ Fabiano Santos estudou mais detidamente a relação entre sublime e grotesco no poeta: “[...] na lírica de Cruz e Sousa – germinada em campo lavrado por Baudelaire –, grotesco e sublime não se justapõem, mas se amalgamam por operações analógicas. Discípulo de Baudelaire e dono de uma sensibilidade harmonizada com as disposições da lírica moderna, Cruz e Sousa também encontrou no grotesco meios de preservação do apelo transcendente da poesia, antes um privilégio do sublime”. (Santos, 2009, p. 7)

³⁵ Todos os poemas integram o livro *Broqueis* (1893).

de si mesmo) o tristíssimo palhaço estropiado encenando sua dança trôpega nas linhas do poema. Rir *contra* o palhaço e rir *do* palhaço, para poder rir *com* uma platéia que a complexidade da estrutura de interlocução montada igualmente ironiza e desmerece: “Pedem-te bis e um bis não se despreza!”

Parece ser o caso de referir, mesmo sumariamente, ao menos um trabalho de Gonzaga Duque. Seu “Morte do palhaço” veio a público no número de janeiro de 1907 da Revista *Kosmos*. Naquela edição, o texto se faz acompanhar por ilustrações assinadas por Calixto Cordeiro (ou “Klixto”). Na página de abertura, a imagem que remete ao personagem-título já estabelece uma *representação* pelo avesso, pelo negativo. Imbricando-se de modo decisivo o imagético e o verbal, na ilustração alocada no início do texto, estamos diante de um acrobata cravado no solo, desprovido do voo (acrobático) que o constituiria *artista*, em paralisia: “Esguio, anfracto, torturado na rude anatomia muscular dos esboços miguelangelescos, laivos de zíngaro na máscara violenta e nua, William Sommers fora o galhardo *clown* do trampolim e do trapézio, empolgando, num salto, a barra baloiçante dos aparelhos aéreos” (Gonzaga Duque, 1907, p. 34). Os traços caricaturais vão mesmo deslocando progressivamente o *palhaço* de qualquer representação que possa remeter a conotações de leveza ou puerilidade:

Fora – grifava nos comentários a parceria acrobática, porque, dum contado tempo a então, William decaía em contorções estranhas, imprimindo aos trabalhos singularidades incompreensíveis, movimentos desordenados, em exercícios amorfos, obscuros, ininteligíveis, de músculos e nervos, estendimentos preguiçosos de jibóia sonolenta, *tics* e tremores nervosos de pantera, sacudindo a impertinência dos moscardos, ou meneios aduncos de corvo atalaiado e lúgubre, como a combinarem expressões ensaiantes e dúbias *de uma arte nova*.

À proporção que se reproduziam essas bizarras manifestações de acrobatismo, esquisitices de hábitos afastavam-no na convivência dos companheiros, esgruviavam-no, com tédios prolongados, em posturas extáticas prejudgadas pelo esconso parvo dos ginastas que o alvejavam, às costas, com observações e esgares injuriantes. William contraía, em desprezo, a fria boca sarcástica e voltava à sua imobilidade meditativa. (Gonzaga Duque, 1907, p. 34)

Poemas como “Acrobata da dor”, “Asco e dor”,³⁶ ou a narrativa “Morte do palhaço”³⁷ parecem *encenar* efetivamente aquele movimento, aquele trânsito em direção ao que Starobinski denominava *clown trágico*: as oscilações entre diferentes gradações do riso se fazem acompanhar de toda uma gama de contorções musculares e de trânsitos espaciais (entre alto e baixo, especificamente) por meio das quais a figura *atualiza* o conflito entre o grau máximo de virtuosidade e a mais radical indeterminação quanto à receptividade e à validação social da performance executada. O riso, nesse sentido, ainda que não produza hilaridade (ou precisamente por não produzi-la), é decisivo para a construção de um universo tenso e, ao mesmo tempo, encriptado, abstrato, resistente à leitura e à decifração.

³⁶ Mereceria uma discussão em separado o poema em prosa “Asco e dor”, incluído em *Evocações*. A partir da descrição de uma cena de final de carnaval, flagramos uma turba de personagens grotescos que se apresentam em contraponto aos ideais estéticos de uma voz narrativa que, ao fundo, recupera o complexo imagético em discussão. (Ver: Cruz e Sousa, 2000, pp. 571-575).

³⁷ Em um texto anterior, discuto valores estéticos associáveis à construção do personagem central da narrativa de Gonzaga Duque (Ricieri, 2020).

Alain Vaillant tem apontado, desde Baudelaire, o que haveria de *indecidível* no riso moderno, ressaltando seu aspecto produtor de perturbação e opacidade textuais. Quanto a isso, na literatura do século XIX, a indeterminação causada pela manipulação textual do riso (que pressupõe a instância do endereçamento – um endereçamento perturbado, equívoco, tortuoso) produziria o equivalente moderno das exigências clássicas de clareza e regulação da composição: a obscuridade e a recusa das convenções, nesse caso, seriam condições formais de uma *comunicação* bem sucedida (Ver: Vaillant, 2010, p. 16). Pensadas assim, torções e contorcionismos parecem compor, na textualidade do poema, a formalização de um ideal de escrita que une a letra de Baudelaire e a especificidade de sua recepção poética pelos poetas abordados. Em Cruz e Sousa, essa relação se indicia também por uma poética dos contrastes estilísticos e das amplificações violentas. No Gonzaga Duque de “Morte do palhaço”, o olhar se volta para essa supressão gradativa do corpo do acrobata (que vai, progressivamente, *abs-tratizando-se*, propondo-se enquanto esforço de teorização).³⁸

Referindo-se ao que denominou “lirismo da ironia”, Vaillant examinou o modo como incongruências textuais (produzidas por contrastes estilísticos ou por diferentes modalidades de amplificação) convertiam-se em índices macrotextuais do jogo de contradições suposto na produção da ironia. Seguindo seu raciocínio, seriam precisamente esses *desajustes* formalizados na escrita a conferir ao lirismo na modernidade aquele grau de lucidez crítica em relação a um mundo em que o sujeito textualizado já não se pode reconhecer ou com o qual já não pode estabelecer uma relação de pertencimento (enquanto, a despeito de tudo, performatiza uma disponibilidade emocional que se mantém intacta – ou mesmo amplificada pela desilusão). Implicando-se nessa exigência de lucidez e nessa tomada de posição crítica, os projetos estéticos dos dois brasileiros parecem se apropriar não de temas, mas de princípios formais e concepções estéticas de Baudelaire (bem como daqueles processos e princípios de que o poeta francês vinha, a seu modo, apropriando-se também).

Referências Bibliográficas

AMARAL, G. C. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. A uma hora da manhã. In: BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução e notas: Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018. p. 29.

BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e de modo geral do cômico nas artes plásticas. Tradução de Plínio Augusto Coelho. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. pp.733-746.

CABANES, Jean-Louis. La fantaisie et le grotesque: éléments d’un double jeu. In: VAILLANT, Alain (org.) *Esthétique du rire*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012. pp. 250–318.

CRUZ E SOUSA, J. da. *Obra completa*. Organização de Andrade Murici. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

³⁸ Exploro considerações sobre o riso presentes na crítica de arte de Gonzaga Duque em: Ricieri, 2024. Em texto de 2017(b), analiso (de outra perspectiva) um poema em prosa de Cruz e Sousa centrado nos bastidores da imprensa e nas tensões entre escrita literária e jornalismo, em que reaparecem as estruturas irônicas em discussão.

FRÉRY, Nicolas. Le « fou artificiel » et ses avatars dans l'œuvre de Baudelaire. *Romantisme*, 4 (no. 170), pp.127-144, 2015. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-4-page-127.htm?contenu=article>. Acesso em: 15/05/2024.

GONZAGA DUQUE. Morte do Palhaço. *Kosmos*. Rio de Janeiro, ano IV, nº1, 1907.

MEDEIROS, Constantino Luz de. A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 37, n. 1, p. 51-70, Jan./Abr., 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/kQDMbcVqGHjQ5sr8KMRByPd/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15/05/2024.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. A loucura como categoria crítica: nevropatias, degenerescências, desvarios. *Miscelânea*, Assis, v. 36, p. 49-71, jul.-dez. 2024.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. Digerir, transformar: Cruz e Sousa e Baudelaire, Baudelaire e Cruz e Sousa. *Revista XIX: Artes e Técnicas em Transformação*, v.2, p.141-154, 2017a.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. Palhaços mortos, poetas e outros párias. *Remate de males* (online), v.40, p.723 – 750, 2020.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. Tu, quem quer que sejas... *Terceira Margem*, v.21, p.137-162 – 162, 2017b.

SANTOS, F. R. da S. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

STAROBINSKI, J. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard, 2004.

VAILLANT, A. Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale. *Romantisme*, p. 11-25, 2010/2 (nº.148). Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-2-page-11.htm>. Acesso em 15/05/2024.

VAILLANT, Alain. *Baudelaire, poète comique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Disponível em: <https://books.openedition.org/pur/29844?format=toc>. Acesso em: 15/05/2024.

VAILLANT, Alain. Le lyrisme de l'ironie. In: VAILLANT, Alain. (org.) *Esthétique du rire*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012. Pp.341-381.

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 Itália 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 arquetetado/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,¹ 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 trímetro (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

¹ 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)²

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 irreduzíveis 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.

² 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)³

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.⁴ 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;

³ 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.

⁴ 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 n° 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. 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>.

O “realismo” de Baudelaire lido por Machado

Baudelaire’s “realism” read by Machado

Gilles Jean Abes

Universidade Federal de Santa Catarina

(UFSC) | Florianópolis | SC | BR

gillesufsc@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9063-1997>

Resumo: No ensaio “A nova geração”, publicado em 1879, Machado de Assis questiona o realismo atribuído ao poeta Charles Baudelaire. Realista? O autor dos poemas “D. Juan aux enfers” e de “Tristesse de la lune”? É precisamente a senda deixada por essa interrogação que pretendo investir. A primeira etapa do presente trabalho toma como ponto de partida o fato de que Machado participou do debate sobre o realismo, notadamente ao comentar a obra de Eça de Queirós, debate que circulou para além das fronteiras nacionais pela imprensa, entre a Europa e o Brasil. A partir desse contexto e de certa persistência do epíteto realista atribuído a Baudelaire (Laforge, 2000; Delon *et al.*, 2007), busco demonstrar a complexidade desse termo (Pichois, 2005), com sentidos morais e estéticos. Por fim, finalizo este artigo comparando as visões de Machado e Baudelaire sobre essa questão, tentando responder à seguinte pergunta: Afinal, Machado tem razão ao não considerar a poesia de Baudelaire como realista?

Palavras-chave: Baudelaire; Machado; Realismo; Imaginação.

Abstract: In the essay “A nova geração”, published in 1879, Machado de Assis questions the realism attributed to the poet Charles Baudelaire. Realist? The author of the poems “D. Juan aux enfers” and “Tristesse de la lune”? It is precisely the path left by this question that I intend to invest in. The first stage of this research takes as its starting point the fact that Machado participated in the debate on realism, notably when he commented on the work of Eça de Queirós, a debate that circulated beyond national borders through the press, between Europe and Brazil. Based on this context and a certain persistence of the realist epithet attributed to Baudelaire (Laforge, 2000; Delon *et al.*, 2007), I seek to



demonstrate the complexity of this term (Pichois, 2005), with moral and aesthetic senses. Finally, I end this essay by comparing the views of Machado and Baudelaire on this issue, trying to answer the following question: After all, is Machado right not to consider Baudelaire's poetry as realistic?

Keywords: Baudelaire; Machado; Realism; Imagination.

*Le mal se connaissant était moins affreux et plus proche de la guérison que le mal s'ignorant.*¹

Baudelaire

1 Considerações iniciais

O “realismo” de Baudelaire lido por Machado. Esse título aponta para um debate que os dois autores travaram em torno de um termo, em um mesmo tempo singelo e ambíguo: o realismo.

Machado de Assis, em seu famoso “A nova geração”, de 1879, comenta a atribuição do adjetivo realista à obra baudelairiana.

Quanto a Baudelaire, não sei se diga que a imitação é mais intencional do que feliz. O tom dos imitadores é demasiado cru; e aliás não é outra a tradição de Baudelaire entre nós. Tradição errônea. Satânico, vá; mas realista o autor de *D. Juan aux enfers* e da *Tristesse de la lune!* (2019, p. 46).

Com seu humor mordaz, o crítico subverte aqui os valores, colocando o satanismo baudelairiano como aceitável, ao passo que o realismo é rejeitado como o diabo: “Satânico, vá; mas realista!” Na verdade, Machado condena uma leitura exageradamente focada em duas características conferidas à poesia baudelairiana: o satanismo e o realismo. E aponta para outros poemas que problematizam essa leitura. Sua crítica toca a aspectos do realismo enquanto “doutrina” e à imitação subserviente da nova geração. “Imitadores”, aliás, que Baudelaire tanto temia, no final da vida. Em uma carta, de 05 de março de 1866, para sua mãe, Madame Aupick, o poeta comenta: “Não conheço nada tão comprometedor quanto os imitadores e não gosto nada tanto quanto estar sozinho. Mas não é possível; e parece que a *escola Baudelaire* existe.” (1973, p. 625). Refere-se aqui a um estudo do poeta Paul Verlaine, publicado nos números de 16 e 30 de novembro e 23 de dezembro de 1865 no jornal *L'Art*.

¹ O mal se conhecendo era menos horrendo e estava mais próximo da cura do que o mal se desconhecendo. “Notes sur *Les liaisons dangereuses*”. (Baudelaire, 1976, tomo II, p. 68) As traduções das citações são de minha autoria, salvo quando especificado.

Imitadores, portanto, condenados por Machado² com uma roupagem humorística que envolve, de maneira mais incisiva, uma questão séria, um debate acirrado em torno do realismo na literatura oitocentista, debate que ultrapassa fronteiras e se estabelece, numa circulação transnacional, através da imprensa. Mais ainda. O adjetivo “realista”, empregado em textos críticos, acaba por saltar dos limites das páginas dos jornais para as páginas dos processos judiciais, a exemplo dos casos de *Madame Bovary* e *Les Fleurs du Mal*, ambos processados pela justiça imperial em 1857.

É precisamente a senda deixada pela interrogação de Machado que pretendo investir. Realista, o autor dos poemas “D. Juan aux enfers” e de “Tristesse de la lune”?

Primeiro, tomo como ponto de partida o fato de que Machado, como Baudelaire antes dele, participou do debate sobre o realismo. No caso do autor de Brás Cubas, este se deu pela imprensa publicada no Brasil (em português, francês ou bilíngue), ou vendida no país,³ numa intensa circulação das obras e da crítica literária entre a Europa e o Brasil. Machado lia, em francês, revistas como a *Revue des Deux Mondes*, assim como boa parte da elite brasileira. A esse contexto, confronto o fato de que essa discussão – de um Baudelaire realista ou, ao contrário, antirrealista – continua atual. Com base em certa persistência do epíteto realista atribuído à poesia baudelaireana (Laforge, 2000; Delon *et al*, 2007), procuro apontar sucintamente a própria posição de Baudelaire em relação ao realismo. Busco assim demonstrar a complexidade desse termo, que remete a um conjunto de poéticas (ou doutrinas) e escritas heterogêneas no campo literário. É preciso reconstruir, ainda que de forma sucinta, o contexto no qual a palavra realismo emerge, com toda sua força negativa, para melhor compreender o que está em jogo nesse debate. Por fim, finalizo este ensaio comparando as visões de Machado e Baudelaire sobre essa questão, tentando responder à seguinte pergunta: Afinal, Machado tem razão ao não considerar a poesia de Baudelaire realista?

2 A questão do realismo

O jornal denuncia. A justiça processa. Um dos artigos que chamou a atenção da justiça imperial, de Gustave Bourdin, foi publicado no *Le Figaro*, em 05 de julho de 1857, jornal que circulava no Brasil. Cito Bourdin⁴ (Guyaux, 2007, p. 160-161):

[...] duvidamos do estado mental de Baudelaire [...] o odioso convive com o ignóbil, o repulsivo se alia ao infecto [...] cortejo de demônios, fetos, diabos, cloroses, gatos e vermes. Este livro é um hospital aberto a todas as demências da mente, a todas as podridões do coração.⁵

² Não tratarei aqui da leitura da poesia de Baudelaire feita por essa nova geração. Basta consultar o famoso ensaio de Antonio Candido, “Os primeiros baudelaireanos”, disponível no *A educação pela noite*.

³ A respeito, ver meu artigo: “A recepção de Baudelaire no Brasil: obra e fortuna crítica” (2022).

⁴ As críticas nos jornais encontram-se na obra de Guyaux (2007), salvo quando mencionado.

⁵ “[...] on doute de l'état mental de Baudelaire [...] l'odieux y coudoie l'ignoble, le repoussant s'y allie à l'infect [...] revue de démons, de fœtus, de diables, de chloroses, de chats et de vermine. Ce livre est un hôpital ouvert à toutes les démences de l'esprit, à toutes les putridités du cœur.”

A crítica de Bourdin é apenas uma dentre as numerosas que atacaram a poesia de Baudelaire. Armand de Pontmartin vilipendia o poeta, em 15 de julho de 1857, no *Journal de Bruxelles*.

Há uma peça intitulada: *Uma carniça*, que supera todas as obras-primas do gênero. Esta literatura de vala comum, de matadouro e de lugar malfamado, este reinado de Bandidos literários, deve dar o que pensar. [...] e o mais curioso é que os Flaubert e os Baudelaire ficam zangados quando lhes dizemos que isso é decadência: Ah! Eles estão certos; não é decadência; é uma orgia; e nem mesmo uma orgia com vinho de Champanhe, com flores e velas, mas uma orgia da população, [...] num daqueles bairros malditos das grandes cidades, onde o vício dá a mão ao crime, e onde se explicam um ao outro.⁶ (Guyaux, 2007, p. 174)

O artigo de Pontmartin ilustra perfeitamente a hipocrisia de seu tempo (e, em certa medida, do nosso), pois ele deixa escapar que uma orgia é aceitável, desde que regada a champanhe, com flores e velas, sorte de orgia romantizada. Condena apenas a orgia *realista*, da população, em lugares malfamados da metrópole, justamente os espaços da cidade que a burguesia não quer ver. Para além do preconceito social, as imagens da literatura “matadouro”, dos “Bandidos literários” e a associação dessa literatura ao crime interpelam. Essa visão de uma literatura decadente relacionada ao crime atribui uma conotação muito mais grave aos termos “realista” e “realismo”.

Flaubert e Baudelaire são processados e nas duas acusações consta a palavra realismo. Mas somente o poeta e seu editor são condenados. O diário *Le Constitutionnel* reproduz o veredito, em 21 de agosto. Logo acima de um processo por assassinato e roubo, a notícia informa que os poemas incriminados “conduzem necessariamente à excitação dos sentidos através de um realismo grosseiro que ofende o pudor”.⁷

E essa condenação não deve ser justificada apenas pela influência de artigos de jornal. O debate ganha outras esferas da sociedade, como a Academia Francesa e até mesmo o seio das famílias burguesas nas quais o peso da honra e do coletivo (sobre o individualismo) são determinantes. Claude Pichois, em *Retour à Baudelaire*, trata de um episódio esquecido da “batalha realista”,⁸ destacando que o “realismo, pavor das famílias pouco ou bem pensantes, deve ter tido o papel tão sugestivo quanto diabólico do existencialismo após a última guerra” (2005, p. 29). A palavra, ainda segundo Pichois, remetia à imoralidade e materialismo, tornando-se uma arma privilegiada para diferentes grupos que se opunham: católicos, conservadores, liberais, republicanos. Em meio às estrondosas audácias de Courbet, à *Gazette de*

⁶ “Il y a là une pièce intitulée: Une charogne, qui dépasse tous les chefs-d’œuvre du genre. Cette littérature de charnier, d’abattoir et de mauvais lieu, ce règne de Truands de la littérature, doit donner à réfléchir. [...] et ce qu’il y a de plus curieux, c’est que les Flaubert et les Baudelaire se fâchent quand on leur dit que c’est de la décadence: Ah! Ils ont bien raison; ce n’est pas de la décadence; c’est de l’orgie; et pas même de l’orgie au vin de Champagne, avec des fleurs et des bougies, mais de l’orgie populacière, [...] dans un de ces quartiers maudits des grandes villes, où le vice donne la main au crime, et où ils s’expliquent l’un par l’autre.”

⁷ “[...] les poèmes incriminés ‘conduisent nécessairement à l’excitation des sens par un réalisme grossier et offensant pour la pudeur.’” *Le Constitutionnel* (BNF – Gallica). Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k671154q#> Acesso em: 25 jul. 2024.

⁸ Esquecido na obra de Émile Bouvier, *La bataille réaliste: 1844-1857*. – Genève: Slatkine reprints, 1973.

Champfleury,⁹ à revista *Réalisme* (de julho de 1856 a maio de 1857) de Louis-Edmond Duranty, à publicação de *Madame Bovary*,¹⁰ seguida de um processo que no fundo foi a do realismo, *Les Fleurs du Mal* desabrocham e os habituais defensores da moral julgam importante repreender essa onda de “decadência”.

O episódio esquecido, mencionado por Pichois, faz referência ao discurso que o Conde Montalembert proferiu na sessão pública anual das cinco Academias, da qual era o presidente, em 17 de agosto de 1857. Cito apenas uma frase bastante reveladora (Pichois, 2005, p. 31): “Sob o nome de *realismo*, palavra menos bárbara ainda que a coisa, essa influência mortífera já contamina a literatura, a arte e até a filosofia”.¹¹ Esse discurso, pronunciado perante o príncipe Napoleão, o ministro da Guerra e Sainte-Beuve, será publicado em diferentes jornais: *La Presse* (no mesmo dia), *Le Siècle*, no dia 18 e no *Journal des Débats*, no dia 19, que felicita Montalembert por ter condenado “em uma admirável linguagem essa decadência satisfeita e orgulhosa de si mesma” (Pichois, 2005, p. 32). Recordemos essas datas: 17, 18 e 19 de agosto de 1857, dias que antecedem o processo de *Les Fleurs du Mal*, em 20 de agosto. O livro será julgado nessa atmosfera de indignação.

No Brasil, um artigo publicado no jornal *O Liberal Pernambucano*, de 19 de outubro de 1857, noticia a condenação de Baudelaire pela justiça francesa. O texto deixa transparecer uma crítica moral e alude, na segunda parte, à decadência da poesia de então ligada a uma questão política: o liberalismo. Trata-se da primeira menção à obra poética de Baudelaire num jornal publicado no Brasil. O periódico reconhece o talento do poeta, mas está em consonância com a condenação judicial. Transcrevo a notícia:

As flores do mal de M. Carlos Baudelaire merecerão debaixo de um ponto de vista moral uma severa critica de nossa parte, se a justiça não tivesse julgado conveniente que ella mesma devia fazer-lhes a sua. Condenadas por ella, nada mais resta-nos fazer do que reconhecer o incontestável talento de seu autor. – E por que razão acontece que os tristes resultados do liberalismo tenham obrigado a poesia a enlamear-se em semelhantes lodaças? Em nossos dias, a duvida tem magoado, desbotado, deshonrado a bella inspirada.¹²

Observa-se que essa batalha ultrapassa questões estéticas, adentrando, pelo viés moral, as trincheiras da política.

É importante também notar a rapidez com que as notícias transitavam entre os dois continentes nesse período. 21 de junho: publicação das *Fleurs du Mal*. Junho-julho: com raras exceções, os jornais criticam negativamente a obra, dentre eles, *Le Figaro*. 17 de julho: o pro-

⁹ Amigo de Courbet e de Baudelaire, Champfleury já havia publicado sua teoria sobre o realismo no prefácio de *Aventures de Mariette* (1853), em seguida na *Gazette* (de novembro e dezembro de 1856), e na revista *Le Réalisme*, junto com Duranty, em 1857.

¹⁰ É notável o fato de que o romance, contra a vontade do autor, já sofrera cortes por Léon Laurent-Pichat, editor do jornal *La Revue de Paris* (com a recomendação de Maxime Du Camp, amigo de Flaubert), onde *Madame Bovary* foi primeiro publicado, na forma de folhetim, a partir de 1º de dezembro de 1856.

¹¹ “Sous le nom de *réalisme*, mot moins barbare encore que la chose, cette influence mortelle infecte déjà la littérature, l’art, et jusqu’à la philosophie.”

¹² Fonte: Biblioteca Nacional – Hemeroteca Digital. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=705403&pesq=Baudelaire&pagfis=6049> Acesso em: 25 jul. 2024. Mantive a ortografia do português da época.

curador ordena a apreensão dos exemplares. 20 de agosto: Processo e veredito. Baudelaire e seu editor são condenados. Dois meses depois, em 19 de outubro: a notícia do processo está nas páginas do *Liberal Pernambucano*, sem que saibamos determinar sua fonte.¹³ A respeito do artigo inacabado “Puisque réalisme il y a”, Guyaux comenta que Baudelaire se equivocou ao não o publicar em 1855, pois dois anos depois ele seria processado e condenado pela justiça, acusado de realismo. Esse artigo teria sido um bom álibi: “Um poeta que rejeita o ‘realismo’ dificilmente pode passar por ‘realista’, pelo menos intencionalmente”¹⁴ (2007, p. 31). Naquele contexto, difícil acreditar que um único texto faria alguma diferença.

Pois essa batalha realista teve seu início antes de 1857 e continuará após os processos que Flaubert, Baudelaire ou ainda Eugène Sue sofreram. Em 04 de novembro de 1855, no jornal *Le Figaro*, Louis Goudall já havia criticado com violência a poesia baudelaireana que acabava de ver a luz na *Revue des Deux Mondes*. 1855 é, aliás, um ano chave para a recepção de Baudelaire, na França como no Brasil, pois é nessa *Revue des Deux Mondes* que dezoito poemas com o título até então inédito de *Les Fleurs du Mal* são publicados. François Buloz, o diretor da revista, antecipando a reação do público, acrescentou uma nota defendendo a publicação com a justificativa de que é importante dar a conhecer a expressão de dores morais que constituem sinais do tempo. Cito apenas excertos do texto de Goudall para que observem o tom da crítica:

Duvido até que este [Philoxène Boyer] alguma vez tenha escrito versos tão detestáveis como os que abundam nas *Fleurs du Mal*. [...] Durante dez anos, de fato, o Sr. Baudelaire conseguiu fazer-se passar, no mundo das letras, por um poeta genial. [...] o Sr. Baudelaire resistiu à tentação da impressão por dez anos; desta vez ele sucumbiu. Um poeta não é perfeito. Ele escolheu suas melhores peças e as entregou ao Sr. Buloz, com este título: *Les Fleurs du Mal*. Como podemos imaginar, ao cair subitamente no meio do público, a reputação e o talento do Sr. Baudelaire foram despedaçados em mil peças – e eu desafio a posteridade a encontrar uma peça sequer.

Mas como a data desta catástrofe ainda está tão próxima de nós, [...].

Quando se trata de ideias, Baudelaire é terrivelmente pobre.

Se as *Fleurs du Mal* foram realmente escritas para servir de tradução de certas dores morais, considero que essas dores são puramente imaginárias, porque nada têm em comum com as grandes feridas interiores que devoram o homem moderno.

[...] M. Baudelaire, despojado de seu renome de surpresa, doravante só será citado entre os frutos secos da poesia contemporânea.¹⁵ (Guyaux, 2007, p. 143-145)

¹³ O patchwork característico do jornalismo da época – prática da cópia, tradução, adaptação de notícias de outros jornais – dificulta determinar a fonte das informações, sua datação, autoria etc.

¹⁴ “Un poète qui désavoue le ‘réalisme’ peut difficilement passer pour ‘réaliste’, dans l’intention du moins.”

¹⁵ “Je doute même que celui-ci [Philoxène Boyer] ait jamais écrit des vers aussi détestables que ceux qui foisonnent dans les *Fleurs du Mal*. [...] Pendant dix ans, en effet, M. Baudelaire a réussi à se faire passer dans le monde des lettres pour un poète de génie. [...] M. Baudelaire avait résisté pendant dix ans à l’appât de l’impression; cette fois il succomba. Un poète n’est pas parfait. Il fit un choix de ses meilleures pièces et les remit à M. Buloz, avec ce titre: les *Fleurs du Mal*. On le devine, en tombant ainsi brusquement au milieu du public, la réputation et le talent de M. Baudelaire se brisèrent en mille pièces – et je défie la postérité d’en retrouver un morceau. Mais puisque la date de ce désastre est encore si près de nous, [...]. En fait d’idées, M. Baudelaire est d’une indigence navrante. Si les *Fleurs du Mal* ont été réellement écrites pour servir de traduction à certaines douleurs morales, j’estime que ces douleurs sont purement imaginaires, car elles n’ont rien de commun avec les grandes plaies

Difícil imaginar um crítico se equivocar tanto com relação a uma obra literária. Eis um “abominável artigo”, nas palavras de Baudelaire (1973, p. 335), em uma carta de 9 de janeiro de 1856 endereçada à mãe, que ilustra exemplarmente as críticas em torno das *Flores do Mal* até a publicação da primeira edição em 1857.

Pouco antes e posteriormente à segunda edição das *Flores do Mal*, de 1861, deparamo-nos com outros artigos nos quais a poesia baudelaireana é vilipendiada. Em 15 de junho de 1860 e 1º de agosto de 1861, dois ensaios são publicados respectivamente nos volumes 27 (n. 4) e 34 (n. 3) da *Revue des Deux Mondes*: “L’Arrière-saison de la poésie: poètes et vers nouveaux”, de Charles de Mazade, e “La poésie française en 1861”, de Armand de Pontmartin. A condenação de ambos ao volume de Baudelaire é sem concessão. Qualificam essa “nova arte” de materialista ou fantasista, excêntrica ou realista.

Diante desse cenário e do acesso, por parte da corte e dos intelectuais brasileiros, a periódicos como o *Courrier du Brésil*, *La Gazette du Brésil*, impressos no Brasil, ou ainda, *Le Figaro* e *La Revue des Deux Mondes*, vendidos no país, para citar apenas alguns, a leitura de Machado de Assis parece se enquadrar num debate que ganha sentidos e um contexto transnacional. Ao questionar o realismo atribuído à poesia de Baudelaire, o autor de *Brás Cubas* demonstra que está ciente dessa crítica e mantém, simultaneamente, um distanciamento em relação à leitura majoritariamente moralista e condenatória das *Flores do Mal*. Essa “batalha realista” chega a Machado através da imprensa.

E esse veredito muito negativo da poesia de Baudelaire persistirá durante décadas na França, certamente porque o naturalismo vem alimentar esse debate. O cinquentenário da obra, em 1907, havia passado praticamente despercebido, conforme André Guyaux (2007, p. 13). Naquela época, a presença do nome de Baudelaire nos livros de História da literatura e nos manuais escolares quase inexistia. Quando mencionado, é com julgamentos severos de poucas linhas. É preciso aguardar 1912 para encontrar uma leitura mais justa do volume num manual de história literária, obra do ensaísta francês Fortunat Strowski. Segundo Guyaux, a exceção encontra-se justamente fora das fronteiras francesas, na Bélgica, na obra *Histoire générale de la littérature française*, publicada em 1889, de autoria de Hermann Pergameni, professor de literatura francesa na universidade de Bruxelas, que recusa o “realismo” que caracterizaria Baudelaire. (2007, p. 16)

Assim, ao mesmo tempo em que Machado censura, pouco antes da publicação de “A nova geração”, em 1878, no jornal *O Cruzeiro*, o realismo de Eça de Queirós, nega o adjetivo realista que marca, como um céu, a poesia baudelaireana. Mais ainda. Se pensarmos na recepção francesa, veremos que a crítica machadiana se revela pioneira, por antecipar a leitura que Hermann Pergameni fará dez anos depois, na Bélgica, e a do ensaísta francês Fortunat Strowski, em 1912. O nome do autor brasileiro, do outro lado do atlântico, junta-se assim aos poucos leitores favoráveis aos versos baudelaireanos, como Banville, Asselineau, D’Aureville, Flaubert, Verlaine, Édouard Thierry ou Armand Fraisse. Ainda que alguns sejam nomes de peso, a esmagadora maioria havia condenado o volume de poesia de Baudelaire. Sua reabilitação judicial só ocorrerá em 1949.

intérieures qui dévorent l’homme moderne. [...] M. Baudelaire, déchu de sa renommée de surprise, ne sera plus cité désormais que parmi les fruits secs de la poésie contemporaine.”

3 O realismo em questão

Não adentrarei uma discussão sobre a relação entre idealismo e realismo na filosofia (em Platão e na Idade Média) ou as diferentes definições do conceito, a exemplo da concepção kantiana. Mantereí o foco no campo literário, com algumas incursões nas artes plásticas.

Segundo Guyaux (2007, p. 40-41), o termo “realismo” refere-se a uma tendência em descrever ou representar o aspecto grosseiro e vulgar do real. No domínio da literatura, fala-se inclusive em “realismo brutal” que sugere uma transgressão do real: para além de sua representação, a literatura “brutal” força o leitor a ver aquilo que ele não quer ver. Esta dimensão moral da palavra é a mais amplamente empregada nos jornais e processos, como vimos nos excertos de artigos sobre as *Flores do Mal*. Os termos “brutal” e “brutalidade” aparecem associados a Baudelaire em manuais de literatura, acompanhados de vocábulos como “nojo” e “crueldade”. Gustave Lanson, por exemplo, qualificou o “romantismo de Baudelaire de brutal, macabro, imoral, artificial” (2007, p. 41).

De imediato, podemos distinguir dois campos lexicais que gravitam em torno da palavra realismo: o moral/político e o estético. É evidente que os dois se confundem e que os projetos literários e plásticos são condenados em nome da moral burguesa e da ruptura que produzem (na pintura, contra a Academia). Os casos de Flaubert, Baudelaire, Courbet, Manet são exemplares. É nesse ponto que o mal-entendido surge em relação à poesia baudelaireana. Como veremos, o poeta é um dos grandes críticos da poética realista, apesar de sua proximidade com figuras como Champfleury, Courbet, Manet e sua admiração por Balzac. O que levou a esse mal-entendido? É certamente a justaposição desses sentidos e o choque estético produzido pela poesia singular baudelaireana.

Na dimensão moral, o autor do *Spleen de Paris* força o leitor a ver aquilo que ele não quer ver. Baudelaire projeta uma luz crepuscular sobre tudo aquilo que constitui a “sombra” da grande cidade, na visão burguesa. Os marginalizados passam a ser sujeitos e temas de seus poemas, sem idealização.¹⁶ Além disso, o poeta canta (em um estado de *spleen*) os vícios do ser humano e da sociedade. Trata-se, de certa maneira, de um *estudo* poético do Mal. Baudelaire poetiza a *matéria* do Mal. Daí seu interesse por Laclos. Mesmo se, claro, não podemos reduzir a poesia de Baudelaire à questão do Mal. Mas é um aspecto da obra que chocou seus contemporâneos que não conseguiram ou quiseram enxergar a moral singular daqueles versos. Assim, a questão moral, arraigada muito fundo nos valores da burguesia, atrelada à palavra “realismo”, representou um entrave à leitura daquela poesia “bizarra”. Auerbach não diz outra coisa em seu ensaio “As flores do mal e o sublime” (2007), quando afirma que no século XIX a palavra “realismo” estava associada à representação vívida de aspectos considerados feios, sórdidos e repugnantes da vida (p. 308).

Se Baudelaire investiga os estigmas do ser humano, não faz a apologia do Mal ou da decadência. Um dos poucos artigos favoráveis ao poeta, escrito por Édouard Thierry no *Le Moniteur universel*, em 14 de julho de 1857, publicado pouco antes do processo das *Flores do Mal*, já destacava esse aspecto essencial da obra. Thierry coloca Baudelaire sob os auspícios

¹⁶ A respeito da idealização, ver o “Elogio fúnebre”, de Théodore de Banville. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v. 38, n. especial Baudelaire 150 anos, p. 14-25, ago-dez, 2018.

de Dante para concluir que ambos, à sua maneira, denunciam o Mal. Leitura acertada, que emprega, todavia, para qualificar o volume das *Flores*, a expressão “realidade selvagem”.

O poeta não se alegra com o espetáculo do mal. Ele encara o vício, mas como um inimigo que conhece bem e que enfrenta. Se ainda o teme ou se deixou de temê-lo, não sei, mas fala com a amargura de um derrotado que conta as suas derrotas. Ele não dissimula nada. Ele não esqueceu nada. [...] Escreveu a verdade última. Não mentiu para si mesmo. Não mentiu para ninguém. *Les Fleurs du mal* têm um perfume vertiginoso. Ele as respirou, não calunia suas lembranças. Ele gosta de sua embriaguez ao lembrar disso, mas sua embriaguez é assustadoramente triste. Ele não acusa de outra forma, não se queixa de outra forma, ele fica triste. [...] *Les Fleurs du mal* foram feitas uma vez, uma obra-prima de realidade selvagem, um livro do maior estilo e ferocidade magistral, foi feito (quando pode ser feito), não se recomeça mais.¹⁷ (Guyaux, 2007, p. 168-169)

Na dimensão estética, ligada à moral, Auerbach, no estudo supracitado, indica o rompimento que Baudelaire realiza com a tradição clássica¹⁸ ao elaborar uma contradição entre o tom elevado e a indignidade do tema (p. 309). Talvez o melhor exemplo dessa ruptura (bem mais incisiva do que em Hugo), seja o poema “Uma carniça”, sobretudo se pensarmos em peças como as de Ronsard. A rosa que fenece deixa de simbolizar a efemeridade da beleza/vida. É sumariamente substituída por uma carniça fétida, comparada a uma prostituta cujos movimentos são ditados pelos vermes.

Outro elemento é a questão do vocabulário. A maneira com que o poeta empregou palavras de seu tempo, resultando do progresso da cidade industrializada, também é significativa. Emerge dessa poesia um agenciamento de palavras peculiar no seio da qual chocam-se termos coloquiais, científicos ou técnicos com um vocabulário rebuscado.

No ensaio “La plume de fer: métaphore et réalité” (2019), Antoine Compagnon aborda justamente o que ele chama de *realia*, as coisas reais ou os elementos concretos de uma cultura, em suma, a cultura material de uma época e sociedade. E sabemos o quanto os objetos são importantes no romance burguês.¹⁹ Compagnon faz uma filologia das coisas na poesia baudelairiana, o que abre novos caminhos de interpretação. Ora, Baudelaire vivenciou o nascimento de algumas inovações técnicas importantes, a exemplo da imprensa de grande tiragem, da fotografia (e do diorama), da modernização da cidade (as calçadas, a iluminação a gás), ou ainda, a “plume de fer” (caneta com aparo de metal, no lugar do bico de pena). A

¹⁷ “Le poète ne se réjouit pas devant le spectacle du mal. Il regarde le vice en face, mais comme un ennemi qu’il connaît bien et qu’il affronte. S’il le craint encore ou s’il a cessé de le craindre, je ne sais, mais il parle avec l’amertume d’un vaincu qui raconte ses défaites. Il ne dissimule rien. Il n’a rien oublié. [...] Il a écrit la vérité dernière. Il ne s’est pas menti à lui-même. Il n’a menti à personne. Les fleurs du mal ont un parfum vertigineux. Il les a respirées, il ne calomnie pas ses souvenirs. Il aime son ivresse en se la rappelant, mais son ivresse est triste à faire peur. Il n’accuse pas autrement, il ne se plaint pas autrement, il est triste. [...] On fait une fois Les Fleurs du mal, un chef-d’œuvre de réalité sauvage, un livre du plus grand style et d’une férocité magistrale, on le fait (quand on peut le faire), on ne le recommence plus.”

¹⁸ As três categorias clássicas: o grandioso, o trágico e o sublime; o médio, agradável e suave; o baixo, ridículo e grotesco. Obviamente, são categorias que nos parecem ultrapassadas hoje, mas não era o caso no século XIX que justamente colaborou com o apagamento dessas classificações.

¹⁹ Ver, a respeito, o capítulo sobre o século XIX na obra *La littérature française: dynamique et histoire II*, dirigida por Jean-Yves Tadié (2007).

metáfora do poeta esgrimista está ligada à figura do *chiffonnier* (e o ofício, o *chiffonage*), sorte de catador de detritos, pela associação da caneta de metal do poeta ao gancho comprido do catador: ambos lutam usando suas espadas nos detritos da cidade. Durante gerações, o *chiffonnier* representou uma alegoria do poeta. Vários autores são ligados a essa figura, como Eugène Sue, Champfleury ou Zola, pois o *chiffonage*, segundo Compagnon, foi associado à literatura realista após o ataque de Louis Goudall contra “*le chiffonnier réalisme*”, num artigo de 24 de fevereiro de 1856 no jornal *Le Figaro*. Do ponto de vista da filologia das coisas, o *chiffonage* remete a várias imagens na literatura: as costas encurvadas do catador é um lugar comum; a comparação entre o catador e o judeu errante torna-se um estereótipo; o número sete, número simbólico dos velhos (como no poema “Os sete velhos”), evoca o nome dado ao gancho do catador em razão de sua forma, o “sete”. As bolsas bordadas das velhinhas (como no poema homônimo), repletas de detritos, são imagens familiares a Baudelaire (Compagnon, 2019, p. 140-143). O interesse nas *realia* literárias, na cultura material, conduz evidentemente às palavras do real que permeiam as imagens dos poemas do poeta das *Flores* e do *Spleen*.

Sua teoria da modernidade tem sustentação na interação do poeta com o real, com a tentativa de captar as rápidas mudanças da cidade, com os movimentos da multidão e os avanços do progresso. A Paris ainda marcadamente medieval, da infância de Baudelaire, abre espaço para a metrópole, os grandes bulevares, para o novo a cada esquina. E essa grande e drástica metamorfose torna Paris inapreensível, intraduzível, em um mesmo tempo monstruosa e atraente, onde os cidadãos comuns deambulam – inclusive os marginalizados (entre eles o poeta) – e são os heróis modernos. As peças “O cisne”, “A uma passante”, ou ainda, na poesia em prosa, “Os olhos dos pobres”, “O mau vidraceiro”, para citar apenas algumas, são exemplos dessa experiência da cidade em mutação cantada pelo poeta. Baudelaire é um dos mais importantes críticos de seu tempo e não o seria sem um olhar muito atento às realidades de sua época.

4 A persistência do realismo

Segundo Guyaux, a poesia de Baudelaire permanece ligada ao realismo até os anos 1920 nos manuais de literatura. Albert Gazier, em sua *Petite Histoire de la Littérature Française*, de 1917, chega ao ponto de censurar Zola “por se fazer demasiadamente o Baudelaire da prosa” (2007, p. 40). E o que adveio dessa associação da poesia baudelaireana ao realismo?

Se o nome do poeta é frequentemente associado ao romantismo, simbolismo, parnasianismo, a questão do realismo baudelaireano parece persistir até nós de duas maneiras: primeiro, porque Baudelaire foi um crítico de arte que censurou o movimento realista nas artes plásticas e condenou a fotografia. Portanto, o problema do realismo na pintura está associado a seu nome e seus *Salões*; segundo, sua poesia ainda é relacionada a um certo tipo de realismo.

Pierre Laforgue, em seu *Ut pictura poesis: Baudelaire, la peinture et le romantisme* (2000) coloca a questão do realismo do poeta.

Realista então, Baudelaire? À sua maneira, que não é a de Champfleury, sim-
plista e curta, mas a de Flaubert, de quem faz um ensaio tão profundo de *Madame
Bovary*; numa palavra, trata-se do realismo que foi inventado na virada do século,
não para tomar o lugar do romantismo, mas para suceder estético e ideologica-

mente a ele, e talvez até continuá-lo, desde que não está mais na ordem histórica a poética do real que havia sido até então. Nestas condições devemos concluir que a modernidade baudelairiana participa deste realismo na relação crítica que mantém com o romantismo (p. 189).²⁰

Mesmo se podemos discutir o realismo de *Madame Bovary*, problematizando essa classificação ou apontando diferentes tipos de realismo, é curiosa a comparação da prosa de Flaubert com a poesia de Baudelaire. Quando lemos os textos em si, as formas do real parecem se expressar com outros meios. Longe das grandes descrições e de uma preocupação mimética da realidade, até mesmo a poesia em prosa baudelairiana emprega outra linguagem para expressar o real. Podemos lembrar do poema “Os olhos dos pobres” (Baudelaire, 2023, p. 135-137) e da maneira lapidar com que o poeta descreve a família de pobres: “Tous en guenilles” (Todos em trapos). Ou ainda, a vergonha que sente o protagonista quando constata a diferença entre as classes sociais: “Je me sentais un peu honteux de nos verres et de nos carafes, plus grands que notre soif” (eu me sentia um pouco envergonhado de nossos copos e jarras, maiores que nossa sede). As descrições são sucintas, precisas, expressivas.

Claude Pichois reforça essa leitura destacando ainda certa dificuldade do fazer poético em Baudelaire. No ensaio “Baudelaire et la difficulté créatrice”, na obra *Retour à Baudelaire* (2005), Pichois afirma o seguinte: “Então, não podendo verter na descrição – e também não querendo fazê-lo – Baudelaire sente a necessidade de retornar, de acordo com o sistema das correspondências, do mundo externo para o mundo interno”²¹ (2005, p. 143). O poeta enfrentaria uma dificuldade produtiva, tanto por razões materiais (falta de biblioteca, de condições estáveis de trabalho), como intelectual (com os efeitos nefastos de sua doença). E há também seu interesse pelo poema curto defendido por Edgar A. Poe. Pichois evidencia uma estética baudelairiana que tende para uma ideia de “infinito diminuto”.

A estética de Baudelaire não é a do bibelô. Não pode ser o do gigantesco. A estética de Baudelaire tem nome: o infinito diminuto. Tem por objetivo: dar a ideia de grandeza e por vezes de gigantismo num quadro restrito. [...] Um movimento de expansão que é busca pelo infinito e pela vitalidade; um movimento de retração, que adapta o infinito ao demasiado finito, ao muito definido da dificuldade criativa (2005, pág.144).²²

²⁰ “Réaliste donc, Baudelaire? À sa façon, qui n'est pas celle, simpliste et courte, de Champfleury, mais qui est celle de Flaubert, dont il fait un compte-rendu si profond de *Madame Bovary*; en un mot, il s'agit de ce réalisme qui s'invente au tournant du siècle, non pour se substituer au romantisme, mais pour en prendre esthétiquement et idéologiquement le relais, et peut-être même le continuer, depuis qu'il n'est plus dans l'ordre historique la poétique du réel qu'il avait été jusqu'à alors. Dans ces conditions on doit conclure que la modernité baudelairienne participe de ce réalisme-là dans la relation critique qu'il entretient au romantisme.” (Laforque, p. 189)

²¹ “Puis, ne pouvant donner dans la description – et ne le voulant pas non plus –, Baudelaire sent la nécessité de revenir, conformément d'ailleurs au système des correspondances, du monde extérieur au monde intérieur.”

²² “L'esthétique de Baudelaire n'est pas celle du bibelot. Elle ne peut pas être celle du gigantesque. L'esthétique de Baudelaire a nom: l'infini diminutif. Elle a pour but: donner l'idée de la grandeur et parfois du gigantisme dans un cadre restreint. [...] Un mouvement d'expansion qui est recherche de l'infini et de la vitalité; un mouvement de rétraction, qui adapte l'infini au trop fini, au très défini de la difficulté créatrice.”

Essa estética é observável na poesia de Baudelaire. O próprio poeta explicita essa ideia na sua concepção do poema, ao defender o soneto.²³ E ao ler a palavra “bibelô”, não há como não recordar do ensaio de Rolando Barthes, “O efeito de real”, no qual se debruça sobre a função de um barômetro numa descrição da sala da Sra. Aubain, no conto “Um coração singelo”, de Flaubert.

[...] o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet,²⁴ finalmente, não dizem outra coisa senão o seguinte: *nós somos o real*; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é então significada; em outras palavras, a própria carência do significado em favor unicamente do referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se *um efeito de real*, fundamento deste verossimilhante inconfesso que constitui a estética de todas as obras atuais da modernidade (1968, p. 88).²⁵

Segundo a definição de Barthes, o efeito de real é uma notação que serve para realçar o efeito realista de um texto e para sublinhar a ancoragem da narração no referente. Essa notação existe para tornar a história crível. Trata-se de um elemento importante dos textos realistas, mesmo se, obviamente, não se pode reduzi-los ao efeito de real. Válida ou não, essa expressão remete a uma fabricação do real que dá uma impressão de realidade (ou mesmo de verdade).

A estética de Baudelaire é outra. Sua análise crítica do real não se traduz por uma busca de representação da realidade com os meios do romance oitocentista: a verossimilhança não é um critério predominante. Em “Perda de auréola” (Baudelaire, 2023, p. 198-199), quando o poeta atravessa uma avenida, saltitando na lama, evitando as carruagens que chegam a toda velocidade, a carruagem não tem função de efeito de real na narrativa. Ela simboliza a violência da modernidade e do progresso, espaço no qual o poeta não se reconhece mais. A perda de sua auréola representa a situação do poeta e da poesia nessa sociedade materialista.

Ainda assim, em outra obra, observamos o nome do poeta relacionado a um tipo de realismo. Em *La littérature française: dynamique et histoire II*, dirigida por Jean-Yves Tadié, os três autores que redigiram a seção sobre o século XIX, dentre eles Bertrand Marchal, apontam dois tipos de realismo: o qualitativo e o quantitativo. O primeiro, que nos interessa aqui, postularia uma diferença de natureza entre o real e o verdadeiro. Os elementos da realidade trabalhados pela imaginação seriam transfigurados resultando numa verdade superior. Esse tipo de realismo, que sofreu a marca do idealismo romântico, faria da procura pela verdade uma busca transcendental. A verdade seria assim uma essência cujos elementos, esparsos no real, são irreduzíveis ao próprio real (2007, p. 478-479). Os autores classificam as prosas do romantismo e do realismo, até Flaubert, nessa categoria, assim como Balzac. Segundo eles,

²³ Ver, por exemplo, a carta de 18 de fevereiro de 1860 para Armand Fraisse (Baudelaire, 2020, p. 194-198).

²⁴ Trata-se de uma pequena porta na cela onde Charlotte Corday aguarda o carrasco. Antes de ser executada, um pintor entra para fazer seu retrato. A porta é mencionada na descrição. *Histoire de la Révolution française*, tomo seis, livro XII, capítulo IV.

²⁵ “[...] le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d’autre que ceci: nous sommes le réel; c’est la catégorie du « réel » (et non ses contenus contingents) qui est alors signifiée; autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul réfèrent devient le signifiant même du réalisme: il se produit un effet de réel, fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l’esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité.”

essa operação de sublimação do real poderia ser ilustrada com as metáforas alquimistas da poesia romântica e simbolista, a exemplo da famosa: “Tu m’as donné ta boue et j’en ai fait de l’or”, de Baudelaire. Mais adiante, o nome do poeta volta a ser citado. Segundo Mélonio, Marchal e Noiray, o universo balzaquiano obedeceria a um princípio geral semelhante, *mutatis mutandis* ao das correspondências baudelairianas (2007, p. 481).

Se há operação de sublimação do real em Balzac, Flaubert et Baudelaire, a maneira de expressar esse real não é semelhante, sobretudo no caso dos versos das *Flores do Mal* e na prosa do *Spleen*. Além disso, para Baudelaire, o real em si é irredutível, não apenas a verdade. A cidade fervilhante, como potente colosso, permanece intraduzível, como um mar monstruoso e sem limites.

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant. [...]

Vainement ma raison voulait prendre la barre;
La tempête en jouant déroulait ses efforts,
Et mon âme dansait, dansait, vieille gabarre
Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords!²⁶

5 O realismo visto por Machado e Baudelaire

Machado e Baudelaire foram considerados autores “realistas”, no sentido estético da palavra; no caso do poeta de *O spleen de Paris*, também no sentido moral empregado pela imprensa e pelo judiciário. No caso de Machado, o realismo vem algumas vezes acompanhado de um adjetivo ou de alguma expressão que o qualifica, a exemplo da fórmula “realismo superior” (Bosi).²⁷

Ironicamente, os dois autores convergem em suas críticas ao realismo enquanto poética ou doutrina. Ao falar do *Primo Basílio* e no já citado “A nova geração”, com um humor digno de Voltaire, Machado afirma o seguinte:

Pois que havia de fazer a maioria, senão admirar a fidelidade de um autor, que não esquece nada, e não oculta nada? Porque a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha.

²⁶ Poema “Les sept vieillards”, *Les Fleurs du Mal* (2002, p. 121-123). Tradução semântica da primeira e da última estrofes: “Fervilhante cidade, cidade cheia de sonhos, / Onde o espectro em plena luz do dia detém o passante! / Mistérios por toda parte escorrem como seivas / Nos estreitos canais do poderoso colosso. [...] / Em vão a minha razão quis assumir o comando; / A tempestade enquanto brincava desdobrou seus esforços, / E minha alma dançava, dançava, velha barça / Sem mastros, num mar monstruoso e sem limites!”

²⁷ Sobre a questão do Machado realista, ver o livro de Gustavo Bernardo, *O problema do realismo em Machado de Assis* (Rocco, 2012).

Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o Realismo, assim não sacrificaremos a verdade estética.

“Eça de Queirós: O primo Basílio”. *O Cruzeiro*, abril de 1878/28.

A realidade é boa, o realismo é que não presta para nada.

“A nova geração”. *Revista Brasileira*, 1879. (2019, p. 68)

Na crítica de arte de Baudelaire, no *Salão de 1859*, deparamo-nos com uma posição semelhante:

Nos últimos tempos ouvimos dizer de mil maneiras diferentes: “Copie a natureza; copie somente a natureza. Não há gozo maior nem triunfo mais belo do que uma excelente cópia da natureza.” E esta doutrina, inimiga da arte, pretendia ser aplicada não só à pintura, mas a todas as artes, até ao romance, até à poesia. A estes doutrinários tão satisfeitos com a natureza, um homem imaginativo teria certamente o direito de responder: “Acho inútil e tedioso representar o que é, porque nada do que é me satisfaz. A natureza é feia e prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva.” No entanto, teria sido mais filosófico perguntar aos doutrinários em questão, primeiro, se eles estão realmente certos da existência da natureza externa, ou, se esta questão parecesse por demais bem feita para alegrar a sua causticidade, se eles têm certeza de conhecer toda a natureza, tudo o que está contido na natureza.²⁹ (1993, p. 619-620)

Encontramos, nos dois autores, cada um com suas especificidades, a mesma crítica à “doutrina” (ou poética) realista. O poeta francês vai além, questionando a própria possibilidade de dar conta de toda a realidade (natureza).

No quinto capítulo de *Opintor da vida moderna*, “A arte mnemônica”, Baudelaire observa a inevitabilidade de considerar as coisas no efeito de seu conjunto. Os pintores traduziriam assim suas próprias impressões, sintetizando e abreviando as imagens inscritas em seus cérebros, não segundo a natureza.

Um artista que tem o sentimento perfeito da forma, mas habituado a exercitar sobretudo a sua memória e a sua imaginação, vê-se então assaltado por uma profusão de detalhes, todos os quais exigem justiça com a fúria de uma multidão apaixonada pela igualdade absoluta. Toda justiça é necessariamente violada; toda harmonia destruída, sacrificada; muitas trivialidades tornam-se enormes; muitas

²⁸ Hemeroteca Digital Brasileira. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/238562/per238562_1878_00105.pdf Acesso em: 25 jul. 2024.

²⁹ “Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes: ‘Copiez la nature; ne copiez que la nature. Il n’y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu’une copie excellente de la nature.’ Et cette doctrine, ennemie de l’art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie. À ces doctrinaires si satisfaits de la nature un homme imaginatif aurait certainement eu le droit de répondre: ‘Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.’ Cependant il eût été plus philosophique de demander aux doctrinaires en question, d’abord s’ils sont bien certains de l’existence de la nature extérieure, ou, si cette question eût paru trop bien faite pour réjouir leur causticité, s’ils sont bien sûrs de connaître toute la nature, tout ce qui est contenu dans la nature.”

pequenezas, usurpadoras. Quanto mais imparcialmente o artista se inclina para o detalhe, mais aumenta a anarquia (1993, p. 698-699).³⁰

Baudelaire discute justamente a impossibilidade de apreender o real: sempre escapará algum detalhe que clamará ter sido injustiçado. Nesse processo, na pintura e na poesia, o artista-poeta tem um papel central através de sua imaginação, faculdade que transforma a matéria intraduzível do real. “Todo o universo visível é apenas um estoque de imagens e de signos aos quais a imaginação dará um lugar relativo; é uma espécie de pasto que a imaginação deve digerir e transformar”³¹ (p. 627). O espectador/leitor seria então o tradutor de uma tradução do real.

6 Considerações finais

Como responder ao questionamento de Machado?

Primeiro, é preciso atentar para os diferentes realismos, assentados em sedimentos, sob a singela superfície da palavra realismo: o ligado à moral, retomado pela política, e o estético, que por sua vez, possui várias expressões. Aquele que Machado condena em Eça de Queirós não é exatamente aquele que Baudelaire critica, assim como não é o mesmo em Courbet et Manet, ou ainda em Champfleury, Flaubert ou Zola.

O questionamento de Machado também aponta para a heterogeneidade das *Flores do Mal*. Os poemas em questão, como muitos outros (“O albatroz”, “Convite à viagem”, “Hino à beleza”, “Correspondência”, “O cisne”, “A uma passante”, “A morte dos pobres”, “A alma do vinho” etc.) nada têm que ver com uma poética realista, ou com satanismo. Machado tem razão. Os versos de “Uma carniça”, um dos poemas que chocou o público, considerado mórbido e repulsivo, não procuram construir “um efeito de real” ou a verossimilhança. Baudelaire elabora imagens quase que grotescas, jogando com a tradição poética francesa do século XVI. O choque provocado pela sua poesia reside mais na violência das imagens, no sadismo, na figura do homem (e da mulher) ontologicamente marcado pelo Mal. Ele enfrenta essa realidade sem desviar os olhos, investigando e transformando – melancolicamente –, essa matéria através da imaginação. Ao falar do último “Spleen”, Auerbach diz: “Não há, claro, nenhuma intenção realista; pelo contrário, a imagem de aranhas no cérebro é irrealista e simbólica [...]” (2007, p. 306).

Nenhuma intenção realista, ou seja, como diz Jean Starobinski, citado por Julien Zanetta, “há *mimesis* somente pela e para a imaginação” (2019, p. 260). Imaginação criadora e subjetividade devem atuar na arte ao investir o real. Mas se Baudelaire não adota o realismo para si, não rejeita por completo os realismos de Courbet e Manet. Ele se opõe ao “excesso mimético e ao catecismo social” (Guéguan, 2016, p. 141). Esse excesso mimético lembra a crí-

³⁰ “Un artiste ayant le sentiment parfait de la forme, mais accoutumé à exercer surtout sa mémoire et son imagination, se trouve alors assailli par une émeute de détails, qui tous demandent justice avec la furie d'une foule amoureuse d'égalité absolue. Toute justice se trouve forcément violée; toute harmonie détruite, sacrifiée; mainte trivialité devient énorme; mainte petitesse, usurpatrice. Plus l'artiste se penche avec impartialité vers le détail, plus l'anarchie augmente”.

³¹ “Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place relative; c'est une espèce de pâture que l'imagination doit digérer et transformer.”

tica de Machado à doutrina realista. Baudelaire, como um poeta-pintor, privilegia a cor ao desenho;³² na poesia, a alegoria à verossimilhança.

Ainda assim, Baudelaire foi profundamente atento à realidade de seu tempo e integrou elementos dessa matéria do real à sua poesia. Como ele mesmo diz a respeito sobre *As relações perigosas*, de Laclos, é melhor conhecer o Mal para se aproximar da cura, o que significa ver aquilo que não quer ser visto. Nas *Flores do mal*, o poema “Ao leitor” constitui um aviso de que a primazia seria dada à sinceridade que não tem por objetivo um ensinamento moral burguês: a moral é outra, mais franca e dura. E essas verdades baudelairianas lançadas à face da burguesia são tristes de botar medo: são pavorosas. Melhor rejeitá-las, zombar do poeta como do cocho albatroz, acusar seu autor de decadente e insano, como fizeram os jornais. Pior. Num mundo dominado pelas inovações técnicas e pelo materialismo, pela fé no progresso e nos ideais republicanos, a passagem baudelairiana desemboca num beco.

Em suma, Baudelaire, assim como Machado, permanecem inclassificáveis, irredutíveis. Ainda que os dois autores tenham criticado as doutrinas realistas (e naturalistas) negativamente e não adotaram seus preceitos em seus escritos, compreenderam e dialogaram com as diferentes “escolas” de seu tempo, sem jamais adotar nenhuma por completo.

No pequeno manuscrito inacabado, intitulado “Puisque réalisme il y a”, que já mencionei acima, o poeta parisiense observa:

Tout bon poète fut toujours réaliste.
Équation entre l'impression et l'expression.
Sincérité. (1993, p. 58)

O cerne da questão reside na impressão e na expressão da realidade, de que maneira essa matéria do real foi transformada em ficção ou poesia. A palavra “impressão” aponta para a própria possibilidade de interpretar o caos do real. O vocábulo “expressão” remete à linguagem para representá-lo, à maneira de fabricar ficcionalmente esse real. Numa equação difícil de determinar, Baudelaire submete a realidade (e seu dicionário de imagens) à imaginação criadora, ao gesto ativo e determinante do artista-autor.

Já que há realismo, um bom poeta é *realista*, mas sua linguagem é construída a partir de uma equação indefinida entre a impressão e a expressão do real. Há como que um nó difícil de desatar entre ser realista e ser *um* realista.

Referências bibliográficas

ABES, Gilles J. “A recepção de Baudelaire no Brasil: obra e fortuna crítica”. *Remates de Males*, v. 42, n. 1, p. 108-131, 2022. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8667552>. Acesso em: 30 jul. 2024.

ABES, Gilles J. “Elogio fúnebre de Théodore de Banville” (tradução). *Cadernos De Tradução*, v. 38, n. esp., p. 184–188, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2018v38nespp184>. Acesso em: 30 jul. 2024.

³² Ver a respeito o artigo de Eduardo Veras, “A vertigem dos contornos: a pintura e o poema em prosa de Charles Baudelaire”, *FronteiraZ* (PUC-SP), 2024.

ASSIS, Machado de. “A nova geração” [1879]. *Machadiana Eletrônica*, Vitória, v. 2, n. 4, p. 39-81, jul.-dez., 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/machadiana/article/view/21933>. Acesso em: 29 jul. 2024.

AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*: Filologia e crítica. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. Organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

BARTHES, Roland. “L’effet de réel”. *Communications*, Recherches sémiologiques le vraisemblable, Paris, 11, p. 84-89, 1968. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1968_num_11_1_1158. Acesso em: 29 jul. 2024.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. (vol. I e II). Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Choix et présentation de Claude Pichois et Jérôme Thélot. Folio Classique Paris: Gallimard, 2020.

BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris* (Petits poèmes en prose). Édition de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Librairie Générale Française, 2023.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Édition de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Tome II. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1993.

BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco digital, 2012.

COMPAGNON, Antoine. “La plume de fer: métaphore et réalité”, *L’Année Baudelaire*, v. 23, Honoré Champion Éditeur, Paris, p. 135-146, 2020.

GUÉGUAN, Stéphane. “Entre réalisme et modernité, empathie et hérésie”. In: *L’Œil de Baudelaire* – catalogue de l’exposition présentée au musée de la vie romantique, du 20 septembre 2016 au 29 janvier 2017. Paris: Paris Musées, 2016.

GUYAUX, André. *Un demi-siècle de lectures des Fleurs du Mal (1855-1905)*. – Paris: PUPS, 2007.

LAFORGUE, Pierre. *Ut pictura poesis. Baudelaire, la peinture et le romantisme*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2000.

PICHOIS, Claude. *Retour à Baudelaire*. Genève: Éditions Slatkine, 2005.

VERAS, Eduardo. “A vertigem dos contornos: a pintura e o poema em prosa de Charles Baudelaire”, *FronteiraZ* (PUC-SP), nº 32, p. 06-23, julho de 2024. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/65951>. Acesso em: 25 jul. 2024.

ZANETTA, Julien. *Baudelaire, la mémoire et les arts*. Paris: Classiques Garnier, 2019.

A voz da vítima: o sacrifício como princípio poético em Augusto dos Anjos e Charles Baudelaire

The Voice of the Victim: Sacrifice as a Poetic Principle in Augusto dos Anjos and Charles Baudelaire

Eduardo Horta Nassif Veras

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM) | Uberaba | MG | BR
CNPq

eduardohnveras@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-4803-1482>

Resumo: Este artigo propõe uma aproximação entre as obras de Augusto dos Anjos e Charles Baudelaire. Partindo do debate acerca da recepção do poeta francês pelo poeta brasileiro, que mobilizou um bom número de críticos e historiadores da literatura brasileira, o trabalho analisa a presença da imagem da vítima sacrificial em ambos. O ponto alto da comparação encontra-se na constituição da voz poética. Nos dois casos, ela se identifica à voz da vítima, dando origem a uma dramatização do sacrifício do próprio poeta. Esse procedimento é analisado à luz de algumas teorias do sacrifício e identificado como um dos aspectos definidores da tradição poética moderna.

Palavras-chave: Augusto dos Anjos; Charles Baudelaire; Sacrifício; Voz poética; Poesia moderna.

Abstract: This article proposes a comparison between the works of Augusto dos Anjos and Charles Baudelaire. It starts from the debate regarding the French poet's reception by the Brazilian poet, which has engaged several critics and historians of Brazilian literature. The paper analyzes the presence of the sacrificial victim image in both poets' works. The comparison's climax lies in the constitution of the poetic voice. In both cases, it aligns with the voice of the victim, leading to a dramatization of the poet's own sacrifice. This approach is examined considering various sacrifice theories and identified as one of the defining aspects of modern poetic tradition.

Keywords: Augusto dos Anjos; Charles Baudelaire; Sacrifice; Poetic voice; Modern poetry.



Introdução

É ponto de concordância entre os historiadores que o ápice da influência de Baudelaire sobre os poetas brasileiros ocorre com o advento do Movimento Simbolista Brasileiro, prolongando-se até a primeira década do século XX. Das várias facetas do poeta francês, as que interessam mais aos simbolistas são a face mística – ligada à teoria das correspondências – e a face decadente, bem ao gosto do momento *fin de siècle*. No conhecido ensaio “Os primeiros baudelairianos”, Antonio Candido (2017, p. 28) mostra que “o grupo inicial de baudelairianos dos anos de 1870 e começo de 1880” representa outro tempo forte da influência do poeta francês sobre nossos poetas, marcado, entretanto, por uma certa “deformação” da estética das *Flores do Mal*. Machado de Assis (*apud* Candido, 2017, p. 30), em artigo publicado na *Revista Brasileira*, em 1879, já denunciava a crueza das imitações realizadas por esse grupo, que leu o poeta francês numa chave realista-naturalista, ressaltando a sexualidade selvagem, o amor-devoração e a violência, que, em Baudelaire, são termos de uma equação bem mais complexa, que preside uma poética marcadamente ambivalente e tensa. Entre 1870 e o início do século XX, Candido cita ainda a admiração dos parnasianos e a radicalização de certos preceitos baudelairianos por Augusto dos Anjos, poeta que, a exemplo de Baudelaire, não se deixa facilmente reduzir a classificações históricas e escolares:

Os parnasianos, que vinham dos anos de 1880, também o admiravam [Baudelaire], mas nunca o imitaram nem cultivaram tanto, salvo alguns secundários como Venceslau de Queirós e sobretudo Batista Cepelos. E caberia a um heterodoxo, Augusto dos Anjos, levar ao extremo certas componentes de amargura, senso da decomposição e castigo da carne, que se consideravam originárias dele, coada através de Antero de Quental e Cruz e Sousa (Candido, 2017, p. 27)

Candido, no ensaio em questão, se dedica a analisar mais de perto a produção poética do “grupo inicial”. Caberia à pesquisadora Gloria Carneiro do Amaral, quase duas décadas depois,¹ ampliar o escopo da pesquisa de Candido, aprofundando a leitura dos primeiros baudelairianos e avançando na direção de parnasianos e simbolistas. O recorte de Amaral coincide com as balizas históricas propostas por Candido para o “baudelairianismo brasileiro (1870-1900).”²

Entre o recorte de Candido e Amaral e o surgimento do Modernismo, a partir do qual “não se pode mais falar em influência, mas apenas da presença normal de um grande poeta na

¹ O ensaio de Antonio Candido foi publicado pela primeira vez em 1973, na revista alemã *Studia Iberica*. O livro de Glória Carneiro do Amaral, *Aclimatando Baudelaire* (1996), é resultado de sua tese de doutoramento defendida na USP em 1989.

² Subtítulo da tese de Amaral

sensibilidade dos escritores e leitores” (Candido, 2017, p. 27), cerca de duas décadas se passam. É justamente nesse período, que sempre constituiu, aliás, um grande desafio para a historiografia literária brasileira, que Augusto dos Anjos desponta e publica seu único livro, *Eu* [1912]. O poeta paraibano paira como uma espécie de fantasma nos trabalhos citados acima, mesmo não se enquadrando no recorte histórico proposto por eles. Outros críticos importantes reconheceram a influência de Baudelaire sobre Augusto dos Anjos.³ Para Otto Maria Carpeaux, ela é “manifesta. [...] Porque Augusto dos Anjos compreendeu realmente Baudelaire, numa época em que a crítica brasileira o considerava como o Álvares de Azevedo francês e em que o imitavam os poetas satanistas” (2017, p. 282). No longo estudo que serve de prefácio a sua tradução das *Flores do Mal*, publicada em 1957, Jamil Almansur Haddad (1964, p. 57) dedica várias páginas ao mesmo tema. Para o tradutor, entre outros pontos de contato, “os vermes de Augusto dos Anjos, a sua miríade de esqueletos e corrupções moleculares, derivam imediatamente de Baudelaire das *Flores do Mal* e do iluminado do oriente”.⁴ Anatol Rosenfeld (1994, p. 187), no ensaio “A costela de prata de A. dos Anjos”, identifica no poeta brasileiro o mesmo poder de transfiguração estética do Mal em objeto estético que está no centro da poética baudelaireana. “Sem dúvida”, escreve ele,

o *frisson galvanique* dessa poesia tem sua raiz na concepção baudelaireana de uma arte que ainda do horroroso e feio, das fosforescência da podridão, tira uma beleza artificial e alexandrina, haurindo seus melhores efeitos do fascínio excitante provocado por motivos e vocábulos “chocantes”, isto é, causadores de “choques”.

A meu ver, Augusto compartilha com Baudelaire muitas coisas: a crença na realidade do Mal, da qual decorre uma visão negativa e culpada do homem e da natureza, o gosto pelo estilo hiperbólico, a tensão entre o elevado da forma e o grotesco do conteúdo, a presença de um eu-lírico que se duplica, isto é, que realiza o movimento de autocontemplação crítica e, finalmente, a visão do poeta e sua dramatização como vítima. Em *Meu coração desnudado*, Baudelaire fala da “depravação natural do homem”, e em vários outros momentos afirmará sua crença no pecado original e sua condenação moral da natureza. Lembremos este trecho do conhecido “elogio da maquiagem”, em “O pintor da vida moderna”: “Passem em revista, analisem tudo o que é natural, todas as ações e os desejos do puro homem natural, não

³ É importante observar que o debate acerca da influência de Baudelaire sobre Augusto dos Anjos jamais produziu consenso. O próprio contato do poeta brasileiro com a produção baudelaireana é algo incerto, segundo alguns críticos. Álvaro Lins (1994, p. 118), num ensaio intitulado “Augusto dos Anjos poeta moderado”, considera que os dois poetas estão muito distantes. Segundo o crítico: “Em Baudelaire fundiam-se a preocupação religiosa e a preocupação estética, e seu olhar, por mais baixo que ele houvesse caído, estava voltado para os céus, como um místico exilado, como um cristão nostálgico. Em Augusto dos Anjos, o naturalismo é o credo, o materialismo é a doutrina, com um sentimento que não ultrapassa o visível e o sensível senão poeticamente, e seu olhar não está especialmente voltado para os mistérios metafísicos, mas para o subsolo da existência humana”

⁴ Um ponto de contato curioso apontado e amplamente explorado por Haddad diz respeito ao interesse de Augusto pelo budismo. O crítico identifica, num dos projetos de prefácio escritos por Baudelaire, uma referência a “algo parecido com um estado nirvânico” (p. 61). Acredito que ele tenha em mente o seguinte trecho do 4º projeto de prefácio: “Aspiro a um repouso absoluto e a uma noite contínua. Cantor das volúpias loucas dos vinhos e do ópio, só tenho sede de uma bebida desconhecida na terra e que mesmo a farmacêutica celeste não poderia oferecer-me – de uma bebida que não conteria nem a vida/vitalidade nem a morte, nem a excitação, nem o nada. Nada saber, nada ensinar, nada querer, nada sentir, dormir e ainda dormir, esse é hoje o meu único desejo” (Baudelaire, 2019, p. 565).

encontrarão nada que não seja horrível. [...] O crime, de que o animal humano tomou gosto no ventre da mãe, é originalmente natural” (Baudelaire, 2023, p. 902). Augusto dos Anjos, por sua vez, se define como “Monstro de escuridão e rutilância”, no poema “Psicologia de um vencido” (Anjos, 1994, p. 203), e afirma, em “*Noli me tangere*”: “Eu sou, por consequência, um ser monstruoso! / Em minha arca encefálica indefesa / Choram as forças más da Natureza / Sem possibilidade de repouso!” (Anjos, 1994, p. 337). A rejeição da natureza em Augusto dos Anjos em toda sua amplitude no “Poema negro”, do qual cito os trechos mais significativos a esse respeito:

Chegou a tua vez, oh! Natureza!
Eu desafio agora essa grandeza,
Perante a qual meus olhos se extasiavam...
Eu desafio, desta cova escura,
No histerismo danado da tortura
Todos os monstros que os teus peitos criam!

Tu não é minha mãe, velha nefasta!
Com o teu chicote frio de madrasta
Tu me açoitasse vinte e duas vezes...
Por tua causa apodreci nas cruzes,
Em que pregas os filhos que produzes
Durante os desgraçados nove meses!

Semeadora terrível de defuntos,
Contra a agressão dos teus contrastes juntos
A besta, que em mim dorme, acorda em berros;
Acorda, e após gritar a última injúria,
Chocalha os dentes com medonha fúria
Como se fosse o atrito de dois ferros! (Anjos, 1994, 287)

Nesse trecho do poema, o eu-lírico procura acertar as contas com a natureza. Contudo, já no início, vemos que a relação do poeta ela também guarda alguma ambiguidade. Definida como uma “grandeza”, a natureza exerce sobre o poeta sentimentos contraditórios. Convivem no poeta o horror perante a lógica fatal da natureza e o êxtase diante suas belezas. Isso se explica pela convivência entre a visada moral, condenatória, e a experiência sensorial, erótica, que também se realiza na poesia de Augusto dos Anjos. A mesma ambivalência é perceptível em Baudelaire, especialmente no contraste entre as opiniões do poeta e a experiência que se revela nos poemas. De volta ao “Poema negro”, não deixemos de observar o poeta fala na condição de cadáver, a partir “desta cova escura”. Trata-se, portanto, de mais um poema no qual se ouve a “voz da vítima.” Em sua rejeição da natureza, chamada de “madrasta” e “velha nefasta”, o poeta recupera alguns vocábulos que remetem à paixão de Cristo. Assim, ele é “açoitado vinte e duas vezes” e a crucificação é associada aos nove meses da gestação. Outro ponto importante, que também pode ser aproximado da visão baudelaireana da natureza, é sua associação com a bestialidade do homem. O “animal humano”, que adquire, no ventre da mãe, o gosto do crime, no trecho acima citado do “Pintor da vida moderna”, aparece aqui como a “besta” adormecida que desperta e se revolta contra a natureza. A posição de Augusto dos Anjos se assemelha bastante à de Baudelaire, nos dois casos estão em jogo o prazer estético e

a condenação moral. No poeta brasileiro, prevalece a associação com a morte, a denúncia da impassibilidade da natureza em relação ao destino de seus “filhos”. Mas esse posicionamento não está ausente da obra do poeta de *As flores do Mal*. A impassibilidade da natureza também provoca a revolta e a derrota do artista no segundo poema de *Ospleen de Paris*, “Le confiteur de l’artiste” [“O confiteor do artista”]:

A insensibilidade do mar, a imutabilidade do espetáculo, me revoltam... Ah! Deve-se eternamente sofrer, ou do belo eternamente fugir? Natureza, feiticeira impiedosa, rival sempre vitoriosa, deixa-me! Cessa aticar meus desejos e meu orgulho! O estudo do belo é um duelo no qual o artista grita de pavor antes de sair derrotado (Baudelaire, 2018, p. 17). [Tradução de Isadora Petry e Eduardo Veras]

L’insensibilité de la mer me consterne, l’immuabilité du spectacle me révoltent... Ah! faut-il éternellement souffrir ou fuir éternellement le beau? Nature, enchantresse sans pitié, rivale toujours victorieuse, laisse-moi! Cesse de tenter mes désirs et mon orgueil! L’étude du beau est un duel où l’artiste crie de frayeur avant d’être vaincu (Baudelaire, 2024, v. II, p. 846).

A exemplo do que vimos e veremos em Augusto dos Anjos, no poema em prosa de Baudelaire, a natureza aparece como inimiga sempre vitoriosa, mas também como fonte de êxtase. Por isso, a experiência estética, nos dois casos, é constantemente marcada também pelo sofrimento. Fugir do sofrimento é fugir do belo.

A relação ambígua dos dois poetas com a natureza é um ponto importante para a abordagem da figura e da voz da vítima em ambos, tema que interessa mais de perto a este artigo. A representação e, principalmente, a dramatização da vítima pela voz poética é um procedimento que aproxima Augusto dos Anjos de uma faceta importante da obra de Baudelaire. É verdade que o eu angelino é mais monológico que o de Baudelaire, no qual se ouvem ecos diversos da multiplicidade moderna, da “frequentação das grandes cidades, de suas inumeráveis relações” (Baudelaire, 2018, p. 14), por exemplo; mas em ambos se assiste a uma capacidade de reconhecer, testemunhar e dramatizar poeticamente a finitude da consciência⁵ e os assaltos do mundo exterior contra a unidade do eu-poético. A consciência *dentro* do Mal, dirá o poeta francês em “O irremediável”, apresenta-se como o reconhecimento da derrota do poeta⁶ e da insuficiência ontológica da poesia. Interessa-me mostrar que essa consciência da fratura vai além da tematização do fim e do Mal, ela se manifesta performa-

⁵ É importante atentar para a ambivalência desse termo, que pode ser tomado como sinônimo de “eu” ou como designador de sua autopercepção. Nos dois poetas essa ambivalência é levada muitas vezes ao extremo da fusão dos dois valores.

⁶ O tema amplamente desenvolvido pelos dois poetas. No poema de abertura da seção “Spleen e ideal”, das Flores do Mal, o poeta vem ao mundo e é recebido por todos com hostilidade, como veremos no decorrer deste artigo. Também em “O albatroz”, o poeta é vítima do riso, das agressões e do desprezo dos homens. Já no poema em prosa “Confiteor do artista”, o artista é também um vencido, como vimos acima. Do lado de Augusto dos Anjos, a figura do “vencido” aparece em vários poemas. Lembremos o mais conhecido de todos: “Psicologia de um vencido”. É preciso reconhecer, por outro lado, que o tema da derrota do poeta assume contornos diferentes em certos momentos nos dois poetas. Em Baudelaire, a derrota é também social, além de ontológica. Em Augusto, ela está quase que exclusivamente ligada à lógica fatal da natureza, que condena o homem inexoravelmente à decomposição.

ticamente, por assim dizer, em vários poemas dos dois poetas, figurando um eu que canta o *próprio* aniquilamento. O gesto de autocontemplação, somado à experiência da autodes-truição, engendra, em ambos, uma consciência agônica, que se expressa como uma voz *in extremis*, uma voz que canta *a* e *na* própria destruição. Essa experiência atenta com a unidade do eu, expulsando-o para fora de si. Em Augusto dos Anjos, essa saída forçada de si se dá em função da fatalidade da lei natural. Ela representa a palavra final do poeta agonizante diante do inapelável chamado da morte. Em Baudelaire, prevalece uma voz igualmente sacrificial, sujeita à ferocidade humana e às forças destruidoras da angústia e do tédio, principalmente nos poemas de *As flores do Mal*. Nos poemas em prosa, contudo, veremos que o gesto sacrificial é redimido por uma abertura para a alteridade da multidão, tópico muito importante para a experiência urbana em Baudelaire.

1 A voz da vítima

O poema chave para um estudo dessas questões em Augusto dos Anjos é o soneto *Vox victimæ*. Escrito em 1914, dois anos depois da publicação do *Eu*, e ano da morte do poeta paraibano, o poema nos faz ouvir a voz do poeta-vítima a cantar e festejar seu retorno à terra. Trata-se, portanto, de uma reação à lei fatal da natureza, como vimos no “Poema negro”. Aqui, contudo, veremos que a revolta cede lugar a uma espécie de satisfação.

Vox victimæ

Morto! Consciência quieta haja o assassino
Que me acabou, dando-me ao corpo vão
Esta volúpia de ficar no chão
Fruindo na tabidez sabor divino!

Espiando meu cadáver ressupino,
No mar da humana proliferação,
Outras cabeças apodrecerão
Para compartilhar do meu destino!

Na festa genetlíaca do Nada,
Abraço-me com a terra atormentada
Em contubérnio convulsionador...

E ai! Como é boa esta volúpia obscura
Que une os ossos cansados da criatura
Ao corpo ubiqüitário do Criador!
(Anjos, 1994, p. 364)

O poema se desdobra a partir da tomada de consciência da própria morte. A súbita constatação – “Morto!” – que inaugura o poema, marca o frescor de uma fala contemporânea ao evento e reforça a tensão entre a voz do poeta e o silêncio da morte. Assim, configura-se uma enunciação *in extremis*, no limite de sua própria possibilidade. Após a constatação, a

voz poética cuida de desculpabilizar o assassino que lhe tirou a vida. Vencido pelo inimigo, o poeta experimenta a queda do corpo como um prazer, uma experiência voluptuosa, iniciando uma sequência de imagens que marcam a ambivalência, também baudelaireana, entre o êxtase e o horror.⁷ O encontro com o chão é definido como uma “volúpia”, onde se “frui” na “tabidez”, na corrupção, um “sabor divino”.⁸ O poema se inicia, portanto, como a manifestação do prazer na podridão. A humilhação do poeta – seu retorno ao *humus* – se dá na convergência entre a derrota e a comunhão com o orgânico, experiência que se revela divina e estética desde o princípio. Na segunda estrofe, o poeta aborda o próprio cadáver, num gesto de duplicação do eu, que também assume papel central na poética de Baudelaire, como veremos. A contemplação do corpo, cujo ventre está virado para cima, como a Carniça de *As flores do Mal* (Baudelaire, 2019, p.105), desdobra-se no reconhecimento de uma futura comunhão dos mortos. É interessante observar que a referência aos homens se dá por meio de uma metonímia: “outras cabeças apodrecerão”. A cabeça apodrecida intensifica o processo de desumanização do cadáver, além de remeter à falência da inteligência – outra figura da derrota na poesia de Augusto dos Anjos. Antes identificado à “volúpia”, o aniquilamento do eu agora é identificado a uma “festa”, na abertura do primeiro terceto. O encontro com a terra se dá como um abraço, sob o signo de uma comunhão convulsionada. O que está em jogo aqui é uma espécie de saída de si, um encontro com a alteridade que lembra, em certa medida, a “universal comunhão” do poeta no poema em prosa “Les foudres” [“As multidões”], de Baudelaire (2018, p.32), também marcada convulsividade, no caso, da embriaguez. O poema de Augusto se encerra com a afirmação da “volúpia obscura” desse retorno à totalidade.

Essa atração voluptuosa pela terra, fascinação ambivalente pela imanência, não deixa de ser uma atração pelo sagrado primitivo, que produz êxtase – o êxtase da união, da continuidade – e horror – o horror do aniquilamento do eu individual, menos evidente no soneto que analisamos. Marcel Mauss e Henri Hubert (2017, p. 32) explicam que a partir da aniquilação “a vítima separa-se definitivamente do mundo profano”, torna-se “*consagrada, sacrificada*, no sentido etimológico da palavra.” “Sem dúvida alguma”, explica dessa vez Georges Bataille (2015, p. 34) em *Teoria da religião*, “aquilo que é sagrado atrai e possui um valor incomparável, mas no mesmo instante parece vertiginosamente perigoso para esse mundo claro e profano onde a humanidade situa seu domínio privilegiado.” A proximidade com o sagrado e o prazer dela decorrente dependem de um gasto de energia análoga ao sacrifício. Para Bataille (2020, p. 22), “o sacrifício não é outra coisa, no sentido etimológico da palavra, que a produção de coisas *sagradas*.” Bataille identifica essa produção não ao mundo do trabalho, mais ao ‘dispêndio’, com o qual se identificam, entre outras coisas, os domínios da arte e da poesia. A experiência estética, ainda segundo o filósofo francês, opõe-se igualmente ao mundo das “representações intelectuais” (Bataille, 2020, p. 20), cujo fracasso é tantas vezes tematizado nos poemas de Augusto dos Anjos. Associada ao chamado “dispêndio improdutivo”, a poesia aproxima-se do sacrifício enquanto “criação por meio da perda” (Bataille, 2020, p. 23), que pressupõe uma espécie de abdicação do mundo organizado e racional. A encenação do sacrifício, em Augusto dos Anjos, se inscreve justamente aí, numa experiência de perda, a falência reiteradamente

⁷ No fragmento 72 *Meu coração desnudado*, Baudelaire escreve: “Quando bem criança, senti em meu coração dois sentimentos contraditórios, o horror à vida e o êxtase da vida” (Baudelaire, 2023, p. 165).

⁸ Esse encontro entre a podridão e o divino é tópico onipresente em Augusto dos Anjos, diga-se de passagem, basta lembrar o “Deus-verme”, que é “fator universal do transformismo” (Anjos, 1994, p. 208).

cantada da inteligência, das representações simbólicas, e numa espécie de entrega autossacrificial à alteridade da natureza, em muitos poemas.

Na obra do poeta brasileiro, não apenas o homem, mas toda a natureza se define como vítima dos “vermes assassinos” (Anjos, 1994, p.197), que aparecem já no “Monólogo de uma sombra”, poema de abertura e espécie de súplica poética do *Eu*. Não por acaso, Augusto associará o verme ao próprio Deus, definindo-o, em “O Deus-verme”, como o “Fator universal do transformismo” (Anjos, 1994, p. 209). Tornar-se pasto dos vermes é, portanto, o destino inapelável de todo ser vivo, como vimos acima. O impacto dessa lei universal sobre a constituição do eu em Augusto dos Anjos é enorme, pois ela determina a inescapável imanência e a finitude de uma instância que, no Ocidente, se quis eterna e transcendental. O sacrifício, num sentido mais amplo, é, portanto, uma constante na natureza. Dessa forma, a morte do pai, cantada por Augusto numa série de três sonetos, se dá “sem um gemido, assim como um cordeiro” (Anjos, 1994, p. 269). A ressonância cristã identificável na figura do cordeiro intensifica-se no soneto “A um carneiro morto”. Dessa vez, contudo, o sacrifício não é obra da natureza, mas vem pelas mãos do próprio homem: “Quando a faca rangeu no teu pescoço, / Ao monstro que espremeu teu sangue grosso / Teus olhos – fontes de perdão – perdoaram!” O homem é também protagonista no sacrifício de uma árvore, no soneto “A árvore da serra”. Construído em forma de diálogo, o poema dá a ver um jovem que pede a seu pai que não mate a árvore, com a qual se identifica intimamente, mas não é ouvido. A morte da árvore, pelas mãos do pai, portanto, acarreta simbolicamente a morte do filho. A partir da conexão afetiva do homem com a árvore morta, o poeta recupera o tema bíblico do sacrifício do filho pelo pai, cujo episódio de Abraão e Isaac é o protótipo, e a crucificação de Jesus, o exemplo máximo. A figura do Cristo serve, finalmente, como modelo para a definição do poeta e seu destino: “O poeta é como Jesus! / Abraça-te à tua Cruz / E morre, poeta da Morte!” (Anjos, 1994, p. 298).

A atração fatal exercida pela natureza não é menor nos poemas em que o poeta passeia pela cidade. Em Augusto dos Anjos, o imaginário urbano é lúgubre e corrupto. Atravessando o espaço urbano, o poeta é assaltado pelas mesmas forças malditas que lhe ameaçam a integridade. Nos versos iniciais de “Noite de um visionário”, andando pela cidade, o poeta experimenta a mesma sensação de dissolução que nos poemas que tematizam o retorno ao seio da natureza: “Número cento e três. Rua Direita. / Eu tinha a sensação de quem se esfolia / E inopinadamente o corpo atola / Numa poça de carne liquefeita” (Anjos, 1994, p. 275).⁹ A cidade, portanto, não é um refúgio contra a voracidade da natureza. Não se trata, tampouco, do espaço da ordem e da razão. A exemplo do que ocorre em Baudelaire, como veremos à frente, a urbe moderna é liquefeita, caótica, e exerce sobre o eu uma força de desintegração em tudo semelhante à da natureza. Não por acaso, a cidade aparece associada, em “Os doentes”, a um animal e, pela evocação da figura bíblica de Lázaro, à lepra: “Como uma cascavel que

⁹ O sangue é uma imagem bastante presente em Augusto dos Anjos. Em “As cismas do destino”, outro poema que tem uma cidade (Recife) como cenário, ele fala em uma obsessão cromática pelo vermelho, que se desdobra em imagens viscerais: “A cor do sangue é a cor que me impressiona / E a que mais neste mundo me persegue! // Essa obsessão cromática me abate. / Não sei por que me vêm sempre à lembrança / O estômago esfaqueado de uma criança / E um pedaço de víscera escarlate” (Anjos, 1994, p. 213). É importante lembrar que o ritual do sacrifício se realiza naquilo que Georges Bataille chama a “revelação da carne” (2004, p. 143), isto é, a exposição das entranhas e a efusão do sangue da vítima. Versos como esses evidenciam a forte presença de um imaginário sacrificial em Augusto dos Anjos.

se enroscava, / A cidade dos lázaros dormia.../ Somente, na metrópole vazia, /Minha cabeça autônoma pensava!” (Anjos, 1994, p. 26). A solidão do poeta na cidade é a solidão de quem pensa. Ao contrário do que ocorrerá em Baudelaire, principalmente nos poemas em prosa, o eu de Augusto dos Anjos não vê na comunhão com o espaço urbano um novo caminho para a poesia. Seu encontro sacrificial com a cidade está mais próximo de um assalto das forças exteriores que de uma entrega voluntária ao outro.

O canto do sacrifício oscila, portanto, entre a tematização do aniquilamento e sua dramatização pelo próprio sujeito poético. Neste caso, em especial, são os limites da própria consciência que estão em jogo, a “consciência de que nada sou”, como se lê em “Vozes de um túmulo”, outro poema cujo eu lírico fala do ponto de vista do próprio cadáver: “Morri! E a terra – a mãe comum – o brilho / Destes meus olhos apagou!...” (Anjos, 1994, p. 259). É preciso, contudo, que um último lapso de inteligência seja possível para que a morte seja vista de dentro, como no poema “O último número”, recolhido em *Outras poesias*:

Hora da minha morte. Hirta, ao meu lado,
A ideia estertorava-se... No fundo
Do meu entendimento moribundo
Jazia o Último Número cansado.
(Anjos, 1994, p. 365)

A voz da vítima, portanto, é o extremo limite da consciência no momento do aniquilamento. Esse limite, contudo, como se viu em *Vox victimæ*, é experimentado como uma “festa” que, a meu ver, pode se associar à própria poesia, uma poesia liberta da particularidade do eu.¹⁰ No âmbito de uma reflexão sobre Baudelaire, Jean Starobinski (2012, p. 460) afirma, em *L'encre de la mélancolie* [A tinta da melancolia], que o poema que diz esse apagamento da vida saberá viver uma outra vida. Aquilo que ele declara morto, ele eleva à vida sonora de um texto.¹¹ Arrancado à vida, o poeta-mártir dá a ver, então, o poema, aquilo que resiste e permanece na e contra a voracidade da natureza.

A emergência da voz da vítima nos mostra que a poesia de Augusto dos Anjos coloca em cena um eu em crise. O eu-lírico angelino revela em diversos poemas a capacidade de se desdobrar sobre si mesmo elogiada por Baudelaire, e a força desse *dédoublement*, no poeta brasileiro, dá origem a uma consciência torturada e filosoficamente desenganada. É possível afirmar, com o crítico Sérgio Alcides, que “o tema da poesia de Augusto dos Anjos é precisamente o fracasso do ‘Eu’ e a desagregação da subjetividade como valor fundante da chamada ‘civilização’ ocidental” (Alcides, 2006, p. 124). O testemunho de sua própria derrota – moral e ontológica – alcança o maior nível de radicalidade nesses poemas em que o eu-lírico assume enunciativamente a posição agônica de quem descreve ou assiste ao próprio sacrifício consumado ou não. Trata-se, portanto, de um canto da “morte vivida”, para

¹⁰ Pensemos, por exemplo, em “Budismo moderno” “Tome, Dr., essa tesoura e... corte / Minha singularíssima pessoa. / Que importa a mim que a bicharia roa / Todo o meu coração depois da morte?!” (Anjos, 1994, p. 224); ou neste trecho da parte final de “Os doentes”: “O inventário do que eu já tinha sido / Espantava. Restavam só de Augusto / A forma de um mamífero vetusto / E a cerebralidade de um vencido!” (Anjos, 1994, p. 248).

¹¹ (tradução nossa) “le poème qui dit cet effacement de la vie saura vivre d’une autre vie. Ce qu’il déclare mort, il élève à la vie sonore d’un texte”

recuperar o oxímoro usado por Marcos Siscar (2010, p. 45) no âmbito de sua reflexão sobre a consciência sacrificial na poesia moderna.

É interessante observar, mesmo que de passagem, o que há de moderno nesse procedimento. Partindo de Baudelaire, Marcos Siscar (2010, p. 43) identifica o discurso da crise na poesia moderna “não apenas a um tema, mas a um dispositivo central, nomeado, figurado e experimentado como *sacrificial*. Consiste em entregar a própria cabeça, em *reconhecer-se* como vítima, *transformar-se* em vítima e, assim, em termos de constituição textual e discursiva, em *fazer-se* vítima” (grifos do original). A contemplação do próprio sacrifício depende evidentemente de um gesto de duplicação do eu, gesto que ocupa lugar importante na poética e no pensamento de Baudelaire,¹² e sustenta uma visada crítica do sujeito poético e da própria poesia num tempo marcado (Siscar, 2010). Esse desdobramento do eu, ao se realizar como dispositivo sacrificial, insere-se naquilo que Marcos Siscar definiu como “discurso da crise”, que não se resume apenas a um diagnóstico, mas a um “certo modo de [a poesia] estar no mundo, [...] independentemente da verdade sociológica dessa crise” (Siscar, 2010, p. 42). O gesto autossacrificial, portanto, se explica como uma tentativa de definição, por parte dos poetas modernos, de um “espaço discursivo próprio” (Siscar, 2010, p. 43), isto é, de uma identidade no âmbito das outras formas de linguagem e conhecimento. E no caso específico de Baudelaire, justamente, “a perspectiva do [seu] projeto moderno [...] estaria na honra ou no orgulho de padecer como vítima (Siscar, 2008, p. 19).”

2 A vítima e o carrasco de si mesmo

Baudelaire é o ponto de partida para essas reflexões sobre o lugar da poesia na modernidade.¹³ O sacrifício é um tema muito importante e ganha contornos filosóficos em alguns fragmentos póstumos inspirados principalmente pelas ideias de Joseph de Maistre. No fragmento [21] de *Meu coração desnudado*, o poeta afirma: “A pena de Morte é resultado de uma ideia mística, totalmente incompreendida hoje. A pena de Morte não tem como objetivo *salvar* a sociedade, pelo menos materialmente. Tem como objetivo *salvar* (espiritualmente) a sociedade e o culpado (Baudelaire, 2023, p. 143). O elogio do sacrifício vem acompanhado de um elogio da consciência e da celebração na hora da morte: “Para que o sacrifício seja perfeito, é preciso que haja assentimento e alegria por parte da vítima” (Baudelaire, 2023, p. 143). Para que o sacrifício público funcione é preciso, portanto, que a vítima participe

¹² No ensaio “Da essência do riso”, Baudelaire identifica o homem capaz de rir de si mesmo a um filósofo que tenha adquirido “[...] por hábito, a força de se desdobrar rapidamente e de assistir como espectador desinteressado aos fenômenos de seu *eu*” (Baudelaire, 2023, p. 696) Aqui é importante lembrar que Baudelaire associa frequentemente a poesia à filosofia. Em seu texto sobre o “Prométhée délivré”, de Senneville, ele afirma o seguinte: « La poésie est essentiellement philosophique; mais comme elle est avant tout *fatale*, elle doit être involontairement philosophique » (Baudelaire, 1976, p. 9). [A poesia é essencialmente filosófica; mas como ela é antes de tudo fatal, ela deve ser involuntariamente filosófica]. No ensaio “A cabeça de Charles Baudelaire”, Marcos Siscar (2008) dedica-se a pensar a habilidade reflexiva de Baudelaire em relação intrínseca com sua teria do sacrifício.

¹³ O texto de Marcos Siscar com o qual dialogo neste artigo traz no título um trecho de verso do poema “Une martyr” [Uma mártir], de Baudelaire. ““Responda, cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna”

conscientemente do ritual, testemunhe sua própria morte com lucidez e alegria.¹⁴ Em outro fragmento do mesmo conjunto, aproxima o amor ao sacrifício nos seguintes termos: “Que é o amor? / A necessidade de sair de si. / O homem é um animal adorador. / Adorar é sacrificar-se e prostituir-se. / Assim, todo amor é prostituição” (Baudelaire, 2023, p. 153). Ideia semelhante aparece no fragmento inicial de “Explosões”, no qual se lê: “o amor pode porvir de um sentimento generoso: o gosto pela prostituição [...]. O amor quer sair de si, confundir-se com sua vítima” (Baudelaire, 2023, p. 175).

Além do debate filosófico, que se prolonga bastante em relação ao que foi apresentado acima, o sacrifício se converte, finalmente, num princípio poético. Marcos Siscar (2010, p. 43) observa que o “sacrifício poético [...] em Baudelaire [...] está mais próximo de um gesto duplo, contraditório ou oximórico, pelo qual se constitui a subjetividade ou a consciência poética moderna.” No poema em prosa “Les foutes” [“As multidões”], o poeta apresentado como aquele que “goza do incomparável privilégio” de sair de si mesmo e “entrar, quando bem quer, em qualquer personagem”. Esse movimento do poeta em direção ao outro, permite-lhe, ainda segundo o poema, “experimenta[r] uma singular embriaguez nessa comunhão universal” (Baudelaire, 2018, p. 32).¹⁵ A diferença em relação ao amor, também marcado, como vimos, pelo desejo de sair de si, é a universalidade e o desinteresse que caracterizam o sacrifício do poeta, definido no poema como uma “santa prostituição”:¹⁶ “Aquilo que os homens nomeiam amor é demasiado pequeno, demasiado restrito e demasiado fraco comparado a essa inefável orgia, essa santa prostituição da alma que se entrega toda inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa” (Baudelaire, 2018, p. 32).¹⁷

Se o poema do *Spleen de Paris* nos apresenta uma teoria da poesia fundada na entrega sacrificial do poeta, associada a uma “santa prostituição da alma”, em *As flores do Mal* o sacrifício aparece com mais frequência, em colorações mais violentas e com maior proximidade em relação às abordagens filosóficas. A exemplo do que ocorre em Augusto dos Anjos, a voz poética baudelaireana reconhece e dramatiza a condição de vítima. O lugar dessa vítima varia. Em “Bénédiction” [Bênção], primeiro poema de *As flores do Mal*, após o poema-prólogo “Au lecteur” [Ao leitor], o poeta, que vem ao mundo por um “decreto de potências supremas”, é objeto de rejeição, humilhação e violência por parte da mãe e da esposa, que promete arrancar-lhe o coração com as unhas:

« Et, quand je m'ennuierai de ces farces impies,
Je poserai sur lui ma frêle et forte main;
Et mes ongles, pareil aux ongles des harpies,
Sauront jusqu'à son cœur se frayer un chemin.

Comme un tout jeune oiseau qui tremble et qui palpite,
J'arracherai ce cœur tout rouge de son sein,
Et, pour rassasier ma bête favorite,

¹⁴ Para uma análise detalhada da questão da Pena de Morte e sua relação com a teoria do sacrifício em Baudelaire, cf. o livro de Pierre Pachet, *Le premier venu: Baudelaire: solitude et complot*.

¹⁵ “tirer une singulière ivresse de cette universelle communion” (Baudelaire, 2024, v. II, p. 857)

¹⁶ No fragmento inicial de “Explosões”, “Baudelaire” (2023, p. 175) escreve: “Que é a arte? Prostituição”

¹⁷ Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévue qui se montre, à l'inconnu qui passe (Baudelaire, 2024, v. II, p. 857).

Je le lui jeterai par terre avec dédain! »

(Baudelaire, 2024, v.II, p. 8)

“Ao me cansar das farsas tão ímpias, sombrias,
Nele porei minha forte e débil mão;
E minhas unhas, tal como unhas de harpias,
Abrirão um caminho até seu coração.

Seu rubro coração, pássaro que palpita,
Eu o arrancarei, fremente, de seu peito,
E, para saciar minha fera favorita,
O jogarei no chão com desdenho e despeito!”

[Trad. Júlio Castañon Guimarães]

(Baudelaire, 2019, p. 35)

Já em “L’héautontimorouménos” [O heautontimoroumenos],¹⁸ vemos a reversibilidade entre as figuras do carrasco e da vítima:

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue.
Et la victime et le bourreau!

(Baudelaire, 2024, v. II, p. 74)

[Sou a lâmina e sou a dor,
O tapa e a face que o incomoda!
Sou os membros e a roda!
A vítima e o torturador!]

[Trad. Júlio Castañon Guimarães]

(Baudelaire, 2019, p. 251)

O tema da reversibilidade entre a vítima e o carrasco, que está na base do sadomasoquismo baudelaiano, meticulosamente analisado por Georges Blin em seu livro de 1948, *Le sadisme de Baudelaire*, e na teoria mística dos laços sociais esboçada a partir da herança de Josph de Maistre, retorna muitas vezes na obra do poeta. No fragmento de *Meu coração desnudado*, por exemplo, ele afirma: “talvez fosse agradável ser alternativamente vítima e carrasco” (Baudelaire, 2023, p.135). Essa alternância também aparece nos poemas, em especial aqueles de temática amorosa. No já citado “L’héautontimorouménos”, por exemplo, o poeta aparece como o agente do martírio da amada: “Sem cólera eu te baterei, / Tal um carniceiro sem medo” (Baudelaire, 2023, p. 249).¹⁹ O mesmo ocorre em “À une Madone” [“A uma Madona”],

¹⁸ O título do poema remete a uma comédia de Méandre (cerca de 343 – 292 a.c.), que foi livremente adaptada por Terêncio. Sua representação data de 163 a.c.. O título de Terêncio é geralmente traduzido por “Le bourreau de lui-même” [O carrasco de si mesmo]. Cf. as notas de André Guyaux e Andrea Schellino na edição mais recente das obras completas de Baudelaire publicada na Bibliothèque de la Pléiade (Baudelaire, 2024, v. II, p. 1179)

¹⁹ “Je te frapperai sans colère / Et sans haine, comme un boucher” (Baudelaire, 2024, v. II, p. 74)

onde a “volupté noire” do poeta-carrasco lembra bastante a “volúpia obscura” de Augusto dos Anjos em *Vox victimæ*:

Volupté noire! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
Bien affilés, et, comme un jongleur insensible,
Prenant le plus profond de ton amour pour cible,
Je les planterai tous dans ton Cœur pantelant,
Dans ton Cœur sanglotant, dans ton Cœur ruisselant!
(Baudelaire, 2024, v. II, p. 56)

[Negro prazer! enfim os Pecados Capitis,
Carrasco com remorsos, em sete Punhais
Os mudarei, e, tal um jogral sem tremor,
Tendo por alvo o mais fundo de teu amor,
Vou plantá-los em teu Coração arquejante,
Coração soluçante, Coração jorrante.]
[Trad. Júlio Castañon Guimarães]
(Baudelaire, 2019, p. 191)

A mesma imagem da faca cravada no coração aparece no poema “Le vampire” [O vampiro], no qual, entretanto, o poeta assume o lugar da vítima: “Toi qui, comme un coup de couteau, / Dans mon cœur plaintif es entrée” (Baudelaire, 2024, v. II, p. 32) [“Tu que, tal como uma facada, / Em meu peito queixoso entraste” (Baudelaire, 2019, p.111)]. Na condição de vítima, Baudelaire experimenta graus diferentes de destruição. Esta se dá por meio da violação corpo (pensemos, por exemplo, na mulher decapitada em “Une martyr” [“Uma mártir”]), a “revelação da carne”, nos termos de Georges Bataille. “O que o ato de amor e o sacrifício revelam é a *carne*. O sacrifício substitui a vida ordenada do animal pela convulsão cega dos órgãos” (Bataille, 2004, p. 143). No imaginário de Baudelaire, o elemento fundamental dessa revelação é o sangue. No fragmento 46 de *Meu coração desnudado*, o poeta planeja “um capítulo sobre a indestrutível, eterna, universal e engenhosa ferocidade humana” e logo arremata: “Do amor pelo sangue. / Da ebiez do sangue. / Da ebiez da multidão. / Da ebiez do supliciado (Damien)” (Baudelaire, 2023, p. 154). Essa embriaguez do sangue, associada à embriaguez das multidões, já referida no poema em prosa “Les foules” [“As multidões”], é também a embriaguez da vítima. O sangue do poeta-vítima jorra em diversos poemas de *As flores do Mal*, a começar por “Bênção”, como se viu. Dirigindo-se a Théodore de Banville, no soneto a ele dedicado, Baudelaire escreve: “Poeta, nosso sangue nos escapa por todos os poros” (Baudelaire, 2024, v. I, p.138; tradução nossa)²⁰ e na introdução às *Histórias extraordinárias*, de Edgar Poe, retomando o tema da duplicação do eu, evoca a “volúpia sobrenatural que o homem pode experimentar ao ver seu próprio sangue jorrar (*apud* Blin, 1948, p. 25; tradução nossa).²¹

Em “La Fontaine de sang” [“A fonte de sangue”], a experiência do poeta é retratada nos termos da efusão do próprio sangue. Embora não contemple a volúpia presente em

²⁰ “Poète, notre sang nous fuit par chaque pore”

²¹ “volupté surnaturelle que l’homme peut éprouver à voir couler son propre sang”

outros escritos baudelairianos nos quais o poeta se identifica com a figura da vítima, esse poema recupera o tema sacrificial da exposição das entranhas e, numa chave mais sombria, o tema da comunhão com o espaço. Tudo isso observado pelo próprio poeta, em seu gesto de duplicação do eu:

Il me semble parfois que mon sang coule à flots,
Ainsi qu'une fontaine aux rythmiques sanglots.
Je l'entends bien qui coule avec un long murmure,
Mais je me tâte en vain pour trouver la blessure.

À travers la cité, comme dans un champ clos,
Il s'en va, transformant les pavés en îlots,
Désaltérant la soif de chaque créature,
Et partout colorant en rouge la nature.
(Baudelaire, 2024, v. I, p. 738)

[Sinto às vezes que meu sangue corre exaltado,
Tal uma fonte num soluço cadenciado.
Ouço-o a correr tal longo lamento,

Mas é em vão que busco qualquer ferimento.
Pela cidade, como num campo fechado,
Vai-se – cada pedaço de pedra tornado
Ilha –, e alivia a sede de todo sedento,
E à natureza dá rubro revestimento.]
[Trad. Júlio Castañon Guimarães]
(Baudelaire, 2019, p. 371).

A imaginação do poeta liquefeito em sangue pela cidade, que se liga, em alguma medida, ao imaginário diluviano da metrópole tanto nos “Quadros parisienses” quanto no “Spleen de Paris”, é outro espaço de convergência entre uma teoria do sacrifício e uma teoria da poesia moderna.²² Marcadamente ambivalente, ela tensiona o horror do aniquilamento ao êxtase erótico da fusão. Nos tercetos de “A fonte de sangue”, o poeta procura no vinho e no amor, em vão, uma maneira de apaziguar (*endormir*) o terror da destruição. Se o vinho, ao contrário, aguça a percepção, o amor é visto como um “colchão de agulhas” que alimenta as “mulheres cruéis” (Baudelaire, 2019, p. 371), numa referência à “Devassidão” (*Débauche*) e à “Morte” (*Mort*), alegorizadas no poema anterior, “Les deux bonnes sœurs” [“As duas irmãs”], e no poema seguinte, “Allégorie” [“Alegoria”].²³

²² Sobre a liquefação da cidade em Baudelaire, cf. COMPAGNON, 2014, pp. 221-255 e VERAS, 2021, pp. 163-185,

²³ Cf. as notas a esse poema na edição de André Guyaux e Andrea Schellino das *Œuvres complètes* de Baudelaire (2024, v. I, p. 1470).

Considerações finais

O encontro de Augusto dos Anjos e Charles Baudelaire na figura da vítima ocorre em torno de um conjunto determinado de temas, que ocupam lugares diferentes na poética de cada um. A experiência da vítima coincide, em ambos, com uma postura sacrificial do poeta. Em Baudelaire, o sacrifício é objeto de reflexão filosófica, principalmente nos fragmentos pós-tumos. Por outro lado, na obra poética, vimos que ele assume diversos formatos. Nos poemas em verso, predomina uma visão trágica, associada à destruição do sujeito. Já no poema inaugural da primeira seção de *As flores do Mal*, o poeta vem ao mundo como vítima. Sua mulher, em determinado momento, promete arrancar-lhe o coração, gesto que é descrito em detalhes dramáticos. A “exposição da carne”, que está na base do sacrifício religioso, segundo Bataille, conecta-se com o fascínio baudelaireano pelo sangue. A imagem das vísceras e do corpo aberto aparece de diversos modos em *As flores do Mal*: na descrição estetizante da carniça, em “Une charogne” [Uma carniça], nas facadas desferidas ou sofridas pelo poeta, respectivamente, em “A une Madone” [A uma Madona] e “Le vampire” [O vampiro], no corpo decapitado em “Une martyre” [Uma mártir] e na imaginação da própria desintegração física, na efusão sanguínea de “La Fontaine de sang” [A fonte de sangue]. Neste poema, anuncia-se a fusão do corpo do poeta com o corpo da cidade, tema que assumiria grande importância no projeto dos poemas em prosa, nos quais o sacrifício, associado às figuras da “comunhão” e da “santa prostituição”, converte-se no princípio da relação poeta-multidão, numa chave bem mais positiva e propositiva.

A comunhão – trágica ou não – com o mundo exterior coincide com uma visão agônica do sujeito. Em Augusto dos Anjos, a atração fatal do mundo orgânico apresenta-se como um princípio filosófico inegociável. Em toda a sua obra, o homem aparece condenado ao retorno à “pátria da homogeneidade” (Anjos, 1994, p. 210), à desintegração no seio da natureza, na condição de pasto do “deus-verme”. Nesse sentido, o homem aparece como um ser ambivalente, movendo-se no espaço apertado entre o aniquilamento e a consciência. Com efeito, o eu em Augusto dos Anjos é consciência desse destino, de sua condição de vítima imolada no altar da natureza. Em *vox victimæ*, como se viu, o poeta canta a própria morte e sua atração quase erótica pela terra, em uma espécie de comprazimento no Mal, experiência igualmente central em Baudelaire. Ali, a voz da vítima se expressa no momento da própria agonia, apresentado sua “ultima visio” (Anjos, 1994, p. 327) e elevando ao máximo a tensão entre a psiquê e a matéria.

A contemplação da própria morte é menos frequente em Baudelaire que a descrição do suplício. Em primeira pessoa, ela ocorre em “Le rêve d’un curieux” [“O sonho de um curioso”], poema no qual o poeta espera ansiosamente pela morte, mas se decepçiona quando ela ocorre por não reconhecer nela nada de novo em relação à vida. A atração pela destruição e, em especial, pela destruição de si ocorre, tanto em Augusto dos Anjos quanto em Baudelaire, em tensão direta com a manutenção de uma consciência mínima, capaz de testemunhar e cantar o aniquilamento.²⁴ “Eu sou aquele que ficou sozinho / Cantando sobre os ossos do caminho / A

²⁴ Em Augusto dos Anjos isso transparece, não apenas na própria performance do canto, mas nas referências ao poder, às vezes maravilhoso, do intelecto na hora extrema: “A hora da morte acende-lhe o intelecto / E à úmida habitação do vício abjecto / Afluem milhões de sóis, rubros, radiando... / Resíduos memoriais tornam-se luzes, / Fazem-se ideias e ela vê as cruzes / Do seu martirólogo miserando!” [“A meretriz”] (Anjos, 1994, p. 319)

poesia de tudo quanto é morto!”, escreve o poeta brasileiro em “A dança da psiquê” (Anjos, 1994, p. 329), poema igualmente de 1914. A solidão do poeta é também, finalmente, a solidão da própria poesia, que prevalece em sua reivindicação de impessoalidade diante da falência do sujeito. Trata-se de um tópico importante na história da poesia moderna, como nos mostram Jean Starobinski e Marcos Siscar. Reencenando o próprio fim, oferecendo-se em sacrifício, o poeta moderno estabelece o seu lugar no mundo (Siscar, 2010, p. 43), num tempo francamente hostil à poesia, como reconhece Baudelaire desde o início de *As flores do Mal*. Em Augusto dos Anjos, especificamente, a voz da vítima revela um eu altamente consciente de seus limites e dos limites da poesia, a qual é festejada, entretanto, como frágil resistência ao aniquilamento. Sua vocação para o *dédoublement*, para a contemplação “desinteressada dos fenômenos do eu”, permite-lhe entregar a cabeça no altar da poesia moderna, onde está em questão justamente, entre tantas outras coisas, a autoconsciência e a identidade do discurso poético.

Referências

- ALCIDES, Sérgio. Augusto Anjos e o mito do “Eu”. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto; AMOROSO, Maria Betânia (Orgs). *Travessias do pós-trágico: os dilemas de uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2006. Pp. 121-130.
- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*. Organização, fixação do texto e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- BATAILLE, Georges. *A parte maldita* – precedida de *A noção de dispêndio*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião* – seguida de *Esquema das religiões*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BAUDELAIRE, C. *Fusée, Mon cœur mis à nu et autres fragments posthumes*. Édition d’André Guyaux. Paris: Gallimard, 2016.
- BAUDELAIRE, C. *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975 (v. I) – 1976 (v. II). Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Édition publiée sous la direction d’André Guyaux et Andrea Schellino. Paris: Gallimard, 2024. Coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: O Spleen de Paris*. Tradução e notas de Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018.
- BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*. Tradução, organização e introdução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras, 2023.
- BLIN, Georges. *Le sadisme de Baudelaire*. Paris: José Corti, 1948.

- CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. In: *A educação pela noite*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017. pp. 27-46.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Nosso Augusto dos Anjos”. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, n. 18, São Paulo, 2017, p. 285.
- COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire l'irréductible*. Paris: Flammarion, 2014.
- HADDAD, Jamil Almansur. “Baudelaire e o Brasil”. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1964, p. 57.
- HUBERT, Henri; MAUSS, Marcel. *Sobre o sacrifício*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- LINS, Álvaro. “Augusto dos Anjos: poeta moderno”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*. Organização, fixação do texto e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. pp. 116-127.
- PACHET, Pierre. *Le premier venu*, Baudelaire: solitude et complot: Paris: Denoël, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. “A costela de prata de A. dos Anjos”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*. Organização, fixação do texto e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. pp. 186-190.
- SISCAR, Marcos. “A cabeça de Charles Baudelaire”: In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula. *Valores do abjeto*. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2008. pp. 15-26.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos de modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- STAROBINSKI, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Édition du Seuil, 2012.
- VERAS, Eduardo. *Baudelaire e os limites da poesia*. São Paulo: Corsário-Satã, 2021.

Política da forma moderna

Politics of the modern form

Larissa Drigo Agostinho

Universidade Estadual Paulista (UNESP)

São José do Rio Preto | SP | BR

larissa_drigo@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-3409-487X>

Resumo: Como o romantismo é fundamental para a obra de Antonio Cândido, principalmente sua *Formação da literatura brasileira*, procuramos nesse artigo, a partir de Baudelaire e Mallarmé, recolocar alguns dos problemas postos pelo romantismo e quem sabe definir um pós-romantismo que nos permitiria repensar a função política da forma, principalmente na poesia. Partiremos da maneira exemplar com que a recepção de Mallarmé colocou os problemas da relação entre forma e política para, em seguida, definirmos o lirismo baudelaireano e o lugar que sua poesia ocupa na destruição simbólica da base cultural do romantismo. A oposição que Baudelaire faz entre clássico e moderno pode nos levar a redesenhar a importância da irrupção da “horível vida” ou da prosa ou da “intensidade de vida” na sua poesia para reescrevermos uma outra história do lirismo.

Palavras-chave: lirismo, romantismo, modernidade, estruturalismo, marxismo.

Abstract: Since romanticism is fundamental to Antonio Cândido’s work, especially his *Formação da literatura brasileira*, we try in this article, based on Baudelaire and Mallarmé, to relocate some of the problems posed by romanticism and perhaps define a post-romanticism that would allow us to rethink the political function of form, especially in poetry. We will start with the exemplary way in which Mallarmé’s reception raised the problems of the relation between form and politics, and then define Baudelaire’s lyricism and the place his poetry occupies in the symbolic destruction of the cultural basis of romanticism. Baudelaire’s opposition between classic and modern can lead us to redraw the importance of the irruption of the “horrible life” or prose or the “intensity of life” in his poetry in order to rewrite another history of lyricism.



Keywords: lyricism, romanticism, modernity, structuralism, Marxism.

Introdução

Da relação entre literatura e política a partir de Mallarmé. Notas sobre alguns lugares comuns da crítica

Ao longo de toda a minha formação e anos de pesquisa, a partir do início dos anos 2000, talvez estivesse buscando conciliar o inconciliável, uma clivagem que me parecia marcar e definir as posições na Universidade de São Paulo, e ela se expressava em torno do marxismo e se torna evidente na recepção do pensamento francês a partir da década de sessenta no Brasil. Leyla Perrone Moisés, ao introduzir a crítica francesa no país, se envolveu em polêmicas diretas com a crítica marxista. Segundo ela, essa corrente apresentava resistências em relação aos franceses, da mesma forma que Perrone-Moisés recusa uma posição, pretensamente ligada ao marxismo, na qual: “o determinismo histórico aparece em oposição à liberdade do escritor”. (Perrone-Moisés apud Pino, 2023, p. 254)

Foi por essa razão que escolhi estudar, da iniciação científica até o doutorado, um mesmo autor, Mallarmé. Mais do que uma cisma, Mallarmé parece despertar uma certa desconfiança. A suposta ausência de “realismo” na sua poesia, significa, para um certo “marxismo brasileiro” ausência de engajamento político. Mallarmé é também considerado um poeta bastante acadêmico. Eu estava interessada justamente na maneira como Mallarmé foi lido na França, e no papel que ocupou, principalmente entre os anos 50 e 70, de Blanchot ao grupo *Tel quel* e pelo chamado estruturalismo ou pós-estruturalismo, pela presença que seu nome tinha entre escritores, filósofos e críticos literários. O nome de Mallarmé, parecia sinônimo de um poeta difícil, o símbolo maior da arte autônoma, da poesia enclausurada na sua torre de marfim, “desrealizante” (Friedrich), cortada da realidade, “formalista” ou simplesmente, no Brasil, um poeta concretista, o que também limita a sua leitura.

Vincent Kaufmann, em um livro cujo título é muito sugestivo e provocador, *La Faute à Mallarmé*, trata da importância do poeta para a crítica estruturalista. Mallarmé seria para os estruturalistas o nome mesmo da arte pela arte que permitiria subtrair “o discurso literário de sua instrumentalização pela ideologia (é o modelo do realismo socialista ou do engajamento sartriano)”. (Kaufmann, 2001, p. 23).

Julia Kristeva, por exemplo, vê Mallarmé como autor de uma revolução na linguagem poética, sua leitura visa justamente salientar a dimensão política de uma transformação da linguagem. Da mesma maneira, e de forma ainda mais explícita, Roland Barthes (1978, p. 23), em sua *Leçon*, descreve da seguinte forma a escuta que o poema mallarmeano requer: “mudar a língua”, palavra mallarmeana, é concomitante de “mudar a sociedade”, palavra marxiana: há uma escuta *política* de Mallarmé, dos que o seguiram, dos que ainda o seguem”. Trata-se

aqui, portanto, de uma maneira de pensar a política a partir da forma e não do modelo do engajamento sartriano ou socialista, melhor seria dizer, realista ou stalinista.

Já Todorov (1985, p. 341) buscou sublinhar a diferença entre uma concepção formalista da poesia e a doutrina da arte pela arte: “é frequente a confusão entre a concepção formalista da poesia e a doutrina da arte pela arte [...] no primeiro caso, o que está em questão é a função da linguagem na literatura (ou do som na música, etc.), no segundo, a função da literatura (ou da arte), na vida social”.

Essa distinção permite compreender uma passagem fundamental nas leituras da obra de Mallarmé. Se, por um lado, Friedrich sublinha a “despersonalização”, a “desrealização” ou o descolamento da poesia em relação à vida social, outros como Barthes e Kristeva não cessam de insistir na dimensão política do “formalismo” mallarmeano.

É preciso, portanto, distinguir a autonomia estética e a autonomia social da arte, descrita por Bourdieu em *Les Règles de l'art*, que sublinha sobretudo, o desprezo da sociedade burguesa por tudo o que diz respeito à arte e que leva os artistas a construir um mundo paralelo, a boemia. Para Bourdieu, a autonomia não significa uma perda da função social da literatura, a “arte autônoma” não é incompatível com a “arte engajada”, muito pelo contrário. A sua maneira de compreender o “J'accuse” de Zola marca justamente a saída dessa dicotomia que se fortaleceu nos anos 60 entre estruturalismo e existencialismo. Para Bourdieu (1998, p. 550), o engajamento de Zola se faz em nome da autonomia, a partir do momento em que se instaura na literatura uma “política da pureza”. Nesta chave, a autonomia da arte pode funcionar tanto como uma compensação à impotência social da produção estética em regime capitalista quanto como condição do engajamento. A posição de Bourdieu se encontra, portanto, com o que defende Barthes em sua Aula.

Fato é que, autores como Michel Houellebecq, Annie Ernaux entre outros, surgiram em um momento de esgotamento das vanguardas ou do “formalismo”, sua obra está apoiada na suspeita de que a preocupação formal poderia desconectar a literatura da realidade. Como bem sublinha Tanguy Viel (2024, p. 56)

[...] nossa época exige um realismo aumentado, um, de uma carga documentária, dois, de seu desenho “político”. E basta folhear um suplemento literário qualquer ou a “imprensa especializada” para sentir a que ponto o pendor dominante de nosso tempo é o do “sujeito societal” (*sujet sociétal*), tomado no sentido da responsabilidade, da urgência, e porque não do heroísmo literário que poderia decorrer. Militante de esquerda ou anarquista de direita, doce ou cínico, esse deve ser o escritor de hoje, heroicamente implicado nos grandes dramas eco sociais de sua época. A escrita, no sentido estético do termo, é uma mais-valia não negligenciável, mas não é essencial. O essencial: a participação no debate, a melhoria da condição humana, o panfleto, a defesa das minorias, a denúncia das injustiças.

É como se, só houvesse ela, a política, para justificar o papel do escritor, porque parece impossível pensar fora dessa relação, a partir da conjunção ou da separação entre literatura e sociedade. E, no entanto, política e sociedade não são a mesma coisa. A objeção, de determinismo histórico, endereçada à “crítica marxista” pelos “leitores dos franceses no Brasil” subentende que, nessa forma de crítica, com tendência sociologizante, bastante forte na Universidade de São Paulo, graças à formação de Antônio Cândido, o fim da crítica é ler no texto “o retrato do seu tempo”, uma espécie de diagnóstico político e social. Mas talvez haja

outras maneiras de uma obra ser política sem necessariamente ter como pretensão representar o seu tempo e diagnosticá-lo como um médico faria com um doente, para extirpar o mal, no caso, a doença. (o nosso atraso incurável)

O maior problema da vulgarização da sociologia literária, elevada à critério moral e de distinção no campo da literatura brasileira, o maior consenso já existente em matéria de literatura que presenciei em minha vida de pesquisadora é que ela se transforma na redução da política à questão social, e assim, é a literatura, para não dizer, o lirismo, que é colocado em questão.

Mas o mais grave é o imperativo que nos obriga a fazer parte do debate, a tomar partido por um lado ou por outro, e não permite o recuo necessário para que os termos mesmos nos quais o debate é posto sejam colocados em questão, tarefa da crítica, no sentido mais amplo da palavra, ela não podia ser outra, colocar em questão o que aparece como óbvio. Esse silenciamento é o que há de mais grave porque toca diretamente no que significa o ato mesmo de pensar e no papel que a literatura poderia exercer, ela que talvez seja uma forma de erro e não de verdade, uma forma de ignorância e não de conhecimento, certamente, ela não é uma forma de dogmatismo.

A literatura não opera por decisão, mas por suspensão, quando nada acontece a não ser o lugar; ela é esse lugar para o qual é possível deslocar o real e que nos permite pensá-lo de outra forma, vê-lo de outra forma. Sem esse espaço de suspensão não há lugar para o pensamento que procura contestar o que aparece como evidente, não há lugar para a crítica e muito menos para a poesia.

1. O romantismo

Como é sabido, esse problema, da relação entre literatura e sociedade não é novo. Ele surgiu no romantismo ou talvez, seria mais preciso dizer que ele surgiu no século XVIII. No entanto, após a Revolução Francesa os saberes, antes reunidos na figura do Homem de Letras, que podiam ser filósofos, cientistas, escritores, se separaram e foi essa separação que fez surgir a literatura como a compreendemos ainda hoje. O meu interesse pelo século XIX vem justamente dessa questão que no Brasil ganhou uma inflexão particular. Isso porque, como sublinha Antônio Cândido (1975, p. 27) em sua *Formação da literatura brasileira* “O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos.”. Sem o romantismo não é possível pensar a literatura “como compromisso com a vida nacional”, que conscientemente opera com a intenção de “estar fazendo um pouco a nação ao fazer literatura”. (Candido, 1975, p. 18) Uma das questões que me coloco constantemente é justamente a de pensar essa diferença entre a formação da literatura brasileira e o funcionamento do sistema literário francês nesse momento de reinvenção moderna, que o crítico brasileiro nomeia na citação abaixo:

A literatura do Brasil, como a dos outros países latino-americanos, é marcada por esse compromisso com a vida nacional no seu conjunto, circunstância que inexistia nas literaturas dos países de velha cultura. Nelas, os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais; mas não a consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco a nação ao fazer literatura. (Candido, 1975, p. 18)

Ao estudar o surgimento do romantismo francês me deparei com uma consciência bastante aguda e uma intenção e um desejo bastante consciente, por parte dos *liberais* e *reacionários* franceses, de construir uma nova nação após a queda do Antigo Regime ou de recuperar o que era o “próprio” da nação após a ruptura instaurada pela Revolução Francesa. Era exatamente assim, que os intelectuais definiam sua tarefa, como veremos.

1.1 Depois da Revolução, a reação

O romantismo francês surgiu logo após a Revolução Francesa, costuma-se datar o seu surgimento em 1800, com a publicação de dois livros: *De la littérature* de Germaine de Staël e *Génie du christianisme* de Chateaubriand. O romantismo foi, portanto, primeiro teórico, e surgiu liberal ou contrarrevolucionário, conservador ou reacionário, se preferirem. Se seguirmos à risca a maneira como Paul Bénichou compreende toda a poesia do século XIX, que para ele é romântica. Parto dessa leitura sociológica porque é justamente ela que precisa ser contestada se quisermos repensar o que estava em jogo na poesia de Baudelaire e Mallarmé e nas relações entre poesia, forma e política nesse contexto, mas também no Brasil. Quero investigar melhor esse lugar em que os “intelectuais”, segundo Antonio Cândido, criaram para si e sua função na fabricação da nação.

Foi só a partir de 1820, que o romantismo se fez poesia, primeiro com Lamartine, depois com Victor Hugo. Ele vai chegar aqui quase com a nossa Independência. De qualquer forma, ele não foi um movimento intelectual que procurou dar continuidade à revolução, no sentido jacobino do termo, ele procurou, sobretudo, conter a violência revolucionária com a razão (Lamartine fará um elogio da razão, da mesma maneira que na Alemanha Schiller a coloca como o ponto de partida para a educação estética ao pensar um Estado da razão, e Hegel também entende que o terror foi um momento infeliz na história do Espírito), e no caso dos reacionários o objetivo era também restaurar o prestígio, o poder e a fé católica. Victor Hugo, nesse primeiro momento era um defensor ferrenho da monarquia.

Além disso, é importante destacar que para os liberais, defensores da razão e da perfectibilidade, como Germaine de Staël (1991, p. 363), e contrariamente aos pensadores do século XVIII, “as ideias religiosas não são contrárias à filosofia, porque elas estão de acordo com a razão”. Germaine de Staël traçou as primeiras linhas do programa político e literário do romantismo liberal, além de ser responsável pela instauração definitiva do termo literatura, como algo muito próximo do que entendemos hoje, embora ela a pensasse como os Homens de Letras do século XVIII. Ela pretendia examinar a influência que as instituições republicanas fundadas na liberdade, na igualdade e na fraternidade poderiam ter sobre os costumes e a literatura: “No meu orgulho nacional, eu olhava a época da Revolução da França como uma nova era para o mundo intelectual”. (Staël, 1991, p. 297)

Diferentemente dos alemães, como é o caso de Schiller, que pretendiam através da estética produzir um novo homem à altura da Revolução e assim fundar um Estado da razão, Staël vê a revolução como fato realizado, resultado do desenvolvimento do espírito humano. Ela entende que a tarefa dos intelectuais é continuar e prolongar a revolução no terreno da filosofia, estabelecer qual será a literatura compatível com o novo tempo do mundo. A literatura aqui compreende o conjunto das obras de poesia, filosofia ou estudo do homem moral, eloquência e história.

A questão que Staël se coloca é de que maneira os meios da República poderiam levar a cabo a mais nobre ambição dos homens na direção do progresso da razão. Se, por um lado, ela

deplora a separação entre os talentos literários e os talentos políticos que reinava no Antigo Regime, ela não deixa de reivindicar a necessidade de uma “severidade no bom gosto inseparável dos bons costumes”. Esse seria para ela, o espírito republicano. “Montesquieu, Rousseau, Condillac, pertenciam ao espírito republicano, eles tinham começado a revolução desejável no caráter das obras franceses, é preciso terminar essa revolução”. (Staël, 1991, p. 326)

A razão contra a selvageria revolucionária, a moral contra os escritos frívolos e libertinos. Staël chega inclusive a lamentar que nesses tempos revolucionários ninguém se comovia com a delicadeza e a bondade. O espírito da razão, que marcou também a carreira política e literária de Lamartine, dá lugar, no romantismo contrarrevolucionário, ao retorno do catolicismo. O que une, os dois lados, o romantismo liberal e o contrarrevolucionário é certamente a moral e a fé católica, standard da identidade nacional franceses para os reacionários do século XIX e os de hoje também.

A inspiração na literatura da Ideia Média tinha justamente como função exaltar a moral e os valores cristãos. O próprio recurso ao termo *romantique*, ilustra esse caminho, ele designa a poesia dos trovadores, que nasceu com a cavalaria e o cristianismo e que foram lidos por Germaine de Staël (1992, p. 69) assim: “A cavalaria consistia na defesa do fraco, na lealdade nos combates, no desprezo pela malandragem, na caridade cristã que buscava inserir a humanidade na guerra, em todos os sentimentos, enfim, que substituem o espírito feroz das armas pela honra.”

Podemos inclusive vislumbrar com essa citação o papel que os sentimentos e afetos vão ocupar no romantismo e sua função social. Os sentimentos aparecem como remédio moral contra a violência revolucionária. A guerra pode ser humanizada (!) desde que seja em nome da defesa da honra, dos valores da nobreza, portanto. Cada um desses termos define, a meu ver, até hoje, o senso comum de nossas sociedades, “defesa do fraco”, que reduz a política às “questões sociais” (elas poderiam ser a imaginação no poder que inventa outras vidas), resultado de uma condescendência hipócrita da publicidade e do jornalismo que promove os mesmos atores de sempre, com as exceções louváveis que confirmam a regra; a caridade, como dever moral, que molda a natureza e o espírito dos serviços sociais e de assistência social nos países onde eles existem precariamente; sem falar nos discursos políticos “de esquerda”, na defesa das “políticas públicas” conduzidas pelos homens bem pensantes, competentes e tecnocratas do Estado.

Chateaubriand é ainda mais radical que Germaine de Staël no seu desejo de retorno à situação que precedia a Revolução. Ele descreve, em seu *Génie du christianisme*, a situação da França após a Revolução, nos seguintes termos: “Foi, por assim dizer, em meio aos escombros dos templos que eu publiquei o *Gênio do cristianismo*, para lembrar nos templos das pompas dos cultos e dos servidores dos altares” (Chateaubriand, 1978, p. 459). Nesse prefácio, escrito 25 anos após a primeira publicação da obra, podemos encontrar um esclarecimento sobre a significação que essa teve na França que “saía do caos revolucionário”:

Os fiéis se viram salvos pelo aparecimento de um livro que respondia tão bem aos seus anseios interiores: tínhamos necessidade de fé, uma afeição de consolo religioso, que vinha da privação mesma desses consolos há muitos anos. Quanta força sobrenatural era preciso para tantas adversidades a que fomos submetidos! [...] Nos precipitávamos na casa de Deus como entramos no gabinete do médico no dia do contágio. (Chateaubriand, 1978, p. 460)

Chateaubriand ensinou os franceses a olhar com “arrependimento” e nostalgia para o passado; “cheio das lembranças de nossos antigos costumes, da glória e dos monumentos de nossos reis, o *Gênio do cristianismo* respirava a monarquia inteira” (Chateaubriand, 1978, p. 459). Um livro que, como o autor sublinha, influenciou gerações, dentro e fora da França, como sabemos, eles “imitaram seu estilo, emprestaram e repetiram o que ele disse dos altares, das cerimônias e dos bons feitos do cristianismo” (Chateaubriand, 1978, p. 459). Chateaubriand é nas Letras o nome mesmo do movimento que vai restaurar a monarquia e com ela a escravidão no império francês.

Na obra de Staël, assim como em Schiller, fica evidente o lugar da razão na moderação e contenção da violência popular. A distinção de classe inclusive se estabelece no uso da razão, Staël não deixa de salientar que mesmo o humor de Voltaire contra a religião era uma marca da nobreza e estava inteiramente de acordo com o costume da corte. Construir a nação na França, para os românticos, significava, antes de mais nada, manter o edifício católico, único que poderia “unificar” e dar sentido ao termo nação. Essa era a função do retorno à Idade Média, restabelecer e definir o que seria a marca cultural da nação francesa, os costumes e a moral católica, como medida, inclusive, de contenção da violência popular, da selvageria desencadeada na Revolução.

Levando em conta a influência que Chateaubriand exerceu no romantismo brasileiro, e o peso desse movimento na formação da literatura brasileira, talvez seja possível afirmar que aqui as ideias não estavam fora do lugar apenas porque as ideias republicanas contrastavam com a realidade da escravidão, mas também e sobretudo, porque o movimento progressista brasileiro, nosso romantismo, nossa formação, surgiu mesmo da contrarrevolução francesa. O que tentei demonstrar aqui, é que o liberalismo, ou seja, o pensamento republicano francês, tinha na realidade a mesma base cultural católica que o movimento reacionário. As ideias liberais não são puras, são elas mesmas um deslocamento, um travestimento cínico da nobreza. Expor essa dimensão reacionária do progressismo francês é fundamental para que possamos compreender a origem do deslocamento (ao quadrado) que forma também o nosso “pensamento nacional”. Por isso, porque as ideias liberais europeias não são puras, mas são certamente puramente ideias, quer dizer, abstratas, não podemos resolver nossas contradições com os dentes, como talvez tenha sugerido Oswald de Andrade. As ideias, *que des nuages*, como o vento ou as nuvens, não são comestíveis.

1.2 A ruptura baudelairiana

É no contexto do romantismo, esse que mesmo liberal não negava a importância dos valores morais cristãos, contrariamente às críticas duríssimas dos filósofos do século XVIII, pelo menos de Voltaire e Diderot, e levando em conta o peso das ideias contrarrevolucionárias não apenas no campo da cultura (Chateaubriand foi ministro durante a Restauração), que podemos compreender o que significava o uso do termo “arte pela arte” no interior do século XIX francês. A expressão foi empregada pela primeira vez, por Victor Cousin (1818), na seguinte sentença, proferida nos seus cursos de Estética na Sorbonne, em plena Restauração, ela é de difícil tradução, mas vou apresentá-la literalmente, quem sabe a estranheza no português espelhe a complicação que surgiu dos usos posteriores: “É preciso religião para a religião, moral para a moral e arte para a arte.” Os últimos termos foram traduzidos por “arte pela arte”.¹

¹ “Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, comme de l'art pour l'art”.

A fórmula é bastante explícita, a arte deve ser julgada por critérios artísticos, a religião deve ser ocupar de assuntos religiosos e a moral, igualmente., ou seja, aquilo que chamamos de modernidade, que começa com a poesia baudelaireana, era antes de mais nada, uma ruptura com a utilidade moral e religiosa da arte defendida pelos primeiros românticos, como atesta bem claramente essa afirmação do poeta: “Eu digo que se um poeta persegue um objetivo moral, ele diminuiria a força de sua poesia, não é imprudente apostar que sua obra será ruim. A poesia não pode, sob pena de morte, se assimilar à ciência ou a moral; ela não tem a verdade por objeto, ela só tem a si mesma.” (Baudelaire, 1976, p. 628) A fórmula não tinha outro sentido a não ser liberar os poetas das garras da censura reacionária, que estava por toda parte, quer dizer, liberar a arte da moral e da religião.

O satanismo de Baudelaire, um clichê da época, porque começou com a geração anterior, precisa ser pensado nesse contexto inclusive. Não por acaso, o satanismo e o *spleen*, que Benjamin considerava como os temas mais importantes de Baudelaire, aparecem logo no início das *Flores do mal*, para receber com uma agressão seu leitor. O tédio é um sentimento monstruoso e demoníaco, mais “vil” que todas as “bestas selvagens da natureza”, mais “vil” que todos os pecados. Os homens tomados pelo tédio buscam o prazer para, em seguida, se deixarem corroer pelo remorso, que alimentam como mendigos alimentam seus vermes. No entanto, seus arrependimentos são covardes, velhos tartufos, e seus prazeres são banais, abraçar uma prostituta é como espremer uma velha laranja. Os verdadeiros mártires são elas, as prostitutas, com quem o poeta parece se comparar “*débauché pauvre*”. Nenhum lugar para redenção, nem mesmo no prazer. Mesmo nos momentos em que Baudelaire é mais extravagante ou prosaicamente lírico, como, por exemplo, em “*Enivrez-vous*”, a moral continua alvo de seu sarcasmo, de sua ironia: “embriaguem-se sem parar de vinho, de poesia, de virtude, ao seu bel prazer”.² (grifos nossos)

No entanto, é preciso reconhecer, como sublinha Paul Bénichou (2004, p. 259) que os poetas deram um passo além da fé religiosa no estabelecimento do que seria a função da poesia no interior do romantismo:

O que chamamos, há muito tempo, de romantismo foi mais do que uma revolução literária, esse movimento trouxe consigo uma transformação geral de valores. Mesmo que seja muito difícil de definir por caracteres constantes a visão romântica do mundo, percebemos que uma certa mutação na fé humanista do século precedente forneceu o essencial, e que no cerne dessa mutação, mesmo que ela se apresentasse como um compromisso com a fé religiosa, continuavam a se desenhar os contornos de um novo poder espiritual. Esse poder, residia na literatura, elevada à uma dignidade até então desconhecida. O espiritualismo romântico inclina a investir mais particularmente a poesia; nesse sentido o romantismo é uma sacração do poeta. [...] É na exaltação da poesia, alçada ao mais alto valor, que se torna religião, luz de nosso destino, que é preciso ver o traço distintivo do romantismo.

A leitura de Bertrand Marchal em *La religion de Mallarmé*, busca prolongar essa ideia de romantismo até o final do século, inserindo Mallarmé nessa mesma ideia de poesia. Essa exaltação da poesia se diz de diversas maneiras ao longo do século XIX. Lamartine, por exemplo, faz do poeta um enviado de Deus encarregado de transmitir a verdade, ao mesmo em

² “Enivrez-vous sans cesse de vin, de poésie, de vertu, à votre guise.”

que a poesia é considerada a mais elevada e completa das artes. Tomemos como ponto de partida essa definição:

A poesia é a encarnação do que o homem há de mais íntimo no coração, e de mais divino no pensamento, no que a natureza visível tem de mais magnífico e de mais melodioso nos sons! É ao mesmo tempo sentimento e sensação, espírito e matéria, e eis porque é a língua completa, a língua por excelência que toma o homem pela sua humanidade inteira, ideia para o espírito, sentimento para a alma, imagem para a imaginação, e música para a ouvido. Eis porque essa língua, quando ela é bem falada, acerta o homem como um raio, e o preenche de convicção interior e de evidência irrefletida. (Lamartine, 1984, p. 22)

Esse processo de sacralização da poesia, mais do que do poeta, de construção de um absoluto literário, tornou possível a constituição e a legitimação da literatura como a entendemos hoje, como esfera autônoma das ciências humanas, como esfera estética, mas sobretudo, lhe forneceu um conteúdo, talvez seja melhor dizer que esse processo define uma tarefa poética e define a poesia a partir de sua tarefa.

Isso é o que Benjamin chamou de “poetificado” e que ele define como forma interna ou teor [*Gehalt*]. Essa esfera, essa forma interna é também a tarefa mesma da poesia, que, no entanto, se distingue da sua realização em poema. Ela é definida pela sua seriedade e grandeza: “Toda obra de arte tem um ideal *a priori*, uma necessidade de existir”. (Benjamin, 2013, p. 287)

Seria equivocado se pensássemos que isso é apenas o que hoje se entende por forma, como algo oposto ao conteúdo. Quando Benjamin fala em forma interna, ele entende não o esquema forma-matéria, porque o poetificado concentra em si a unidade de ambos, cunha sua ligação necessária, imanente. Como o poema, ele é construído segundo a lei fundamental do objeto artístico: unidade funcional entre a intuição e o intelecto. Aquilo que se entende comumente por forma não é o próprio poema, a realização material e objetiva da poesia. O que a poesia é e/ou o que ela faz, não se esgota na realização do poema e essa dialética é que é o motor da literatura. Para os românticos essa tarefa se declina de diversas maneiras, da realização do absoluto à construção da nação, mas ela ganha um outro contorno com Baudelaire, um contorno crítico, segundo alguns, eu preferiria dizer, um caráter destrutivo, simbolicamente destrutivo, porque esse é campo da linguagem.

Baudelaire, ao mesmo tempo em que encarna muitas das ideias religiosas de seu tempo – o que faz com que boa parte de seus leitores vejam em sua poesia a expressão das ideias do conservador Joseph de Maistre – também não cessa de ironizá-las. E é essa ironia que o colocou na história da poesia, que o torna um poeta moderno. Ele coloca em questão a lírica que ele chama de clássica e o faz ao inserir a vida na poesia e ao transformar a poesia em prosa. Seu prosaísmo, que está presente inclusive nos seus versos, nas imagens como a da velha laranja espremida, assim como em muitas outras, é antes de mais nada uma tentativa de colocar em questão a idealização da poesia promovida pelo romantismo. Se as asas são grandes demais, elas impedem até mesmo de caminhar (“*Albatroz*”). Essa ruptura, que não é exatamente completa com os valores e os ideais românticos, abre caminho para uma nova estética, um novo *ethos* poético, uma outra maneira de compreender o papel do poeta.

Em um texto de crítica sobre o poeta Banville podemos encontrar uma outra definição de romantismo que quebra com esse ideal romântico de um sacerdócio do poeta. Baudelaire afirma que Banville é “decididamente e voluntariamente lírico” (*décidément et volontairement*

lyrique), “em plena atmosfera romântica, em meio a um concerto de imprecações, ele tem a audácia de cantar a bondade dos deuses e de ser um perfeito clássico”³ (Baudelaire, 1976, 166). Esse classicismo se deve a uma definição e distinção que Baudelaire estabelece no seio mesmo do lirismo. Por um lado, a Lira está “especificamente encarregada de traduzir as *belas horas*”⁴ (Baudelaire, 1976, 164), enquanto a lira “exprime, com efeito, um estado quase sobrenatural, essa intensidade de vida onde a alma canta, onde ela é obrigada a cantar, como a árvore, como o pássaro e o mar”⁵ (Baudelaire, 1976, 165). Um lirismo em maiúscula, ao qual ele renuncia, portanto, sem, no entanto, deixar de lado, a necessidade de cantar, a “*intensidade de vida*” que habita não apenas os pássaros, mas também as árvores e o mar. O poema “*Correspondance*” é um belo exemplo desse lirismo que guarda a oposição entre um homem que está em casa na natureza e não em si mesmo no mundo, como é o caso dos poemas que tem a cidade como cenário.

A inspiração, a vivacidade e a natureza não se confundem com o classicismo que implica essa Lira, (em maiúscula), tradução das “belas horas” unicamente. A poesia lírica tem uma amplitude particular, “A alma lírica dá passos vastos como sínteses”⁶ (Baudelaire, 1976, 165). E é nesse gesto largo, de abertura e ascensão que ela se define.

Uma vez estabelecida essa distinção, que nos permite dizer que Baudelaire prefere a lírica com minúsculas e se preocupa em colocar em questão a lírica com maiúsculas, ele se pergunta se, por mais lírico que seja um poeta, ele poderia sentir a vida ambiente:

Até um ponto bastante avançado dos tempos modernos, a arte, a poesia e a música sobretudo, não tiveram outro objetivo a não ser encantar o espírito com quadros de beatitude, fazendo contraste com a horrível vida de contenção e de luta na qual estamos mergulhados⁷ (Baudelaire, 1976, 168).

Tanto em seus versos, mas sobretudo, em sua prosa, Baudelaire quebra o ideal clássico ao trazer a vida, o cotidiano banal e vulgar para dentro da poesia. Sua poesia é a expressão mesma desse conflito. O prosaísmo que invade o verso já é, antes dos poemas em prosa, uma quebra com a idealização, como o satanismo romântico, digo da segunda geração romântica, a dos “*jeunes-france*”, imediatamente anterior à de Baudelaire. Se fiz questão de citar esse último trecho do artigo de Baudelaire sobre Banville é porque parte importante do ensaio de Michel Collot, “O coração-espaço: aspectos do lirismo em *As Flores do Mal* de Baudelaire”, traduzido recentemente para o português por Celia Pedrosa e Ida Alves, busca, entre outras coisas, pensar um lirismo romântico porque subjetivo a partir de algumas definições de lirismo do próprio poeta. Nesse ensaio, o crítico francês argumenta “que o lirismo de Baudelaire não pode ser confundido com um idealismo: a transcendência que o anima não visa um outro

³ Traduções minhas, no original “en pleine atmosphère satanique ou romantique, au milieu d'un concert d'imprecactions, il a l'audace de chanter la bonté des dieux et d'être un parfait classique”

⁴ “expressément chargée de traduire les belles heures”.

⁵ “exprime en effet cet état presque surnaturel, cette intensité de vie où l'âme chante, où elle est contrainte de chanter, comme l'arbre, comme l'oiseau et la mer.”

⁶ “L'âme lyrique fait des enjambés vastes comme des synthèses”.

⁷ “Jusque vers un point assez avancé des temps modernes, l'art, poésie et musique surtout, n'a eu pour but que d'enchanter l'esprit en lui présentant des tableaux de béatitude, faisant contraste avec l'horrible vie de contention et de lutte dans laquelle nous sommes plongés.”

mundo: ela é o movimento através do qual nosso mundo se revela outro ao sujeito que se abre a ele” (Collot, 2023, p. 166). Essa saída subjetiva, é mais um encerramento do que uma abertura, já que esse processo estaria centrado no sujeito e em sua transformação, por mais que, muito elegantemente, Collot entenda essa subjetividade como exterioridade e alteridade.

Sua tentativa de colocar em questão a oposição entre subjetividade e objetividade tão importante para uma certa crítica francesa, como por exemplo, Jean-Marie Gleize, é de fato, bastante relevante, principalmente no contexto brasileiro e atualmente. No entanto, a oposição entre a poesia e a vida, é muito mais estruturante na poesia baudelaireana, e se reflete aqui na oposição entre a lírica clássica, e o que ele chama de moderno. Por essa razão, não seria de todo produtivo eliminar a distinção entre modernidade e romantismo, como sugere Collot, por mais que o próprio Baudelaire se coloque como um romântico. Por isso, talvez seja mais interessante pensar em um pós-romantismo para tratarmos dessa poesia que começa com a ruptura estabelecida por Baudelaire. Uma ruptura que, procurei argumentar e demonstrar em mais de uma ocasião, é política e concerne diretamente os primeiros românticos reacionários. Collot entende que o romantismo se mantém importante, principalmente quando pensamos a presença da expressão subjetiva na poesia, mas é preciso analisar e apontar a carga de reificação dessa expressão em primeira pessoa, seu caráter contraditório e ambíguo, seu caráter disperso mas também sua concentração, sua relação com o que há de mais conservador na cultura ocidental, sua ironia, porque só assim, a expansão, a fuga e o mergulho no desconhecido, que marcam a poesia de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud aparecem com toda a sua força de ruptura e criação simbólicas.

Se no mundo de Baudelaire a poesia e a vida, as belas horas e a realidade horrível se opõem, se o moderno é o melancólico em oposição à *beatitude* clássica, se a poesia se aproxima mais do que é da ordem do sonho e não tem lugar na realidade, pelo contrário é violentamente interrompida por essa, então o lirismo não pode ser só o vasto movimento de expansão e transformação subjetiva, mas também sua negação e interrupção, ou ainda a concentração do “eu” expressa na forma do clichê e do lugar-comum que Baudelaire também explora com extravagância e ironia.

Um poema como “*Bénédiction*” é bastante interessante nesse sentido. O poeta cego na sua fé, tido pela sua própria mãe como um “monstro mirrado” (“*monstre rabougri*”), a quem ela dirige toda sua ira, é um “instrumento maldito” (“*instrument maudit*”) das mais diversas maldades, sua mulher é uma prostituta, e ainda sim ele insiste em acreditar-se um enviado de Deus, ele insiste em acreditar que seu sofrimento é na verdade o signo da recompensa futura, das volúpias celestes as quais ele foi destinado. O poeta é também uma criança inocente que brinca com o vento e conversa com as nuvens e claro, “embriaga-se cantando o caminho da Cruz”⁸. (Baudelaire, 1975, p. 10)

Ao tratar o dom poético como uma benção que se mostra como uma maldição, ao caracterizar o poeta como um monstro indecente e maldoso e, ao mesmo tempo, uma criança inocente que conversa com as nuvens e é vítima da maldade de sua própria família, Baudelaire, é o mínimo que podemos dizer, coloca em questão o papel do poeta na sociedade, seu lugar nos desígnios divinos e sua missão sagrada. Parte importante do caráter pós-romântico de Baudelaire está na ironia de sua poesia, mas essa infelizmente não é apreensível a partir da leitura fenomenológica, centrada no texto, deslocado e subtraído (como em uma assepsia

⁸ “s’enivre en chantant du chemin de la Croix”

higienizante tão contrária ao espírito do poeta) de seu contexto, como, aliás o são algumas citações de Baudelaire no artigo do crítico francês.

A ironia baudelairiana abre uma fissura entre o real e o ideal, entre o conjunto das ideias românticas e a realidade cotidiana, que o poeta assim como seus leitores hipócritas conhecem bem. A ironia denuncia a distância entre o ideal e o real, e instaura uma desconfiança com relação a esses ideais, que parecem ironicamente cada vez mais puros quando comparados a imundice e miséria do mundo prostituído no qual o poeta está diabolicamente mergulhado.

Na poesia baudelairiana a vida aparece como a realidade da qual é preciso fugir, seja através da embriaguez, do sonho, que se confunde com a própria poesia, da moral ou da virtude, como fazem os hipócritas aos quais ele procura se opor com seus paraísos artificiais. No poema “*La chambre double*”, a poesia é “*revêrie*” em oposição direta à “vida implacável” que bate na porta e interrompe os devaneios poéticos como uma picaretada no estômago.

Dar forma à contradição ou verdadeiro mesmo só o belo?

No entanto, como anunciei anteriormente, nem apenas de destruição simbólica vive a poesia moderna. O passo dado por Mallarmé e Rimbaud é dar formas e novos conteúdos para tornar possível uma reinvenção de valores, que substituiriam aqueles do Antigo Regime, que formam a grande nação imperial.

Mallarmé construiu, a partir da ideia wagneriana de uma “arte total”, que além de ser a união de todas as artes deveria ser capaz de exprimir a totalidade da humanidade, uma ideia de poesia que é também “composta” por todas as artes, mas aqui não se trata apenas da união de todas as artes, mas da constituição de uma forma poética a partir dos elementos de outras artes, como a música e a dança principalmente. Podemos encontrar, no projeto do Livro, esboços como esse que segue, citado por Edmond Bonniot, em seu prefácio à *Igitur*.

	<i>Mystère</i>	
<i>Théâtre</i>	V	<i>Idée</i>
	<i>Drame</i>	
<i>Héros</i>		<i>Hymne</i>
<i>Mime</i>		<i>Danse</i>

O Livro, é a figura mesma dessa absolutização da poesia, ele que deveria ser “arquitetural e premeditado” e que existe porque tudo no mundo foi feito para caber justamente num livro.

Mallarmé define a poesia a partir do ritmo, mas também a convoca para responder às objeções do jovem Marcel Proust que acusava a poesia simbolista de ser demasiado obscura. E não há algo de “oculto” no fundo de todos nós? “Acredito, decididamente, em algo de abstruso, significante fechado e escondido que habita o comum”⁹ (Mallarmé, 2003, p. 65). A música era a forma capaz de « traduzir » esse fundo desconhecido e indeterminado, o mistério que resiste à razão, a forma mesma do sensível.

⁹ “Je crois décidément à quelque chose d’abscons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun”

Além disso, a poesia é para Hegel, a mais espiritual das artes porque continua o movimento de liberação do sensível que foi iniciado pela pintura e pela música. Sua peculiaridade reside na forma como submete ao espírito suas representações do sensível. Pois, na poesia o som é o material exterior, que já não é mais um sentimento indeterminado, como na música, mas *signo*, vazio em si mesmo, e sem significação, “signo da representação tornada concreta”. Essa é justamente a razão pela qual Mallarmé elogia o teatro, e o reclama “para dentro da poesia”, pois para ele o escrito é o traço ou a forma mesma da ideia, sua materialização, da mesma maneira que o som é a “representação tornada concreta”.

Mas é ao tratar do balé que ele reúne os elementos presentes tanto na música quanto no teatro e, além disso, a bailarina permite que ele pense um outro elemento fundamental da sua poesia, a “impessoalidade”. A dançarina “não é uma mulher que dança”, “ela não é uma mulher, mas uma metáfora” que resume “um dos aspectos elementares de nossa forma”. (Mallarmé, 2003, p. 167)

Por um lado, a dançarina resume um dos aspectos fundamentais da forma poética porque ela é uma metáfora, e a metáfora é o deslocamento, por excelência, que a poesia opera enquanto suspensão do real, suspensão que nos faz ver como nossos olhos não são capazes.

O gesto da dança é esse que cria seu próprio movimento, que não cessa de reinventar seu começo, ele é liberação da gestualidade cotidiana e da mímica social, da seriedade e da conveniência, fonte mesma do movimento. A dança é asas, termo que metonimicamente, em Baudelaire, mas sobretudo em Mallarmé é a imagem mesma do gesto lírico: “a dança é asas, pássaros e fugas no sem fim, retornos vibrantes como flechas”¹⁰ (Mallarmé, 2003, p. 171). Não se trata, portanto, de uma transformação subjetiva, mas de um desejo de ruptura com tudo o que nos encerra numa forma determinada, desejo de não ser e de ser outro, fuga e desejo de movimento; a poesia ergue seu voo para escapar da realidade que a congela. O problema é que desde Baudelaire, ela não cessa de fracassar.

Por fim

Em seu *Políticas da escrita*, Rancière recoloca a questão da separação entre arte autônoma e arte engajada nos seguintes termos:

Sob o roteiro linear da modernidade e da pós-modernidade, assim como sob a oposição escolar da arte pela arte e da arte engajada, precisamos então reconhecer a tensão originária e persistente de duas grandes políticas da estética: a política do tornar-se vida da arte e a política da forma resistente. A primeira identifica as formas da experiência estética com as formas de uma vida outra. Ela dá como finalidade à arte a construção de novas formas da vida comum, portanto, sua auto-supressão como realidade separada. A outra encerra, ao contrário, a promessa política da experiência estética na própria separação da arte, na resistência de sua forma a toda transformação em forma de vida. (Rancière, 2023, p. 55)

A poesia ou o Livro que Mallarmé sonhava escrever deveria ser “arquitetural e premeditado”, no entanto, a afirmação do poema *Um lance de dados* é justamente o contrário,

¹⁰ “la danse est ailes, il s’agit d’oiseaux et des départs en là-jamais, des retours vibrants comme flèche.”

nenhum lance de dados, nenhum pensamento jamais será capaz de abolir o acaso. Ele formaliza o impasse que atravessa a poesia baudelairiana, entre, de um lado, o ideal de uma poesia que fosse toda elevação e ascensão, que guardasse os melhores momentos e a vida que é luta e conflito. Quanto mais a vida se faz difícil maior o desejo de fugir dela. Da imagem do poema esgrimista passamos ao mestre que hesita em lançar os dados do fundo de um naufrágio.

Mallarmé ao escrever seu *Lance de dados* formaliza esse paradoxo, a contradição entre a forma artística e a vida, entre a racionalização formal e o acaso que escapa de todo e qualquer cálculo. Recoloca a distância crítica entre as ideias e a experiência. Por isso seria redutor entender que na sua poesia a forma resiste à toda transformação em forma de vida, como insiste Rancière. A dialética que Baudelaire instaura e da qual Mallarmé foi um herdeiro muito consciente é mais complexa.

Por um lado, a arte aparece como o lugar privilegiado onde se pode buscar criar uma forma de vida outra, como na primeira estrofe do poema “Le beau, le vierge et le vivace”,

O virgem, o vivaz e o belo hoje
Vão nos dilacerar com um golpe de asa em êxtase
Esse lago duro esquecido que assombra sob o gelo
A transparente geleira dos voos que não fugiram! (Mallarmé, 1998, p. 243)¹¹

Na primeira versão desse poema, a estrofe terminava com uma interrogação, de qualquer maneira, na segunda estrofe aparece um “*cygne d'autrefois*”, como se essa ideia de poesia pertencesse a um outro tempo; ao poeta cabe certamente a tarefa de “cantar a região onde viver”, mas ele não pode. No “*Le Cygne*” de Baudelaire, o cisne está sedento diante de uma fonte de água que secou, ele se debate ridículo, como se debate esse cisne de Mallarmé diante do que podia ter sido e que não foi.

A poesia moderna é justamente essa que coloca em questão o papel da poesia na construção de uma nação, o que não é o mesmo que, cantar o lugar onde viver ou criar uma nova sociedade, uma forma de vida outra. Baudelaire não cessa de romper com essa tentativa ao buscar trazer a vida mesma para dentro da poesia, como quem critica a própria possibilidade de uma vida nova, ou, como quem não cessa de expor o caráter imaginário desse caminho, que é ele mesmo, a poesia.

O que seria então, essa ruptura baudelairiana, que funda um pós-romantismo, do ponto de vista da história da formação brasileira? Procurei mostrar que o ideal romântico de construção da nação foi liberal, mas também reacionário, como se as ideias, mesmo na França, já estivessem um tanto fora do lugar, puxadas pra trás por um freio que regula inclusive os limites do capitalismo nascente, mas que não depende dele, que tem um fundo social e, portanto, não se reduz ao funcionamento da economia.

Rancière, em *La parole muette*, sustenta que a literatura do século XIX, que rompe com uma estética representativa, mimética, é toda ela social. Como então, distinguir os campos políticos, a ideologia e o que ela não é? Ora, as ideias de nação não são as mesmas, embora o nacionalismo esteja por toda parte. A ideia de progresso não é a mesma, embora ela esteja por toda parte. A poesia baudelairiana vai denunciar esse projeto literário e político, de construção da nação, como uma grande hipocrisia, a construção de um discurso que estará sempre

¹¹ Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui / Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre / Ce lac dur oublié que hante sous le givre / Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui!

descolado da realidade, quase como ele pensava a poesia ou o lirismo. Ele transformou essa diferença em sentimento do mundo, signo mesmo da modernidade: melancolia.

Referências

- ALFERI, Pierre; KAPLAN, Leslie; QUINTANE, Nathalie; VIEL, Tanguy; VOLODINE, Antoine; YOUSFI, Louisa. *Contre la littérature politique*. Paris: La fabrique, 2024.
- BARTHES, Roland. *Leçon*, Éditions du Seuil, 1978.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976.
- BÉNICHOU, Paul. *Romantisme français I: le sacre de l'écrivain*. Gallimard, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Dois poemas de Friedrich Hölderlin: "Coragem de poeta (Dichtermut), "Timidez" (Blödigkeit). *Teresa*, n. 12-13, p. 584-603, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 1975.
- CHATEAUBRIAND, François-René. *Essai sur les révolutions: génie du christianisme*. Paris: Gallimard, 1978.
- COLLOT, Michel; Tradução de Celia Pedrosa e Ida Alves. O coração-espaço: aspectos do lirismo em 'As flores do mal'. *Elyra: Revista Da Rede Internacional Lyraempoetics*, n. 21, p. 145–173, 2023. DOI: <https://doi.org/10.21747/21828954/ely21t1>
- COUSIN, Victor. *Sur les fondements des idées absolues du vrai, du beau et du bien*. Cours d'histoire de la philosophie moderne professé à la Faculté des Lettres de Paris, 1818.
- KAUFMANN, Vincent. *La Faute à Mallarmé*. Paris: Seuil, 2001.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 2003, p. 171.
- LAMARTINE, Alphonse. *Des destinées de la poésie*. Paris: Librairie Charles Gosselin, 1984.
- PINO, Claudia Amigo. As múltiplas críticas da crítica de Leyla Perrone-Moisés. *Revista Criação & Crítica*, n. 35, p. 240-255, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i35p240-255>
- RANCIÈRE, Jacques. *Mal estar na estética*. São Paulo: E. 34, 2023, p. 55.
- STAËL, Germaine. *De la Littérature*. Paris: GF-Flammarion, 1991.
- STAËL, Germaine. *De l'Allemagne.*, Paris: Flammarion, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1985.

Baudelaire na contramão: futuro versus moderno na crítica de Haroldo de Campos

Baudelaire against the grain: future versus modern in Haroldo de Campos's critique

Nicollas Ranieri

de Moraes Pessoa

Universidade Estadual de Campinas

(Unicamp) | Campinas | SP | BR

nicollaspessoa@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-5123-4200>

Resumo: Em mais de um momento, a poesia concreta foi cobrada a respeito das omissões ou exclusões no interior do repertório que procurava defender, principalmente quando parecia escamotear poetas paradigmáticos para a compreensão da poesia moderna. Augusto Massi, por exemplo, enfatiza a ausência de Charles Baudelaire como reveladora da atuação dos poetas do grupo. O poeta francês, no entanto, desempenha um papel relevante, embora não como protagonista, em um dos textos mais conhecidos de Haroldo de Campos: “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. No raciocínio desenvolvido pelo ensaio, Baudelaire é responsável por levar a cabo a experiência da modernidade em sua vocação negativa. Por outro lado, Stéphane Mallarmé, já “pós-moderno”, seria capaz de anunciar o futuro por meio de uma revolução sintática e epistemológica. Jogar Mallarmé contra Baudelaire serve à intenção de reiterar os valores da vanguarda e projetar para o futuro uma determinada poética, mesmo que o ensaio declare o “fim das vanguardas”. Nesse sentido, o presente trabalho sugere que, pelas mãos de Haroldo de Campos, acaba-se por produzir uma leitura de Baudelaire. Ela leva mais em conta o autor de *Les Fleurs du Mal* que o de *Spleen de Paris* e é marcada por um contexto brasileiro de leitura da obra baudelaireana associado às poéticas que os concretos julgavam passadistas. Mais que isso, a fim de optar por outra “revolução”, trata-se de encerrar Baudelaire nos limites da “modernidade” e da “revolução hugoana”.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; Stéphane Mallarmé; Haroldo de Campos; Poesia concreta; Modernidade.



Abstract: At various times, concrete poetry was criticized for omissions or exclusions within the repertoire it sought to defend, particularly when it seemed to overlook some of the most paradigmatic poets of modern poetry. Augusto Massi, for instance, emphasizes the absence of Charles Baudelaire as revealing of the group's actions. The French poet, however, plays a significant role, though not as a protagonist, in one of Haroldo de Campos's best-known texts: "Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico". In the reasoning developed in the essay, Baudelaire is responsible for carrying out the experience of modernity in its negative vocation. On the other hand, Stéphane Mallarmé, already "post-modern", is capable of announcing the future through a syntactic and epistemological revolution. Contrasting Mallarmé with Baudelaire serves to reiterate the values of the avant-garde and project a certain poetics for the future, even though the essay declares the "end of the avant-gardes". In this sense, the present work suggests that, in Haroldo de Campos's hands, a reading of Baudelaire is produced. It focuses more on the author of *Les Fleurs du Mal* than on that of *Spleen de Paris* and is marked by a Brazilian context of reading Baudelaire's work, associated with poetics that the concrete poets considered outdated. Moreover, to opt for another "revolution", Baudelaire is confined within the limits of "modernity" and the "Hugoan revolution".

Keywords: Charles Baudelaire; Stéphane Mallarmé; Haroldo de Campos; Concrete poetry; Modernity.

Um dos principais incômodos com a militância dos membros da poesia concreta é, provavelmente, aquele que diz respeito à seleção do passado. Herdeiros da crítica poundiana, tratava-se de incorporar do acervo poético disponível aquilo que preservasse sua atualidade e interesse. Esse gesto, porém, não escapa das objeções que dizem respeito tanto ao elenco selecionado, colocando em jogo quais nomes concorreriam para a "nutrição de impulso" necessária em um determinado momento histórico, quanto à interpretação dessas obras, o significado atribuído à intervenção de cada poeta. Augusto Massi, em texto publicado pela *Folha de S. Paulo* por ocasião dos 40 anos de lançamento da vanguarda poética, parece sintetizar esse desconforto quando nos convida a "repensar o que ficou de fora do *paideuma*" (1996, p. 6) e aponta para a "emblemática a exclusão de Baudelaire" (1996, p. 6). Para ele, o "maior

representante da experiência lírica na grande cidade não encontrou eco nos poetas paulistas que passaram à margem da provocação antiburguesa introjetada nas *Flores do Mal*” (1996, p. 6). No mesmo ano de 1996, Massi encontrou a oportunidade de realizar essa cobrança durante a entrevista com Haroldo de Campos no programa *Roda Viva*.¹ Ali, enfatizava o perfil “limitador” e “excludente” da poesia concreta ao deixar passar um autor como Charles Baudelaire.

Diante da série de autores reivindicados pela poesia concreta em função de qualidades particulares, sempre acompanhada por justificativas pertinentes em relação à poética que se ambicionava estabelecer, o questionamento pela ausência deste ou daquele poeta, ao menos sob um aspecto, pode parecer um contrassenso dado o desvio conduzido por esse tipo de demanda das escolhas que efetivamente foram feitas. No entanto, a questão se coloca de modo mais robusto se recuperarmos a centralidade de Baudelaire em uma parcela significativa da própria compreensão da poesia moderna. De fato, o poeta francês figura não apenas como o introdutor da noção mesma de “modernidade”, ainda que possa ser visto principalmente como um “antimoderno”, mas como o pai, “um verdadeiro Deus” segundo Rimbaud, de uma tradição que faria deflagrar os estados da poesia desde então. Sob essa perspectiva, seria preciso fazer referência a Baudelaire, tomar o seu exemplo como forma de determinar o sentido de uma plataforma que pretende interferir de modo tão brutal nos destinos da poesia.

A denúncia da suposta omissão, entretanto, parece ignorar que essa ausência produz ela mesma uma leitura, isto é, um modo de entender qual seria o papel que cumpre Baudelaire em vistas de uma poesia do presente. Menos que uma omissão, seu nome aparecerá de forma explícita no ensaio de Haroldo de Campos que busca prestar contas com a história literária da modernidade, fazer o balanço da experiência – inclusive sua própria – de vanguarda e lançar hipóteses sobre a poesia do presente: trata-se, evidentemente, de “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico” (1984), posteriormente incluído no livro *O arco-íris branco* (1997).²

O ensaio de Haroldo de Campos coloca em perspectiva o papel de Baudelaire a partir do nome paradigmático para a poesia concreta, reivindicado como o precursor de uma nova era para a poesia: Stéphane Mallarmé. Em resumo, Baudelaire seria “moderno” enquanto Mallarmé já seria “pós-moderno”. O primeiro ainda estaria associado à “revolução hugoana”, oferecendo uma novidade que se daria sobretudo no nível semântico, enquanto o segundo teria colocado em xeque o próprio verso no interior de uma revolução “sintática e epistemológica” (Campos, 1997, p. 260). A armadura conceitual que Haroldo de Campos desenvolve faz crer que o que está em jogo é a decisão a respeito de qual “revolução” seria preciso tomar partido: hoje, qual é a revolução que nos interessa e que, em alguma medida, levamos adiante?

¹ Entrevista ao programa *Roda Viva*, da TV Cultura, de 27 de outubro de 1996. A gravação se encontra disponível no canal do célebre programa televisivo: <https://www.youtube.com/watch?v=z7eyMRvd5Ag>. Acesso em: 19 jul. 2024.

² A questão também pode ser problematizada se levarmos em conta que não se trata de uma completa ausência. Já na época do questionamento de Massi, Décio Pignatari fazia constar em sua reunião de poemas uma tradução do poema “A gigante” (Pignatari, Décio. *Poesia pois é poesia: 1950-2000*. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004, p. 273). Mais recentemente, Augusto de Campos publicou duas traduções de poemas baudelairianos: “O albatroz” (Campos, Augusto de. *Charles Baudelaire: L’Albatros; O Albatroz*. Londrina: Galileu Edições, 2018) e “*De profundis clamavi*” (Campos, Augusto de. *Franceses: De Nerval a Roussel*. Londrina: Galileu Edições, 2020, p. 9).

Nesse sentido, seria possível dizer que essa leitura da obra do poeta francês se relaciona com o modo como Baudelaire era lido em meados do século XX, momento de emergência da poesia concreta, principalmente por meio da ênfase nas *Flores do Mal* em desfavor daquilo que seria, para usar a expressão de Barbara Johnson, a “segunda revolução baudelaireana” (1979). Além disso, trata-se, evidentemente, da articulação de poetas de vanguarda que orientavam suas escolhas também para se posicionarem contra uma poética estabelecida. Se a atividade dos poetas concretos, e a de Haroldo de Campos em particular, pode ser melhor compreendida se tomada como um gesto deliberadamente parcial dentro de um espaço polêmico, não é tanto o caso de cobrar pela presença de um autor, mas de examinar os limites da compreensão que se projeta sobre esse autor, ainda que ele possua um papel coadjuvante no interior desse quadro. Está em jogo o que essa compreensão exclui, omite ou ignora para, no entanto, levar às últimas consequências os seus próprios propósitos que se situam mais no campo da “guerrilha artística” do que no da história literária de um ponto de vista mais estrito. Seria mais interessante, desse modo, perceber em que medida, para a poesia concreta, Baudelaire se situa no outro lado da margem, ou melhor, em outra direção, isto é, na contramão.



Antes de tudo, é ao sentido mesmo de “paideuma” no seio do debate concreto que o problema parece se endereçar. Como se sabe, o termo tem origem na crítica, ou na “pedagogia”, de Ezra Pound, que, por sua vez, incorporou a categoria a partir da antropologia de Leo Frobenius. A sucessão de empréstimos conduz cada vez mais a uma operação estratégica. Dessa forma, o componente espiritual que engendra as civilizações (Frobenius) dá lugar à organização mais eficiente do saber vivo a ser transmitido às próximas gerações (Pound). Ainda por sua origem nas proposições de Frobenius, ao conceito de paideuma se associava a noção de “culturmorfologia” enquanto “metamorfose vetoriada” (Campos *et al.*, 1975, p. 26) e “transformação qualitativa” (Campos *et al.*, 1975, p. 26). É conhecida também a relação que Campos procura estabelecer entre o conceito de “paideuma” e o conceito de poética sincrônica proposto por Roman Jakobson. Nesse sentido, está em jogo as obras atuantes sobre um determinado feixe histórico, ou seja, o conjunto de textos, independentemente de sua proveniência em tempos mais remotos, que ajuda a formar o horizonte poético de um determinado momento: “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão, permaneceu viva ou foi revivida” (Jakobson, 1974, p. 121).

Parece-me relevante, portanto, observar em quais termos se explicam a ênfase e as intenções do grupo concreto. Não estamos diante de um movimento hermenêutico que procura estabelecer uma verdade sobre o passado literário independentemente das transmissões e das releituras intrínsecas à dinâmica das disputas estéticas. Longe disso, a aliança entre criação poética e crítica tem lugar justamente na seleção, sempre mais ou menos arbitrária, daquele passado que deve informar a poesia do presente ou do futuro. Estava presente também, pelo menos nos primeiros textos do grupo, uma certa ideia de “evolução” literária que vai sendo substituída por outros modos de encarar a sucessão das obras no tempo. De todo modo, o compromisso do grupo deliberadamente se dirige mais para a polêmica viva do próprio tempo, disputando também os caminhos que serão percorridos a partir de então, e assume o ônus das próprias escolhas.

Em alguma medida, essa busca acaba por desaguar no elenco básico de autores, retomados em vários textos e definidos no “plano-piloto para poesia concreta” (1958) como precursores: Mallarmé, Pound, Joyce e Cummings. Além desses nomes, podemos encontrar o acréscimo de Apollinaire, que não é possível sem algumas reservas (seus caligramas, dada a mera imitação da figura representada, ainda estariam longe da pesquisa estrutural dos concretos), menções aos movimentos da vanguarda histórica (futurismo e dadaísmo) e referências aos poetas brasileiros que deram forma ao problema (Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto). A eleição de uma família poética, porém, não pretendia estabelecer um cânone válido universalmente ou um receituário que aspirasse à exclusividade. Por meio da experiência desses autores, os concretos buscavam explicitar a transformação radical que pretendiam.

Depois de introduzidos os nomes fundamentais para a compreensão da plataforma poética, os poetas concretos puderam se aproximar de outros domínios do repertório, seja para introduzir poetas que não eram suficientemente lidos no contexto nacional ou para revelar em poetas mais ou menos estabelecidos um determinado enfoque que não estava dado anteriormente, sempre em busca das pedras de toque que pudessem iluminar uma militância com um caráter eminentemente educativo. Assim sendo, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos acabaram por integrar à atividade tradutória domínios tão diversos como a poesia russa do século XX, o trovadorismo provençal, o *dolce stil novo* italiano ou a poesia clássica chinesa. É notável, especialmente no caso de Haroldo de Campos, o interesse cada vez maior por obras que constituem o núcleo básico de uma certa compreensão do cânone – penso sobretudo em Homero, a bíblia judaica, Dante e Goethe. Além disso, seria importante lembrar os circuitos intertextuais que formam a obra de cada um dos membros do grupo *Noigandres* antes mesmo da definição da poesia concreta e que não são retomados posteriormente. Bastaria, para isso, reconhecer a importância de poetas como Saint-John Perse ou T. S. Eliot na poesia inaugural de Haroldo de Campos ou a presença tutelar de Lautréamont no selo sob o qual Augusto de Campos publica o seu primeiro livro de poemas (*O Rei Menos o Reino*, de 1951, aparece de forma independente pelas *Edições Maldoror*).

Em todo caso, foi possível para Augusto de Campos, por exemplo, visitar um poeta como Rainer Maria Rilke, decisivo para a geração que os concretos buscavam combater, em busca de apresentar não tanto o poeta meditativo das *Elegias de Duíno* mas o poeta atento aos objetos do mundo exterior dos *Novos Poemas*. Ao contar com as qualidades plásticas da poesia do secretário de Auguste Rodin, Augusto de Campos permite que entre em circulação, a partir daí, uma outra interpretação de Rilke que enriquece a recepção já existente. O gesto de ampliar o paideuma não deixa de ser uma consequência das atividades e dos interesses ulteriores de cada um dos poetas concretos, mas atende sobretudo a uma decisão a respeito de quais valores poéticos devem entrar na corrente sanguínea de um dado momento. Charles Baudelaire, igualmente ou mais celebrado pelas gerações anteriores, não conhece o mesmo destino mas participa, citado ou não, da disputa pelo sentido da poesia contemporânea.



Na correspondência com Inês Oseki-Dépré (2022), especialmente esclarecedora no que diz respeito à relação com o ambiente francês, há pelo menos uma carta, datada de 16 de setembro de 2000, que traz informações a propósito de Baudelaire, provavelmente em resposta a uma demanda de sua interlocutora. Trata-se de um arrazoado bastante sintético e obje-

tivo da presença de Baudelaire nas letras brasileiras. Para tanto, Haroldo de Campos conta sobretudo com textos de Péricles Eugênio da Silva Ramos, o livro *Poesia Simbolista* (1965) e o ensaio publicado no compêndio organizado por Afrânio Coutinho *A literatura no Brasil* (II, 1955). Os trechos selecionados por Haroldo de Campos recuperam aqueles que teriam sido os primeiros baudelairianos no Brasil a partir das últimas décadas do século XIX, incluindo nomes como Carlos Ferreira, Fontoura Xavier, Teófilo Dias, Carvalho Jr., Venceslau Queirós e Medeiros e Albuquerque. Em geral, interessa nesses poetas aquilo que se relaciona com o “decadentismo” e com o “clima baudelairiano”. Nesse elenco, Campos parece querer enfatizar um poema de Carvalho Jr., “Nêmesis”, para dar a ver a coabitação da imagem baudelairiana do “vampirismo” com aquela da “antropofagia”, tópico caro ao seu universo de referências.

Além das citações dos trabalhos de Péricles Eugênio da Silva Ramos, Campos recorre a só mais uma fonte, Roger Bastide, para pôr em primeiro plano e mensurar a contribuição de Cruz e Sousa em vistas de uma eventual tradição baudelairiana brasileira. Para Haroldo de Campos, o nome mais relevante do influxo baudelairiano no simbolismo brasileiro “foi o de Cruz e Sousa (1861-1898), o poeta negro, considerado por Roger Bastide (*Poesia afro-brasileira*, 1943) – certamente com exagero – membro da tríade simbolista por excelência, ao lado de Mallarmé e Stefan George” (Campos, 2022, p. 253). O missivista acrescenta ainda que as melhores traduções de Baudelaire pertencem ao “modernista moderado Guilherme de Almeida (1890-1969), no livro *Flores das Flores do Mal* (1944)” (Campos, 2022, p. 253).

Se é possível afirmar que a carta de Haroldo de Campos procura ser principalmente informativa, munindo a interlocutora com os dados essenciais a respeito da influência de Baudelaire na vida literária brasileira, não podemos deixar de ver nela, por outro lado, seu gesto crítico ao sinalizar para a antropofagia em plena requisição de um lugar na imaginação de matriz baudelairiana e quando distingue a obra de Cruz e Sousa. Campos só não pode aderir completamente à sugestão de Bastide porque, para ele, a contribuição de Mallarmé é de outra ordem: ela é capaz de descortinar um universo incogitável para a poesia moderna até então. Também é possível entrever esse hábito seletivo na qualificação de Guilherme de Almeida, que não poderia acompanhar os modernistas mais radicais, no que aponta para os diferentes projetos no interior do modernismo brasileiro.

Haroldo de Campos não recorre a resenhas similares como aquelas produzidas por Antonio Candido e Jamil Almansur Haddad, mas a escolha por Péricles Eugênio da Silva Ramos, a meu ver, é significativa. Recorrer a ele é também recorrer à figura de proa da Geração de 45, na qual os futuros poetas concretos emergem em direção à militância poética e contra a qual a poesia concreta pretende se insurgir. É como se a informação a respeito da obra de Baudelaire, o seu legado como um todo, pertencesse a um passado mais ou menos recente que fosse preciso recusar. De modo mais amplo, isso dá conta de uma situação de Baudelaire no Brasil no momento em poesia concreta se lança enquanto forma de atualização do panorama estético. Estamos diante de um cenário no qual o poeta francês é ostensivamente lido e já integra o repertório básico dos poetas da época. Essa leitura, evidentemente, traz consigo as preferências que se projetavam sobre a obra.

Por isso, Álvaro Faleiros pode falar em um “bendito Baudelaire” (2015) que paira sobre as nossas letras por meio de sua consagração acadêmica a partir dos anos de 1930, como já apontava Antonio Candido, e se torna, “ao longo do século XX, no Brasil, um poeta acadêmico e convencional” (Faleiros, 2015, p. 43). Para dar conta desse encaminhamento de Baudelaire, Faleiros frequenta suas traduções brasileiras e, principalmente, a espécie de tradução que

esse modelo aparentemente convida. Por inserir no centro de suas preocupações os valores então associados à prática tradutória, para o crítico, duas poéticas aparentemente opostas acabam por se encontrar em uma espécie de aliança: a Geração de 45 e a poesia concreta. O que está em jogo, segundo Faleiros, é o apego àquilo que se estabelecerá como perícia técnica e requinte no uso da língua. Esses valores formais, embora conheçam desdobramentos distintos, parecem compor uma ética da poesia: “ainda que em outra perspectiva, são a técnica e o rigor, a forma e a matemática que informam o projeto dos poetas concretos, embora a referência não seja mais Baudelaire e, sim, para ficar no domínio francês, Mallarmé e Valéry” (Faleiros, 2015, p. 46). Portanto, ainda na direção do juízo de Faleiros, o grupo concreto não incorpora o nome de Baudelaire mas emprega, pelo menos no campo da tradução, os princípios que se organizaram a partir da tradução e da leitura do poeta das *Flores do Mal*.

De todo modo, apesar do eventual acordo do ponto de vista da tradução, basta-nos, para situar a posição de Baudelaire nesse momento, a lembrança de outro apontamento decisivo de Álvaro Faleiros: “Baudelaire, [...] por seu apuro formal e sua suposta postura “moral” serviu de duplo modelo, educando os sentidos e o espírito da geração que estava à época reagindo ao modernismo” (Faleiros, 2015, p. 51). É justamente esse poeta, lido sobretudo pelas *Flores do Mal* e menos pelo *Spleen de Paris*, que não pode ser integrado às afinidades eletivas da poesia concreta. No entanto, seria possível tirar uma outra consequência disso: é como se, pela via da recusa ou da omissão, os concretos aceitassem o “bendito Baudelaire” das gerações anteriores sem poder lhe oferecer outros significados.

Podemos, a princípio, atribuir essa suposta omissão de Baudelaire a um certo estado de coisas – um determinado contexto de leitura que, como afirma Antonio Candido, conhece Baudelaire menos como uma novidade a ser introjetada no debate poético e mais como a “presença normal de um grande poeta na sensibilidade dos escritores e leitores” (Candido, 1989, p. 23). O significado da obra de Baudelaire, nesse contexto, não está prioritariamente em disputa. Os poetas concretos, animados pela tarefa de revelar outros nomes e defender uma concepção bastante particular de poética, não reivindicam por esse espólio aparentemente já inventariado. Seria o caso, antes, de divulgar a vertente “coloquial-irônica” do simbolismo francês, para usar o termo de Edmund Wilson, com nomes decisivos para Ezra Pound e T. S. Eliot como Jules Laforgue e Tristan Corbière, ou mesmo de colocar em primeiro plano uma determinada leitura de Arthur Rimbaud como o poeta das imagens precisas, tal como fez, tanto em um caso quanto em outro, Augusto de Campos. Também por meio de Augusto de Campos, tratava-se de buscar no arquivo do simbolismo brasileiro um nome como Pedro Kilkerry, que estaria mais próximo de procedimentos tomados como mais radicais. É o caso, sobretudo, de reivindicar a posteridade da herança de Mallarmé acima das outras.

Não seria difícil ver aí a permanência de um raciocínio constante em alguns dos principais estudos a respeito da poesia moderna. Faço referência principalmente aos esquemas propostos por Hugo Friedrich e Marcel Raymond.³ Em ambos, Baudelaire aparece como uma espécie de mestre da poesia moderna mas não como aquele que vai fornecer a linguagem a partir da qual essa poesia poderá ser escrita. Trata-se, a meu ver, de uma diferença fundamen-

³ Os livros *Estrutura da lírica moderna* (1978 [1956]), de Hugo Friedrich, e *De Baudelaire au surréalisme* (1969 [1933]), de Marcel Raymond, embora diferentes entre si, partilham a ideia de que Mallarmé e Rimbaud, ambos a partir de Baudelaire, figuram como as duas águas de toda a poesia moderna. Também em Friedrich e Raymond, como sugere Marcos Siscar (2016), parece se instalar uma precedência da noção de “poesia pura” como dispositivo de compreensão da história literária.

tal. Os poetas responsáveis de modo mais direto pelos destinos dessa arte, que em alguma medida se confundem com a história das poéticas no século XX, seriam Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, cada um governando a sua “família”. Enquanto Rimbaud presidiria a atividade surrealista, por colocar a própria vida em campo, Mallarmé figuraria como o pai da “poesia pura” ou das explorações gráficas da vanguarda. O modo de colocar o problema, evidentemente enrijecido e pouco afeito à lógica interna dessas obras, se impôs de maneira considerável no debate. Ainda que os poetas concretos não cite as obras de Friedrich ou Raymond, tudo indica que se impunha a escolha de uma herança que resultou na inscrição nas fileiras dos que reivindicam Mallarmé. Não havia, porém, o interesse pela “poesia pura” ou pelo “solipsismo” constantemente atribuídos à obra mallarmeana, embora essas noções sejam, de modo às vezes precipitado, projetadas sobre a militância concretista. Entra em jogo o Mallarmé visto pelos prismas da “estrutura” e do “ideograma” que posteriormente vai adquirir uma vivência epistemológica por meio do desafio do acaso.



A determinação do papel que Charles Baudelaire cumpre no discurso crítico de Haroldo de Campos será mais consequente se examinarmos o ensaio no qual ele aparece de fato como um momento necessário da argumentação, isto é, o já citado “Poesia e modernidade”, texto decisivo da trajetória de Haroldo de Campos por responder ao famigerado debate a propósito do “pós-moderno” e assumir uma posição no contemporâneo. Como bem notou Marcos Siscar (2016), o ensaio de Haroldo de Campos performa um *parti pris* ambíguo: a pretexto de declarar o fim da época das vanguardas e anunciar a pluralidade do momento “pós-utópico”, acaba por fazer o elogio da vanguarda e reiterar seus valores: “uma pretendida pluralidade poética convive ali com a estratégia retórica de legitimação crítica e histórica da vanguarda” (Siscar, 2016, p. 24). É justamente essa disposição retórica do texto do antigo poeta de vanguarda que permite a avaliação de Siscar. Em grande medida, “Poesia e modernidade” é construído como uma revisão histórica do problema apoiando-se em um texto de Hans Robert Jauss. Estamos diante de uma exposição, como também indica Marcos Siscar, que sugere “uma relativização dos termos em que se davam os antagonismos anteriores” (2016, p. 23) com o intento de fazer o balanço de um ciclo, de um momento histórico, que supostamente assiste ao seu fim. Naquilo que nos interessa mais de perto, Baudelaire é posto como um episódio atrelado a um estágio ainda anterior, ultimando o “moderno”.

A fim de acompanhar *pari passu* as considerações de Jauss, acrescentando a elas a perspectiva de Octavio Paz do livro *Os filhos do barro*, Haroldo de Campos busca oferecer uma compreensão das controvérsias a respeito da modernidade que não impediria a coexistência das perspectivas diacrônica (associada a Jauss) e sincrônica (associada a Paz). Quer se desfazer dos possíveis mal-entendidos e realizar uma retrospectiva a partir de um presente que ainda se coloca, provavelmente a contragosto, sob o horizonte do futuro – talvez daí a dificuldade de abandonar a retórica da vanguarda. Dadas as diferentes abordagens, Haroldo de Campos parece não esconder sua preferência pelo corte sincrônico, que solicitaria antes o poeta ou mesmo o poeta crítico em lugar do historiador. Para além das sucessivas mudanças do próprio conceito de moderno, submetido sempre às formas históricas de encarar o tempo e a relação de seu próprio período com outros momentos, seria preciso agarrar-se à sua própria modernidade e buscar, mais uma vez, a “tradição viva” por meio da crítica parcial. A tarefa do presente

seria, portanto, reinventar o passado, construir a eleição como modo de fundar sua própria diferença. O empenho volta-se menos para a hermenêutica dos estados pregressos e mais para a intervenção em seu próprio momento. Nesse movimento, uma parcela substancial do texto é tomada não apenas pela caracterização da poesia de Mallarmé em vias de ultrapassar o moderno, mas pela enumeração obsessiva de sua genealogia, de sua linhagem. A partir de então, toda a história da poesia é vista a partir das transformações desse legado, que alcançaria o futurismo, o dadaísmo, autores diferentes entre si como Arno Holz, Ungaretti, Paul Celan e Maiakóvski, as experiências latino-americanas de Gironde e Paz, até a totalização do processo na poesia concreta.

Não por acaso, Charles Baudelaire não constitui o alvo do texto de Haroldo de Campos, mas é, antes disso, uma espécie de ponto de apoio a partir do qual ele pode esclarecer a novidade mallarmeana e, principalmente, a permanência dessa novidade. Por isso, é preciso apresentar Baudelaire como um poeta que encerra um determinado estágio. Aqui, ao contrário da interpretação corrente segundo a qual Baudelaire teria inaugurado uma nova era para a poesia, ele aparece muito mais dependente do romantismo que teria lhe oferecido tanto os motivos quanto as formas. Baudelaire encerra uma certa poética conduzindo-a às últimas consequências para que Mallarmé possa nos saudar com outra síntese do poema crítico da “poesia universal progressiva” romântica: aquela que traria, para Haroldo de Campos, uma outra modernidade, uma “pós-modernidade”, mais próxima da sensibilidade que exigiria a era industrial e suas transformações técnicas.

No ensaio de Haroldo de Campos o nome de Baudelaire tem, por assim dizer, uma presença dupla e quase contraditória. Mais que isso, parece atuar como o lugar de transição do texto que o permite sair da revisão histórica do conceito de modernidade para passar à visada alegadamente sincrônica e à valorização de Mallarmé como um poeta que merece ser reivindicado. Nesse sentido, a primeira encarnação de Baudelaire na discussão não é outra coisa senão a embocadura (e, de certa forma, a novidade) dos deslocamentos da noção de moderno descritos por Hans Robert Jauss. Trata-se aqui do poeta que joga com a crítica do belo corrente em sua época para deflagrar o transitório, o fugitivo e o contingente. Esse Baudelaire não deixa de expressar uma leitura específica de *O Pintor da Vida Moderna* que sugere uma adesão consciente à moda. Seguindo os passos de Jauss (1978, pp. 216-220), a modernidade fundada por Baudelaire, antiplatônica por excelência quando se opõe à metafísica do belo, do bom e do verdadeiro, seria aquela que estaria no fundo do uso atual do termo. Sinaliza, nesse raciocínio, para uma consciência do tempo histórico que não mais se definiria meramente pela oposição a um estado pregresso da arte. Aqui, o ser “moderno” finalmente adquire um significado independente do choque de gerações. Por outro lado, a segunda encarnação de Baudelaire proposta por Haroldo de Campos exhibe um autor limitado às formas do verso regular que não teria feito mais que ultimar a “revolução hugoana” por meio da “estética do choque”. Ao seu modo, a perspectiva do poeta brasileiro não deixa de encenar, dessa forma, a ambiguidade que parece constituir o lugar crítico da poesia de Baudelaire no contexto mais amplo da historiografia literária, colocando em cena a indecidibilidade entre o novo e o antigo.

Depois de apresentar o *Un coup de dés* mallarmeano como o “ponto arquimédico” suficiente para deslocar toda a poesia em seu enfrentamento da linguagem, o poeta brasileiro busca justificar seu enquadramento da experiência baudelaيرية. Tudo se passa como se, para Haroldo de Campos, Baudelaire não tivesse tocado suficientemente a forma do verso. Se há uma revolução, ela “ocorreu dentro do marco da estrofação regular e, em particular,

da forma fixa do soneto, cuja *beauté pythagorique* fascinava o poeta” (Campos, 1997, p. 256). Portanto, no que diz respeito ao tratamento do verso, estaríamos diante de um episódio, ou melhor, da culminância, de uma outra revolução: aquela que deve levar o nome de Victor Hugo. Não apenas pelo uso do alexandrino, mas pelo “desmascaramento crítico” (Campos, 1997, p. 257) e pela ousadia de seu vocabulário – Haroldo de Campos lembra que “Victor Hugo queria colocar um *bonnet rouge* no velho dicionário...” (1997, p. 257). Esse pendor negativo da poesia de Baudelaire justificaria a acomodação dos versos nas formas mais convencionais por talvez reforçar a agressividade do uso: “A estrofação regular era a câmara de ressonância dessa implosão ‘emoldurada’, convertida em *tableau* (e por isso mesmo, de um certo ponto de vista, tanto mais ‘chocante’)” (Campos, 1997, p. 257).

O poeta brasileiro não está distante da compreensão que Jacques Roubaud expõe em seu livro que procura discutir as transformações do verso francês (*La Vieillesse d’Alexandre*, 1978). Encontramos também em Roubaud a ênfase na “revolução hugoana” como a contribuição fundamental da poesia moderna em face do verso clássico: “A *revolução hugoana* consistirá em criar as condições de um *novo alexandrino* que realize as possibilidades combinatórias de *todos* os inteiros rítmicos em doze eventos” (Roubaud, 2000, p. 104, tradução nossa).⁴ No entanto, sua forma de esquematizar a tradição moderna do verso francês bem como de localizar a contribuição baudelaireana se dá de outro modo: se podemos falar em um “triângulo da modernidade poética” a partir dos nomes de Mallarmé, Rimbaud e Lautréamont, precisaríamos retomar ainda um outro triângulo, aquele composto por Nerval, Baudelaire e Hugo. Nesse sentido, para Roubaud, o verso empregado por Baudelaire nas *Flores do Mal* “se inscreve como o vértice do triângulo cuja base é Nerval-Hugo” (p. 109, tradução nossa)⁵ ao passo que “é nervaliana *pelo soneto*, hugoana *pelo tratamento interno do verso* e, além disso, já sobre-hugoana” (p. 109, tradução nossa).⁶

A observação de Jacques Roubaud (2000, p. 110) que mais nos interessa aqui, por localizar os eventuais limites de Baudelaire a partir do prisma das aventuras ulteriores do verso, é, no entanto, aquela que, quando considera o projeto do poema em prosa no *Spleen de Paris*, lembra que o gesto de Baudelaire ainda separa o verso do que não é verso. Eliminar a identificação entre a poesia e o verso, nesse caso, seria manter intacta a divisão entre verso e prosa, mas agora no interior da própria poesia. Ainda que não resolva a eventual oposição entre Baudelaire e Mallarmé nos mesmos termos de Haroldo de Campos, para Roubaud, a posição de Mallarmé também é distinta ou mesmo “isolada”: ela envolve a admissão do problema da prosa no interior do problema do verso e vice-versa, ou melhor, naquilo que se refere ao verso, “compreender o problema em toda a sua profundidade, e que ele é, *ao mesmo tempo*, o problema da prosa” (p. 112, tradução nossa).⁷ Na mesma direção, Barbara Johnson (1979 p. 184) propõe que, em contraste com a revolução baudelaireana do poema em prosa, a revolução mallarmeana é a que faz desaparecer a própria prosa. Não é descabida, nesse contexto, a lembrança do célebre texto de Stéphane Mallarmé que faz coincidir a crise fundamental da literatura, a crise de verso, com a morte de Victor Hugo, poeta capaz de encarnar pessoalmente

⁴ “La révolution hugolienne va consister à créer les conditions d’un nouvel alexandrin qui réaliserait les possibilités combinatoires de tous les entiers rythmiques à douze événements.”

⁵ “s’inscrit comme la pointe du triangle dont la base est Nerval-Hugo”

⁶ “est nervalienne *par le sonnet*, hugolienne *par le traitement intérieur au vers*, et d’ailleurs déjà sur-hugolienne”

⁷ “saisir le problème dans toute sa profondeur, et qu’il est *en même temps* le problème de la prose”

o verso e, por isso, a literatura. Lá, Mallarmé colocava na conta do verso toda a literatura por meio do reconhecimento da existência de verso onde “se acentua a dicção, ritmo desde que estilo” (Mallarmé, 2010, p. 158). A generalização do verso é também a generalização da crise.

Haroldo de Campos, em “Poesia e modernidade”, não esconde sua adesão à interpretação que faz Walter Benjamin da obra de Baudelaire. Ao lado do constrangimento formal, o que se vislumbra é justamente a estética do choque desse autor que se mistura com os assuntos da vida urbana em decomposição. Daí lembrar “os temas do *flâneur*, do esgrimista, do poeta na multidão, da degradação da grande cidade, do poeta-Caim, ‘apache’ e trapeiro” (Campos, 1997, p. 257). A leitura de Baudelaire como “um lírico na era do capitalismo avançado” mas não propriamente como “um poeta da era industrial” é o que autoriza essa visão que tem mais a dizer a respeito do nível semântico e da consciência crítica de Baudelaire do que de suas eventuais aventuras no interior do verso e para além dele. Como já apontava Hans Robert Jauss, em razão do esforço crítico de Benjamin, “nós não vemos mais *As Flores do Mal* como um recolhimento da poesia sobre si mesma sob o signo exclusivo da arte pela arte, mas como o testemunho de uma experiência histórica que conseguiu levar à transparência da arte as transformações da sociedade do século XIX” (Jauss, 1978, pp. 220-221, tradução nossa).⁸ Mas é justamente no senão imposto por Jauss à interpretação benjaminiana que Haroldo de Campos encontrará, mais uma vez, a razão para a prevalência de Mallarmé. Se, para Jauss, Benjamin evita a “teoria racional e histórica do Belo” exposta por *O Pintor da Vida Moderna* e, em nome da ênfase na negatividade, ignora o motor criativo e produtivo da atividade humana quando se apropria da natureza, aspecto que estaria tão presente em Baudelaire quanto a alienação material da vida, Haroldo de Campos, por outro lado, lembra das passagens escritas pelo próprio Benjamin a propósito de Mallarmé que vislumbram um poeta informado pela tecnologia da escrita de seu tempo a se aventurar no universo gráfico e icônico. Campos não tem a intenção de resolver ou mesmo de desenvolver o debate que Jauss trava com Benjamin. Seu texto sequer parece interessado no eventual caráter afirmativo da obra de Baudelaire percebido por Jauss. Trata-se antes de atribuir a vocação antecipadora à obra de Mallarmé.

Em contraste com a modernidade negativa de Baudelaire, encontraríamos o projeto voltado para o futuro de Stéphane Mallarmé, no qual Campos não deixa de estabelecer nexos com a vanguarda. Para isso, ele pretende projetar sobre a intervenção de Mallarmé uma dimensão utópica que, curiosamente, congrega elementos até então relativamente ignorados pela recepção concretista do autor do *Un coup de dés*. Esse vetor se explicitaria na vocação comunitária do projetado “Livro”: “uma espécie de livro-espetáculo, que participaria do teatro, do ofício litúrgico e do concerto, livro de início ‘reservado’, mas, a longo termo, pensado também como uma festa comunitária, já que esse multilivro, segundo o poeta, deveria ser ‘modernizado’, isto é, colocado ao alcance de todos” (Campos, 1997, p. 265). Embora Haroldo de Campos atribua o “*princípio-Esperança*” ao desejo mallarmeano e ao mesmo tempo seu ensaio busque se despir desse princípio para se ancorar no presente, é impossível ignorar que, para ele, é ainda a obra de Mallarmé que anima a criação poética e serve de lugar de referência a partir do qual pode se escrever toda a história da poesia moderna. Nesse sentido, o *Un*

⁸ “nous ne voyons plus *Les Fleurs du Mal* comme un repliement de la poésie sur elle-même sous le signe exclusif de l’art pour l’art, mais comme le témoignage d’une expérience historique qui a su faire accéder à la transparence de l’art les transformations de la société du XIXe siècle”

coup de dés não apenas “já é pós-moderno” (Campos, 1997, p. 260), se colocado em “relação às *Fleurs du Mal*, à poesia baudelaireana” (Campos, 1997, p. 260), como parece ser arremessado ao futuro por sua revolução sintática e epistemológica capaz de uma descendência fecunda.

A compreensão da poesia moderna que opõe Baudelaire e Mallarmé a partir da perspectiva da herança ou da descendência aparecerá também em Yves Bonnefoy, mas por meio de uma justificativa distinta daquela que expõe Haroldo de Campos. Identificar Baudelaire com o século XIX de modo tão enfático (*Le Siècle de Baudelaire*, 2014) significa, no mesmo movimento, não apenas historicizar a obra de Baudelaire (na verdade, para Bonnefoy, é ela que captura o século para si) como também afastar Baudelaire do século seguinte ou mesmo de qualquer liame com a história das vanguardas. Inicialmente, a partir de um curioso episódio que envolve o comentário de Baudelaire a propósito de um texto do jovem Mallarmé (“O fenômeno futuro”), Bonnefoy pode sugerir um jogo entre encarnação e excarnação. O debate se dirige, desse modo, não somente para uma concepção do belo como parece sugerir a questão presente no texto do jovem Mallarmé, mas para a crença que deve animar a tarefa poética. Segundo Bonnefoy, estamos diante de duas posições: uma que preserva o acesso à transcendência e se limita ao paradigma da representação (Baudelaire) e outra que teria descoberto o vazio no fundo da realidade (Mallarmé). Nesse embate entre presença e ausência, vacinados contra as eventuais ilusões da literatura, “somos todos, mais ou menos, os discípulos de Mallarmé” (Bonnefoy, 2011, p. 408, tradução nossa).⁹ Em todo caso, para Bonnefoy, é justamente entre o desejo baudelaireano de encarnação e a ficção mallarmeana que se encena “um drama de longa data latente na linguagem” (Bonnefoy, 2011, p. 408, tradução nossa).¹⁰

É notável no raciocínio de Bonnefoy, por exemplo, a mesma lógica empregada por Octavio Paz na passagem citada por Haroldo de Campos (1997, p. 264): enquanto Baudelaire explora os poderes da analogia, Mallarmé seria capaz de contemplar o vazio e o oco inerentes às nossas representações. No entanto, em resposta a Bonnefoy, Michel Deguy enxerga aí a oportunidade de reivindicar ainda a obra baudelaireana em defesa de seu aspecto “piedoso”, em defesa do nexo entre o pensável e o jogo verbal, ou melhor, em defesa do pensamento e da imaginação que reverberam no interior da beleza. Mas não se trata de escolher entre Baudelaire e Mallarmé porque, para ele, precisamos das duas “crises”, das duas “revoluções”, ou melhor, “precisamos das duas noites” (Deguy, 2012, p. 31, tradução nossa),¹¹ tanto a “mallarmeana, sideral, que a linguagem equilibra “jamais”, “do fundo de um naufrágio”, diante do quadro-negro constelado por pontos de infinito semelhantes a uma escrita matemática (“como se”)” (Deguy, 2012, p. 31, tradução nossa),¹² quanto a “baudelaireana, que Mallarmé saúda, “a eliminar os opróbrios sofridos”, a noite gasosa de Paris, cuja chama acende um imortal púbis, “sempre a respirar se aí perecermos...”” (Deguy, 2012, p. 31, tradução nossa).¹³

Foi possível a um poeta e crítico como Jean-Marie Gleize a requisição do nome de Baudelaire para os propósitos de uma poesia contemporânea arrojada, mas esse gesto é possível, não por acaso, pelos “cães” de Baudelaire. Para Gleize, a escolha por Baudelaire envolve

⁹ “sommes tous, plus ou moins, les disciples de Mallarmé”

¹⁰ “un drame de longue date latent dans le langage”

¹¹ “Nous avons besoin des deux nuits”

¹² “mallarméenne, sidérale, que le langage équilibre “jamais”, “du fond d’un naufrage”, face au tableau noir constellé de points d’infini pareils à une écriture mathématique (“comme si”)”

¹³ “baudelaireenne, que Mallarmé salue, “essuyeuse des opprobres subis”, la nuit gazeuse de Paris dont la mère allume un immortel pubis, “toujours à respirer si nous en périssons...””

um projeto de fuga não apenas do “verso” mas de toda uma ideia (um *ethos*, podemos dizer) da poesia. Por isso, o Baudelaire que conta é o Baudelaire “rumo à prosa”: “Todo o valor de uso, para nós, de Baudelaire, está aí: no sentido forte que atribuímos a esse gesto de passagem do canto das flores à ambulação das prosas, em busca de uma linguagem poética pós-poética” (Gleize, 2007, p. 171, tradução nossa).¹⁴ Nessa direção, não basta arrancar a poesia dos domínios do verso, mas contaminar com mais prosa a própria prosa. Da mesma forma, os “cães” dos *Pequenos Poemas em Prosa* apresentariam uma alternativa aos “gatos”, à beleza e ao acesso ao desconhecido das *Flores do Mal*. Orientada pela crença na linguagem poética (ou mesmo na “função poética da linguagem” jakobsoniana), a posição de Haroldo de Campos não chegaria aos cães baudelairianos se não fosse para imantar a prosa daquilo que se pretende por poesia – suas *Galáxias* dão exemplo disso. Embora o poeta brasileiro não alcance propriamente o *Spleen de Paris* em sua descrição da poesia baudelairiana, esses poemas não são apresentados mais do que como apoio para a revolução mallarmiana porque, “juntamente com o *vers libre*, constituem para Mallarmé os pontos de referência a partir dos quais alça voo o seu poema prismático e partitural” (Campos, 1997, p. 256).

Neste ponto, podemos retomar a fórmula proposta por Haroldo de Campos: “Função crítico-negativa em Baudelaire, função crítico-utópica em Mallarmé: conclusão da história da Modernidade no primeiro, abertura do espaço pós-moderno no segundo” (Campos, 1997, p. 264). Apesar da proposição do “poema pós-utópico”, tudo leva a crer que, no raciocínio do poeta brasileiro, essa abertura está longe de se fechar ou ver qualquer esgotamento. Se podemos, acompanhando Marcos Siscar, identificar no texto de Haroldo o poeta que faz o elogio da vanguarda e mantém a sua retórica, não seria de todo despropositado localizar um fundo utópico que subjaz ainda na proposta pós-utópica, isto é, uma proposta para o futuro que, apesar de abandonar a busca de um paraíso totalizante com a crise das utopias políticas, não deixa de aspirar a um horizonte democrático da semiose infinita e das sínteses provisórias sob o signo da tradução. Em grande medida, o presente requisitado por Haroldo de Campos ainda não teve lugar e a “crítica do futuro” acaba por se endereçar ao porvir. Nessa direção, a “pluralidade de passados” admite mais facilmente o passado que apontaria para o futuro (Mallarmé), para o “fenômeno futuro”, do que aquele que teria encontrado seus limites em uma modernidade pregressa (Baudelaire). Em síntese, para Haroldo de Campos, a “ecumênica suma poética” do *Un Coup de dés* é então “o índice que nos permite avaliar, na prática, até onde chega a noção de modernidade interpretada pelo poeta-flâneur” (Campos, 1997, pp. 259-260). Em alguma medida, as articulações de Haroldo de Campos que impedem outros modos de existência de Baudelaire ilustram a ambiguidade do conceito de modernidade presente no início do seu próprio texto. Em nome da própria modernidade é preciso recusar outra. Em nome do futuro é preciso recusar o passado com o qual não mais se identifica. Parece confirmar, dessa forma, a leitura que Jauss faz da modernidade baudelairiana quando afirma que “a modernidade, segundo Baudelaire, impulsionada pelo movimento acelerado da consciência histórica, não para de se redefinir em oposição a si mesma” (Jauss, 1978, p. 218, tradução nossa).¹⁵

¹⁴ “Toute la valeur d’usage, pour nous, de Baudelaire, est là: dans le sens fort que nous attribuons à ce geste de passage du chant des fleurs à l’ambulation des proses, à la recherche d’une langue poétique post-poétique”

¹⁵ “la modernité, selon Baudelaire, entraînée par le mouvement accéléré de la conscience historique, ne cesse de se redéfinir en opposition avec elle-même”

Referências

- BONNEFOY, Yves. *Sous le signe de Baudelaire*. Paris: Gallimard, 2011.
- BONNEFOY, Yves. *Le Siècle de Baudelaire*. Paris: Seuil, 2014.
- CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CAMPOS, Augusto de. *Charles Baudelaire*: L'Albatroz; O Albatroz. Londrina: Galileu Edições, 2018.
- CAMPOS, Augusto de. *Franceses*: De Nerval a Roussel. Londrina: Galileu Edições, 2020.
- CAMPOS, Haroldo de. *Cartas de Haroldo de Campos a Inês Oseki-Dépré* (1967-2003). Organização, revisão e notas: Inês Oseki-Dépré, com a colaboração de Vinícius Carneiro. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2022.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós utópico. In: CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. São Paulo: Imago, 1997, pp. 243-269.
- CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, pp. 23-38.
- DEGUY, Michel. *La pietà Baudelaire*. Paris: Belin, 2012.
- FALEIROS, Álvaro. Bendito Baudelaire. *Teresa*, São Paulo, n. 15, pp. 43-52, 2015.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GLEIZE, Jean-Marie. Les chiens s'approchent, et s'éloignent. *Alea*, v. 9, n. 2, jul.-dez. 2007, pp.165-175.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Trad. Claude Maillard. Paris: Gallimard, 1978.
- JOHNSON, Barbara. *Défigurations du langage poétique*: la seconde révolution baudelairienne. Paris: Flammarion, 1979.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagações*. Trad. Fernando Scheibe. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- MASSI, Augusto. Continuidade e Ruptura. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 08 dez. 1996, Caderno Mais!, 5º caderno, p. 6.
- PIGNATARI, Décio. *Poesia pois é poesia*: 1950-2000. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2004.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire au surréalisme*. Paris: José Corti, 1969.
- ROUBAUD, Jacques. *La Vieillesse d'Alexandre*: Essai sur quelques états du vers français récent. Paris: Éditions Ivrea, 2000.
- SISCAR, Marcos. *De volta ao fim*: O "fim das vanguardas" como questão da poesia contemporânea. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

“É para você que escrevo, hipócrita”: Charles Baudelaire e a relação com o interlocutor poético em Ana Cristina Cesar

*“It’s for you that I write, hypocrite”: Charles Baudelaire
and the relationship with the poetic interlocutor
in Ana Cristina Cesar*

Rita de Cássia Bovo de Loiola

Universidade Estadual de Campinas

(Unicamp) | Campinas | SP | BR

rita.loiola@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-9986-1737>

Resumo: O artigo propõe o estudo de alguns trechos da poesia de Ana Cristina Cesar, em especial os contidos em *A teus pés* (1982) e em *Inéditos e dispersos* (1985), que aludem ao “leitor hipócrita” de Charles Baudelaire. O objetivo é destacar a relação estabelecida com o destinatário, investigando como elementos da poética baudelaireana seriam convocados e reinventados pela poeta. Por meio da mobilização da poesia e da escrita ensaística dos autores, trata-se de compreender de que maneira o vínculo com o interlocutor, colocado como uma exigência pelo poema e constituído também pela dessemelhança, descompasso ou desacordo, seria capaz de promover um movimento ambíguo de abertura e fechamento para que os sentidos poéticos sejam constituídos conjuntamente. Tal leitura implicaria o posicionamento ativo do interlocutor, sugerindo a relação crítica com o poema e, em última instância, deste, com o mundo.

Palavras-chave: endereçamento; Charles Baudelaire; Ana Cristina Cesar; poesia.

Abstract: The article proposes to study selected passages from Ana Cristina Cesar’s poetry, particularly those found in *A teus pés* (1982) and *Inéditos e dispersos* (1985), which allude to Charles Baudelaire’s “hypocritical reader”. The aim is to highlight the relationship with the addressee, investigating how elements of Baudelairean poetics would be summoned and reinvented by the poet. Using poetic and essayistic writing of both authors,



this work seeks to comprehend how the connection with the interlocutor, placed as a requirement by the poem and also characterized by dissimilarity, mismatch or disagreement, could promote an ambiguous movement of opening and closing to jointly constitute poetic meanings. Such a reading would imply the active positioning of the interlocutor, suggesting a critical relationship with the poem and, ultimately, with the world.

Keywords: lyric address; Charles Baudelaire; Ana Cristina Cesar; poetry.

1 O desejo do outro

Ao iniciar sua fala no curso “Literatura de mulheres no Brasil”, em 1983, Ana Cristina Cesar comenta a identificação estabelecida entre a escrita de seus textos literários e a “questão do diário e da correspondência” (Cesar, 2016, p. 293). A poeta começa o depoimento ressaltando a característica dos gêneros da carta e da escrita íntima de serem dirigidos a uma segunda pessoa, de “mobilizarem alguém”:

Fundamentalmente, carta você escreve para mobilizar alguém [...]. Você quer mobilizar alguém, você quer que, através do teu texto, um determinado interlocutor fique mobilizado. Então é muito dirigido. Vocês estudaram Jakobson? Função fática? Muito centrado naquilo que é a segunda pessoa. Então, carta é cheio de vocativos, é cheio de exortações a alguém. É alguém que importa numa carta, mesmo que você esteja falando de coisas tuas. Diários... também. Quando você está escrevendo um diário... Existe muito aquela expressão “querido diário”. Você está também de olho num interlocutor.” (Cesar, 2016, p. 293-294)

A escritora menciona a ênfase dada nesses tipos textuais à relação com “alguém”, com uma segunda pessoa, seja um interlocutor determinado, no caso da carta, ou “mais abstrato”, no caso do diário. De acordo com a poeta, o desejo de mobilização de um destinatário por meio da escrita será o ponto em comum entre a escrita íntima e a literatura. Este será o móvel ou o estímulo que impulsiona a escrever. Nesse sentido, a diferença entre a correspondência, o diário, e a produção da literatura estará na determinação do interlocutor, que será mais preciso na carta, mais “abstrato” no diário e menos determinado na escrita literária:

Se você escreve literatura, o impulso de mobilizar alguém – a gente podia chamar de o outro – continua, persiste, mas você não sabe direito, e é má-fé dizer que sabe. Então, se o Jorge Amado disser “escrevo para o povo”, não sei se ele escreve para o povo, entendeu? Ou alguém que diz assim, “escrevo para...”. A gente não sabe direito para quem a gente escreve. Mas existe, por trás do que a gente escreve, o desejo do encontro ou o desejo de mobilização do outro.” (Cesar, 2016, p. 294)

O que nos interessa nos trechos é menos a determinação ou questionamento de quem ou o quê seria esse “alguém” ou esse “outro” e mais a ênfase dada pela autora no “impulso de mobilizar alguém”, no “desejo do encontro” ou “desejo de mobilização do outro”. A preferência da poeta pelo trabalho com a correspondência ou o diário, gêneros que insistem na interlocução, estaria nessa perspectiva, “do desejo do outro”, do anseio da relação com o destinatário, uma poesia em que existe “de uma maneira muito obsessiva, essa preocupação com o interlocutor” (Cesar, 2016, p. 295).

Na obra poética da autora, a exigência do interlocutor e de sua mobilização não se dará, porém, pelas vias de identificação simples ou de continuidade entre o sujeito lírico e seu destinatário. A ligação é apresentada por sucessivos atravessamentos, curtos-circuitos, dúvidas, sobresaltos, percalços, questionamentos. O “outro”, destinatário, interlocutor ou leitor é interpelado, convidado, provocado por meio de chamados mais ou menos hostis, como em “Fogo do final”:

É para você que escrevo, hipócrita.
Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades nos ouvidos, no último momento.
Me jogo aos teus pés inteiramente grata.
Bofetada de estalo – decolagem lancinante – baque de fuzil. É só para você y que letra tão hermosa. Pratos limpos atirados para o ar. Circo instantâneo, pano rápido mas exato descendo sobre a tua cabeleira de um só golpe, e o teu espanto!
(Cesar, 2013, p. 121)

O trecho faz parte do último poema do título *A teus pés* (1982), parte do livro homônimo que inclui a coletânea inédita e mais as três publicações anteriores da autora revistas (*Cenas de abril* (1979), *Correspondência completa* (1979) e *Luvras de pelica* (1980-81)). O fragmento parece ter ocupado parte das preocupações da autora, pois surge reformulado em ao menos quatro oportunidades distintas nos escritos selecionados por Armando Freitas Filho para compor o volume póstumo *Inéditos e dispersos* (1985). Em página isolada, a passagem aparece redigida com modificações (Cesar, 2013, p. 245); em “Uma resposta a Angela Carneiro, no dia dos seus anos”, com a data de 10 de maio de 1982, a última pergunta traz o “para você que escrevo, hipócrita” (Cesar, 2013, p. 276); em versos de poema datado de 2 de outubro de 1983, “É para você que escrevo, é para / você” (Cesar, 2013, p. 307); e, por fim, em texto com a data de 16 de outubro de 1983: “Escrevo para você sim” (Cesar, 2013, p. 309).

A repetição chama a atenção e solicita um exame mais atento. Vamos nos deter no trecho pois neles é possível reconhecer reverberações do último verso de “Ao leitor” [«*Au Lecteur*»], poema liminar de *As flores do mal* [*Les Fleurs du Mal*], de Charles Baudelaire:

— Leitor irmão – hipócrita – meu semelhante!
(Baudelaire, 2019, p. 29)²

¹ Este é um tópico importante para Ana Cristina Cesar, como podemos ler em uma página marcada por um grande “X” de *Antigos e soltos*: “A grande questão é escrever para quem?” (Cesar, 2013, p. 415). Sobre o assunto cf. Santiago (2002) e Siscar (2023).

² «— Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!».

Nessas ocasiões e em alguns outros poemas em que a mobilização do interlocutor e as ambiguidades envolvidas na relação assumem o primeiro plano, Baudelaire, reconhecido pela obra em que o vínculo com o leitor ou destinatário poético está em posição central, será um dos autores convocados por Ana Cristina Cesar. O escritor francês do século XIX mantém um lugar importante na produção da poeta, como apontou Ivan Junqueira (1979, 1984),³ Maria Lúcia de Barros Camargo (2003) e Michel Riaudel (2007).

Em artigo de 1984, Silviano Santiago (2002) trata do complexo vínculo estabelecido pela poesia da autora com a alteridade, antecipando a relação entre a obra poética de Ana Cristina Cesar e aspectos da poética baudelaireana que dizem respeito à ligação com o leitor, abordagem que será desdobrada por Marcos Siscar (2016). Mais recentemente, Celia Pedrosa (2014) e artigo do *Indicionário do Contemporâneo* (Andrade et al., Pedrosa et al., 2018) discutem o vínculo da poeta com seu interlocutor por meio do “endereçamento”, conceito que tem sido empregado nos estudos literários para refletir sobre o caráter direcionado ou endereçado da palavra poética.

É a partir deste terreno trilhado e com o intuito de tentar compreender a maneira como a relação com o interlocutor será reinventada por Ana Cristina Cesar, que iremos, inicialmente, examinar mais detidamente alguns aspectos da relação com o leitor na produção de Baudelaire.

2 Leitor hipócrita

Desde a primeira publicação de dezoito poemas sob o nome *As flores do mal*, na *Revue des Deux Mondes*, em 1855, o título “Ao leitor” abre a coletânea de Charles Baudelaire, com a apóstrofe ao “leitor hipócrita” que traz o singular⁴ apelo ao destinatário. O poema sofrerá algumas modificações (como a inserção da quinta estrofe e ligeiras alterações de palavras, ortografia e pontuação) e será mantido na abertura do volume nas publicações em livro de 1857, 1861 e 1868, ressaltando a solicitação ao interlocutor:

Ao leitor

O disparate, o erro, o pecado, a cobiça
Desgastam nosso corpo e ocupam nossa mente,
E alimentamos nosso remorso indulgente,
Como o mendigo à vérmina que nele viça.

Pecados pertinazes, arrependimentos
Fracos: sai caro tudo o que enfim se confessa,

³ Estes parecem ser os primeiro artigo a indicar a relação entre as obras, conforme comentário de Riaudel (2007, p. 450, nota 1038). Em Junqueira (1984), o crítico, também tradutor de Baudelaire, aponta as ligações entre Ana Cristina Cesar e Baudelaire, texto que foi revisado e republicado com o título “*In memoriam*” em Junqueira (2005).

⁴ Ao ser utilizado por Baudelaire o adjetivo “singular” parece reunir atributos de estranheza, complexidade, indefinibilidade, contradição ou ambivalência de sensações, que escapam a definições fechadas. Um dos prediletos do autor, o termo é empregado em cartas para descrever o projeto do livro de poemas em prosa (Baudelaire, 1973, pp. 295, 301 e 473) ou para desenhar o perfil de artistas como Constantin Guys (Baudelaire, 2023, p. 871) e Charles Meryon (Baudelaire, 2023, p. 847).

E aos caminhos de lama voltamos depressa,
Crendo lavar as manchas com prantos odientos.

Satã Trimegisto é, na almofada do mal,
Quem devagar embala nossa alma encantada,
E pelo sábio químico é vaporizada
Toda nossa vontade, esse rico metal.

São do Diabo os cordéis que a todos nós comandam!
Achamos iscas para coisas doentias;
Para o inferno adiantamo-nos todos os dias
Sem horror, através das trevas que tresandam.

Tal depravado pobre que beija e degrada
Da meretriz já velha seu seio mofino,
Roubamos sem tardar um prazer clandestino
Que esprememos como uma laranja passada.

Como um milhão de helmintos, em nossa cabeça
Um mundo de Demônios farreia em tumulto,
Até que, ao respirarmos, a Morte, esse oculto
Rio, com surdas queixas, para os pulmões desça.

Se o estupro e o veneno, se o incêndio e o punhal
Não bordaram ainda com traços ferinos
O esboço chão de nossos indignos destinos,
É que a audácia de nossa alma não é total.

Entre chacais, panteras, cadelas de caça,
Escorpiões, macacos, abutres, serpentes,
Chiantes e guinchantes, monstros estridentes
Na jaula vil de nossos vícios em devassa,

Há um mais feio, mais maligno, mais imundo!
Mesmo sem grandes gestos e sem grandes gritos,
De bom grado da terra faria detritos
E com um só bocejo engoliria o mundo;

É o Tédio! – com o olhar de pranto vacilante,
Fumando o narguilé, sonha um enforcamento.
Tu conheces, leitor, esse monstro incruento,
— Leitor irmão – hipócrita – meu semelhante!
(Baudelaire, 2023, p. 26-29)⁵

⁵ « Au lecteur » // La sottise, l'erreur, le péché, la lésine, / Occupent nos esprits et travaillent nos corps, / Et nous alimentons nos aimables remords, / Comme les mendiants nourrissent leur vermine. // Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches; / Nous nous faisons payer grassement nos aveux, / Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux, / Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches. // Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trimégiste / Qui berce longuement notre esprit enchanté, / Et le riche métal de notre volonté / Est tout vaporisé par ce savant chimiste. // C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent! / Aux objets répugnants nous trouvons des appas; / Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, / Sans horreur, à travers des ténèbres qui

Este poema liminar, também chamado de “prólogo” (Baudelaire, 1973, p. 312), endereçado diretamente ao leitor, convoca-o, implicando-o diretamente na composição dos sentidos textuais. Após o título, o poema será construído por meio da segunda pessoa do plural – o nós – o que irá aproximar o sujeito do poema de seu destinatário. Apenas no penúltimo verso surge a segunda pessoa do singular (“tu”) grafada próxima do termo “leitor” e seguida pela caracterização deste “leitor” como “hipócrita”, “semelhante” e “irmão”.

É possível, portanto, reunir em um conjunto de aproximações sujeito poético, “tu”, “leitor”, “hipócrita”, “semelhante” e “irmão”. No poema, a primeira pessoa, como o “tu” ou o “leitor”, estariam dividindo a mesma cena ou *theatrum mundi* conduzido pelos cordéis do Diabo (verso 13), em que os vícios, crimes e pecados são compartilhados. Este “prólogo”, portanto, funcionaria como uma advertência para o reconhecimento não apenas do ambiente infernal que estaria unindo o sujeito poético a seu interlocutor como também da face satânica compartilhada por ambos. Essa consciência (“– Toda a consciência que há no Mal!”;⁶ de acordo com o último verso do poema “O irremediável” [« *L'irréremédiable* »], Baudelaire, 2019, p. 254-255) seria princípio inescapável para a leitura e interpretação dos poemas que irão compor a coletânea a seguir.

A união entre eles, porém, não será dada pela identificação plena, adesão ou continuidade, mas pelo vínculo baseado em uma semelhança atravessada por um descompasso ou um desacordo.⁷ Uma “espécie de fraternidade baseada no desprezo” (Baudelaire, 2023, p. 504), segundo a descrição feita pelo poeta da relação do escritor Edgar Allan Poe com seus ouvintes. A nota dissonante, espécie de ruído na harmonia entre sujeito poético e seu leitor, virá por meio do convite provocativo ao reconhecimento do envolvimento na esfera diabólica e à participação na leitura e composição dos sentidos textuais. O chamado será feito pelas vias da hostilidade, com uma espécie de afronta que provoca o embate com o leitor. Ao mesmo tempo em que o sujeito poético o chama, percorrendo com ele o espaço infernal, insulta-o, considerando-o “hipócrita”, desafiando-o por meio da convocação categórica à participação no ambiente satânico e à produção conjunta dos significados poéticos.

Comentando *As Flores do Mal*, o crítico Claude Pichois afirma:

Com ele [Baudelaire], a poesia não é mais um jogo, o mais nobre dos divertimentos; ela se torna agressão. O leitor não deveria se contentar em ser o espectador inteligente e sensível do que oferece o poeta: o canto, a lamentação, o debate contido no poema. Ele deve se envolver. Ele deve viver o sofrimento.

puent. // Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange / Le sein martyrisé d'une antique catin, / Nous volons au passage un plaisir clandestin / Que nous pressons bien fort comme une vieille orange. // Serré, fourmillant, comme un million d'helminthes, / Dans nos cerveaux ribote un peuple de Démons, / Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons / Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes. // Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie, / N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins / Le canevas banal de nos piteux destins, / C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie. // Mais parmi les chacals, les panthères, les lices, / Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents, / Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, / Dans la ménagerie infâme de nos vices, // Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde! / Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris, / Il ferait volontiers de la terre un débris / Et dans un bâillement avalerait le monde; // C'est l'Ennui! – l'œil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / — Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!

⁶ « — La conscience dans le Mal! »

⁷ Tratarei de alguns aspectos da relação de Baudelaire com o interlocutor poético, apontados em trabalho anterior (Loiola, 2023), para o desenvolvimento das reflexões a seguir.

mento, purificá-lo por seu próprio canto, recriar o êxtase, experimentar o longo remorso, maldizer, rezar e suplicar.

— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!

esse verso frequentemente citado, esse verso de ritmo pesado e ameaçador, solenizado por uma pontuação retardante, não foi suficientemente compreendido pelo que é: um convite urgente à comunhão poética, ou melhor, — à ação poética. Se não se quiser crer que a poesia será feita por todos, mais vale fechar o livro. (Pichois, 1967, p. 216)⁸

Neste trecho, o autor ressalta uma das posturas ou atuações do leitor diante do texto baudelaireano. O poema pede que o interlocutor “se envolva”, deixando de ser um “espectador inteligente e sensível” — em outras palavras, convoca à atitude *ativa* diante dos versos, ao contrário da leitura *passiva* do mero receptor de significados. Juntamente com o sujeito lírico, o destinatário vai experimentar o poema, “purificando-o por seu próprio canto”, “recriando-o” ou, em outras palavras, contribuindo com sua própria experiência para a formação dos sentidos. Na poesia de Baudelaire, que se torna “agressiva”, a cena poética deixa de ser uma dramatização inofensiva entre a voz poética e seu interlocutor, solicitando o comprometimento efetivo dessas instâncias, para que haja a construção conjunta dos significados. A hostilidade ou o desafio contido no convite ao leitor vai trabalhar para promover a “ação poética”, chamando a atenção para a exigência dessa “comunhão”. Dito de outro modo, este tipo singular de convocação exhibe um “desejo de mobilização” do leitor, buscando engajá-lo de maneira decisiva na composição dos sentidos.

Ora, tal mobilização do leitor, presente na obra poética de Baudelaire, parece diferir sensivelmente da relação estabelecida entre o sujeito poético e seu destinatário no período do século XIX francês. À época, artistas e críticos comprometidos com as discussões empreendidas pelo Romantismo, entendido em seu sentido genérico e mais amplo, buscavam problematizar a voz que diz “eu” nos poemas bem como os papéis e posturas de seu interlocutor. Em linhas bastante gerais, as discussões propõem um pacto de espelhamento da intimidade e da realidade histórica dessas instâncias:

Natureza humana comum e comunhão de época, para além das ideologias opostas, implicam uma comunhão de experiências vividas que dão sentido ao “eu sou tu” que o poeta romântico endereça sob formas diversas ao seu leitor. (Vadé, 1996, p. 23)⁹

⁸ Avec lui, en effet, la poésie n'est plus un jeu, le plus noble des divertissements; elle devient agression. Le lecteur ne saurait se contenter d'être le spectateur intelligent et sensible de ce que lui offre le poète: le chant, la plainte, le débat que contient le poème. Il doit être pris à son jeu. Il doit vivre la souffrance, la purifier par son propre chant, recréer l'extase, éprouver le long remords, maudire, prier et supplier. / — *Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!* / ce vers souvent cité, ce vers au rythme lourd et menaçant, solennisé par une ponctuation retardante, n'a pas été assez compris pour ce qu'il est: une invitation pressante à la communion poétique, mieux, — à l'action poétique. Si l'on ne veut croire que la poésie sera faite par tous, mieux vaut fermer le livre. (Os trechos em língua estrangeira terão a tradução da autora, salvo exceções, como os textos em verso e prosa de Baudelaire, em que a versão mais recente em português, de Júlio Castañon, é mencionada por meio de referências).

⁹ Nature humaine commune et communauté d'époque, par-delà des idéologies opposées, impliquent une communauté d'expériences vécues qui donnent son sens au « je suis toi » que le poète romantique adresse sous des formes diverses à son lecteur.

O crítico Yves Vadé comenta no trecho o vínculo estabelecido entre as representações do poeta e de seu leitor por meio de noções como familiaridade ou afinidade, em que experiências íntimas e coletivas poderiam ser divididas, compartilhadas. Ele se refere ao trecho paradigmático da época, parte do prefácio de Victor Hugo em *As Contemplações* [*Les Contemplations*], de 1856, em que o poeta se dirige a seu leitor:

É esta, então, a vida de um homem? Sim, e a vida dos outros homens também. Nenhum de nós tem a honra de ter uma vida que seja sua. Minha vida é a vossa, vossa vida é a minha, vós viveis o que eu vivo; o destino é um. Tomai então este espelho, e mirai-vos. Queixam-se por vezes dos escritores que dizem eu. Falai-nos de nós, pedem-lhes. Ai! Quando eu vos falo de mim, eu vos falo de vós. Como não o sentis? Ah! insensato, que crê que eu não seja tu. (Hugo, 2002, p. 26)¹⁰

Neste fragmento, Hugo busca estabelecer a relação entre o sujeito poético e seu interlocutor por meio da identificação, de uma certa coincidência ou reflexo, empregando a imagem do espelho. A fórmula é lapidar: “Minha vida é a vossa, vossa vida é a minha, vós viveis o que eu vivo; o destino é um”. Em outras palavras, sendo inspirados pela experiência particular do sujeito poético, os versos que se seguem no volume tratam de aspectos que são ou poderiam ser iguais a dos leitores. O “eu” poético e o “tu” do destinatário são refletidos, como em um espelho em que aspectos da vivência mais íntima do sujeito seriam a imagem de aspectos íntimos de seu interlocutor, em uma esfera de continuidade. O pacto de leitura, portanto, parte dessa identificação, na medida em que o sujeito poético compartilha um certo domínio comum com a intimidade de seu destinatário.

A frase que encerra o trecho, porém, parece destoar nesse caminho de identificação plena, trazendo uma advertência: “Ah, insensato, que crê que eu não seja tu!” [*Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!*]. A expressão, um alexandrino que sobressai na prosa do prefácio, como nota Charles-Wurtz (2002, p. 19), parece ecoar o alexandrino final do “prólogo” baudelaireano de *As flores do mal*: « — *Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!* ». Coincidindo nas doze sílabas e nos insultos provocativos ao leitor (“insensato”, no caso de Hugo e “hipócrita”, em Baudelaire) os versos divergem, porém, no conteúdo.

É possível dizer que os versos provocativos solicitam de seu interlocutor uma postura ativa, para que se comprometa e aja na composição dos sentidos textuais. É preciso lembrar porém que, enquanto a poética hugoana parte do pressuposto de que todos os homens partilham algo de comum, em uma igualdade ou solidariedade dada pela natureza no Bem, regida por princípios cristãos, e que será alcançada social e politicamente no futuro, com o progresso histórico, a obra de Baudelaire parte da ideia oposta: a semelhança no Mal. É o universo satânico e infernal que o poema dedicado ao leitor encena: “Satã Trimegisto é, na almofada do mal / Quem devagar embala nossa alma encantada”. No prefácio de Hugo, o leitor “insensato” é aquele que não percebe que os homens são iguais e dividem as mesmas aspirações em dire-

¹⁰ Est-ce donc la vie d'un homme? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous leur-crie-t-on. Hélas! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!

ção ao Bem; no poema liminar de Baudelaire, o leitor “hipócrita” é o que se nega a reconhecer a irmanação comum no Mal.

Essa espécie de cartilha de princípios em desacordo implica uma relação poética com o interlocutor bastante diversa. A identificação buscada entre o sujeito poético de *As contemplações* se institui por meio de uma natureza humana comum, solidária, que divide porções da esfera íntima e do ambiente público, histórico e coletivo. O eu poético compartilha com seu leitor o comprometimento com a construção de uma sociedade que, no porvir, espelhe a solidariedade interior – espécie de relação dinâmica, de exortação ao trabalho social e político, em que ambos estariam engajados na construção e no progresso de uma democracia que seja o espelho da fraternidade entre os homens.

Na poesia de Baudelaire, o reconhecimento da fraternidade não no Bem, mas no Mal, opera um deslocamento importante. Em jogo parece estar menos o engajamento conjunto em uma sociedade futura fundamentada no ideal do Bem, mas a consciência de que oposto também está em atuação. O leitor é “irmão”, “semelhante” e “hipócrita”, ou seja, assim como o sujeito poético, reconhece sua parte no Mal, agindo como ele ao dissimular ou agir com impostura em uma sociedade que teima na negação de sua parcela demoníaca. Sendo assim, a relação estabelecida entre ambos não será de continuidade ou espelhamento, mas atravessada por descompassos, pelo embate, pela agressividade, pela dúvida, por ambivalências e questionamentos de sujeitos também ambíguos e marcados por incertezas. Há o desejo de mobilização do interlocutor, mas não para que juntos construam alguma igualdade ou fraternidade do tipo burguês. A proposta baudelaireana parece colocar em perspectiva crítica a possibilidade da solidariedade venturosa, questionando projetos unificadores que desprezem perplexidades e parcelas obscuras que compõem os sujeitos e o mundo, desconfiando das relações de afinidade, harmonia ou contiguidade.

Nesse sentido, o interlocutor baudelaireano é colocado como um “cúmplice” do sujeito poético, termo constantemente empregado pela crítica ao poema “Ao leitor” (cf. Pichois, 2010, p. 831; Jackson, 1999, p. 264; e Brunel, 2021, p. 377). “O objetivo de Baudelaire é claro, que é o de implicar seu leitor em um tipo de confissão compartilhada que tornaria impossível toda denegação da realidade do Mal” (Jackson, 1999, p. 24).¹¹ A cumplicidade nos vícios, crimes e hipocrisia recobre a relação entre o eu poético e seu destinatário de desacerdos, hostilidades e desconfianças, espécies de fendas ou rachaduras que parecem trabalhar no rompimento da ilusão da identificação e continuidade entre o sujeito do poema e seu interlocutor. A relação descompassada, que envolve aspectos como o sarcasmo, a ironia, a desconfiança e outras atitudes que excedem a fraternidade ou a afinidade vai impedir que a *cumplicidade* se torne *adesão* ou *assimilação*, constituindo uma “poética de provocação”, nas palavras de Steve Murphy (2003, p. 28).

3 Abomino Baudelaire querido

Na poesia de Ana Cristina Cesar, a preocupação com o interlocutor é colocada como crucial, “obsessiva”. Seus poemas exibem o desejo de “mobilização” do leitor, do “encontro”, em

¹¹ « Le but de Baudelaire est clair, qui est d’impliquer son lecteur dans une sorte de confession partagée qui rendrait impossible toute dénégarion de la réalité du Mal. »

uma relação que não se dará por meio de afinidades ou espelhamentos, mas no terreno da “cumplicidade inimiga, das relações, ambivalentes na ternura” (Santiago, 2002, p. 67). É na via de “ternura difícil, na contramão” (Pedrosa, 2014, p. 73) que surgem Charles Baudelaire e o “leitor hipócrita”.

O sujeito poético baudelaireano, que convida seu leitor a assumir uma “ação” diante do poema por meio da provocação, da ênfase no descompasso, hostilidade ou desacerto é convocado por Ana Cristina Cesar como participante de alguns dos meios de “mobilização” do interlocutor. As figuras do poeta e do “leitor hipócrita” parecem ser chamados na poesia da autora como instâncias que irão sinalizar e ressaltar a dessemelhança, as incertezas e fissuras que compõem a relação entre o eu encenado nos poemas e seu destinatário, minando os véus da ilusão poética que propõem um espelhamento pleno ou identificação completa.

Não podemos deixar de notar, entretanto, que os universos do século XIX e do século seguinte em relação à constituição da subjetividade e da realidade envolvem diferentes questões. Se, para Baudelaire, havia a concepção de um mundo em que o Mal participava de maneira decisiva, a autora do século XX participava de discussões que envolviam o universo da psicanálise e da filosofia, com seus questionamentos a respeito da constituição da subjetividade, das incertezas trazidas pela ligação com outro, passando pelas tensões e fricções entre o poema e a constituição do real. A figura do poeta será invocada e reinventada como um dos fios, entre muitos outros, que costura a emaranhada trama com o interlocutor, trabalhando para ressaltar sua complexidade, composta também de descontinuidades ou desacertos.

Em “Fogo do final” os trechos imediatamente anteriores à evocação do “hipócrita” trazem uma interessante ambiguidade do sujeito poético, que parece se mesclar ao interlocutor:

Não precisa responder.
Envelopes de jasmim.
Amizade nova com o carteiro do Brasil.
Cartões postais escolhidos dedo a dedo.
No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado,
como um marinheiro na ponta escura do cais.
É para você que escrevo, hipócrita. (Cesar, 2013, p. 121)

O poema se inicia com o verso “Escrevendo no automóvel”, seguido pela citação direta ao interlocutor (“Pedra sobre pedra: você estava para chegar.”). Em seguida, há uma série de referências à escrita, a veículos, à velocidade e à desorientação (“nos perdemos”). O movimento é interrompido pelo verso com a menção ao ato de “responder”, chamando, pela negativa, o interlocutor à responsabilidade. A partir daí, as figuras de movimento serão substituídas pelo universo da correspondência, com “envelopes”, “carteiro”, “cartões-postais” (lembremos, de passagem, que “Correspondências” [«*Correspondances*»] é o título de um dos poemas mais conhecidos de Baudelaire, trazendo a analogia entre sensações e sentidos, e de um dos livros de Ana Cristina, *Correspondência completa*).

A cena construída pelas imagens evoca mensagens enviadas entre dois sujeitos separados por uma distância, que parecem se confundir: “No verso: atenção, estás falando para mim, sou eu que estou aqui, deste lado, como um marinheiro na ponta escura do cais.” Se em “Não precisa responder”, as pessoas verbais pareciam estar separadas entre a primeira e a segunda, sendo “você” o interlocutor, em “No verso: atenção...”, a distinção parece ser embaralhada, colocando-se de maneira ambígua, por meio da incerteza, da imprecisão entre quem

envia e quem recebe a correspondência. Existe uma possibilidade dúbia entre as pessoas discursivas, espécie de “ponta escura” a envolvê-las. O “verso” transita entre o “verso” do poema, o “verso” do cartão postal e o (re)“verso” da voz. As múltiplas opções participam também da sentença seguinte, “É para você que escrevo, hipócrita”, como nota Camargo (2003, p. 152). O termo “hipócrita” pode qualificar o interlocutor e o sujeito que escreve, alternativa e reciprocamente.

O trecho do poema prossegue com a insistência no destinatário: “para você” [...] “só para você”. A persistência no “você” será mantida nas reescrituras do trecho, convocando de maneira decisiva o interlocutor (Cesar, 2013, pp. 245, 307 e 309). No excerto datado de 10 de maio de 1982, descrito como “Uma resposta a Angela Carneiro” e antecedido pelas aspas “A literatura não me atinge”, a ambiguidade entre o sujeito poético e seu destinatário surge como questão, na frase de encerramento: “Alguém disse que é para você que escrevo, hipócrita, fã, cômico craque, de raça, travestindo a minha pele, enquanto gozas?” (Cesar, 2013, p. 276).

O último fragmento se vale das imagens do “fã”, “cômico” e o travestimento “de pele” construindo uma ligação que transita entre o insulto, o afeto e a troca ou substituição de papéis de maneira muito próxima, íntima ou “epidérmica”. Este movimento chama a atenção pois o excerto pretende “responder” à afirmação de que a literatura “não atinge”. Dito de outro modo, com metáforas da distância: seria a literatura que não alcança, não chega, não acerta. Ou se quisermos empregar os termos de Ana Cristina Cesar: que não “mobiliza”, em que não há o “encontro”. A frase final se mantém no fragmento como pergunta, trazendo uma aposta em alguma reação ou resposta.

Esse tipo de ambiguidade da relação ou questionamento da transitividade da palavra poética não deixa de fazer sua aparição junto ao “hipócrita” de “Fogo do final”, em que outras – várias – vozes se confundem. Como sinaliza Michel Riaudel (2007, p. 542), é possível ouvir ecos da voz do cantor Caetano Veloso interpretando a canção “Vampiro”, de Jorge Mautner, parte do álbum *Cinema transcendental* (1979). A letra da música vai narrar os sofrimentos de um vampiro sensível, que usa óculos escuros para esconder as lágrimas e, apaixonado, em meio a “um cheiro louco de jasmim”, compõe uma canção de amor para um interlocutor impassível que responde apenas: “*Oh, pero que letra más hermosa, que habla de un corazón apasionado!*” A citação, em espanhol, no poema de Ana Cristina Cesar diz respeito a uma certa indiferença ou insensibilidade da escuta, de alguma “perda” ou desvio na relação, algo que perturba a relação supostamente de mão-dupla entre os sujeitos.

O próprio Charles Baudelaire será trazido aos poemas de Ana Cristina Cesar de forma indireta ou por meio de múltiplas entradas ou caminhos. Entre os poetas intercalam-se escritores como Mário de Andrade ou T. S. Eliot, com os quais a escrita da autora tem ligações importantes, e que se valem de elementos da poesia de Baudelaire. É assim que o verso final de “Ao leitor” é também o último verso da primeira parte do poema *Terra devastada* [*The Waste Land*] (1922), “O enterro dos mortos” [*The burial of the dead*]: “*Você! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!*” (Eliot, 2018 p. 116-117).¹² O poeta de língua inglesa vai duplicar o verso baudelaireano tal qual o original francês, respeitando a pontuação retardante e a exclamação final.

Por sua vez, Mário de Andrade parte de outra postura, recorrendo ao poeta em “Rua de São Bento”, de *Pauliceia desvairada* (1922): “Minha Loucura, acalma-te! / Veste o water-proof dos também!” (Andrade, 2013, p. 82). Os versos aludem à linha inicial do poema “Recolhimento” [*Recueillement*], de *As flores do mal*: “Tem juízo, ó minha Dor, e sê menos hostil” (Baudelaire,

¹² “*You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!*”

2021, p. 442-443).¹³ O poema de Mário de Andrade será trazido por Ana Cristina no poema “Casablanca”, de *Cenas de abril* (1979): “Te acalma, minha loucura! / Veste galochas nos teus cílios tontos e habitados!” (Cesar, 2013, p. 20). O poema baudelaireano, porém, ganha espaço dilatado em “21 de fevereiro”, que compõe o mesmo título, no qual o poeta será nomeado:

[...]Abomino
Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um
modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como
deve ser, não tão generosa, não. Recebe o afeto
que se encerra no meu peito. Me calço decidida
onde os gatos fazem que me amam, juvenis,
reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante
pé, pequeno polegar, pagar na caixa, receber na
frente. Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui,
longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha
desta noite. Se debruça sobre os anos neste
pulso. [...]
(Cesar, 1987, p. 76)

Baudelaire será convocado entre o “abomino” e o “querido”, marcando a relação ambivalente, em que os opostos convivem. Em seguida, a referência à linha inicial de “Recolhimento” ganha nova roupagem: “Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão generosa, não.” Outros versos do poema francês serão trazidos (note-se o respeito ao famoso enjambement baudelaireano “Vem por aqui, / longe deles”), mesclados à voz do sujeito poético e a referências literárias, entre elas Mário de Andrade, T. S. Eliot e Manuel Bandeira.¹⁴

O que nos interessa nessa pluralidade de alusões é a via atravessada, intercalada, indireta da ligação do sujeito poético de Ana Cristina Cesar com as referências artísticas, em geral, e com Baudelaire, em particular. Nos poemas da autora examinados neste artigo, o sujeito expresso no texto se relaciona de maneira oblíqua – ou “de viés” para retomar a expressão de Camargo (2003, p. 41) – com os interlocutores literários. Citações, traduções ou alusões serão incorporadas à própria dicção da autora e reinventadas de maneira característica.¹⁵ De maneira também entrecortada, Charles Baudelaire parece ser convocado na medida em que sinaliza um descompasso, desacerto ou descontinuidade que marca a relação da voz poética com seu leitor, interlocutor ou “o outro”, chamando-o, não obstante, à participação no poema, em uma atuação contrária à passividade ou indiferença. Surge aí a provocação ou a estratégia simultânea de sedução e irritação de interlocutores – uma aliança que não o elimina o embate ou a colisão. Como “pedra sobre pedra” que se encontram, chocam-se, caminham juntas, perdem-se, constituindo-se mutuamente pelo movimento arriscado que forma a relação poética.

Entre a voz poética de Ana Cristina Cesar e a de seu interlocutor estabelece-se, portanto, o “desejo”, o “impulso” de mobilização, constituindo uma relação incerta, repleta de fricções, “irritada”, em que as duas instâncias – sujeito poético e seu leitor, ou o que extrapola

¹³ « Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille. »

¹⁴ Sobre as diferentes vozes convocadas por este poema de Ana Cristina Cesar cf. as análises de Junqueira (2005), Moriconi (1996, p. 107-110), Camargo (2003, p. 194-211) e Riaudel (2007, p. 447-457).

¹⁵ Em relação ao tema, remetemos aos trabalhos de Camargo (2003), Nascimento (2003), Riaudel (2007) e Faleiros (2022).

ou excede os limites da subjetividade, indo para além dela – seriam configurados por meio da relação. Como espaços em contínuo movimento, formados e transformados pelo correr da palavra poética. O vínculo, como visto, vai afastando-se de imagens estáticas, cristalizadas, pacíficas ou de continuidade para privilegiar o fluxo, a oscilação, o contraste ou indeterminação. Retomando as palavras de Celia Pedrosa:

Já não se trata de um sujeito representado por outro e para um outro, mas de eus em trânsito, transformados no curso da poesia, produzidos inclusive por ela, na escrita e na leitura, expostos e refletidos enquanto construções em aberto, em obras, como a forma poética mesma [...]. (Andrade *et al.*, Pedrosa *et al.*, 2018, p. 103)

Na obra de Ana Cristina Cesar, Charles Baudelaire e o “hipócrita leitor” são invocados como sinais de que a relação com o destinatário é formada também por rachaduras e fissuras violentas. Por entre as fendas, porém, existe a possibilidade da abertura de espaços alternativos em que emergem o inesperado ou o surpreendente. Em última instância, podemos afirmar que a obra de poetas que se preocupam com o encontro decisivo entre o “eu” e o “outro”, trazendo a dessemelhança, o desacordo e o ruído, considerando alternativas de fracasso ou de insucesso, abre para a criação de espaços em que as relações entre os sujeitos possam ser constantemente rearranjadas, questionadas, repensadas, recriadas. A poesia, nesse sentido, torna-se um modo de reflexão sobre possibilidades de construções coletivas, oferecendo meios de repensar as conexões com o espaço comum, suas implicações e pertencimento. Dito de outro modo,

o poema é crítico [...] sobretudo quando evidencia sua desconfiança em relação ao espírito de continuidade com o real, de maneira mais ampla. Quando chama para dentro do poema – de um modo que não é simplesmente teatral, no sentido da ilusão produzida, mas *dramático*, no sentido da intensidade – a cumplicidade ou a irritação de um outro. Ou seja, quando introduz uma ambivalência provocante, uma brecha que esvazia a oposição e a hierarquia entre vida e poesia. (Siscar, 2016, p. 114)

No limite, a relação tensa com o interlocutor, constituída e reconstituída a cada lance interpretativo, em que a ênfase não recai nas coincidências e identificações, mas naquilo que não coincide, excede ou dificulta, mantém os sentidos poéticos em permanente negociação. Ao se pensar na constituição da poesia com o outro, por meio da dissensão, do embate e da divergência, os poemas de Ana Cristina Cesar se colocariam como lugares abertos, “em construção”. Como se a poesia constituísse uma fenda, em que arte e vida, escrita e experiência, poema e realidade não se apresentassem meramente como alternativas excludentes, mas pudessem ser repensadas em perspectivas mais complexas de tensão, imbricamento, simultaneidade ou “mobilização”.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Poesias completas—v. I*. Edição de texto apurado, anotada e acrescida de documentos por Tatiana Longo Figueiredo e Telê Ancona Lopes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

- ANDRADE, Antonio et al.; PEDROSA et al. «Endereçamento». In: ANDRADE, Antonio et al (Orgs.). *Indiccionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, p. 97-124.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics-Companhia das Letras, 2019.
- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Organização, apresentação e anotações de Claude Pichois com a colaboração de Jean Ziegler. (vol. I e II). Paris: Gallimard, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles. *Prosa*. Tradução, organização e introdução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.
- BRUNEL, Pierre. «Les Fleurs du Mal – Notes». In: BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal. Édition de 1868, dite «définitive»*. Édition établie par Pierre Brunel. Paris: Calmann-Lévy, 2021, p. 377 – 415.
- CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.
- CESAR, Ana Cristina. *A teus pés*. 4ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHARLES-WURTZ, Ludmila. “Présentation”. HUGO, Victor. *Les Contemplations*. Édition présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz. Coll. Classiques de Poche, dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety. Paris: Librairie Générale Française, 2002, p. 5-22.
- ELIOT, T. S. *Poemas*. Organização, tradução e posfácio Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- FALEIROS, Álvaro. “Ana Cristina Cesar retradutora de Baudelaire”. *Remate de Males*, v. 42, n. 1, p. 87-107, 2022. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v42i1.8667991>.
- HUGO, Victor. *Les Contemplations*. Édition présentée et annotée par Ludmila Charles-Wurtz. Coll. Classiques de Poche, dirigée par Michel Zink et Michel Jarrety. Paris: Librairie Générale Française, 2002.
- JACKSON, John. « Notes et commentaires ». BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Organização, notas e comentários de John E. Jackson, prefácio de Yves Bonnefoy. Col. Le livre de Poche – Classiques. Paris: Librairie Générale Française, 1999, p. 47-343.
- JUNQUEIRA, Ivan. “Metro curto, metro longo, alta qualidade”. In: *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 de setembro, 1979.
- JUNQUEIRA, Ivan. “Ana Cristina Cesar: a vocação do abismo”. In: *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, Outras Palavras, São Paulo, 3 de janeiro, 1984.
- JUNQUEIRA, Ivan. “In memoriam”. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Ensaios escolhidos – volume 1: de poesia e poetas*. São Paulo: A Girafa Editora, 2005, p. 560-571.
- LOIOLA, Rita de Cássia Bovo de. Um convite “singular”: aspectos da relação entre as representações de poeta e de leitor nos poemas em prosa de Charles Baudelaire. 2023. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

- MORICONI, Ítalo. *Ana C.: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará-Prefeitura, 1996.
- MURPHY, Steve. *Logiques du dernier Baudelaire: Lectures du Spleen de Paris*. Paris: Honoré Champion, 2003.
- NASCIMENTO, Evando. “Ana Cristina Cesar e Charles Baudelaire: signos em tradução”. In: NASCIMENTO, Evando; OLIVEIRA, Maria Clara; SILVA, Teresinha (Org.). *Literatura em perspectiva*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003.
- PEDROSA, Célia. “Poesia, crítica, endereçamento”. In: KIFFER, Ana Paula Veiga; GARRAMUÑO, Florencia (Org.) *Expansões contemporâneas: literaturas e outras formas*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2014, p. 69-90.
- PICHOIS, Claude. *Études et Teimognages*. Neuchâtel: La Baconnière, 1967.
- PICHOIS, Claude. “Notices, notes et variantes”. In: BAUDELAIRE, Ch. *Œuvres complètes*. V. I. Organização, apresentação e notas de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 2010 [1975].
- RIAUDEL, Michel. *Intertextualités et transferts (Brésil, États-Unis, Europe): réécritures de la modernité poétique dans l'œuvre d'Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983)*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) – Université Paris X, Nanterre. 2007.
- SANTIAGO, Silvano. “Singular e anônimo”. In: SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 61-71.
- SISCAR, Marcos. “Ana C. aos pés da letra.” In: SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o fim das vanguardas como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 104-133.
- SISCAR, Marcos. “Apresentação”. In: SISCAR, Marcos (Org.). *Escrever para quem? Ana Cristina Cesar e o endereçamento*. Campinas: Asa da palavra, 2023, p. 9-20.
- VADÉ, Yves. « L'Émergence du sujet lyrique à l'époque romantique ». In: RABATÉ, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996, p. 11-37.

Fabulações baudelairianas: da transpiração poética à récita camerística de botiquim

Baudelairian fabulations: from poetic perspiration to a barroom chamber music recital

 lvoro Silveira Faleiros

Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo | SP | Brasil
faleiros@usp.br
<https://orcid.org/0000-0001-7507-7801>

Paulo Teixeira Iumatti

Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo | SP | Brasil
Projeto FAPESP 20/07886 8
ptiumatt@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-8038-6606>

João Marcondes da Silva Neto

Conservatório Musical Souza Lima | São Paulo | SP | BR
joaomarcondessn@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-8803-559X>

Resumo: Este artigo constitui uma primeira reflexão em torno de um projeto de adaptação musical da obra *As flores do mal* de Charles Baudelaire no Brasil, intitulado *Fabulações baudelairianas – récita camerística de butiquim*. Tal projeto consiste em transformar os poemas em canções, redimensionadas por uma concepção do que chamamos “récita camerística de butiquim”. Desse modo, primeiramente, contextualizamos o projeto, visando destacar sua originalidade. Para tal, pareceu-nos fundamental retomar, ainda que sucintamente, a história das musicalizações de poemas de Baudelaire por compositores de língua portuguesa. Em seguida, apresentamos as reflexões a respeito da concepção musical implicada nesta reconstrução para, enfim, tecer algumas considerações sobre o processo de adaptação pelo qual passaram os poemas visando sua cantabilidade e inteligibilidade.

Palavras-chave: Charles Baudelaire, *As flores do mal*, adaptação, musicalização, recepção no Brasil.

Abstract: This article is a first reflection on a project to adapt Charles Baudelaire’s *The Flowers of Evil* to music in Brazil, entitled *Fabulações baudelairianas – récita camerística de butiquim*. The project consists of transforming the poems into songs, redimensioned by a conception of what we call “récita camerística de butiquim”. In the article, we first contextualize the project in order to highlight its originality. To do this, we felt it was essential to revisit, albeit briefly, the history of musicalizations of Baudelaire’s poems by Portuguese-speaking composers. Next, we present reflections on the musical conception involved in this reconstruction



and, finally, provide some considerations on the process of adaptation that the poems underwent in order to make them singable and intelligible.

Keywords: Charles Baudelaire, The Flowers of Evil, adaptation, musicalization, reception in Brazil.

Um Baudelaire, um contexto, uma invenção

Neste primeiro ensaio em torno de um projeto de adaptação da obra *As flores do mal* de Charles Baudelaire no Brasil, intitulado *Fabulações baudelairianas – récita camerística de butiquim*, refletimos sobre o processo radical de transformação de poemas baudelairianos em canções cantadas em português, sendo estas redimensionadas por uma concepção do que chamamos “récita camerística de butiquim”. Esta construiu-se a partir de uma reescrita livre de uma dúzia dos poemas baudelairianos, chamada, por sua vez, de “transpiração”, num diálogo com a transcrição de Haroldo de Campos (2011) e a ideia de “aclimatação”, como descrita por Glória Carneiro do Amaral (1996).

Para compreendermos esse processo, deve-se primeiramente observar que, em 2018, Álvaro Silveira Faleiros publica pela editora Demônio Negro o livro *À flor do mal – transpirações baudelairianas*, no qual se propõe a reescrever, à luz do Brasil contemporâneo, os cem primeiros poemas de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire. Uma seleção desses poemas é musicada por Paulo Iumatti. Ao longo dos anos de 2020-2022, essas canções ganham arranjos camerísticos de João Marcondes. Em 2022 ocorrem as gravações do projeto por um noneto de músicos da Osesp e, em 2023, são gravadas as primeiras vozes e são ajustadas as letras, uma vez que os poemas também foram reescritos ao longo dos últimos anos e transformados em função da orquestração e da execução vocal. Em 2024, o projeto ganhou as percussões, violões e cavacos do próprio João Marcondes, assim como as vozes definitivas gravadas.

Assim, neste trabalho, primeiramente, contextualizamos o projeto, visando destacar sua originalidade. Para tal, pareceu-nos fundamental retomar, ainda que sucintamente, a história das musicalizações de poemas de Baudelaire por compositores de língua portuguesa. Em seguida, apresentamos as reflexões a respeito da concepção musical implicada nesta reconstrução para, enfim, tecer algumas considerações sobre o processo de adaptação pelo qual passaram os poemas visando sua cantabilidade e inteligibilidade.

De *As flores do mal* às Fabulações baudelairianas: Baudelaire musicado no “mundo lusófono”

Em consulta ao site The Baudelaire Song Project¹ (Universidade de Birmingham), em 11 de abril de 2024, obtivemos a informação de que havia catalogadas 1762 canções/peças musicais

¹ Disponível em <https://www.baudelaire song.org/songs/>. Último acesso em 19/07/2024.

baseadas em poemas de Baudelaire no mundo todo – boa parte das quais, versões de poemas de *As flores do mal*. Três meses depois, a informação havia sido retirada do ar – seja por seus organizadores terem percebido que era incorreta, seja por ter sido avaliado como impossível ou indesejável estimar atualmente o número dessas musicalizações. Com efeito, a pergunta sobre a quantidade de versões existentes de poemas de Baudelaire é central no projeto, que propõe uma espécie de recenseamento colaborativo e global a respeito.

Tal fato é bastante revelador quanto à instabilidade dos conhecimentos atuais acerca dessas versões – o que não elimina a importância do The Baudelaire Song Project como base de dados hoje – manancial incontornável de informações sobre a recepção da obra de Baudelaire no mundo e, em particular, sobre suas múltiplas apropriações no terreno da música. Nele, constata-se que os primeiros poemas de Baudelaire – e, em particular, de *As flores do mal* – musicados por compositores do “mundo lusófono” – foram escritos – ou antes, pelo menos, publicados e/ou ouvidos –, possivelmente, todos no começo do século XX. Carlos de Mesquita (1923) com “La Beauté”, Francisco Braga – aparentemente, autor da primeira musicalização de um poema de Baudelaire por um falante de língua portuguesa (“Recueillement”,² de 1903 (Braga, 1968, p. 15)) – e, finalmente, Ernani Braga (s.d.) – por sua vez, aluno e amigo de Francisco Braga –, já nos anos 1920 (“La Cloche Fêlée” e “Tristesse de la Lune”), parecem ter sido os primeiros compositores brasileiros que musicaram poemas de Baudelaire, todos eles extraídos de *As flores do mal*. No que se refere a Portugal, cinco canções foram compostas por Luís de Freitas Branco (2000), em 1909 (“Recueillement”, “La mort des amants”, “La mort des pauvres”, “La mort des artistes” e “Élévation”).³ No ano seguinte, veio a lume, do mesmo compositor, a obra “Paraísos Artificiais: poema sinfônico”. De caráter instrumental e tributária de Debussy – cuja ópera “Pélleas e Mélisandre” foi vista pelo jovem compositor em Berlim, onde estudava na época – tal obra, que pode ser considerada como marco da introdução de certo modernismo musical (à francesa) em Portugal, inspirou-se no livro de mesmo título de Baudelaire.⁴

Diferentes estilos e intenções permeiam essas obras, e não cabe a nós aqui destrinchá-las. Há, contudo, em comum a elas (com a exceção dos “Paraísos Artificiais”, evidentemente), uma característica inescapável: o fato de terem utilizado os poemas originais de Baudelaire, em francês; além de, obviamente, terem feito parte de um repertório em que se destaca a performance do canto lírico, no qual a voz se afasta da fala. Tal fato se liga à imensa influ-

² A canção pode ser ouvida no cd duplo *Francisco Braga: canções*. Mônica Pedrosa, soprano; Guida Borghoff, piano. Belo Horizonte: Minas de Som, 2018. Faixa 9 (CD 1). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=johupc874mU>. Último acesso em 19/07/2024.

³ Delgado, Telles e Mendes (2007), p. 38. Note-se que as canções que perfazem a “Trilogia da morte” foram lançadas em 1980, no álbum *Luís de Freitas Branco – José Oliveira Lopes, Noël Lee – canções sobre textos de Baudelaire – Maeterlinck – Antero de Quental*. LP. Portugal: A Voz do Dono (Biblioteca Básica Nacional – 8), 1980. Essas mesmas e as demais foram gravadas no álbum *Luís de Freitas Branco – integral das canções*. Nuno Vieira de Almeida, Nella Maissa e Elsa Saque. CD duplo. Vila Verde: Tradisom, 2006. O álbum encontra-se disponível na plataforma de *streaming* Spotify. Porém, em nosso último acesso em 15 de junho de 2024, na plataforma a numeração das canções encontrava-se errada: “Recueillement” corresponde na verdade à canção 22 (“Mas a ideia quem é”); “La Mort des Amants”, à canção 23 (“Outra amante não há”); “La mort des pauvres”, à de n. 25 (“Lá”); « La mort des artistes », à canção 27 (“Hino à Razão”); por fim, “Élévation” corresponde à faixa 30 do álbum (“Feuillage du Coeur”). Aproveitamos para agradecer imensamente ao prof. Fernando Paixão (IEB-USP) e à profa. Ana Paixão (Maison du Portugal, Paris), que estiveram em Portugal, na Biblioteca Nacional, ou acionaram suas redes de pesquisadores e colaboradores para nos providenciar informações e partituras de Freitas Branco a nosso pedido.

⁴ Ver Delgado, Telles e Mendes, op. cit., p. 42-50.

ência da cultura francesa – e, em particular, da poesia francesa – naquela que foi chamada a *Belle Époque*. No que concerne à música erudita, em especial, essa influência talvez tenha sido ainda maior, já que era praxe aos compositores realizar ao menos uma parte de seus estudos ou mesmo de sua trajetória profissional na França – embora a Alemanha fosse também uma grande referência. Foi o que aconteceu com Carlos de Mesquita, Francisco Braga, Ernani Braga, Luís de Freitas Branco e tantos outros, sendo o diálogo, ou mesmo certa relação de dependência para com a França, um traço marcante da vida intelectual e cultural nesse período – tanto do Brasil como de Portugal.

Tais obras permaneceram posteriormente na penumbra – visto que, no que se refere, ao menos, ao Brasil, a música erudita procuraria outras fontes de inspiração e diálogo, particularmente africanas e indígenas ou “folclóricas”, de acordo com os rumos nacionalistas que grande parte do modernismo predominante tomou, como observa Elizabeth Travassos (2000, p. 33), sobretudo a partir dos anos 1920, alcançando seu auge na década de 1940. Assim, por exemplo, Ernani Braga teve como sua obra talvez mais conhecida o ciclo das “Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro, harmonizadas para canto e piano” – realizado a partir de material coletado, possivelmente, em 1928, quando o compositor já se encontrava sob a influência das ideias de Mário de Andrade.⁵ É de se ressaltar, também, que ao menos parte significativa desses poemas postos em música por autores brasileiros (ou mesmo portugueses) nesse primeiro momento já haviam sido musicados por compositores franceses alguns anos antes ou em torno do mesmo período. Gaston Serpette, compositor de operetas, por exemplo, havia musicado “La Mort des amants”, em 1879;⁶ Pierre de Bréville tinha musicado “La Cloche Fêlée” entre 1881 e 1924 (publicação em 1926);⁷ Claude Debussy havia escrito, entre 1887 e 1889, uma série de 5 peças baseadas em poemas de Baudelaire: “Harmonie du Soir”, “La Mort des Amants”, “Le Balcon”, “Le Jet d’Eau” e “Recueillement”. Tal série marca uma evolução significativa na trajetória do compositor – como seja, o abandono, em “Le Jet d’Eau” e “Recueillement”, do wagnerianismo presente nas três primeiras peças da série (Deliège, 2013). Lembre-se que o poema “Recueillement”, como vimos, fora musicado tanto pelo português Luís de Freitas Branco como pelo brasileiro Francisco Braga, em seus diálogos profundos com a cultura francesa e a França, que incluíram, no caso do brasileiro, uma estadia bastante prolongada na qual foram assimilados estilos e formas musicais, métodos de compor e temáticas (cf. Soares, 2015). No que se refere a Braga, é emblemático que um manuscrito da canção se encontre hoje, como vimos, na Biblioteca Nacional de Paris.⁸

Ao longo das primeiras décadas do século XX, esse mundo começa a ser superado. O paradigma nacional e, por outro lado, os diferentes experimentalismos que dominarão a criação musical no Brasil ao longo do século XX parecem tê-la afastado de um diálogo mais próximo com Baudelaire (conquanto tenha se mantido, na música brasileira, o diálogo com os compositores franceses da virada do século XX – Debussy, Satie etc. – o que se nota, inclusive, na música popular, nas complexidades harmônicas da bossa nova). Ao menos, é o que se poderia talvez pensar a partir da aparente completa ausência de versões de seus poemas ao

⁵ Ver, entre outros, Miranda (2014).

⁶ Disponível em <https://www.baudelairesong.org/search/person/1>. Último acesso em 11/07/2024.

⁷ Disponível em <https://www.baudelairesong.org/search/song/161>. Último acesso em 11/07/2024.

⁸ Disponível em <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42875720b>. Último acesso em: 12/07/2024.

longo do século XX no registro erudito ou mesmo popular, ainda que se considere o caráter não exaustivo dos levantamentos realizados até hoje.

No que se refere à música popular, houve sem dúvida muitas referências a Baudelaire (e também a Rimbaud) como “poeta maldito”, bem como às *Flores do Mal*, em particular, em diversas canções (Almeida, 2015). Além disso, são conhecidos os “ecos baudelairianos” e mesmo benjaminianos de “À une passante” (*Les fleurs du mal*, XCIII) em uma das mais icônicas canções de Chico Buarque, “As vitrines”, de 1981.⁹ Todavia, a maior parte daquelas referências não parece dizer respeito a um diálogo mais aprofundado com a obra do poeta – com exceções como a de Jorge Mautner, que teve as ressonâncias (antropofágicas) entre sua poética e a de Baudelaire estudadas por Silva (2016).¹⁰

Para que se compreenda o fenômeno, deve-se lembrar que *As Flores do Mal* foram importantes, como se sabe, para os poetas simbolistas brasileiros, tendo continuado a ser lidas e cultivadas, a partir de sua força como obra de arte e *status* de clássico, por artistas de outras gerações. Todavia, como notou Almeida, “a presença das *Flores do Mal* em nosso cancionero pode estar ligada tanto à formação cultural dos compositores quanto às influências indiretas vindas de outros artistas, estrangeiros ou não, que inconscientemente ajudaram a propagar os ecos da obra e da própria imagem de Baudelaire como poeta maldito.” Nesse sentido, o autor localizou o título da obra em 16 canções que compuseram parte do *corpus* de sua pesquisa – observando porém ser impossível afirmar que os autores daquelas canções tenham tido consciência de que estivessem “remontando a uma tradição literária”. Contudo, nesse cancionero, “de alguma forma, a expressão [“Flores do mal”] chegou à contemporaneidade associada, de maneira geral, à ideia de ‘beleza negativa.’”¹¹ Com efeito, como observou Hippert, o substantivo *flores*

recusa o lirismo e o sublime ao ser posto ao lado de uma locução adjetiva inusitada. Isso ocorre, no título da obra de Baudelaire, como se duas instâncias completamente opostas fossem amalgamadas somente para que a dissonância soasse (Coletti, 2008). O resultado da fusão é uma multiplicidade de sentidos. Soam, nesse mar revolto, a dor e o choque que, não extinguindo o belo, conferem-lhe, no entanto, um valor diverso. Diante desse entendimento estético do belo, a música encontra um importante lugar de fricção na relação entre palavra e som constituinte da poesia. [...] (Hippert, 2024, p. 334)

Ora, a força poética do próprio título da obra de Baudelaire parece ter migrado para o repertório de referências difusas dos cancionistas – que se apropriaram dele para expressar, de forma bastante livre, e podendo ou não ter se valido de outros elementos da obra de Baudelaire, mesclando-os às suas próprias poéticas, diversas emoções e reflexões. Dentre elas, em primeiro lugar, os sentimentos contraditórios oriundos das experiências, dissabo-

⁹ Meneses (2000); ver também Leite, Manica e Prusch (2021).

¹⁰ Almeida (2015) percebe ressonâncias de traços da poética de Baudelaire em canções como “Dor Elegante” (Itamar Assumpção/ Paulo Leminski) (p. 43-45) – além de analisar alusões a Baudelaire em vários outros artistas e canções. Canções de Domingos Coelho e Santos Correia (“Flor do mal”), Belchior (“Vício elegante”), Chico César (“Girassol”) e dos grupos Legião Urbana (“As flores do mal”), Barão Vermelho (“Flores do mal”) e Skank (“Rebelião”) foram, em particular, localizadas e analisadas pelo autor.

¹¹ Idem, p. 75.

res e desilusões amorosos.¹² Nessa chave, e reivindicando mais explicitamente a ligação com Baudelaire, temos, de um lado, os “versos perversos das Flores do Mal” a que alude Belchior na faixa título de seu último álbum de estúdio, *Vício Elegante* (GPA Music, 1996), e que dizem respeito à conciliação entre tédio e prazer, entre volúpia e perigo, entre a atitude zen e o vício, entre o prazer do amor carnal e a dimensão espiritual, na aceitação do sexo “em calma, luxo e prazer” ao narrar a fantasia de uma gueixa-deusa-estrela que cai do céu em seu quarto de hotel; e, por outro lado, “Aquela” (Carlos Machado e Isadora Dutra), canção de abertura do álbum *DESencontro* (2017, disponível em: <https://carlosmachado.bandcamp.com/album/desencontro>), de Carlos Machado, que faz menção explícita – fato raro – a um dos poemas de *As Flores do Mal* (“pode ser você aquela que prevejo/ a mulher que passeia sobre o petit pavê // como de baudelaire a passante que não vê/ pode ser você aquela que eu teria amado se / tivéssemos ousado nos ver”). No entanto, esta parece ser a única menção mais explícita referência à obra do poeta nesse trabalho que fala sobretudo de amor e desencontros amorosos.¹³

Embora estando cientes da incompletude de nosso levantamento dentro de um universo de referências que ao que tudo indica não cessa de aumentar, desses breves comentários o que nos interessa ressaltar é que essas canções ou álbuns não resultaram de um conceito mais intensivamente voltado para o diálogo com a obra de Baudelaire – mesmo quando *Flores do mal* foi o título escolhido para os próprios álbuns em que constam tais canções. Elas não constituem, tampouco, versões de poemas de Baudelaire.

Não sabemos se em Portugal ter-se-ia produzido também um grande hiato nas versões musicadas de poemas de Baudelaire até os anos 1990. O site The Baudelaire Song Project registra, para os anos 2000, versões de poemas de *As flores do mal* por duas bandas de rock experimental ou alternativo: Neonírico (antigo SymphOnyx), grupo que mesclava rock e música erudita, e que musicalizou o poema “La Mort des Amants”, em seu álbum de 2009, intitulado *Renaissance*;¹⁴ e DW Void, banda de rock alternativo de Lisboa, que musicou o poema “De profundi clamavi”, no álbum *10* (2014?).¹⁵ Consoante à forte presença da língua francesa no país em decorrência da proximidade geográfica e, especialmente, da imigração portuguesa na França, essas versões preservaram os poemas de Baudelaire em sua língua ori-

¹² É o que se percebe em canções tão diversas quanto “Flor do mal”, de Domingos Correia e Santos Coelho (Odeon R 121052/121053, 1915 (acervo IMS, 121.052=2, disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/8758/lor-do-mal>. Acesso em: 19/07/2024)), interpretada por Vicente Celestino, em que o eu lírico, abandonado e traído, amaldiçoa seu antigo amor como “espírito satânico, perverso, titânico chacal”; e, guardadas as muitas diferenças, também em “As flores do mal”, do grupo Legião Urbana, em que assoma a temática do amor frustrado, vítima de mentira, cinismo e sedução (álbum *Uma outra estação*, EMI, 1997). Outras faixas que elaboram de diversas formas e com nuances a mesma temática foram o tango “Flores do mal” (Aécio Flávio e Tibério Gaspar), interpretado por Zizi Possi em seu álbum de estreia de mesmo nome (Philips/Phonogram, 1978), canção na qual o amor carnal – volúpia e dor –, a solidão e a frustração amorosas aparecem, em sina trágica, como “flores do mal” de um coração dilacerado e solitário; e “Flores do mal”, do grupo Barão Vermelho, quarta música do álbum *Supermercados da vida* (WEA, 1992) – a qual reflete amargamente sobre um amor e uma paixão que terminam, tornando-se “flores do mal”.

¹³ Na canção “Girassol”, de Chico César, pertencente ao álbum *Francisco forró y frevo* (EMI Music, 2008), a referência ao “jardim das flores do mal” (“Hoje nasceu um Girassol,/ no jardim das flores do mal,/ quando nasce um girassol,/ as flores fazem um carnaval”) é utilizada de forma igualmente livre, mas para tecer uma alegoria da própria vida, abordando seu destino em meio aos ciclos da amor, da cultura e da natureza (o desejo, o carnaval, o sol, a lua, a procriação).

¹⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bDxQcOWw1kA>. Último acesso em 11/07/2024.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bov9oyZLKA1>. Último acesso em 11/07/2024.

ginal. O mesmo aconteceu com a versão de João Paulo Esteves da Silva para “L’Invitation au Voyage”, de 2009, interpretada pela cantora Cristina Branco no álbum *Fado Tango* (2011)¹⁶ – este já fora das lindes do rock e dentro de um universo de referências e mesclas pertencente ao chamado “novo fado”: influência jazzística, diálogo claro com Piazzola e proximidade com sonoridades exploradas por grandes nomes da música popular brasileira da década de 1980 aos anos 2000. Tal canção fala, aliás, alegoricamente, através dos versos de Baudelaire, sobre as próprias relações entre França e Portugal, bem como sobre a complexidade, no mundo contemporâneo, das emoções nelas envolvidas.

No Brasil dos anos 2000, pudemos identificar algumas poucas versões musicais de poemas de Baudelaire. Duas delas são de bandas de metal extremo (*death e black metal*) – o que confirma uma tendência de abrangência global:¹⁷ Sad Theory e Remords Posthume. Ambas as bandas buscaram de forma bastante explícita a referência a Baudelaire – “Remords Posthume”, por exemplo, é o título de um dos poemas de *As flores do mal*, além de ser a primeira faixa do álbum demo *Post Mortem Martyrium* (2007), da banda (título de faixa a que foi acrescentado um subtítulo: “(a Funeral Preludium)”). A faixa musicaliza o último terceto do poema, em francês¹⁸ – porém as músicas restantes do álbum são cantadas em inglês (“Four centuries of remorse, hate and lamentations”; “The darkside of paradise”; “Absinthe”; “Black eyes, red drink”; “A black rose for my white bride”).

Por sua vez, o segundo álbum *full length* da banda curitibana de *death metal* Sad Theory, intitulado *A Madrigal of Sorrow* (2003), foi todo concebido a partir de *As flores do mal* (lembre-se que “Madrigal Triste” é um dos poemas do livro). Os músicos da banda – parte dos quais tem formação erudita – foram entrevistados pelo antropólogo Leonardo Campoy em sua pesquisa e imersão etnográfica (a qual chegou mesmo a resultar em parceria musical na última faixa do álbum), tendo explicitado, então, a concepção que norteou o trabalho:

Quando questiono por que o Madrigal é um full, Cuga, o vocalista, me responde que ‘as músicas se completam, uma chama a outra [...] do jeito que compomos não tem como ouvir uma música só.’ E Carlos, baixista, complementa: ‘é um cd completo porque há um conceito que perpassa todas as músicas, um conceito trabalhado a partir do livro de Baudelaire, *As flores do mal*.’ (Campoy, 2010, p. 55)

Não é este o espaço para uma análise mais detalhada dessa obra. Porém, é importante ressaltar que ela é toda cantada em inglês (até mesmo a faixa intitulada “Un quelqu’un solitaire?”).

¹⁶ *Fado Tango*, EmArcy, Universal Music Classics & Jazz France, 2011, faixa 4.

¹⁷ « Metal music is an important genre for Baudelaire reception, and extreme subgenres such as death metal and black metal provide prominent examples of bands being inspired by Baudelaire’s darker texts. ». Abbot, Helen. “Black Metal Baudelaire”. Disponível em: <https://www.baudelaire song.org/black-metal-baudelaire/>. Último acesso em 10 de Julho de 2024.

¹⁸ O álbum encontra-se disponível em: <https://remordsposthume.bandcamp.com/>. Acesso em: 10/07/2024. Note-se que a banda, formada em 2005/2006 em Campinas, possui ainda três outros trabalhos, *Les poètes maudits* (*Litanies I*) (2010), *Adagio for Lucifer* (*Litanies II*) (2010) e *Posthumum Haeresis Ecclesiastica* (2014), igualmente disponíveis no mesmo site. As músicas desses álbuns são na maior parte cantadas em inglês (no que se refere ao último deles, de 2014, parte significativa possui letras em latim), mesmo “Les poètes maudits”, faixa 2 do primeiro álbum. Todavia, a primeira canção de *Les poètes maudits* é em português, e “Bizarre waltz”, faixa 3 do mesmo álbum, tem alguns versos em francês, em um momento mais “recitativo”, por dizer assim, da canção. Evidentemente, as “Litanies” dos subtítulos dos álbuns de 2010 são alusão às “Les litanies de Satan”, de Baudelaire (*Les fleurs du mal*, CXX).

Ainda assim, caberá a essa banda a primeira versão musical em língua portuguesa de versos tirados de ou inspirados em *As flores do mal*, na parte introdutória de uma das canções, intitulada “Pain Poisons Soul”, na qual uma voz bastante próxima do registro da fala faz uma recitação.¹⁹

Um pouco antes desse trabalho, em 2001, o compositor, escritor e produtor Antonio Celso Barbieri produziu, em seu estúdio em Londres, o Raw Vibe Studios, um álbum igualmente baseado em *As flores do mal*, intitulado *The flowers of evil*.²⁰ O álbum consiste em recitações sob base musical de 10 poemas do livro (“To the reader”, “Yet not satisfied”, “The clock”, “For ever the same”, “Get drunk!”, “Music”, “The vampire”, “The bad enemy”, “Obsession” e “Dance of death”), valendo-se da tradução para o inglês de William A. Sigler. A ideia principal do projeto foi, nas palavras do próprio autor, “criar um veículo para eu pudesse expressar-me musicalmente mixando a voz falada com ‘loops’ de bateria, percussão, instrumentos acústicos e eletrônicos e, ao mesmo tempo, bebendo de todas as minhas influências em termos de estilos musicais, indo do Rock ao Pop, passando pelo Clássico, Música Étnica etc.”²¹ No processo de criação da obra, os poemas sofreram um processo de adaptação que envolveu o recurso a repetições, supressões etc. não presentes na versão original traduzida. No que se refere à “voz falada”, a proposta foi trabalhar sobretudo a recitação e a interpretação teatral dos poemas. Para tanto, foi chamado o ator Zadoque Lopes, que em entrevista explicou o processo de produção do álbum, que durou 4 meses e envolveu a criação de um personagem para cada faixa, segundo o método Stanislavski.²² Disso resultou um trabalho com batidas eletrônicas, *loops* e recitações em registros de voz de intensidade, altura, dramaticidade etc. diversos, os quais acompanham, para cada faixa específica, um pulso constante e repetitivo.

Por fim, e lembrando sempre a incompletude deste breve levantamento, vale mencionar a obra do compositor mineiro Oiliam Lanna, “Sortilégios da lua”, baseada no poema em prosa “Les bienfaits de la lune”, de Baudelaire. A obra foi composta em 1998 para orquestra de cordas e não contém voz, tendo Ribeiro (2016) procurado analisar “o papel do silêncio como elemento estrutural e coincidente tanto na obra de Baudelaire quanto na de Lanna”.

Assim, em síntese, se pensamos no arco temporal de pouco mais de 100 anos de versões musicais realizadas por falantes de língua portuguesa de poemas de Baudelaire, ou mesmo de canções e outras peças musicais que tenham feito referências ou alusões mais ou menos diretas ao próprio poeta ou a sua obra *As flores do mal*, percebe-se a presença: 1) de versões em língua francesa respeitando os originais dos poemas, tal como publicados por Baudelaire, em um primeiro momento; 2) de alusões e referências possivelmente inspiradas sobretudo por traduções ou outras fontes indiretas permeando a canção popular, com algu-

¹⁹ “Tenho ao verso provençal, /Tenho em mim pobre vivente, / A mágoa de ser igual, / Sempre suja desse sal / Que não se cala em [demência]. // Fratura-me o peito a dor, / [Fraqueja-me] as pernas [ser] / É por demais todo amor, / É por demais toda cor, / Que as flores ofusca ver.” Não tivemos acesso aos encartes do álbum, então fizemos uma transcrição a partir da audição da música (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=taBNou-kcNdM>. Último acesso em: 11/07/2024).

²⁰ The Living Clocks. *The flowers of evil*. Londres, 2001. Disponível em: <https://www.celsobarbieri.co.uk/plus/universo/index.php/musica/todos-os-albuns#>. Acesso em 21/07/2024.

²¹ Barbieri, A. C. The living clocks, The Flowers of evil (2001). Barbieri faz uma releitura dos poemas de Charles Baudelaire. Disponível em: <https://www.celsobarbieri.co.uk/plus/memorias/index.php/musica-da-barbieri/47-the-living-clocks-the-flowers-of-evil-2001-barbieri-faz-uma-releitura-dos-poemas-de-charles-baudelaire>. Acesso em 19/07/2024.

²² “Entrevista com Zadoque Lopes, a voz de Flowers of evil”. Disponível em: <https://www.celsobarbieri.co.uk/plus/universo/index.php/musica/todos-os-albuns#>. Acesso em 21/07/2024.

mas exceções, ao longo do século XX; e 3) uma nova onda de versões dos poemas de *As flores do mal*, ainda em francês, no caso de Portugal; e em traduções ou adaptações para o inglês, no caso do Brasil – que nisso faz eco à evidente perda progressiva de espaço da língua francesa no mundo a partir de pelo menos a II Guerra Mundial.

O projeto *Fabulações baudelairianas – récita camerística de butiquim*²³ possui premissas bastante distintas de todas essas versões. Em primeiro lugar, por partir de um pensamento radicalmente crítico em relação ao diálogo com a cultura e a poesia francesas bem como no que se refere à predominância atual do inglês; e em segundo lugar, pela centralidade que confere   elaboração da dimensão poética e poético-musical *em português*. Há, certamente, algumas premissas em parte comuns a algumas das versões musicais mais recentes acima apresentadas, seja pela ruptura com a dicotomia popular/erudito, seja pelo próprio fato de ter sido adotado como ponto de partida uma *adaptação livre* (transpiração) dos poemas de Baudelaire. Todavia, isso ocorre dentro de outro contexto, mais “acad  mico”, de elaboração. Com efeito, parte-se da ideia de “transpirações” contida na escrita poética que envolve labor, esmero na reinvenção, mas também um passo certamente  l  m da própria ideia de tradução como “transcrição”, já que as “pira  es” remetem às flores da loucura, bem como às próprias sendas satíricas exploradas em *  flor do mal*, de  lvaro Faleiros.

Para a criação musical, procurou-se partir desses mesmos princípios, todavia sem limitações quanto à forma a ser adotada, a qual teria, afinal, um tratamento camerístico – mais erudito ou mais popular, sem que isso estivesse definido de antemão. Tratava-se, porém, é certo, de *poesia cantada*. Assim, a maioria das músicas nasceu naturalmente dialogando com o formato da canção popular – no entanto, por vezes sem algumas de suas características mais recorrentes (a repetição e o refrão), assim como mantendo absoluta liberdade quanto aos caminhos melódicos e harmônicos, provenientes, na maior parte, de improvisação e colagens de material improvisado – mas também, nos casos de “Serpente Esperança”, “Gigante” e “Das profundezas clamo a ti”, de sonhos musicais e da utilização de canções/melodias ou fragmentos de canções/melodias compostos anteriormente – seguindo sempre, porém, as evocações provocadas pela leitura intensa dos próprios poemas. Da mesma forma, sussurros, melodias lembrando um cantarolar bêbado, recitações e várias mesclas entre modos diversos de colocação da voz foram experimentados, mantendo-se uma performance vocal que estivesse mais próxima da fala do que do canto lírico (embora considerando também, por vezes, a possibilidade de uma performance vocal orfeônica).

Nesse sentido, a pesquisa girou em torno de uma exploração dos limites da oralidade dentro da poesia escrita e da poesia escrita dentro da oralidade, procurando, em parte, aquele equilíbrio sobre o qual escreve Tatit:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. S   habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar   uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. (Tatit, 1996, p. 9)

²³ Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2Jc6rf128FqwJKoQEh3vX6>

Todavia, isso foi feito com a particularidade de não descaracterizar totalmente os poemas em sua forma literária, e partindo até mesmo de certo descompromisso em relação ao que compreendemos ou conhecemos como canção. Tal aspecto talvez tenha tornado o “malabarismo” da performance vocal, técnica e artisticamente, mais difícil – especialmente depois que os arranjos camerísticos foram realizados, já que introduziram um componente orquestral ausente da criação feita inicialmente a violão e voz.

Todos os poemas primeiramente selecionados para musicalização foram efetivamente musicados, num total de nove (“O homem e o mar”, “O castigo do orgulho”, “Gigante”, “Hino à beleza”, “Bicho doido”, “Serpente esperança”, “Fantasma”, “Das profundezas clamo a ti”, “Inteirinha”). Com efeito, dos 100 primeiros poemas adaptados no livro *À flor do mal*, foram escolhidos aqueles cujo perfume já era música. Em um segundo momento, e de um total de 12 novos poemas selecionados, apenas cinco foram efetivamente musicados: “Aurora espiritual”, “Carrasco de si mesmo”, “Harmonia da tarde”, “O gato” e “Assombração”, estes três últimos não tendo sido aproveitados. Mais de uma versão foi realizada de cada um dos poemas.

As versões musicais criadas com mais fluidez, praticamente sem ajustes ou colagens de momentos criativos diferentes desdobrados em mais de um único dia, foram “Carrasco de si mesmo”, “Inteirinha” e “Aurora Espiritual”. Em todo caso, o trabalho se desdobrou por cerca de dois meses, partindo o processo de criação do ritmo e da recitação em voz alta dos poemas, de sua introjeção no corpo – por assim dizer. A ideia era extrair a música da própria forma e sentido dos poemas, da própria poesia – fazendo com que harmonia e melodias brotassem da leitura em voz alta. Percebe-se, assim, que uma grande abertura às recitações tenha permanecido – já que a própria dimensão musical saiu de uma atenção concentrada à poesia recitada.

Central, portanto, foi a questão da pertinência entre, de um lado, o sentido intrínseco dos poemas e, de outro, os desenhos melódicos criados e seu contexto harmônico (o qual seria em partes reelaborado – “desconstruído” – ou receberia novas camadas nos arranjos camerísticos).

As mesclas entre recitações, que introduzem uma dimensão oral, mas não necessariamente entoativa, e melodias cantadas ao modo de canções tenderam por vezes a enfrentar certa tensão entre o aspecto literário e a fluidez da oralidade, podendo introduzir, por exemplo, no caso de passagem já arranjada na forma final, uma dimensão irônica no diálogo com a melodia sustentada pelos instrumentos (*Mas quando o sol desponta da putaria*, “Aurora espiritual”),²⁴ ou explicitando mesmo essa tensão na alternância entre registros de voz dentro de um contexto harmônico e melódico de suspensão total (voz 1 (recitação): *E como um veleiro que acorda*/ voz 2 (canto): *Ao primeiro vento*/ voz 1 (recitação): *Até pareço a corda*/ voz 2 (canto): *Que segura o tempo* etc., “Serpente esperança”).²⁵ Inicialmente, a ideia era que um único intérprete principal oscilasse entre a melodia mais bem definida e a recitação, pensando, justamente, nas experimentações da chamada “vanguarda paulista”, e não tanto no *Sprachgesang*, de Schönberg; porém, a dimensão entoativa, as melodias da fala das quais brota a canção, não davam conta da dimensão literária do projeto. Optou-se, assim, por sair ou *estender*, por esse lado, a canção,²⁶ dialogando mais fortemente, embora de forma pontual, com uma dicção mais literária, introduzida na recitação.

²⁴ Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2jc6rf128FqwJKoQEh3vX6>

²⁵ Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2jc6rf128FqwJKoQEh3vX6>

²⁶ Vide o debate em torno do conceito de canção expandida de Wisnik (por exemplo, Dantas, 2016).

Para aprofundar o entendimento desse processo, é importante nos debruçarmos também sobre a construção dos arranjos para, em seguida, apresentar a passagem do poema para o texto cantado.

Reinventando camerísticamente Baudelaire num botiquim

Na origem deste projeto de musicalização está a ideia de uma parceria com a Orquestra Camerística de Butiquim – grupo criado com a perspectiva de fazer música de câmara à brasileira. Essa brasilidade obtida não apenas com meia dúzia de ritmos brasileiros, e sim com instrumentos mesclados em sua interpretação ou até contextualizados em uma nova linguagem.

A Orquestra suburbana poderia animar um festim, ou uma batucada de levantar poeira; mas estava ali pretendendo movimentar corpos de baile, e construir uma outra apreciação. Não é identificável se havia a pretensão, como teve J. S. Bach, de consolidar uma música apenas para ser ouvida – o que se chama música pura. Interessava também a música descritiva e a música programática.

A primeira experiência da Camerística de Butiquim foi uma leitura sobre um livro da Coleção Vagalume, famosa na leitura dos jovens que viveram o século XX, entre os anos 1970 e 1990, intitulado *O Caso da Borboleta Atírrira*,²⁷ da autora Lúcia Machado de Almeida. A obra foi destinada à dança, com supervisão e leitura de Sacha Svetloff, bailarino, coreógrafo e diretor de origem soviética.

No livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade (2006) sugere que, para criar uma arte contemporânea brasileira, precisaríamos olhar para a música popular e, a partir dela, aplicar as técnicas utilizadas então na Europa do atonalismo, do serialismo, e de práticas rítmicas. Essa leitura inspirou a Camerística de Butiquim, dosadas as diferenças. Curiosamente, a obra seguinte da Camerística de Butiquim foi *Paisagem Interiorana*,²⁸ que justamente trata das dicotomias que contextualizam o que compreendemos como brasilidade. Esta obra trouxe outra visão da música instrumental e dela partiu a ideia de que seria muito interessante que uma obra como aquela se direcionasse para o campo da música cantada, da composição de letra e música, ou do que se chama usualmente de canção.²⁹ O ovo da serpente³⁰ estava posto ao mundo.

Ora, nas melodias compostas inspiradas na obra *À flor do mal – transpirações baudelairianas*, foi possível perceber influências que traziam experimentalismo e vontade de fazer sons que encontrassem uma pertinente expressão do texto e que, a seu modo, complementassem a comunicação.

O primeiro passo foi definir o que se faz com uma música com letra no processo conhecido como arranjo. Arranjo é um termo que a música escrita utiliza desde o século XVIII

²⁷ Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4QwTnzI3yP1tS7agBrrK6o>

²⁸ Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/oClcUydZO8bpsV8qAzEihm>

²⁹ Da Camerística propriamente dita, ainda houve uma terceira obra, chamada *O Indelével prenúncio das águas*, que converge com as duas primeiras. Nela se retrata um rio, desde a nascente em uma floresta. Ao seu longo trajeto o rio passa inclusive por dentro de uma cidade. A paisagem sonora traz os problemas que dali surgem até sua chegada ao mar. <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1WQi4cVRVlrSwXroFTibEL>

³⁰ O projeto como um todo está sob o título guarda-chuva *A Serpente*.

tipificada nas interações ou trocas entre autores de outros tempos, ou até contemporâneos, mas que precisavam adaptar uma determinada obra para nova instrumentação no tempo da consolidação dos grandes agrupamentos. Conforme Franceschi (2002), a música fonográfica adotou o termo no Brasil no século XX, nos anos 1920, quando compositores de música escrita, que se chama erudita mais usualmente, passaram a entender a indústria fonográfica recém-nascida como uma oportunidade gloriosa de trabalho, com rendimentos maiores, e mais espaço criativo.

Partindo da Camerística de Butiquim, diante das sugestivas melodias, entrou-se no campo do que denominamos aqui fantasia,³¹ ou seja, “fabulações” desde as “transpirações baudelairianas”. Esta fantasia se inspira numa obra e livremente a desconstrói. Já não se trata apenas de poesia, apenas de canção, mas de outra coisa, que não sabemos se tem nome. Música contemporânea. Arte que denominamos até então “récita camerística de botiquim”.

As *Fabulações baudelairianas* se movem, pois, por arranjos e fantasias e se inspiram na organização das notas orquestrais, sempre atentas ao que traz a poesia por meio das melodias. Tudo se conecta. Poesias inspiram a canção. A canção inspira a orquestração e o mapa fonográfico. A orquestração inspira novamente a poesia. Os elos transbordam para algo que se batuca, se sente, se chora de nervoso, ou se gargalha, se estatela em frangalhos ou se reconstrói inocente.

A harmonia possui relação íntima com a poesia. Ora em ciclos de movimentos constantes, como é típico da música pós-tonal do pós-romantismo do início do século XX (Kostka & Payne, 2015), ora absorvendo o serialismo em fraseados inspirados em séries dodecafônicas corrigidas ou aproximadas para a tonalidade que, de algum modo, está preservada. Para Kostka & Payne (2015, p. 406), a característica dominante desta música é...

...a prevalência da manipulação contrapontística, particularmente das vozes auxiliares. Considerando que essas vozes tendem a ser cromaticamente flexionadas e a movimentar-se independentemente da voz principal (se houver uma voz principal), as harmonias individuais e, por consequência, qualquer senso claro de progressão harmônica, fica obscurecido.

Essa tonalidade, que diz respeito diretamente à politonalidade de Wagner (compositor tão caro ao próprio Baudelaire), utilizada propositadamente de forma central nos arranjos das *Fabulações* — ressalta as nuances da composição cançãoeira e as preserva em

³¹ A forma musical da Fantasia se manifestou originalmente, no próprio contexto do final do Renascimento e na própria Itália, nas obras de Francesco da Milano, e como coletâneas de peças concebidas para alaúde. No entanto, e mesmo como antítese do conceito, nesta seara de um mundo aparentemente livre, observa-se a busca de um princípio de ordenação formal na oposição entre andamentos rápidos e lentos. Na Inglaterra nos sécs. XVI e XVII a Fantasia adquire outras características distintas das atribuídas por Francisco da Milano, pois passa a se definir como transcrição de peças, tais como madrigais, para conjuntos de cordas; neste caso ocorre uma dupla fantasia: uma é dada pela vestimenta, quando da substituição dos timbres das vozes humana pelo dos instrumentos; outra fantasia é a que se manifesta quando da ação da Memória em evocar passagens e melodias advindas de outra experiência. Vale salientar, ainda, que, na França, Louis Couperin, em 1656, substituiu a atribuição original de Fugas para peças compostas para cravo pelo título emblemático de Fantasias. A forma claramente estruturada de uma Fuga passa a ser substituída, contraditoriamente, pelo gênero livre da Fantasia, numa busca de princípios de elaboração formal (Gutlich, 2017, p. 97).

vocabulário que nos é íntimo. Embora uma carga de estruturas se sobreponha no desenvolvimento do arranjo e da fantasia, o tensionamento harmônico provocado não é gratuito. Com efeito, é comum que se conceba a harmonia por estruturas isoladas, em tríades ou tétrades, como se a espécie do acorde fosse fator decisivo para expressar tensão, sobrepondo-se ou simplesmente deixando de lado tanto a textura e a sobreposição quanto a composição que deriva do timbre. Para nós, contudo, a harmonia está nas potencialidades da própria melodia, isto é, numa música que ora se apresenta monofônica, ora homofônica e ora polifônica. Como alguém que olha a história da música, em mil anos de partitura, e dali extrai as flores que a melodia sugere.

Observa-se, ademais, que nas *Fabulações baudelairianas* a Camerística de Butiquim também se reinventou, incorporando uma dimensão de puro ruído e dissonâncias, de interferências que atravessam o trabalho como um todo. Nesse sentido, ela também problematizou as premissas de Mário de Andrade, na medida em que nelas o “popular” não se dissolve ou sublima na música escrita – mas convive em tensão com a mesma, mantendo sua heterogeneidade; o que se nota, de forma flagrante, na opção consciente pela manutenção de dois regimes de afinação – o “erudito” e o “popular” – em todas as gravações que incorporaram violões, cavaquinhos, bandolins e percussões.

Note-se, por fim, e a propósito, que esse arranjo (e a fantasia que implica) é executado por dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, duas flautas, clarinete, trompa. A produção musical, registrada, editada e mixada brilhantemente por Adonias Jr. no Arsis Estúdio, reuniu os seguintes instrumentistas da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: Svetlana Tereshkova (violino), Tatiana Vinogradova (violino), Sarah Nascimento (viola), Marialbi Trisolio (violoncelo), Ana Valéria Poles (contrabaixo), Sérgio Burgani (clarinete), Rogério Wolf (flauta). Para seguir com o que se costuma chamar de produção mista, além dos instrumentos de orquestra gravados todos em um mesmo momento, a orquestração foi complementada com percussões, violões (com exceção do de “Gigante”, tocado por Paulo Iumatti), bandolins, cavaquinhos e sintetizadores gravados pelo maestro, produtor e arranjador João Marcondes, para trazer a atmosfera de botiquim. Atmosfera esta que atravessa também o jogo entre vozes e recitações.

Do poema ao canto, do canto ao poema: ecos baudelairianos na récita camerística de butiquim

Charles Baudelaire, com bem aponta Antoine Compagnon (2014) já no título de um de seus mais importantes estudos sobre o poeta, é um autor “irredutível”. Em certa medida essa irredutibilidade se deve ao caráter oximórico da obra do poeta, capaz de tensionar mundos, movendo-se permanentemente, como bem aponta Jackson (2011), entre história e mito, entre mito e alegoria.

As oito faixas que compõem o primeiro resultado público deste projeto, já pelos seus títulos, ilustram essa tensa articulação. São elas, na ordem do álbum: “Aurora espiritual”, “Inteirinha (instrumental)”, “Carrasco de si mesmo”, “Bicho doido (recitação)”, “Gigante”, “Fantasma (recitação)”, “Serpente esperança”, “Das profundezas clamo a ti (fragmento 1)”.

Note-se primeiramente os parênteses que acompanham os títulos. Eles apontam para o caráter híbrido do projeto, no qual se concatenam faixas cantadas, recitadas e instrumentais. Tal escolha repercute no subtítulo do projeto “récita camerística de butiquim”, uma vez que não há fronteiras claras entre poesia, canção e orquestração (fantasia). Os parênteses em que se lê “fragmento 1” se devem ao fato de o projeto como um todo ter sido pensado em diferentes etapas, podendo ter desdobramentos ainda difíceis de prever. Neste primeiro momento, optou-se por apresentar a complexidade em jogo. Assim, por exemplo, a faixa que abre este primeiro álbum, “Aurora espiritual”, é cantada, com uma única intervenção recitada. Na segunda faixa, “Inteirinha (instrumental)”, ouve-se apenas no início alguns trechos do *can-topoema* para, em seguida, termos apenas a versão instrumental da obra. Observe-se que as faixas apresentadas aqui em sua forma “instrumental” também possuem uma versão inteiramente cantada ainda inédita (a ser divulgada em momento oportuno), assim como aquelas recitadas. São essas versões inteiramente cantadas que serviram de guia para a construção das faixas instrumentais e recitadas apresentadas no primeiro álbum. Note-se também que as récitas, sobretudo em “Fantasma”,³² fazem eco à melodia, num jogo de contrapontos rítmico-prosódicos.... Como se disse acima, tudo se conecta. Poesias inspiram a canção. A canção inspira a orquestração e o mapa fonográfico. A orquestração inspira novamente a poesia. Esse jogo de espelhos produzido faixa a faixa se tornará mais evidente à medida que as outras fases do trabalho vierem a público.

Quanto ao jogo entre história, mito e alegoria, neste primeiro álbum, ainda que não haja alusões diretas à história, a letra da canção “Gigante” assim como a récita em “Das profundezas clamo a ti” aludem ao estado em que se encontra o “Gigante Brasil” e nossa Mãe Terra. Em “Serpente esperança”, a articulação entre mito e alegoria é mais operante. Nas outras faixas do álbum, as imagens são sobretudo alegóricas, seja a do depravado, do carrasco, do bicho doido ou do fantasma; e todas não deixam de trazer também aspectos históricos, irônicos, da construção da subjetividade moderna que ainda nos conforma. Esse caráter mítico e alegórico, que já se encontra em Baudelaire, foi retomado ao longo das “transpirações”. Como exemplo apresentamos, ainda que sucintamente, o processo de transformação (transcrição, transpiração) pelo qual passou a primeira faixa do álbum, “Aurora espiritual”.

Antes de nos debruçarmos sobre o exemplo, cabe lembrar, com Augusto de Campos (1969, p.309) que “a palavra cantada/ não é a palavra falada/ nem a palavra escrita/ [...] a palavra-canto/ é outra coisa”. Em nosso caso, operamos nos limiares entre o canto-palavra e a palavra-canto, deixando-os em constante ressonância, tensão e movimento.

Assim, no extremo mais próximo da palavra-canto, temos a faixa que abre o álbum, “Aurora espiritual”. Como afirmado acima, uma das versões musicais criadas com mais fluidez, praticamente sem ajustes ou colagens de momentos criativos diferentes. Essa fluidez se deveu, em certa medida, à transformação já ocorrida quando de sua “transpiração” para o português no livro *À flor do mal* (Faleiros, 2018). Nesse sentido é interessante comparar o poema original acompanhado de tradução semântica (in Baudelaire, 1975, p. 46) com o poema transpirado.

³² Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2Jc6rf128FqwJKoQEh3vX6>

L'aube spirituelle	Aurora espiritual
<p>Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille Entre en société de l'Idéal rongeur, Par l'opération d'un mystère vengeur Dans la brute assoupie un ange se réveille.</p> <p>Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur, Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre, S'ouvre et s'enfonce avec l'attirance du gouffre. Ainsi, chère Déesse, Être lucide et pur,</p> <p>Sur les débris fumeux des stupides orgies Ton souvenir plus clair, plus rose, plus charmant, A mes yeux agrandis voltige incessamment.</p> <p>Le soleil a noirci la flamme des bougies; Ainsi, toujours vainqueur, ton fantôme est pareil, Ame resplendissante, à l'immortel soleil!</p>	<p>Quando entre os depravados a aurora branca e rubra Entra em sociedade com o ideal roedor Por obra de um mistério vingador Na bruta entorpecida um anjo desperta</p> <p>Dos Céus Espirituais o inacessível azul, Para o homem que padece e sonha ainda e sofre, Se abre e se aprofunda atraída pelo abismo Assim, cara Deusa, Ser lúcido e puro,</p> <p>Sobre os restos fumegantes das estúpidas orgias Tua lembrança mais clara, rosa e encantadora Ante meus olhos imensos volteia sem parar.</p> <p>O sol escureceu a flama das velas: Assim, sempre vencedor, teu fantasma parece, Alma resplandecente, ao imortal sol!</p>

Na versão contida no livro, ainda que a ideia inicial permaneça e o tom siga em geral bastante elevado, há um deslocamento enunciativo considerável devido à exclusão da provável “alma” do eu do poema. Exclusão esta que, em certa medida, acentua a dimensão alegórica das imagens ligadas aos depravados, centro temático da “transpiração”. Note-se ainda abaixo a inclusão de algumas passagens mais próximas da oralidade, como “noites doidas” ou ainda “sangrando ou ao ponto”...

Aurora espiritual

Quando desponta a aurora sobre os depravados
Lançando a sua luz num voraz ideal
Que maquina por dentro dos corpos vidrados
Dos eternos adeptos das flores do mal

Nunca se sabe ao certo o que sai desse encontro
Visto que as noites doidas dos livres espíritos
Costumam consumir-se sangrando ou ao ponto
Em choros radiantes em risos aflitos

E quando o sol desponta depois da orgia
Os saciados desfrutam dos finos matizes
Cada nesga de rosa na pele do dia
Cada lance de dados de instantes felizes

Mas aqueles que engolem as ânsias da noite
Sentem o sol rasgando rente em seu açoite

Na versão cantada houve uma série de transformações, destacadas em itálico como segue:

Aurora Espiritual

Do chão desponta a aurora sobre os depravados
Dançando sua luz num *faminto* ideal
Que maquina por dentro dos corpos vidrados
Dos eternos amantes das flores do mal

Ninguém nem sabe ao certo o que sai desse encontro
Quando das noites doidas dos livres espíritos
Costumam *deleitar-se* sangrando ou ao ponto
Em choros radiantes em risos aflitos

Mas quando o sol *desponta da putaria*...
Os saciados desfrutam dos finos *sabores*
Cada *mescla* de rosa na pele do dia
Cada lance de dados de instantes felizes

Mas aqueles que *levam* as ânsias da noite
Sentem *na pele o gosto das suas dores*

As adaptações do soneto para a versão cantada apontam claramente para uma radicalização do processo de oralidade – mesmo que numa dicção em que a dimensão poético-literária pode ser ainda reconhecida. Assim, substitui-se “lançando” por “cantando”, “voraz” por “faminto”, “nesga” por “mescla”, numa clara mudança de registro de língua, o que certamente aumenta a comunicabilidade. Como bem aponta Peter Low (2005, p. 187): “A música pode ser vista como um código auditivo de comunicação, e peças musicais específicas podem ser vistas como mensagens. A música é de fato um sistema complexo de sons, com dimensões de altura e harmonia, duração e padrões rítmicos, dinâmica e timbre.”³³

Low (2003), ao descrever essa complexidade entre palavra e canto, também observa que a tradução de uma canção precisa basear-se em cinco critérios, a saber: cantabilidade (*singability*), sentido (*sense*), naturalidade (*naturalness*), ritmo (*rythm*) e rima (*rhyme*). Esses critérios, claro, se interpenetram, não podendo ser pensados separadamente.

No caso das adaptações das “transpirações baudelairianas” para o canto, o sentido visando a comunicação também se vincula à cantabilidade, como se pode notar nas substituições de: “nunca se sabe” por “ninguém nem sabe”; de “costumam consumir-se” por “costumam deleitar-se”; e de “desponta depois da orgia” por “desponta da putaria”. Este último exemplo, em certo sentido, mobiliza os critérios de cantabilidade, de sentido e de naturalidade, trazendo o texto para o contemporâneo e jogando ironicamente Baudelaire

³³ Music can be viewed as an auditory code of communication, and specific pieces of music can be viewed as messages. Music is indeed a complex system of sounds, with dimensions of pitch and harmony, duration and rhythmic patterns, dynamics and timbre

em pleno baile funk. O fato de apenas este verso ser declamado em toda a canção acentua ainda mais o seu sentido.

Vale acrescentar uma consideração sobre a rima final. No poema “transpirado”, rima-se “noite” com “açoite”, mas na canção, devido a sua estrutura rítmica, temos a rima “sabores” por “dores”. São rimas bem mais naturais, cantáveis, compreensíveis, que explicam a troca de “matizes” por “sabores” e do último verso “sentem o sol rasgando rente em seu açoite” por “sentem na pele o gosto das suas dores”.

Enfim, este breve depoimento-reflexão visa compartilhar o estado atual do projeto A serpente [transpirações baudelairianas] – rapsódia poético-sonora de butiquim, cujo primeiro produto é o álbum *Fabulações baudelairianas – récita camerística de butiquim*, Trata-se, ao nosso ver, de projeto bastante inovador e radical, tanto musicalmente como poeticamente. Para destacar o caráter inusitado dessa obra (ópera?), pareceu-nos importante situá-la no contexto das musicalizações de *As flores do mal*, assim como descrever os processos musicais e poéticos de criação e de transformação (adaptação, transcrição) mobilizados nas diferentes etapas de realização. Esperamos que este artigo convide os leitores à escuta.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, José Eduardo Rube de. *Baudelaire, Rimbaud e o mito do poeta maldito na canção brasileira* (1980-2010). 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

AMARAL, Gloria Carneiro. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes. Texte établie, présenté et annoté par Claude Pichois*. Paris: Gallimard, 1975. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), volume I, p. 46.

BRAGA, Ernani. Composições de Ernani Braga para Canto e Piano (em Francez). In: *Composições de Ernani Braga*. (Partituras), Rio de Janeiro: Sampaio Araújo & Cia, s.d.. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Tristesse_de_la_lune%2C_Ernani_Braga%2C_Musica_Brasil.pdf. Último acesso em: 17/07/2024.

BRAGA, Francisco. *Exposição comemorativa do centenário de Francisco Braga (1868-1945)*. [Catálogo]. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42875720b>. Último acesso em: 17/07/2024.

BRANCO, Luís de Freitas. *Canções francesas: poemas de Théophile Gautier...* [et al.]: canto e piano. Lisboa: Musicoteca, 2000.

CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz – o underground do heavy metal extremo no Brasil*.

COMPANGON, Antoine. *Baudelaire l'irréductible*. Paris: Flammarion, 2014.

- DANTAS, Laura Figueiredo. *O canônico em xeque na MPB – processos de legitimação e ideário de modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo, 2016.
- DELGADO, Alexandre; TELLES, Ana; MENDES, Nuno Bettencourt. *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.
- DELIÈGE, Célestin. La conjonction Debussy-Baudelaire. In: JOOS, Maxime (Org.). *Claude Debussy: jeux de formes*. Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École Normale Supérieure, 2013, p. 101-130.
- FALEIROS, Álvaro. *À flor do mal – transpirações baudelairianas*. São Paulo: Demônio negro, 2018.
- FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.
- GÜTLICH, George Rambrandt. Sobre imaginação e fantasia considerações sobre o ornamento. *Revistamusica*, v. 16, n. 1, p. 89-114, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/125008>. Acesso em 19 jul. 2024.
- HIPPERTT, Rebeca Torrezani Martins. A sinestesia e o substrato musical em As flores do mal de Charles Baudelaire. *Travessias Interativas*, v. 14, n. 30, p. 332-343, 2024. DOI: <https://doi.org/10.51951/ti.v14i30.p332-343>.
- JACKSON, John E. Mythe et histoire dans Les Fleurs du Mal. In: Yoshikazu Nakaji; Keiji Suzuki (Org.). *Baudelaire au Japon, hommage à Yoshio Abé. L'Année Baudelaire Tome 13/14*. Paris: Honoré Champion, p. 269-294, 2011.
- KOSTKA, Stephan & PAYNE, Dorothy. *Harmonia Tonal com uma introdução à Música do Século XX*. Editado a partir da 6a edição por Hugo L. Ribeiro e Jamary Oliveira, 2015.
- LEITE, Carlos Augusto Bonifácio; MANICA, Pedro Baumbach; PRUSCH, Vinícius de Oliveira. A nação tutelada em As vitrines, de Chico Buarque. *Revista Criação & Crítica*, v. 31, n. 31, p. 197-211, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i31p197-211>.
- LOW, Peter. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, Dinda L. (Ed.). *Song and Significance – Voices and Virtues of Vocal Translation*. New York: Rodopi, 2005.
- LOW, Peter. Translating Poetic Songs – an attempt at a functional account of strategies. *Target – International Journal of Translation Studies*, v. 15, n. 1, p. 91-110, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1075/target.15.1.05low>.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2000.
- MESQUITA, Carlos. *La Beauté, mélodie, pour chant et piano, mezzo soprano*. Poésie de Ch. Baudelaire. Paris: Henry Lemoine et C., 1923.
- MIRANDA, Sérgio A. de. O'Kinimbá, a primeira canção do ciclo Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro, harmonizadas para canto e piano, de Ernani Braga. *Revista MODUS*, v. 10, n. 1, p. 51-63, 2014. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index/php/gtic-modus/article/view/630>. Acesso em: 29 out. 2024.
- RIBEIRO, Antonio Celso. A Migração dos Sentidos entre Les Bienfaits de la Lune de C. Baudelaire e Sortilégios da Lua de Oiliam Lanna. *Musica Theorica*, v. 3, n. 1, p. 238-266, 2016. DOI: <https://doi.org/10.52930/mt.v3i1.75>.
- ROLLAND, Nina. *Baudelaire's music travels* (2018). Disponível em: <https://www.baudelaire song.org/baudelaire-musical-travels/>. Acesso em 10/07/2024. São Paulo: Alameda / Anpocs, 2010, p. 55.

SILVA, Antonio César Silva. *Jorge Mautner e seus múltiplos*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SOARES, Márcia Aparecida. *As canções de Francisco Braga: análise estilística e interpretação*. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

Resenha

DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Limalha*. São Paulo: Corsário Satã, 2023.

Marinna Silva Santos

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) | Uberlândia | MG | BR

marinna.santos@ufu.br

<http://orcid.org/0000-0002-2521-5409>

Rodrigo Lobo Damasceno é um poeta dos encontros, da espacialidade e da migração. Sua lírica transita múltiplos espaços, ao encontro das pessoas que os atravessam, assumindo várias vozes, abrindo-se para a alteridade em uma tensão entre o eu e o outro. Sua poética é eivada de aspectos visuais, explorando sempre de maneira significativa o espaço da página: *enjambement*, recuos, vazios, talvez uma dimensão que se apropria da flexibilidade da poesia contemporânea para desenhar os espaços que o leitor desbrava junto.

Essa definição poderia ser utilizada também para introduzir a obra anterior de Damasceno, *Casa do Norte* (Corsário-Satã, 2020), mas ganha traços mais profundos em *Limalha* (Corsário-Satã, 2023), que reforça e expande o repertório com que o autor constrói sua poesia.

No prefácio escrito por Fabiano Calixto, que apresenta a obra, destacam-se três observações que o leitor certamente pode perceber ao longo da leitura: 1) a centralidade do trabalhador, 2) a estrutura refinada e 3) a exploração da linguagem (Calixto, 2023, p.6). Para além do fenômeno do poeta dotado de consciência de classe, é possível também identificar o poeta como proletário, de uma forma que não se refere apenas à sua origem, mas ao seu fazer-fabril, ou seja, o poeta como um proletário da poesia, um poeta de ofício. E o que tal trabalho produz é um não de consumo, mas discursivo, que se alimenta de seu ambiente e também, como na célebre convocação de Marx, busca modificá-lo.

Às observações de Calixto, é possível adicionar uma outra: *Limalha* demonstra, tal como *Casa do Norte*, uma poética eivada com a migração e um forte senso de topologia, dos lugares cambiantes, sejam estes naturais ou sociais (porque frequentemente também são ambos, na mesma medida). Essa preocupação transparece não apenas na obra poética, mas também na ensaística de Damasceno (2019), na qual Sterzi (2021, p. 171) reconhece o aspecto da história pessoal de Damasceno e também o uso poético da translocalidade para evidenciar e, porque não, tentar sarar o “dilaceramento do sujeito” entre paisagens distintas. O que Ranieri destacou como uma “poética da migração” no prólogo de *Casa do Norte* (2020, p. 8), em *Limalha* está presente nos ciclos, que exploramos mais adiante nesta resenha, mas também, e principalmente, na noção de que a inspiração de Damasceno advém de, e retrata, paisagens diversas e pessoas que, mesmo em sua diferença, deixam entrever uma identificação proletária, a qual também figura aqui, a se analisar.

Uma vez que, como Calixto, reconhecemos o poema como coisa fabricada, urge também dizer que o próprio trabalhador é seu fim, aquele a quem a poesia é consagrada, mas



também o ponto de partida do fazer poético, uma vez que o proletariado é definidor da condição do poeta. De fato, a poesia de Damasceno dá vazão a desejos cotidianos, simples e complexos: a dança, a cerveja, o sexo, a festa. De igual maneira, compreende as atividades que enlaçam o trabalhador na tragicomédia do Brasil do início do século XXI: a organização, a luta e a perspectiva revolucionária. É nessa interação entre prazeres e compromissos que a consciência de classe se exprime em *Limalha*, servindo como carta de amor que tem a classe trabalhadora como remetente e destinatário e também chamamento para a ação política.

O livro divide-se em seis seções, ou – conforme prefere o autor – seis ciclos, quais sejam: (i) ciclo do nordeste; (ii) ciclo das rezas; (iii) ciclo de Portugal; (iv) ciclo de Finados e (v) ciclo de SP e (vi) ciclo de classes. O ciclo inaugural aponta para o nordeste no horizonte literário e apresenta o canto do trabalhador nordestino que subsiste à realidade tétrica e opressora das relações de trabalho. Jauss (1994, p. 18), ao traçar um panorama geral das escolas de pensamento que consolidaram a teoria literária, ressalta como avanço da teoria marxista, a concepção de literatura enquanto elemento constitutivo da sociedade. O texto literário seria, portanto, capaz de interagir com a paisagem social, encontrando seus destinatários por meio do discurso que dele se funda. *Limalha* parece encontrar seu público sem muitos obstáculos, porque a voz do poeta que invoca a revolução é a mesma que insiste em sair da boca do “cadáver adiado que opera máquinas” (2023, p. 36) para entoar canções de liberdade.

Não obstante, a representação feminina na parte inicial da obra é insípida. Nos vinte e dois poemas que compõem o primeiro ciclo, há apenas quatro que mencionam mulheres. Desenha-se, assim, uma paisagem masculina, onde a mulher está em segundo plano, desvanecida até mesmo na luta de classes. A mulher integra o proletariado e carrega as mazelas da exploração de seu corpo pela burguesia, entretanto os poemas iniciais parecem lançar luz apenas sobre as dores e esforços masculinos:

meu couro [...]
cobrirá o corpo
de um homem
cuja cabeça
assombra
os açudes
frescos do fim
do dia,
cujas costas
carregam
sacas
e sacas e sacas
de sol [...]
(2023, p. 35)

vem vindo,
é um corsário da caatinga,
um camponês na base de enxada e ansiolíticos,
um camelô cambaleando
sem mercadorias –
uma força do passado
vem vindo.

(2023, p. 43)

Em contrapartida, as poucas passagens do ciclo que abrangem a figura feminina são atravessadas por manifestações de amor e sensibilidade, como depreende-se dos excertos dos poemas “Nos fundos” e “Engenhos Baianos”:

curtiram a ternura do fim dos turnos
e embora fossem mulheres e homens
duros: se amaram, beberam licores
(2023, p. 34)

Solar, lá está Lina
A italiana observa o Nordeste
à beira das praias e das encostas. Sabe que
a Gamboa (ou o Nordeste de Amaralina)
salvará Salvador
da polícia.
(2023, p. 60)

Seria este, portanto, o presságio de uma poesia marxista alheia às questões de gênero e invisibilizadora do trabalho feminino em suas múltiplas jornadas? O povo em *Limalha* é masculino?

Existe uma correlação possível com a questão da (sub)representação feminina que se desvela na escolha que Damasceno faz ao referir-se ao romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, que intitula um dos poemas do primeiro ciclo da obra. Ali vemos:

Toda letra é um troço acanalhado.
Sua tinta – azul ou preta de preferência –
deixa entrever que ela trai:
casmurro, burro, sou o homem
que toma cachaça, o macho bruto
padecendo insônia, estúpido, travando
luta contra livro, estúpido – estúpido
Toda letra é um troço acanalhado
(2023, p. 63)

O eu-lírico, aqui, explora algo de insatisfatório em si mesmo, de brutalidade e ignorância, muito parecido com a caracterização que o protagonista Paulo Honório faz de si no romance. Essas falhas de caráter o levam à tragédia familiar, apartado da figura de sua esposa, Madalena, a quem não pôde compreender como pessoa em virtude de sua “alma agreste”. A leitura e exploração desse personagem, nas palavras do eu-lírico, expressam que essa brutalidade não pertence somente aos homens agrestes, geo-culturalmente falando, mas também pode assolar os que brandem a pena, figurada na letra acanalhada. Se Paulo Honório sentia-se traído pela esposa letrada, caindo em uma espiral de vergonha e crueldade, o poeta sente-se traído pela caneta que, como Madalena, é capaz de revelar o vazio da estrutura capitalista e patriarcal.

Para além da construção de tal intertexto, faz-se necessário ressaltar que Damasceno concebeu *Limalha* como uma epopeia do proletariado, conforme aponta Calixto no prefácio

da obra (2023, p.6). Isso leva a crer que a sub-representação feminina e o posicionamento do texto em questão no primeiro ciclo que tem como poema introdutório “Passado (começo de epopeia)” é uma escolha discursiva para denunciar o processo neoliberal de despolitização das classes oprimidas. Trata-se do início do movimento irreprimível de uma engrenagem que conduzirá à libertação de trabalhadores e trabalhadoras. O prenúncio da transformação da carne humana – exausta e vexada – em magnéticas e revolucionárias partículas de ferro.

Damasceno resgata, em poemas de ciclos seguintes, referências femininas que reivindicam um lugar nas relações sociais e de trabalho. Exemplo disto é “A ave Maria”, parte do Ciclo das Rezas, em que fábricas, terreiros, bares, cabarés, novelas, mares e guerras estão ocupados por Marias, nome este que serve de símbolo das mulheres populares:

Maria das madeiras, das brasas e dos milhos
Maria do São João e das cenas de sangue na avenida
Maria das limalhas das espadas de Senhor do Bonfim
[e Cruz das Almas] (2023, p. 88)

Munidas da espada e da pena, em Limalha, as mulheres figuram e são nomeadas, como bem exemplifica o poema ‘Nomes’, que traz Sofia como a precursora do fazer poético na família do poeta. Ali, Damasceno reconhece sua não-autoria, afirmando “O poema não é meu / nem o verso / o metro / nada” (2023, p. 236).

Entremeiam-se, nas poesias, a denúncia das mazelas sociais vividas pelo povo e a louvação de um horizonte de transformação social, de matriz revolucionária. Isso engendra dois questionamentos, que aqui evidenciamos. O primeiro tem a ver com a representação do próprio autor. Como ilustração, recorremos a Rancière, que, no prólogo d’*A noite dos proletários*, justificou certo reducionismo da “majestade das massas” ao tomar como foco o recorte que lhe interessava, o dos proletários que ousaram no fazer literário, para além dos “dias laboriosos” e ajudaram a desmistificar a própria imagem do trabalhador. Em *Limalha*, percebe-se um nível de identificação com o subalterno, de uma consciência de si como o trabalhador que também é poeta, o que reafirma as posições que, já em *Casa do Norte*, estavam dispostas.

O outro questionamento é o da existência ou não da utopia na poética de Damasceno. Os meios e fins políticos a que se alinha são os da mudança estrutural, apontando claramente para um cenário ideal e utópico.

A utopia revela-se no texto poético de modo multifacetado: o viver utópico permeia diferentes “cenas” que ilustram os poemas, conferindo-lhes corpo material na realidade sensível. É assim que Damasceno apresenta a esperança que nasce do povo e da natureza confronto com o colonizador em “Alba do Mayombe”: “O império pensa que é grande e que pode com a floresta / mas o Mayombe é maior” (2023, p. 127), a beleza singela do trocar-de-ideias sobre o futebol dá cor em “Campeonato Baiano (ideia de comunismo)” (2023, p. 143) e o bucolismo de “Cátia de França (noturno nordestino)” (2023, p. 50) ou o “movimento anti-mecânico”, libidinoso e expressivo de “Los perreos românticos”, cujo terceiro mundo romântico dança “a despeito / do pacto sinistro entre os vermes / e o tempo” (2023, p. 80-81). Nestes dois últimos exemplos, o semblante utópico do bom momento vivido está presente em duas situações quase opostas: entre a calma e a dança. Assim, Damasceno constrói suas utopias proletárias não a partir de uma exibição clara e sistematizada do que elas serão, mas começando a partir dos momentos de gozo estético, político, romântico, que interagem de maneira íntima com

o espaço geográfico e social. Quanto a esses momentos, podemos vivê-los (e Damasceno os situa) mesmo em mundos estruturados para a opressão do trabalhador.

Destes tijolos, pode-se construir uma casa, símbolo da visão utópica última do poeta, que, entretanto, não está expressa com detalhes. Talvez a perspectiva mais completa dela, embora apresentada de modo dissonante, esteja na pedra capitular que é “A noite dos proletários (surrealismo capitalista)”, que viaja livremente entre espaços e cenas protagonizadas por esse povo. Em narrativa que começa na menção a Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e à Comuna de Paris, Damasceno identifica “o início de uma luta prolongada / e o canto democrático das praças” (2023, p. 193), fornecendo assim, se preciso ainda fosse, o seu posicionamento político e horizonte de visão. A exemplo de tal introdução, todo o poema se desenvolve em um estilo de colagem, aglutinando as pontas soltas da luta com pessoas e espaços fragmentados ao longo da construção poética. Assim, revela-se o fio condutor, que se consubstancia na condição proletária, seja ela imersa em dificuldades ou apontando rumo à utopia:

a extensão territorial do quilombo do interior do Nordeste
e seu exercício atento da metalurgia, da liberdade e da guerra

à luz dos lampiões precários da esperança
(com Canudos na lembrança), o crente
espera a próxima surpresa messiânica
armado até os dentes [...]

de um modo ou de outro,
Stalingrado
resiste [...]

a vida é uma ideia velha para os burgueses
(com seus olhos saturados de paisagens, passagens aéreas e poemas)
mas para nós é uma peça
danificada
passível de conserto
nas mãos
da gente certa
(a que ontem cantou o canto épico das colheitas
e hoje vive de pequenos furtos e versos no centro de Fortaleza)
(2023, p. 194-197)

O poema serve como exemplo, pois reúne alguns desses episódios de glória ou carestia que, na visão de Damasceno, são emblemáticos da luta e dos objetivos políticos do povo trabalhador. Logo, a vida é passível de conserto, pois existe uma ideia de amanhã melhor. Esse amanhã, em Damasceno, apresenta-se sempre nos símbolos do povo, na simplicidade e nas alegrias cotidianas ou mesmo na identificação que o poeta e os eus-líricos encontram em figuras artísticas radicais e subversivas: Mariátegui, Pasolini. Tais personalidades representam também o viés universalizante do poeta, que ao afirmar o Nordeste por sua obra, não deixa de almejar o intertexto com o não-Nordeste, com o vasto mundo que o rodeia. A mobilização da intertextualidade auxilia na formulação da utopia ao torná-la uma mescla de sabor latino-americano pulsante, como se observa no Ciclo das Rezas, que traz as influências da Jamaica, em

“Studio One (Riddim)” (2023, p. 79) até Maradona em “La Mano di Dio” (2023, p. 97), passando pelas várias imagens da *Patria Grande* em “Listo (tudo o que não sou)” (2023, p. 102).

Em cada ciclo, reconhecemos com facilidade o arcabouço de referências usado pelo poeta e com quem ele dialoga. No ciclo de Portugal, com aquela nação e com as colônias; no ciclo de Finados, com figuras mortas e a própria morte; no ciclo de SP, com os espaços da cidade e seu povo; e no ciclo de classes, com a própria condição proletária. É no ciclo de classes, cujo tema permeia a obra, que a epopeia se finaliza, apontando para o “Futuro”. O poeta, já “sem bandeiras e aos pedaços”, dedica a poesia a Mariáteguis, Fridas, Marias – aves ou Quitérias –, que enxergam nas estrelas um rubro brilho político.

Referências

DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Casa do Norte*. São Paulo: Corsário Satã, 2020.

DAMASCENO, Rodrigo Lobo. *Limalha*. São Paulo: Corsário Satã, 2023.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli, Ed. Ática, São Paulo, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Trad. Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Editora Record, 2020.

STERZI, Eduardo. Um norte ao norte do norte. *Ouriço. Revista de poesia & crítica cultural*. 1. ed. Juiz de Fora: Macondo, 2021, v. 1, p. 166-175.