

NO JARDIM DO MAL: BAUDELAIRE NO BRASIL

Raul Azevedo de Andrade Ferreira¹

Resumo: O volume de poesias intitulado *Les fleurs du mal*, publicado em 1857, por Charles Baudelaire, firmou-se como marco decisivo na trajetória da literatura moderna. Tal importância, contudo, apenas pôde ser atingida por sua obra conter em si uma alta carga de possibilidades semânticas, propriedade identificada por Paul Valéry como *durée*. Este ensaio busca discorrer sobre como a *durée* de *Les fleurs du mal* foi processada nas primeiras recepções da obra de Baudelaire, no Brasil, analisando como ela sofreu uma série de modulações em função da conjuntura política do país.

Palavras-chave: Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Recepção no Brasil.

Abstract: The volume of poetry entitled *Les Fleurs du Mal*, published in 1857, by Charles Baudelaire, has stood as a decisive mark in the path of modern literature. Such importance, however, could only be attained as a result of the weight of semantic possibilities offered by the work, an element identified by Paul Valéry as *durée*. This essay intends to comment on how the Baudelarian *durée* was processed during the early reception of his work in Brazil, analyzing how it has suffered a series of modulations due to the political state of the country.

Key words: Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Reception in Brazil.

Há exatos 150 anos, Charles Baudelaire publicava seu volume de poesias intitulado *Les fleurs du mal*, e hoje se pode dizer que sua obra ainda guarda um indiscutível vigor. Como é de praxe no ritual de assimilação da obra dos grandes gênios artísticos, Baudelaire foi incompreendido e julgado negativamente pela crítica mais especializada da época, assim como pelo tribunal francês, sendo inclusive obrigado a excluir determinados poemas de seu livro, tidos como ofensivos à moral da época. Mas o fenômeno Baudelaire também recebeu acolhimento receptivo por algumas sensibilidades de seu tempo, dentre elas a de Victor Hugo, que, ao agradecer a dedicatória de alguns poemas dos *quadros parisienses*, afirmava: “*que faites-vous? Vous marchez? Vous dotez le ciel de l’art d’on ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau ...*” (carta de 06/10/1859).

A comoção de Victor Hugo deixa transparecer que ele encontrava-se de alguma forma desorientado; sem saber exatamente como e para onde, sabia apenas que o jovem poeta, apesar de entusiasta de sua própria poesia, dava um passo mais adiante. Hugo identifica apenas a inauguração de uma nova intuição artística, e se a característica principal de toda grande obra é o fato de ela possibilitar uma multi-

¹ Mestrando pelo programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE. Endereço eletrônico: raulandrdef@hotmail.com.

plicidade de leituras, pode-se dizer que é nesse *frisson nouveau* que reside o núcleo da poética inaugurada pela poesia de Baudelaire: a literatura da modernidade. Mas, para além da identificação dessa nova intuição, ponto comum a todos que posteriormente se reconheceram inseridos na *tradição baudelaireana*, caberá a cada artista ou crítico desencavar seu próprio Baudelaire, pois, nas palavras de um eminente baudelaireano, o poeta americano T.S. Eliot, “sua própria amplitude cria dificuldades, pois ela induz o crítico partidário, mesmo nos dias de hoje, a reconhecer em Baudelaire o patrono de suas próprias crenças” (apud AMARAL, 1996, p. 15).

Baudelaire tinha consciência do poder de sua inovação, ele inclusive preferia os seus leitores do futuro aos seus irmãos de contemporaneidade, mas o que ele não poderia ter consciência era *qual* Baudelaire se encaixaria no gosto da posteridade. Um outro baudelaireano, seu compatriota Paul Valéry (2006, p. 152), afirmava que todo grande homem se nutre da ilusão de prescrever algo ao futuro, e que essa ambição, por ser a saúde que conservaria a obra do tempo, ele chamaria de *duração*. A permanência de uma obra, contudo, não é devida a uma conservação de seu sentido, mas a movimentos sucessivos de flutuação, pois o tempo é um rebelde ante qualquer coisa que pretenda permanecer estática, e se algo poderoso acontece, a ponto de se fazer insistente dentro da massa fluida da cultura, sua duração somente pode ser medida na cadeia descontínua dos altos e baixos de sua ondulação senoidal. Palavras do próprio Valéry (2006, p. 152):

L'oeuvre dure en tant qu'elle est capable de paraître tout autre que son auteur l'avait faite. Elle dure pour s'être transformée, et pour autant qu'elle était capable de mille transformations et interprétations.

Ou bien, c'est qu'elle comporte une qualité indépendante de son auteur, non créée par lui, mais par son époque ou sa nation, et qui prend valeur par le changement d'époque ou de nation.

A nação, portanto, busca na obra uma utilidade, e é nesta utilidade que reside o valor dessa obra numa dada circunstância.

A descontinuidade dos signos artísticos é a irmã gêmea de sua riqueza múltipla, que depende mais dos olhos contempladores do que da natureza do impulso autoral. Nada mais apropriado, portanto, que o plural no título do volume de poesias de Baudelaire, pois o jardim de sua poética possui uma variedade de espécimes que surpreenderia o seu próprio autor. Em Baudelaire, por exemplo, os simbolistas colheram uma perspectiva mística do real pautado pela correspondência dos sentidos; os decadentistas puderam ver nele o semeador de seu satanismo estético; Rimbaud clariviu o abalo sísmico da linguagem poética; já Eliot cheirou a desagregação da moral moderna nas grandes cidades, expressa numa dicção clássica que somente a tradição mediterrânea poderia lhe ensinar.

Um caso exemplar desse fenômeno é o do próprio Baudelaire em relação aos seus ícones artísticos. Diz-se nos Estados Unidos que o Poe de Baudelaire é

melhor que o Poe de Poe. Outro exemplo é a atitude do escritor francês para com o compositor alemão Richard Wagner. Em sua famosa carta a Wagner, Baudelaire, com um nítido tom de entusiasmo, confessa que em sua música ele havia provado certo “*sentiment d’une nature assez bizarre*”, uma “*volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l’air ou de roller sur la mer [...], quelque chose d’excessif et de superlatif. [...] Ce sera, si vous voulez, le cri suprême de l’âme montée à son paroxysme*” (BAUDELAIRE, 2000, p. 195). Vê-se claramente que o poeta francês refere-se à música do alemão com palavras que pareciam descrever mais a sua própria poesia. O poeta, aliás, estava em plena consciência desse efeito que fazia a expressão do outro se voltar para si mesmo: “*d’abord il m’a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j’ai compris d’où venait ce mirage; il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnais comme tout homme reconnaît les choses qu’il est destiné à aimer*” (BAUDELAIRE, 2000, p. 194). E, por fim, termina assim sua carta: “*Monsieur, je vous remercie; vous m’avez rappelé à moi-même et au grand, dans les mauvaises heures*” (BAUDELAIRE, 2000, p. 196).

O que Baudelaire experimentava nas palavras de Poe e na música de Wagner era o verdadeiro efeito da obra do Gênio artístico. O mesmo viriam experimentar os futuros baudelairianos: uma duração que em certo sentido é totalmente independente do próprio Charles Pierre Baudelaire. Não é outro o trabalho de leitura da literatura e da arte: ver a si mesmo nas palavras do outro.

Em sua curta carreira como crítico, Machado de Assis pôde nos felicitar com a mesma agudeza que se pode verificar em seus romances e contos. Com a sua rara sagacidade, Machado pôde ser sensível a uma certa agitação que vinha ocorrendo na escrita da poesia daquela época; algo que ainda não se caracterizava como mais do que “uma tentativa de poesia nova”, mas que já denunciava um “espírito novo” de uma “geração que alvorece” (MACHADO, 1957, p. 180). Pode-se dizer que tal espírito novo já era um efeito daquele *frisson nouveau* que Victor Hugo havia detectado na poesia de Baudelaire; era o *modismo baudelairiano* chegando nas praias tupiniquins.

A primeira geração de leitores e poetas que denunciarão o *efeito Baudelaire* no Brasil aparece à época da morte de Castro Alves; um momento nervoso na vida do país, quando se preparava duas importantes transformações em sua base infra-estrutural: a proclamação da República e a abolição dos escravos. A ordem política saquarema era abalada pelo fortalecimento do espírito bacharelesco das faculdades de Direito, sobretudo a de Recife. Baudelaire viria progressivamente substituir o lugar de importância que o nome de Victor Hugo havia ocupado no ideário poético brasileiro. Mas nesse mesmo influxo ocorreria algo inusitado: na travessia do Atlântico, Baudelaire teria algumas companhias de viagem que até então, em sua residência em Paris, não tivera a oportunidade de conhecer: Comte, Taine, Spencer

e outros mestres do já falido cientificismo que caracterizou o último quartel do século XIX.

Os jovens daquele momento assumiram um espírito combativo na contestação da ordem imperial, e por isso apoiaram suas posições políticas tanto nas teorias científicas, que então permitiam uma reinterpretação do país, como em alguns elementos que conseguiam enxergar na poética baudelaireana. Baudelaire, portanto, era ligado a uma postura política combativa, o que fez com que ele fosse lido inicialmente, no Brasil, como um poeta realista. Para quem acostumou-se a uma leitura moderna da poesia do francês, não deixará de causar certa estranheza que o autor que aprendeu com Poe e Swedenborg a matemática da irrealidade do real, e que foi descrito por Otto Maria Carpeaux (1982, p. 1484) com uma *anima naturaliter religiosa*, tenha sido recebido com tal conotação. O Baudelaire dos primeiros baudelaireanos brasileiros não era o Baudelaire de *Correspondances*, de *L'albatros* ou de *Élevation*, mas um Baudelaire criador de certas imagens grotescas que uma década mais adiante viria aqui alimentar o paladar de nosso naturalismo literário. A sensibilidade sensata de Machado de Assis foi a única que então percebia o que parecia ser uma aparente contradição. Machado não via correspondência entre os termos Baudelaire e realismo, algo tido como consensual na época:

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!* (MACHADO, 1957, p. 191).

Machado não poderia concordar com seus contemporâneos, porque sua sensibilidade o fazia perceber um outro poeta no autor de *Les fleurs du mal*. Diferentemente de seus compatriotas, o Bruxo do Cosme Velho não guardava seu volume de Baudelaire ao lado dos livros de Victor Hugo e de Eça de Queirós; sua educação mais ampla – que incluía um decisivo conhecimento em língua inglesa – o levava a fazer relações impossíveis à maioria dos literatos da época.

Contudo, a formação de Machado de Assis era uma raríssima exceção em nosso país, e se a literatura da grande maioria de nossos escritores sequer conseguia ultrapassar os anos de faculdade, mais raro ainda era que ela conseguisse ultrapassar as fronteiras do rincão ibérico ou do território gaulês. Conseqüente a isso, foi que o influxo da literatura de Baudelaire não conseguiu romper com um certo “realismo fundamental”, que Sérgio Buarque de Holanda (1995, p. 110) reconheceu como marca insidiosa da cultura brasileira. Lia-se Baudelaire não dentro de uma totalidade de seu projeto estético, mas em função do estabelecimento de um projeto de país. Isso somente seria possível mediante uma cegueira inconsciente a determinadas partes de *Les fleurs du mal*. É sabido que Baudelaire pretendeu um volume de poesias que não fosse apenas um acúmulo indisciplinado de poemas,

mas que suas peças constituíssem um todo orgânico. Tal característica não foi percebida pelos estudantes da década de 1870, que liam, traduziam e parafrazeavam sobretudo os poemas do ciclo Jeanne Duval e esqueciam, por exemplo, a seção dos *Tableaux parisiens*, onde muitos de seus poemas permaneceram inéditos em português até a primeira tradução completa do volume, realizada por Jamil Almansur Haddad, por ocasião do centenário da obra.

É significativo que apenas determinados poemas atraíssem a atenção de nossos primeiros baudelairianos. Os ombros da *Nova Geração* cederam ao enorme peso que a que lhes impôs a tradição do lirismo romântico. A contradição era flagrante: pretendia-se utilizar Baudelaire como uma reação ao romantismo, contudo lia-se apenas as poesias que mais facilmente poderiam ser aproximadas a uma tradição lírica romântica, sobretudo aquela já preparada por um certo byronismo de Álvares de Azevedo e um sensualismo de Castro Alves. É contraditório, mas apenas superficialmente surpreendente. Vista mais de perto, a geração das últimas décadas do século XIX, apesar de seus esforços, sentiu grande dificuldade em se desbaratar completamente da estrutura de pensamento imperial, pois “na forma, continuavam a tradição imperial [...] e nisso ainda reverberam o amor à tradição saquarema” (ALONSO, 2002, p. 258).

Os poemas amorosos de Baudelaire são marcados por uma contenção que impede os transbordamentos líricos da poesia que se vinha comumente realizando até então. Tal contenção serve para que se ultrapasse a circunstância de uma situação amorosa e se atinja uma postura filosófica que expõe o conflito moral do homem, que se vê dividido entre a busca de um ideal de beleza de raízes platônicas e o remorso que tal busca acarreta. Em Baudelaire, pode-se ver com nitidez o ato poético conscientemente conduzido, e é neste ponto que podemos começar a descobrir a sua modernidade, que não nega o romantismo, nega o baixo romantismo lamurioso².

É certo que podem ser facilmente identificadas nos poemas de *Les fleurs du mal* as mulheres que atravessaram a vida do poeta: Jeanne Duval, a Louchette, Madame Sabatier e mesmo a Madame Aupick, mas isto não se torna um índice de realismo de sua literatura; quem parar por aí terá reduzido severamente as possibilidades de sua poesia. As mulheres baudelairianas transcendem qualquer personalidade, a cobertura de maquiagem com que elas se revestem destituem-lhe o rosto. A mulher, nos poemas de Baudelaire, esvazia-se do significado das pessoas empíricas que a inspiram para se travestir na encarnação da beleza amorosa, que atravessa o

² O poeta francês, aliás, possuía uma relação muito mais sutil com a arte romântica; em *Salon de 1846*, por exemplo, ele afirma que “*pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau*” (BAUDELAIRE, 1932a, p. 66).

mundo, rasgando insensivelmente os valores burgueses ao ascender ao estatuto de divindade artificial.

O eu-lírico baudelairiano encarna uma voz que dá vazão ao quiasma social da mentalidade burguesa e, ao mesmo tempo em que se eleva ao infinito pela superafetação dos sentidos através dos paraísos artificiais, se enterra no *gouffre obscur* no remorso moral da culpa. Tal cisão do indivíduo é deliberada pelo contato amoroso com uma entidade sobrenatural, encarnada no corpo de uma mulher particular. A mulher é considerada não em função de sua particularidade, mas em função de sua sobrenaturalidade, que é impessoal. A sobrenaturalidade em Baudelaire não se associa a uma dimensão alternativa ao natural, mas àquilo que está sobre-o-natural; ao que é acrescentado à natureza de forma a torná-la mais nobre e perfeita por intermédio do artifício.

A poética baudelairiana visa contrapor-se a uma ordem de valores construídas no século XVIII, onde o bom, o belo e o verdadeiro estariam organizados em torno da natureza, e que postulava que o mal, o feio e a mentira derivariam do homem organizado em sociedade. Baudelaire rompe com tal concepção, retirando o centro de gravidade que mantinha coesos os três elementos: a beleza, a bondade e a verdade afastam-se umas das outras, deixando de se confundirem entre elas. Para ele, a natureza não ensinaria nada, apenas nos incentivaria ao crime e à maldade pois, enquanto o homem permanecesse atado ao natural, pouco estaria ele afastado de sua condição animal. A condição natural animalesca condiciona o homem apenas a se preocupar com a sua integridade física e bem-estar orgânico, e para isso ela não poupa esforços e ignora as noções de ética e de bondade. A beleza e a nobreza poderiam ser atingidas apenas por intermédio de um melhoramento da natureza pela cultura; pela razão, artifício e cálculo. A bondade sempre foi fruto de uma invenção humana, de uma teologia ou de uma filosofia: “*le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité; le bien est toujours le produit d’un art?*” (BAUDELAIRE, 1932b, p. 355). A deformação do natural, portanto, se identifica com a correção de algo que se encontra num estado rude, de forma que o *artifício* passa a ser tido como o elemento sublimador da natureza.

Somente tendo em mente esta alternativa a uma tradição filosófica, pode-se entender melhor como Baudelaire organiza a figura feminina em seus poemas. Na seqüência dos poemas de *Les fleurs du mal*, *La beauté* aparece antes dos poemas do ciclo Jeanne Duval, assim como os poemas sobre a beleza sucedem aqueles que se referem à condição espiritual do poeta e de sua superior capacidade perceptiva. Disso, pode-se concluir que: o poeta, por ser um uma pessoa de capacidades perceptivas superiores, por estar atento a certa unidade do real que se encontra além do mundo fenomênico (*Correspondances*), pode ser sensível à complexidade da beleza que se concretiza apenas num plano ideal, mas cuja sombra pode ser procurada na sombra da materialidade daquelas mulheres que se artificializaram a ponto de

chegarem à condição de semideusas. O elogio da moda e da maquiagem não apenas diz respeito à louvação de uma contemporaneidade marcada pela fugacidade das coisas, ela assenta-se numa postura filosófica que reorganiza a ética burguesa de seu tempo. Quando a beleza declara: “*Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre*” (*La beauté*) estamos diante de uma divindade que se situa acima do natural e da moral do senso comum; sua força é o se tornar um centro de gravidade de amor e volúpia que atrai o poeta, dando-lhe a força vital de seu canto. Ao contemplar a beleza em toda a sua potência divina, o poeta, ao mesmo tempo em que se eleva ao infinito de um paraíso artificial, tomba no inferno de uma cadeia infinita de desejos. Pode-se então ler o poema *L’ideal* como a declaração do apetite superior de uma sensibilidade refinada:

*Ce ne seront jamais ces beautés de vignettes,
Produits avariés, nés d'un siècle vaurien,
Ces pieds à brodequins, ces doigts à castagnettes,
Qui sauront satisfaire un coeur comme le mien.
Je laisse à Gavarni, poète des chloroses,
Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital,
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.
Ce qu'il faut à ce coeur profond comme un abîme,
C'est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,
Rêve d'Eschyle éclos au climat des autans;
Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,
Qui tors paisiblement dans une pose étrange
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!* (BAUDELAIRE, 1994, p. 35).

Este poema se concentra na expressão do desejo do poeta e de suas vontades particulares, não facilmente satisfeitas devido à divergência com o “gosto” normal de seu tempo. Percebendo a posição que ele ocupa dentro do livro, vê-se que ele prepara a aparição da figura feminina. Ou seja: o desejo vem antes, a mulher depois. Esta é uma inversão altamente significativa, pois, caso atentarmos ao que normalmente ocorria na tradição lírica anterior a Baudelaire, a operação habitual seria mulher antes, desejo (literatura) depois; Beatriz antes, *Commedia* depois; Marília → Dirceu. Note-se que o poema seguinte, *La géante*, continua a declaração do desejo: “*J’eusse aimé vivre auprès d’une géante*”. *L’ideal* segue o poema que dá voz à própria *beauté*, que no segundo terceto diz:

*Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j’ai l’air d’emprunter aux plus fiers monuments,
Consommeront leurs jours en d’austères études* (BAUDELAIRE, 1994, p. 35).

Pode-se entender *Les fleurs du mal* como sendo esses estudos em torno da beleza que descambam no estudo da própria condição humana. Todas as palavras

associadas à beleza no primeiro quarteto de *L'ideal* remetem a uma estética do passado, a um gosto ultrapassado, são “*Produits avariés, nés d'un siècle vaurien*”; são objetos ora arcaicos – *brodequins, castagnettes* – ora elementos que denotam uma estética mais próxima do século XIX, “*beautés de vignettes*”, mas que igualmente são avariados pela instauração do novo ideal estético e de uma nova sensibilidade artística. O quarteto seguinte adensa ainda mais essa referência a um tipo de beleza feminina romântico-burguesa, associada a uma debilidade doentia, digna apenas de artistas menores, neste caso figurados pelo desenhista Paul Gavarni. Os últimos versos dos quartetos preparam os tercetos, eles indicam o contraponto do tipo de beleza rejeitada. A vontade do poeta, seu coração, “*profond comme un abîme*” – que no poema anterior acabara de contemplar a força imperiosa da beleza – já parece querer mais do que a beleza comum – ainda pautada pela antiga isometria do bom, do belo e do verdadeiro –; as pálidas rosas não mais satisfazem o poeta ávido da potência estética de seu *rouge idéal*. Nos tercetos, o poeta declara qual o seu ideal de beleza: ao invés da debilidade, a força; ao invés da apatia, uma “*âme puissante au crime*”, que transgride a moral pela audácia de ultrapassar as articulações naturais do corpo humano por uma “*pose étrange*” que seduz os Titãs.

Esta pose estranha com que a mulher seduz e subjuga o universo – “*tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*” (XXV) – deve ser tida no mesmo sentido que o elogio dos adornos artificiais com os quais a mulher sublima a natureza bruta de sua matéria; é mais um artifício por onde se atinge a beleza divina “*Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,*” (XXVII). O elogio dos adornos, portanto, encontra-se a uma distância enorme do esteticismo parnasiano que virara moda na época. Ela fundamenta-se numa postura em relação ao mundo, que vê na elaboração da cultura o aprimoramento da dignidade da condição humana. Assim, no poema *Le cadre*, as jóias da mulher são comparadas à moldura do quadro que possui o estranho sortilégio de isolar seu conteúdo da natureza. Mas a mulher dona dos movimentos nobres e poderosos, da *pose étrange* que “*Même quand elle marche on croirait qu'elle danse*” (XXVII), é a mesma que ainda guarda alguns elementos naturais fadados à decomposição: “*Et pourtant vous serez semblante à cette ordure, / A cette horrible infection,*” (*Une charogne*) a divindade e a mortal convivem numa natureza de “*monstre bicéphale*”.

O orgânico e o artifício, a natura e a cultura, portanto, são colocados numa mesma figura com o intuito de mostrar uma contradição agônica, situada no meio de uma nova escala de valores ascendentes, onde o segundo elemento é louvado porque eleva a natureza humana em direção ao infinito, e o segundo condenado por se resumir no que há de mais degradante na condição humana. Quando se toma a leitura da mulher baudelaireana, operada pelos poetas da *Nova Geração*, vê-se que tal complexidade é esquecida em favor de um ideário bastante distinto do presente na poética de Baudelaire. Tomemos como exemplo um poema que parafrasa

seja justamente *L'ideal*, o poema *Profissão de fé*, um dos mais conhecidos de Carvalho Júnior:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas
Belezas de missal que o romantismo
Hidrófobo apregoa em peças góticas,
Escritas nuns acessos de histerismo.

Sofismas de mulher, ilusões óticas,
Raquíuticos abortos de lirismo,
Sonhos de carne, compleições exóticas,
Desfazem-se perante o realismo.

Não servem-me esses vagos ideais
Da fina transparência dos cristais,
Almas de santa e corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim (apud RAMOS, 1959, p. 18).

A referência ao soneto de Baudelaire é evidente. Encontra-se, no brasileiro, uma atitude de rejeição de uma idéia de beleza em favor de uma imagem de mulher que se distancia de uma palidez inocente. Contudo, a proximidade com Baudelaire pára por aí, ela é apenas epidérmica. Traduzida para a linguagem do realismo lírico brasileiro, a poesia de Baudelaire sofre uma série de modulações que desvirtuam seu caráter original; é um outro Baudelaire, distinto e independente do autor de *Les fleurs du mal*. De início, o que chama a atenção é o tom raivoso que a recusa da imagética romântica adquire. Se em Baudelaire via-se apenas uma rejeição pacífica em virtude de um gosto diferenciado, o brasileiro possui *ódio* às pálidas virgens. Outro ponto significativo é as novas conotações que as debilidades doentias adquirem. Aqui as débeis *pâles roses* inicialmente mantêm a conotação doentia das donzelas carentes de vigor, a princípio não tão distantes do soneto de Baudelaire (virgens pálidas, peças góticas, vagos ideais, transparência dos cristais, corpo de alfenim). Mas logo em seguida é dado um passo mais adiante: a terminologia clínica se acentua ao ponto de as donzelas românticas serem encaradas pelo viés da *patologia* (cloróticas, acessos de histerismo, raquíuticos abortos). Paralelamente a esta conotação vemos também referências litúrgicas (belezas de missal, almas de santa), igualmente ausentes na poesia de Baudelaire. Por fim, encontram-se termos científicos e filosóficos, que jogam a imagem romântica para fora de um *campo da verdade* (sofismas de mulher, ilusões óticas, sonhos de carne). Por fim, vemos que o poeta demora-se mais no que nega que no que valora, deixando apenas o último terceto para a caracterização do tipo de mulher da sua poesia. Nela, o autor caminha numa direção

contrária à de Baudelaire; apesar de início incluir um elemento caro à poética baudelaireana, os adornos, o não desenvolvimento deste elemento faz com que ele perca a força de significação, que encontramos na poesia do francês, não ultrapassando a função de uma mera anotação de uma palavra que permanece oca de significação. Apenas no último verso o autor informa seu valores, tornando-se mais claro o tipo de mulher valorizada a propósito de Baudelaire, mas que é totalmente distinta da que encontramos em *Les fleurs du mal*. A saúde e a matéria segue num sentido contrário a “*La froide majesté de la femme stérile*”, a mulher perde a sua supernaturalidade para se configurar justamente em sua contraparte, uma mulher prosaica do cotidiano.

Apesar de pretendet ir contra o romantismo, o modismo baudelaireano não conseguiu sair completamente da tradição lírica brasileira, sobretudo aquela preparada por um byronismo ultra-romântico. Ela não serviu, como para Cesário Verde ou para os simbolistas, para abrir a poesia a terrenos de significação ainda inexplorados – como a cidade ou a transcendência dos paraísos artificiais – os poetas brasileiros ainda continuavam cantando uma relação amorosa entre homem e mulher, mas agora sob uma “cruzeza” que preparava a literatura naturalista. Dessa maneira, “influxo Baudelaire” serviu para abrir novas vertentes à nossa tradição lírica, possibilitando o ultrapasse daquele “medo de amar”, que Mário de Andrade via na poesia de Álvares de Azevedo.

Acreditavam eles extrair tal cruzeza de Baudelaire, mas na verdade eram suas próprias aspirações poéticas e políticas que acabavam projetando tal elemento num Baudelaire mutilado por uma leitura que se aproveitava superficialmente de determinadas imagens para sob elas transplantar aspirações poéticas próprias. Em importante ensaio sobre o assunto, Antonio Candido (2000, p. 26) afirma que:

Machado tinha razão formalmente; mas hoje podemos perceber que historicamente a razão estava com os moços que deformavam segundo as suas necessidades expressivas, escolhendo os elementos mais adequados à renovação que pretendiam e que de fato promoveram.

Sendo assim, a tradução brasileira de Baudelaire deve ser lida dentro de um contexto específico de onde surgiam as balizas para a aclimatação do autor francês. Baudelaire foi lido pelos jovens republicanos ao lado do cientificismo de Comte e Spencer, decisivos na orientação das modulações da poesia baudelaireana. As idéias de uma evolução progressiva das raças e a tese dos três estados de Comte fez com que os brasileiros se concentrassem menos na sobrenaturalidade da semideusa do que no pálido modelo romântico ultrapassado, que agora passava a ser associado à uma aberração biológica e uma reminiscência de um estado teológico da humanidade. Era a época em que Sílvio Romero e o restante da geração de 1870 começava a desenvolver suas teorias.

REFERÊNCIAS

- ALONSO, Angela. *Idéias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ASSIS, Machado de. A nova geração. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson, 1957.
- BAUDELAIRE, Charles. Salon de 1846. In: *Oeuvres complètes, v. 2*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1932a.
- BAUDELAIRE, Charles. Le peintre de la vie moderne. In: *Oeuvres complètes, v. 2*. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1932b.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Éditions 10/18, 1994.
- BAUDELAIRE, Charles. *Correspondance*. Saint-Armand: Gallimard, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite: e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental, v. 6*. 2. ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Panorama da poesia brasileira, v. 3*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- VALÉRY, Paul. *Tel quel*. Saint-Armand: Gallimard, 2006.

