

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Maria Clara Rodrigues Noronha

**SINTOMAS BAUDELAIRIANOS: SATANISMO POÉTICO EM CARLOS
FRADIQUE MENDES**
Um semi-heterônimo português à maneira de Baudelaire

Belo Horizonte

2023

Maria Clara Rodrigues Noronha

**SINTOMAS BAUDELAIRIANOS: SATANISMO POÉTICO EM CARLOS
FRADIQUE MENDES**
Um semi-heterônimo português à maneira de Baudelaire

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestra em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Georg Otte

Belo Horizonte

2023

M538.Yn-s Noronha, Maria Clara Rodrigues.
Sintomas baudelairianos [manuscrito] : satanismo poético em Carlos Fradique Mendes : um semi-heterônimo português à maneira de Baudelaire / Maria Clara Rodrigues Noronha. – 2023.
1 recurso online (134 f.) : pdf.

Orientador: Georg Otte.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 128.134.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Mendes, Carlos Fradique. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Baudelaire, Charles, 1821-1867. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Baudelaire, Charles, 1821-1867. – Influência – Mendes, Carlos Fradique. – Teses. 4. Poesia portuguesa – História e crítica – Teses. 5. Literatura comparada – Portuguesa e francesa – Teses. 6. Literatura comparada – Francesa e portuguesa – Teses. 7. Satanismo na literatura – Teses. 8. Modernismo (Literatura) – Portugal – Teses. I. Otte, Georg, 1958-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 869.13



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *SINTOMAS BAUDELAIRIANOS: SATANISMO POÉTICO EM CARLOS FRADIQUE MENDES UM SEMI-HETERÔNIMO PORTUGUÊS À MANEIRA DE BAUDELAIRE*, de autoria da Mestranda MARIA CLARA RODRIGUES NORONHA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Sabrina Sedlmayer Pinto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras - UFTM

Belo Horizonte, 16 de agosto de 2023.



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Horta Nassif Veras, Usuário Externo**, em 16/08/2023, às 16:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sabrina Sedlmayer Pinto, Professora do Magistério Superior**, em 17/08/2023, às 11:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 21/08/2023, às 08:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Professor do Magistério Superior**, em 23/08/2023, às 14:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2545735** e o código CRC **127A1C4E**.

AGRADECIMENTOS

Finalmente encerro o meu maior desafio até agora, ao mesmo tempo, o mais enriquecedor. Lidei com desafios que fizeram com que eu me julgasse incapaz, encarei a solidão diária e confesso que muitas das vezes fraquejei. Compreendi nesses dois anos que nem sempre será prazeroso, que o caminho pode ser cheio de incertezas e dores, mas que isso não deverá ser motivo para desistir. Aprendi a lidar com medos que não conhecia e me fortaleci a cada dia.

Continuo com a paixão pela literatura e pelos poetas que me trouxeram até aqui. Amadureci ao mesmo tempo que dava forma à minha pesquisa, um processo que me permiti errar e recomeçar.

Deixo meus agradecimentos as pessoas que contribuíram para minha formação acadêmica:

Ao Professor Dr. Georg Otte, pela dedicação, pelos ensinamentos, pela paciência e pela cordialidade. Obrigada por me orientar e ampliar meu repertório crítico ao longo desses dois anos.

Ao Professor Dr. Eduardo Veras, por acreditar nesse trabalho quando ele ainda era apenas uma ideia. Serei eternamente grata pelo incentivo desde a graduação.

À Professora Dra. Sabrina Sedlmayer, por aceitar compor a minha banca e contribuir com a minha pesquisa.

As demais professoras que fizeram parte da minha passagem pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG.

Agradeço também as pessoas que me fizeram a mulher que sou hoje:

Aos meus pais, pelos anos dedicados e por me darem o privilégio de seguir com os meus sonhos e as condições necessárias para prosseguir.

Ao meu irmão, por trazer a leveza e alegria em meio aos momentos de caos.

À minha avó, por sempre rezar pela minha vida e me olhar com carinho e afeto.

À Maria Alice, pela presença diária, pela escuta ativa e por entender todas as minhas angústias. Obrigada por me salvar dos piores dias e brindar comigo os melhores.

Ao Mauricio, pela disposição, pela paciência, pelos momentos de lazer e pela preocupação. Obrigada por permanecer aqui desde o primeiro dia da graduação.

Esta pesquisa foi realizada com o apoio financeiro da FAPEMIG.

*« Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher. »*

Charles Baudelaire

RESUMO

Levando em consideração a tradição da poesia portuguesa do século XIX, especialmente no que concerne à necessidade que um determinado grupo de poetas da década de 1870 sentia de romper com o passado romântico, esta dissertação buscou analisar como *Charles Baudelaire* (1821-1867) foi lido por Antero de Quental (1842-1891), Eça de Queiroz (1845-1900) e Jaime Batalha Reis (1847-1935), poetas do chamado Cenáculo, e como, a partir dessa leitura, constrói-se Fradique Mendes. Nesse sentido, buscamos averiguar o processo de construção desse personagem e como Baudelaire, e a poesia satanista, foram determinantes para concepção de uma poesia que negasse a tradição clássica e se opusesse às produções românticas da época. Investigamos, a partir disso, a modernidade poética em Portugal e na França, preocupados em perceber o que o poeta francês pretendia e de que forma isso refletirá em Fradique Mendes. Com isso, analisamos como a figura diabólica será construída na literatura romântica, evidenciando o satã baudelairiano e sua influência na literatura portuguesa.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; Fradique Mendes; Modernidade; Satanismo.

ABSTRACT

Considering the tradition of Portuguese poetry in the 19th century, especially with regard to the need that a certain group of poets from the 1870s felt to break with the romanticism past, this dissertation sought to analyze how Charles Baudelaire (1821-1867) was read by Antero de Quental (1842-1891), Eça de Queiroz (1845-1900) and Jaime Batalha Reis (1847-1935), poets of the so-called *Cenáculo*, and how, from this reading, Fradique Mendes is constructed. In that regard, we seek to investigate the construction process of this character and how Baudelaire, and the Satanist poetry, were decisive for the conception of a poetry that denies the classical tradition and opposes the romanticism productions of the time. Based on this, we investigate poetic modernism in Portugal and France, concerned with understanding what the French poet intended and how this will reflect on Fradique Mendes. Therefore, we analyze how the diabolical figure will be constructed in the romanticism literature, highlighting the Baudelarian satan and his influence in Portuguese literature.

Keywords: Charles Baudelaire; Fradique Mendes; Modernism; Satanism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
MODERNIDADE EM BAUDELAIRE	17
FRADIQUE E A GERAÇÃO DE 70	22
PARA INTRODUIZIR O SATANISMO	31
CAPÍTULO 1	35
DIÁLOGOS GROTESCOS	35
O GROTESCO NA GERAÇÃO DE 70	38
ENTRE O GROTESCO E O SATANISMO BAUDELAIRIANO	42
NO QUE DIZ RESPEITO <i>AS FLORES DO MAL</i>	47
A CAPITAL DE BAUDELAIRE	53
CAPÍTULO 2	59
AS METAMORFOSES DE SATÃ	59
A DESCIDA DE BAUDELAIRE NO MUNDO INFERNAL	66
O SATANISMO CHEGA A PORTUGAL	70
CAPÍTULO 3	81
DOIS POETAS SATÂNICOS	81
A CARLOS BAUDELAIRE	97
A GUITARRA FRADIQUIANA	102
A ESSÊNCIA DO <i>FLÂNEUR</i>	113
CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
BIBLIOGRAFIA	128

INTRODUÇÃO

O caminho para discussão e compreensão da modernidade poética¹ europeia, muitas das vezes, nos leva a espaços conflituosos e que exigem uma condução que seja capaz de esclarecer e expor essas complexidades. Partindo desse pressuposto, faz-se necessário uma exposição desses aspectos buscando elucidar, a partir da crítica, as diversas vozes que constituem o discurso da modernidade.

Dentre esses discursos, é relevante considerar o que foi apontado por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* e, com base nisso, expor nossas considerações e ressalvas. Construindo assim uma argumentação capaz de conduzir nosso trabalho com maior consciência de sua amplitude e, principalmente, com a capacidade de elucidar os elementos que nos são caros.

Como o próprio nome da obra supracitada já nos indica, pensar Friedrich é pensar e lidar com um espaço de descrição e simplificação, feito de forma sistemática e estrutural. Pontos como esses não são capazes de apagar a relevância deste clássico, mas permitem que nossa relação com a obra se dê compreendendo essas limitações estabelecidas pelo autor.

Observamos a intenção do crítico alemão quando temos, de forma bastante incisiva, a necessidade de destacar uma estrutura para a poesia moderna que seja capaz de posicioná-la partindo de uma perspectiva anti-individualista. Friedrich (1978), em *Estrutura da lírica moderna*, afirma a respeito da lírica e sua relação com aquilo que lhe é externo:

A poesia quer ser, ao contrário, uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos. (FRIEDRICH, 1978, p. 16)

Ao relacionar a poesia moderna dessa forma, conseguimos perceber um dos pontos que podem ser perigosos quando postos como verdade absoluta. Esse caráter atribuído ao tema e, inclusive, a afirmação feita algumas linhas depois, de que: “A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade” (FRIEDRICH, 1978, p. 16), nos insere numa só estrutura, ignorando a complexidade e pluralidade moderna.

Como discutiremos, o conceito de modernidade remonta a Baudelaire, assumindo outro lugar a partir de seu trabalho. O estabelecimento desse conceito permitirá percebê-la com toda a ambiguidade que a compõe: “Ele buscou por toda parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que nos permitiu chamar de Modernidade.” (BAUDELAIRE, 1995, p.881)

Aborda, a partir de sua investigação, uma visão da poesia como sistemática e esquematizada, suprimindo uma série de particularidades que são essenciais para nosso entendimento. Em contrapartida, Berardinelli (2007), em *Da poesia à prosa*, afirma que não nos cabe cobrar Hugo Friedrich por aquilo que não nos ofereceu. Melhor seria se nos debruçarmos em compreender como a poesia moderna se estrutura para o crítico alemão e as problemáticas em torno disso. Para Berardinelli (2007), alguns pontos são destacáveis:

A lírica de que nos fala Friedrich em seu livro basta a si mesma. Não necessita mais do mundo, evita qualquer vínculo com a realidade. Nega-lhe até a existência. Fecha-se numa dimensão absolutamente autônoma. [...] a lírica que, segundo Friedrich, entrou em cena no Ocidente a partir da segunda metade do século XIX é sobretudo isso. Poesia despersonalizada e alheia à história, ela deve ser lida e analisada como um organismo cultural e estilístico auto-suficiente. (BERARDINELLI, 2007, p. 21)

Além de anti-individualista, como já citamos anteriormente, lidamos aqui com uma relação anti-histórica, capaz de colocar a poesia moderna como elemento que se forma independente do contexto histórico que está inserida. Essa consideração, nos leva a pensar em uma poesia vazia, o que diminuiria a relevância dessa poesia dentro da experiência histórica do século XIX. Por outro lado, a contribuição de Friedrich (1978) para refletirmos acerca de pontos fundamentais da poesia deve ser considerada, valorizando seu olhar para o desenvolvimento da estrutura poética de Baudelaire:

Interioridade neutra em vez de sentimentos, fantasia em vez de realidade, fragmentos do mundo em vez de unidade do mundo, mistura daquilo que é heterogêneo, caos, fascinação por meio da obscuridade e da magia linguística, mas também um operar frio análogo ao regulado pela matemática, que alheia o habitual: esta é exatamente a estrutura dentro da qual se situarão a teoria poética de Baudelaire, a lírica do Rimbaud, de Mallarmé e a dos poetas hodiernos. A estrutura permanece transparente também nos casos em cada um de seus membros foi mais tarde deslocado ou integrado. (FRIEDRICH, 1978, p.29)

A centralidade do eu, auxiliará aqui como parte essencial da composição da lírica moderna, enfatizando o processo de ruptura com elementos contrários a teoria baudelaireana. Em meio aos diversos elementos e a tensão construída, perceberemos a capacidade do poeta em assumir o artificial e uma fantasia clarividente: “Em uma carta, ele fala da “intencionada impessoalidade de minhas poesias”, com o que se entende que elas possam expressar qualquer possível estado de consciência do homem, com preferência os mais extremos.” (FRIEDRICH, 1978, p.29).

Anterior à publicação de Friedrich, ocorria nos Estados Unidos um movimento que seus criadores nomearam de “*New criticism*” e que apresentou pontos relevantes acerca do texto

literário. Em linhas gerais, para os percursores dessa teoria, T. S. Eliot, William Empson e I. A. Richards, todo texto deve ser entendido como um elemento independente e autônomo. Com isso, fala-se de uma espécie de afastamento do eu e de sua personalidade, que busca desassociar os sentimentos que são trazidos pelo autor. Nessa perspectiva, Teixeira (1998), em seu ensaio *New Criticism*, atesta:

Contrariando noções consagradas no século XIX, Eliot recusou a ideia de poesia como expressão da personalidade do poeta, concebendo-a como resultado consciente do trabalho do espírito, que organiza as experiências da personalidade. Em vez de entender o poema como conseqüência de sentimentos pessoais, Eliot passou a encará-lo como uma forma de apropriação pessoal da tradição literária, em que a visão individual das coisas deve, essencialmente, se transformar em sabedoria técnica. (TEIXEIRA, 1998, p. 34)

Com essa nova organização em relação ao texto poético, observa-se como essas especificações passam a integrar um conjunto de técnicas. Assim como em Friedrich (1978), falamos de uma posição anti-histórica e que dará ênfase para uma estrutura, sendo, aqui, guiada pela utilização de elementos que buscam determinadas reações emocionais. Essa formulação será nomeada por Eliot como “correlato objetivo”, que Teixeira (1998) definirá:

Trata-se da criação de um conjunto de objetos, de uma série de eventos, de uma situação ou de uma paisagem com o poder de despertar no leitor a emoção desejada. O poeta seleciona e dispõe os elementos de tal forma, que, uma vez vislumbrados na leitura, desencadeiam imediata reação emocional. Quanto mais íntima a relação entre os elementos do correlato objetivo e a vivacidade da emoção, tanto maior a eficácia do texto. (JUNQUEIRA, 1998, p. 34-35)

Com essas delimitações no campo da escrita poética, observamos como o movimento do *New Criticism* dispensa o contexto histórico em que a obra foi produzida. Para além, o afastamento desejado entre o poeta e obra intensifica a defesa de um aspecto anti-biográfico, levando à autonomia do texto literário. Por último, outra noção importante diz respeito à chamada “falácia da intenção”, essa considera que, buscar uma resposta para o texto poético, interrogando quais seriam as intenções do poeta, seria um erro, já que estaríamos tratando poema e poeta como elementos dependentes um do outro. Portanto, o caminho para o entendimento deveria partir dos objetos utilizados na construção do poema, com o objetivo de identificar como esses elementos foram postos sistematicamente em busca de uma determinada emoção, partindo dos pressupostos objetivos.

Dentro desse mesmo fundamento, a autossuficiência da poesia moderna e a sua objetividade levantada por Friedrich (1978), apoiando-se em uma relação arquitetônica na construção dessa lírica, apresenta-nos elementos suficientes para identificar oposições

importantes. Berardinelli (2007) entende como problemática a posição do crítico alemão em considerar essa estrutura como ponto chave da modernidade poética e de não considerá-la apenas um dentre outros diversos momentos dessa lírica:

Ocorre que a questão da poesia moderna e da sua linguagem específica não se contrapõe nem é desvinculada dos problemas culturais da época, resumidos aqui na “questão dos valores” e da “real estrutura das coisas”. Deter-se apenas nas recorrências estilísticas gerais da poesia moderna seria, para Heller, reducionismo. O próprio sentido da “técnica” da arte moderna se perderia. Como observou Adorno: “Se nenhuma obra se deixa entender sem que sua técnica seja compreendida, tampouco esta última se deixa entender sem a compreensão da obra”. (BERARDINELLI, 2007, p. 31)

Se Baudelaire, em seu artigo *A escola pagã*, já considerava que: “O gosto imoderado da forma leva a desordens monstruosas e desconhecidas.” (2016, p. 160), compreender que essa visão limita a poesia moderna é de extrema importância. Esse esvaziamento do conteúdo ou, como citado acima, reducionismo, dificulta a assimilabilidade do que de fato consolidou a modernidade poética, isso é, sua multiplicidade de vozes que habitam o presente.

Afastando nossa discussão das relações estruturais apontadas até agora, interessa-nos refletir outros aspectos que constroem a poesia moderna e sua crítica. Dessa forma, considerar assimilar como a consciência da modernidade é desenvolvida e em que medida essa construção é atravessada por elementos que colaboram para uma autoconsciência histórica. Jauss (1996), em *Tradição literária e consciência atual da modernidade*, indica que começar a definir o termo “Moderno” a partir de seus contrários é o melhor caminho, assim sendo, explica:

Moderno marca a fronteira entre o que é de hoje e o que é de ontem, entre o novo e o antigo; em termos mais precisos e explicado pelo fenômeno tão revelador da moda: a fronteira entre as novas produções e aquelas que se tornam obsoletas – entre o que ainda ontem era atual e o que hoje está envelhecido. (JAUSS, 1996, p. 50)

Essa leitura de que o moderno vem aliado dessa autoconsciência histórica é determinante para assimilar a diversidade de elementos responsáveis por nos oferecer uma visão ampla acerca do assunto. Com isso, somos conduzidos a refletir com base na oposição estabelecida entre modernidade e antiguidade, ou, como utilizado por Jauss (1996), *antiqui et moderni*. Dentro desse processo, a ruptura que presenciamos pode ser identificada como uma percepção que coloca a modernidade em destaque em relação ao que foi produzido no passado.

Para Friedrich Schlegel², a oposição que existe está entre o termo “romântico” e “antigo”, que dará ao romântico uma amplitude capaz de abranger não apenas a literatura, mas

² Cabe ressaltar a influência que Friedrich Schlegel, August Schlegel e Novalis constroem a partir da publicação da revista *Athenäum*, marcando o primeiro romantismo alemão e propondo que seja estabelecida uma relação entre em literatura e filosofia: “O primeiro romantismo alemão rompe com o racionalismo exacerbado, cultivado pela

de representar também um modo de vida ou até sentimentos. Em conformidade com isso, vemos o crítico alemão aproximar elementos diversos que, na sua visão, serão capazes de dar à obra de arte o tom romântico necessário. Nesse caminho, a união de elementos como antigo e moderno, filosofia e poesia, política e estética, representa essa busca por uma definição que abranja com mais clareza o que se pretendia. Medeiros (2018), em *A invenção da modernidade literária: Schlegel e o romantismo alemão*, afirma:

Se o termo “poesia romântica” já engloba diversos fatores, ao acrescentar os adjetivos “universal” e “progressivo”, Schlegel expande ainda mais o conceito. Por universal, o crítico entende o indivíduo ou a expressão artística que seja “liberal” (no sentido da época romântica) na forma e no conteúdo, ou seja, um indivíduo cosmopolita, moderno e revolucionário. Já o termo “progressivo”, como se explicitou, remete ao espírito capaz de compreender as épocas e os povos, mesclando e aproximando o antigo e o moderno, como o faz Goethe em suas obras. Universalidade é também progressividade, uma condição absoluta da poesia moderna, pela razão de que esse tipo de exteriorização literária jamais pode alcançar o máximo absoluto, ou seja, a perfeição e o acabamento da poesia natural dos gregos. (MEDEIROS, 2018, p. 149)

Para conduzir nossa discussão dentro desse segmento, faz-se necessário pensar na ideia de ruptura, assim, a partir do momento que assumimos uma relação com o presente e, conseqüentemente, abandonamos o passado e estabelecemos por si só uma nova tradição. Com isso, falamos do romantismo como um caminho para o que compreendemos como modernidade, já que lidamos aqui com uma relação que não deverá ser entendida como a anulação da tradição romântica em detrimento da existência de uma tradição moderna. Compagnon (2010), em *Os cinco paradoxos da modernidade*, afirma:

A tradição moderna, escrevia Octavio Paz, em *Ponto de Convergência*, é uma tradição voltada contra si mesma: ela afirma e nega ao mesmo tempo a arte, decreta simultaneamente sua vida e sua morte, sua grandeza e sua decadência. A aliança dos contrários revela o moderno como negação da tradição, isto é, necessariamente tradição da negação; ela denuncia sua aporia ou seu impasse lógico. (COMPAGNON, 2010, p. 10)

Posto isso, somos capazes de perceber a modernidade como parte do presente e atenta em retratar seu tempo. Seguindo essa premissa: “A modernidade é assim consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade.” (COMPAGNON, 2010, p. 26). Dentro desse pensamento, as ideias de ruptura surgem para

história da filosofia – a partir da filosofia platônica, a razão passa a ser cada vez mais valorizada – e mostra que a filosofia é sempre um exercício de pensamento, um laboratório de experimentação. A partir desse movimento, o homem se encontrará mergulhado em incertezas e amparado apenas por fragmentos filosóficos. Neste ponto, podemos aproximar a filosofia da poesia, que também é um exercício de linguagem, revela também uma busca, um movimento.” (SOUZA, 2017, p.8)

justamente dar lugar ao novo, ao momento do agora e, com isso, construir uma tradição que seja capaz de contar sua própria história. Nessa perspectiva, Jauss (1996) afirma:

Acompanho, neste estudo, a excelente exposição de W. Freund, que afirmava, com boas razões, que *modernus* não significava apenas “novo”, mas também “atual”, e esse detalhe semântico decisivo justificava a criação da palavra. Entre os conceitos temporais aproximadamente sinônimos, *modernus* é o único cuja função é designar exclusivamente a atualidade histórica presente. (JAUSS, 1996, p. 51)

Com essa discussão elucidada, ousamos retornar a nossa discussão em torno do pensamento de Friedrich (1978), reforçando a problemática de ter a modernidade como anti-histórica. Como já exposto, deve-nos importar perceber a multiplicidade do moderno, incluindo seu olhar para o presente e seu compromisso com o novo. Mais além, entendê-lo em sua multiplicidade nos permite ampliar nossa concepção acerca desse movimento, elevando-o em relação à aspectos estruturais e normativos.

Seguindo por essas vias, chegamos pela primeira vez em Charles Baudelaire, nome que críticos, como T. S. Eliot (1888-1965), consideram como o primeiro antirromântico na poesia³ e que, logicamente, refletiu em toda uma geração de poetas que se declarariam modernos um pouco mais tarde. Esse processo de transformação da poesia fez de Baudelaire o maior nome da poesia moderna europeia e possibilitou uma nova forma de expressão a partir desse novo olhar.

Ainda sem falar de sua poesia, importa-nos discutir suas percepções diante da modernidade ou, mais especificamente, diante do presente. Refletir seu relevante texto, *O pintor da vida moderna*, provoca nossa discussão para um caminho que poderá clarificar como o olhar para o moderno poderá ser formado e o que se extrairá dessa construção a partir do que foi dito. Em vista disso, Baudelaire (1995) sinaliza a respeito da ideia de modernidade:

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. (BAUDELAIRE, 1995, p. 859)

Se assim pensarmos, percebe-se que, para o poeta francês, o que poderá ser eterno, ou se preferirmos, o que poderá ser parte da antiguidade, é justamente o que reside no transitório, isso é, que é percebido pelo olhar para o instante presente. Para que isso seja compreendido

“Dizer isso equivale a dizer que Baudelaire pertence a um momento definido no tempo. Inevitavelmente – como herdeiro do romantismo e, por sua natureza, como o primeiro anti-romântico na poesia – pôde ele, como qualquer outro, trabalhar apenas com a matéria-prima que havia.” (ELIOT, 1995, p. 1023)

pelo leitor, Baudelaire se utiliza da figura de Constantin Guys, jornalista e pintor francês que busca na multidão essa beleza eterna.

Mais do que buscar essa beleza, é como se através da pintura de Guys fosse possível constatar que a arte não deve imitar a natureza⁴. Assim, por esse motivo, usar do presente seria o caminho para se afastar de uma obra falsa e obscura. Nessa lógica, Baudelaire (1995) julga que: “[...] para que toda modernidade seja digna de tornar-se antiguidade, é necessário que dela se extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere.” (BAUDELAIRE, 1995, p. 860).

Com esse olhar para a beleza e para o trabalho do artista, vemos a modernidade tendo no centro de sua arte uma busca pelo efêmero. Essa relação deixa visível, também, a força que esse discurso toma dentro da arte moderna e do processo de ruptura com o romantismo. Para Jauss (1996): “Na teoria baudelairiana, a arte moderna não tem necessidade de apoiar-se sobre a autoridade do passado antigo, porque o belo temporal ou transitório, tal como define o conceito de *modernité*, produz ele mesmo a sua própria *antiquité*.” (JAUSS, 1996, p. 82-83).

Em contrapartida, esse posicionamento de Baudelaire levanta a necessidade de algumas considerações a respeito de sua forma de pensar a modernidade. A relação estabelecida na problemática entre o novo e o antigo, deixa brechas que demonstram uma rigidez que não condiz com a complexidade de lidar com conceitos tão amplos. Para críticos como Benjamin (2018), em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, falta em Baudelaire um embate que leve em consideração com mais efetividade os aspectos da antiguidade:

A teoria da arte moderna é, na visão baudelairiana da modernidade, o ponto mais fraco. Essa visão apresenta os temas modernos; já a teoria da arte moderna deveria ter visado a um debate com a arte antiga. Baudelaire nunca tentou coisa semelhante. Sua teoria não superou a renúncia que em sua obra, aparece como perda da natureza e da ingenuidade. (BENJAMIN, 2018, p. 73)

Consequentemente, observamos que, para o crítico alemão, o que ocorre é uma aliança entre a modernidade e a antiguidade, que é mais bem observada na obra poética de Baudelaire, mais especificamente em *As Flores do Mal*. Como ressalta Gatti (2009), em seu artigo *Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire*: “É nesses poemas que ambas se cruzam pela marca do novo: é na transitoriedade que a modernidade se apresenta mais intimamente ligada à antiguidade.” (GATTI, 2009, p. 165).

⁴ “Passemos em revista, analisemos tudo o que é natural, todas as ações e desejos do puro homem natural, nada encontraremos senão horror. Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. (BAUDELAIRE, 1995, p.874)

Outro ponto essencial para nossa exposição que é levantado por Baudelaire em seu processo de contemplação da produção de Guys, diz respeito à problemática da memória: “Estabelece-se assim um duelo entre a vontade de tudo ver, de nada se esquecer, e a faculdade da memória [...]” (BAUDELAIRE, 1996, p. 862). Dentro da modernidade, essa dicotomia surge quando se pensa acerca da relação do sujeito com a multidão e de como essa multidão se comporta diante da ideia de progresso.

Falar de modernidade e da relação com a multidão nos remete para a experiência do choque, assunto de extrema importância para Walter Benjamin e determinante para o tema da modernidade. A transformação do espaço urbano com a modernidade obriga que o passante construa uma nova forma de transitar nesse ambiente e de conviver com essa dada realidade. Voltarelli (2018), em seu artigo *O esgrimista da modernidade: Baudelaire e a poética do choque*, define o que chamamos de sociedade do choque como incapaz de ter memória:

A sociedade dos choques, tal como descrita por Benjamin, passa justamente pela questão de ser esta uma sociedade incapaz de ter memória, uma sociedade cuja conscientização máxima, refletida na desintegração da aura, na anulação de todas as distâncias, exclui a possibilidade de experiência. Ao pensar com Proust, na sociedade dos choques, a *mémoire involontaire* se tornaria cada vez mais rara, restando um mundo de impressões apenas insípidas, sempre falhas. (VOLTARELLI, 2018, p. 124)

De certo modo, associar essa nova sociedade à *mémoire involontaire* não seria oportuno nessa ocasião, já que a ordem individual desse fenômeno não teria a capacidade de desenvolver uma experiência coletiva. O que podemos considerar seria que o indivíduo estaria em um caminho que levaria à possível inexistência da memória involuntária. As lembranças que são expressas involuntariamente pela memória não seriam ativadas, uma vez que não existiriam.

A partir disso, podemos pensar como ocorre a relação com o espaço urbano e como se extrai a beleza, dita passageira⁵, desse ambiente. Para melhor perceber a estética do choque, de forma didática, podemos pensar a percepção do sujeito que habita a multidão como fragmentada, que constrói, a partir de uma sequência de choques, uma imagem que não é capaz de ser completa ou totalizante. Por conseguinte, essas problemáticas se desenvolvem na modernidade, uma vez que são parte desse presente.

Com essa nova ordem, as experiências intelectuais, dentro da ordem do poético, passam a ser compreendidas de uma outra forma. Como Benjamin (2018), em *Charles Baudelaire: um*

⁵ Em “A uma passante”, poema que compõe a seção “Quadros Parisienses”, vemos a tentativa de registro de um momento passageiro: “Um raio... a noite vem! — Beleza fugidia, / Cujo olhar de repente me fez renascer, / É só na eternidade que eu te reveria?”. (BAUDELAIRE, 2019, p.295)

lírico no auge do capitalismo, indaga: “Surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para qual o choque se tornou norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a ideia de um plano atuante em sua composição.” (BENJAMIN, 2018, p. 99).

Assim sendo, podemos considerar que, se o choque passa a ser parte determinante da arte moderna, com isso, a construção da consciência dentro da modernidade torna-se inevitável. Baudelaire confere ao poeta um papel que, para Santos (2004), em seu artigo *A estética do choque em Baudelaire: entre a revolta e a sedução*, corresponde às necessidades que são postas: “O poeta é compreendido para Baudelaire como o herói das massas, das multidões sem rumo e sem destino, ou seja, é aquele que possui uma vivência da realidade, uma experiência cotidiana vivida em profundidade.” (SANTOS, 2004, p. 6).

De certa forma, existe uma contradição em considerar que Baudelaire teve com a modernidade uma experiência profunda no cotidiano. Isso passa a ser questionável a partir do momento que falamos justamente de uma ausência dessa possibilidade em relação à modernidade. Assim, como exposto acima, o que temos é uma relação superficial, já que tudo ocorre sem que haja tempo para relações profundas, em uma sequência de choques.

Retornando ao trabalho de Baudelaire, em *O pintor da vida moderna* e o seu olhar contemplativo, percebemos como a arte é, para ele, diretamente vinculada à realidade dentro de sua contemporaneidade. Assim, o conceito de beleza dentro do tempo presente e a capacidade de extrai-la são pontos que, para o poeta francês, atuam como um propósito e que são palpáveis no trabalho de Constantin Guys:

Ele buscou por toda parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de Modernidade. Frequentemente estranho, violento e excessivo, mas sempre poético, ele soube concentrar em seus desenhos o sabor amargo ou capitoso do vinho da vida. (BAUDELAIRE, 1995, p. 881)

Para Baudelaire, é na capacidade de fazer essa relação que está a chave para que a modernidade se torne antiga e, mais do que isso, para que se tenha na arte o que de mais vivo se pode observar no presente. Por conseguinte, identificamos mais uma vez o que para o poeta francês é decisivo quando falamos em Modernidade. Dentro desses aspectos, é notório a busca de Baudelaire por um ponto em comum da modernidade, entendendo esse caminho como determinante para extrair o eterno do transitório⁶.

⁶ Expressão utilizada por Baudelaire (1995) em *O pintor da vida moderna*: ‘Trata-se para ele, de tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório’ (BAUDELAIRE, 1995, p. 859)

MODERNIDADE EM BAUDELAIRE

Para além de entender o que Baudelaire pensa acerca da modernidade, interessa-nos refletir como ela aparece em sua poética. O primeiro ponto que nos parece relevante seria pensar como, em Baudelaire, a modernidade não se limita aos aspectos da cidade como somente um assunto, mas a utiliza como forma de enxergar as tensões e os dramas que fazem parte daquele contexto. Candido (1989), em seu ensaio *Os primeiros baudelairianos*, afirma:

Não espanta que Baudelaire pudesse ter sido considerado um mestre de rebeldia, adequado à contestação. Apesar do horror que manifestou contra a sociedade do tempo, a sua obra comporta, além da análise moral desabusada, a aceitação da vida e da cultura das cidades como tema e problema, pressupondo a elaboração de uma linguagem feita para exprimi-la. (CANDIDO, 1989, p. 38)

Com isso, entender a poética de Baudelaire permite constatar como o poeta concebeu a modernidade e como, em um processo por vezes ambivalente, fez com que elementos como a massa se tornassem intrínsecos em sua obra. Sobre esse aspecto, Benjamin (2018), em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, afirma: “Baudelaire não descreve nem a população, nem a cidade. Ao abrir mão de tais descrições colocou-se em condições de evocar uma na imagem da outra” (BENJAMIN, 2018, p. 105).

A ambivalência baudelairiana ocupa um papel importante diante de dois pontos cruciais de sua poética: a própria ideia de modernidade e sua relação com a multidão. Em relação ao primeiro ponto, compreendemos que a poética de Baudelaire foi obrigatoriamente o afastando do romantismo francês, passando por um processo de ruptura, mas que, ao mesmo tempo, dava ar para um romantismo desromantizado⁷.

Esse processo ambivalente de construção da modernidade e da sua própria arte é justamente o que Baudelaire busca quando descreve o herói da vida moderna na figura de Guys. Compagnon (2010), em *Os cinco paradoxos da modernidade*, ressalta essa ideia, afirmando que: “Ela ilustra, porém, muitíssimo bem, desde então, a ambivalência da modernidade baudelairiana e de toda verdadeira modernidade que é igualmente resistência à modernidade, ou pelo menos, à modernização.” (COMPAGNON, 2010, p. 27).

Essa expressão utilizada por Hugo Friedrich (1978), em seu livro *Estrutura da lírica moderna*: “A poesia moderna é o romantismo desromantizado.” (1978, p. 30), remete ao fato de que, ao mesmo tempo que existia a intenção de romper com o romantismo francês, certos elementos românticos foram resgatados durante esse movimento, criando uma relação conflituosa nesse processo de negação.

É a partir da ideia de ambivalência que identificamos, no poeta, a dupla natureza do belo e a dupla natureza do homem moderno. A própria relação do poeta com a multidão também nos conduz para esse espaço da ambivalência, que reforça, por vezes, a dificuldade de Baudelaire para lidar com a modernidade e como ela representa um lugar de decadência e desespero.

Considerar esse lugar de decadência e desespero apontado por Compagnon (2010, p. 31), permite-nos pensar em Baudelaire como condenado à modernidade, ao mesmo tempo que reiteramos a duplicidade das ideias levantadas por ele: “A dupla natureza do belo, ao qual se identifica a modernidade, implica ser ela também, inseparavelmente, resistência à modernidade. Todas as ideias baudelairianas são duplas.” (COMPAGNON, 2010, p. 31).

Para Benjamin, esta ambivalência, quando surge na relação com a multidão, é perceptível e por vezes atraente, atribuindo inclusive um certo charme à poética baudelairiana. Benjamin (2018) aponta:

Como Engels, ele sentia algo de ameaçador no espetáculo que lhe ofereciam. É precisamente esta imagem da multidão das metrópoles que se tornou determinante para Baudelaire. Se sucumbia à violência com que ela o atraía para si, convertendo-o enquanto *flâneur*, em um dos seus, mesmo assim não o abandonava a sensação de sua natureza inumana. Ele se faz seu cúmplice para quase no mesmo instante, isolar-se dela. Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo. (BENJAMIN, 2018, p. 109)

Aliado à busca de Baudelaire pelo bizarro⁸ na modernidade, encontramos princípios que irão dar o tom decadente, tedioso e profano à poesia de Baudelaire. Essa experiência que o poeta inaugura na poesia francesa se reflete também na forma como as poesias de sua obra carregam uma temática que traz o mal como parte de sua poética. Ainda acerca das rupturas e ambivalências, Octavio Paz (1982) afirma, em *O arco e a lira*:

Mas começa a falar como um ser sobre-humano e só com Baudelaire se exprime como um homem caído e uma alma dividida. O que torna Baudelaire um poeta moderno não é tanto a ruptura com a ordem cristã quanto a consciência dessa ruptura. Modernidade e consciência ambígua: negação e nostalgia, prosa e lirismo. (PAZ, 1982, p. 94)

Conseguimos observar como o mesmo que atrai e seduz o poeta francês é responsável por lhe causar repulsa e afasta-lo. Essa forma de estabelecer a relação entre os elementos

Sobre isso, Baudelaire (1975), em um de seus prefácios abandonados, justifica sua escolha pelo Mal como parte de sua poética: “Poetas ilustres haviam dividido entre si por muito tempo as províncias mais floridas do domínio poético. Pareceu-me prazeroso, e ainda mais agradável quanto mais difícil era a tarefa, de extrair a beleza do Mal. Este livro, essencialmente inútil e absolutamente inocente não teve outro objetivo que o de me divertir e de exercer o meu gosto apaixonado pela dificuldade.” (BAUDELAIRE, 1975, p. 181 apud VERAS, 2019, p. 100, TRADUÇÃO DO AUTOR)

proporciona a possibilidade de enxergar a modernidade em sua essência, isso é, como espaço duplo que aparece em constante oscilação e marca a tradição moderna em Baudelaire.

Diz Benjamin (2018) que: “Para Baudelaire, a multidão nunca foi estímulo para lançar a sonda do pensamento à profundidade do mundo.” (BENJAMIN, 2018, p. 53). Assim, a multidão aparece como um elemento capaz de se manifestar na lírica baudelairiana sem que isso seja capaz de afasta-lo sua autoconsciência. Com essa movimentação, temos cada vez mais evidente a figura do *flâneur*, aquele que habita a multidão e a contempla dentro de sua heterogeneidade. Na Paris do século XIX, retratada por Baudelaire, esse sujeito busca, no cotidiano da capital francesa, seu refúgio e se embriaga nela, criando pinturas e cenários da modernidade com suas palavras.

Se faz botânica no asfalto⁹, a relação com o ambiente se transforma. Falamos de uma construção de denúncia, mas também de uma nova concepção de beleza. A experiência estética trazida a partir dessa relação cria traços para se definir a vida dentro da multidão. Assim, o *flâneur* seria parte determinante para apreender como essa beleza é extraída do cotidiano moderno.

O que Baudelaire extrai com a *flânerie* diz muito sobre o caminho que se busca trilhar em relação a multidão como um universo particular e rico. Como dito pelo poeta, transcrevendo uma fala de Constantin Guys: “[...] ‘todo homem não atormentado por uma dessas tristezas de natureza tão concreta, capazes de absorver todas as faculdades, e que se diz entediado no meio da multidão, é um imbecil! Um imbecil! E desprezo-o!’” (BAUDELAIRE, 1996, p. 858).

Todo esse pensamento capta, em sua essência, o que seremos capazes de perceber a partir dessa relação entre o *flâneur* e a cidade de Paris na obra do poeta francês. Essa nova ordem permite que esse personagem assuma um comportamento que dialoga com o que Baudelaire espera ao lança-lo na multidão. Dentro desses aspectos, Benjamin (2018) afirma:

Jules Laforgue disse que Baudelaire teria sido o primeiro a falar de Paris “como um condenado à existência cotidiana na capital”. Teria podido dizer também que foi o primeiro a falar do ópio que conforta este – e somente este – condenado. A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandono. O *flâneur* é um abandonado na multidão; Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por muitas humilhações. A ebridade a que se entrega o *flâneur* é a da mercadoria em torno da qual brame a corrente dos fregueses. (BENJAMIN, 2018, p. 47-48)

Expressão utilizada por Benjamin (2018): “A calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, a fazer botânica no asfalto.” (BENJAMIN, 2018, p. 32).

O *flâneur* determinará a presença de cada elemento presente na multidão, uma vez que, como condenado a essa existência, é atravessado por uma infinidade de eventos, que desencadeiam uma reação ambivalente diante destes. Com isso, vemos a capacidade de trazer uma sensação de fascínio por cenários que poderiam ser desprezados ou até mesmo condenados. Dentro de toda a infinidade que o cerca, a habilidade de ver nesses cenários a beleza moderna, faz com que o poeta francês seja capaz de, nessa relação com o espaço urbano, exprimir ao leitor a experiência de estar no centro de tudo e lidar com todos os elementos que o cercam.

Dentro desse processo de constituição do homem moderno, compreender sua existência dentro do contexto do século XIX justifica, de certa forma, esse estado de atração e afastamento que conduz a poética de Baudelaire. Como estar em um mundo duplo, para Berman (2007), em sua obra *Tudo que é sólido se desmancha no ar*, nesse momento, vive-se dentro do que é ainda não é moderno por completo: “É dessa profunda dicotomia, dessa sensação de viver em dois mundos simultaneamente, que emerge e se desdobra a ideia de modernismo e modernização.” (BERMAN, 2007, p. 26).

Em meio aos ruídos, a constituição da modernidade baudelaireana ocorre e, como já estamos cientes, consolida-se a partir de sua visão da vida moderna e seu comportamento diante desta. Como afirma Culler (1998), em seu texto *Satanic Verses*, Baudelaire ultrapassa inclusive os limites da poética, sendo visto com relevância dentro de uma visão geral da modernidade:

And outside the field of literature we find such affirmations as Harold Rosenberg's dating of "the tradition of the New" to Baudelaire, "who exactly one hundred years invited fugitives from the too-narrow world of memory to come aboard with him in search of the new" [11]. Baudelaire, writes another critic, "did more than anyone else in nineteenth century to make the men and women of his century aware of themselves moderns.... If we had to nominate a first modernist, Baudelaire would surely be the man." (BERMAN, 1982, p.132-33 apud CULLER, 1998, p. 86)¹⁰

Foram muitas as influências que contribuíram para que Baudelaire se tornasse o grande nome da modernidade. Poe influenciou Baudelaire de maneira significativa, principalmente no movimento de abandono do eu confessional e na condução para uma poesia racionada e sistemática. Baudelaire, por outro lado, foi o responsável por fazer de Poe um nome relevante na França, sendo o mais destacado tradutor da obra do poeta americano.

¹⁰ “E fora do campo da literatura encontramos afirmações como a de Harold Rosenberg de "A tradição do Novo" para Baudelaire, "que a exatamente cem anos convidou fugitivos do mundo muito estreito da memória para vir a bordo com ele em busca do novo" [11]. Baudelaire, escreve outro crítico, "fez mais do que ninguém no século XIX para tornar os homens e mulheres de seu século conscientes de si mesmos modernos... Se tivéssemos que nomear um primeiro modernista, Baudelaire certamente seria o homem." (BERMAN, 1982, p.132-33 apud CULLER, 1998, p. 86)

Sobre essa relação, Gautier (1811-1872) escreve em seu ensaio intitulado *Baudelaire*: “Daí por diante, na França, o nome de Baudelaire é inseparável do nome de Edgar Poe, e a lembrança de um desperta imediatamente o pensamento do outro. Até parece às vezes que as ideias do americano pertencem ao francês como um bem próprio.” (GAUTIER, 1995, p. 975).

Essa ligação levou Baudelaire para outras experiências intelectuais que foram responsáveis pelo que se tornou sua poética. Assim como afirma Valéry (1995, p. 1008)¹¹, em *Situação de Baudelaire*, a partir dessa experiência, percebe-se um novo mundo intelectual que desperta, no poeta, aspectos de lucidez, novas combinações entre a lógica e a imaginação, o misticismo, o cálculo e o engenheiro literário, utilizando recursos da arte que enxerga em Poe. Em *A filosofia da Composição*, Poe explicita esse processo de criação quase matemático, que se afasta de qualquer aspecto romântico ligado a inspiração, ou como o próprio diz, de uma espécie de sutil frenesi¹²:

[...] não se deve encarar como falta de decoro de minha parte, mostrar o modus operandi pelo qual uma de minhas próprias obras se completou. Escolhi "O Corvo", como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático. (POE, 1999, p. 2)

Podemos atribuir parte dessa influência a Edgar Allan Poe, que, até certo ponto, modificou a visão de Baudelaire em relação à arte e compreendeu a poesia moderna de uma maneira que, segundo Valéry (1995)¹³, fez com que Baudelaire escrevesse de acordo com Poe e, com isso, vemos em *As Flores do Mal* (1857) algo completamente diferente das produções românticas da época. Assim, prevalece uma poética que se distancia de uma manifestação confessional do poeta, como era esperado romantismo.

¹¹ “O demônio da lucidez, o gênio da análise e o inventor das combinações mais novas e mais sedutoras da lógica com a imaginação, do misticismo com o cálculo, o psicólogo da exceção, o engenheiro literário que aprofunda e utiliza todos os recursos da arte aparecem-lhe em Edgar Poe e fascinam-o. (VALÉRY, 1995, p. 1008)

“Muitos escritores, especialmente os poetas, preferem ter por entendido que compõem por meio de urna espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremeceriam ante a idéia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, [...]” (POE, 1999, p. 1)

¹²

“[...] a obra de Baudelaire está extraordinariamente de acordo com os preceitos de Poe sendo, por isso, muito diferente das produções românticas.” (VALÉRY, 1995, p. 1015).

FRADIQUE E A GERAÇÃO DE 70

Ao chegarmos na península ibérica, percebemos que o que determina um novo momento em Portugal, pode ser definido a partir dos anseios por parte de uma geração em encontrar uma maneira de criticar a linguagem romântica, o comodismo e as raízes literárias portuguesas em torno dos costumes da fé romana e da coroa. Nesse processo, a chamada geração de 1870 ganha relevância no que diz respeito aos anseios que surgem em meio a uma crise cultural que dará fôlego para o surgimento do Realismo português.

Com essa movimentação, a partir desses anseios, reúne-se um grupo de intelectuais, que mais tarde passa a se denominar grupo do *Cenáculo*, e que será de extrema importância para esse momento. São eles: Jaime Batalha Reis, Antero de Quental, Eça de Queiroz, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Salomão Saragga e outros. Segundo Serrão (1985), em sua obra *O primeiro Fradique Mendes*, podemos dividir a existência desse grupo em dois períodos: “[..] o primeiro, de teor predominantemente estético-literário – e o seu canto de cisne seria a experiência do satanismo e do heterónimo colectivo; o segundo, mais de teorização e prática sociopolíticas - e seriam o republicanismo democrático, as *Conferências Democráticas* (1871), o socialismo de *O Pensamento Social* (1872).” (SERRÃO, 1985, p. 196).

Para compreender como se organizava esse grupo e os desdobramentos disso, é necessário darmos atenção para ambos os períodos. Uma vez que, ao mesmo tempo que, no primeiro momento, temos a criação do semi-heterónimo Fradique Mendes, protagonista para nossa discussão, o segundo momento definirá a nova ordem intelectual em Portugal e os movimentos de ruptura que surgirão. É justamente nessa conjuntura que: “[...] Eça critica acerbamente o Romantismo por fugir ao novo conceito de Arte, ao mesmo tempo que defende o Realismo, como a corrente estética que realiza o consórcio entre a obra de arte e o meio social.” (MOISÉS, 2013, p. 224)¹⁴.

A relevância desse discurso e de toda proposta que o envolve coloca a geração de 70 como responsável por uma grande mudança na forma de pensar e existir de toda uma elite. Nesse processo, as práticas literárias se modificam e garantem um novo momento, que será determinante para dar à literatura portuguesa um lugar na cultura europeia moderna. Essa busca é o que determina que se crie uma movimentação que será responsável por: “[...] colocar em

MOISÉS, Massaud. Realismo. In: **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 219 -278.

discussão franca os problemas e as questões de ordem ideológica que então interessavam à gente culta da Europa e da América do Norte.” (MOISÉS, 2013, p. 222-223).

Com esse anseio, a criação de um ciclo de conferências por parte dos membros do Cenáculo marca uma nova ordem que se iniciaria em Portugal. Com a criação das *Conferências democráticas*, cabe darmos atenção especial ao que nos dirá Antero de Quental, na conferência intitulada *Causas da decadência dos povos peninsulares*, proferida numa sala do Casino Lisbonense, em Lisboa, no dia 27 de Maio de 1871, durante a 1ª sessão das *Conferências Democráticas do Casino*.

Para Antero de Quental, essa decadência da península tem causas muito bem delimitadas e esclarecidas: a contrarreforma dirigida pelos Jesuítas; a centralização política realizada pela Monarquia Absolutista e o sistema econômico decorrente dos descobrimentos. Desta forma, todas essas causas passam a serem vistas como responsáveis por essa decadência: “Portugueses e espanhóis, vamos de século para século minguando em extensão e importância, até não sermos mais do que duas sombras, duas nações espectros, no meio dos povos que nos rodeiam!... E que tristíssimo quadro o da nossa política interior!” (QUENTAL, 2015, p. 11)¹⁵.

É justamente a decadência política que refletirá em ações que excluirão a península de movimentos culturais europeus e que causará incomodo na geração de 70. Contra essa ordem, organizam-se em seus discursos, com a possibilidade de mudar o curso da cultura portuguesa, nos mais diversos aspectos. Dentro da diversidade de espaços que são postos em discussão, a visão que se cria da literatura, naquele momento, é para Quental, parte determinante para compreender como ocorre o processo de decadência dos países da península. Afirma Quental (2015):

Sáímos duma sociedade de homens vivos, movendo-se ao ar livre: entramos num recinto acanhado e quase sepulcral, com uma atmosfera turva pelo pó dos livros velhos, e habitado por espectros de doutores. A poesia, depois da exaltação estéril, falsa, e artificialmente provocada do Gongorismo, depois da afectação dos conceitos (que ainda mais revelava a nulidade do pensamento), cai na imitação servil e ininteligente da poesia latina, naquela escola clássica, pesada e fradesca, que é a antítese de toda a inspiração e de todo o sentimento. (QUENTAL, 2015, p. 12)

Essa postura diante do que estava posto em Portugal e na Espanha dialoga com a tentativa de apresentar novos rumos para a lírica, com um olhar capaz de ultrapassar as

QUENTAL, Antero. **Causas da Decadência dos Povos Peninsulares**. Projecto Adamastor, 2015, 37p.

fronteiras da península. O anseio parte com o princípio de ter um desenvolvimento capaz de oferecer uma transformação nos mais diversos aspectos, incluindo, na lírica, para que ambos os países fossem capazes de alcançar a modernidade que se instaurava em alguns países europeus.

A necessidade de alcançar a modernidade poética demonstra a influência que os grandes nomes teriam nesse contexto. Baudelaire, além de ser um importante nome nesse sentido, observamos como as características de sua poética carregam muito do que era almejado naquele momento. Seu olhar para o urbano e para o que poderíamos chamar de influência prosaica na geração de 70, oferece novos caminhos para a poesia, que apresentam elementos para romper com aquilo que impedia a literatura portuguesa de se desvencilhar da tradição como em outros países.

Como citado anteriormente, os dois grandes momentos da geração de 70 nos interessam igualmente, uma vez que acreditamos na direta relação entre eles. A figura (fictícia) de Fradique Mendes surge neste contexto e, atravessada por diversos elementos, pode, em certa medida, demonstrar na prática como esse anseio pela transformação de uma nação ocorreu. Assim, essa geração, ao mesmo tempo que flerta com movimentos inseridos na modernidade, desenvolve sua crítica acerca do presente da lírica portuguesa.

Faz-se importante pontuar que o semi-heterônimo é apenas uma das manifestações utilizadas por esse grupo e que, tratando-se de algo que busca romper com um padrão, apresenta uma certa discordância em definir que local ocupa. Essa discordância vem ao pensarmos no conceito de heteronímia e o protagonismo de Fernando Pessoa (1888-1935), e sua obra poética consagrada, quando lidamos com esse tema. Com isso, pouca atenção damos a projetos heteronímicos pré-pessoanos, que já demonstravam o potencial da poesia portuguesa para esse procedimento poético. Lisa de Vasconcellos (2013), em *Vertigens do eu: autoria, alteridade e autobiografia na obra de Fernando Pessoa*, afirma que:

O termo [heteronímia] aparece pela primeira vez em português, em 1873, no Grande Dicionário Português ou Thesouro da Língua Portuguesa de Frei Domingos Vieira. Mas se pôr em prática a estratégia da heteronímia é uma tendência já antiga - que pode ser encontrada, por exemplo, em Eça de Queirós - pode-se dizer que ela assumiu um papel cada vez mais importante, com a consolidação da modernidade. (VASCONCELLOS, 2013, p. 23)

Dentre essas criações ficcionais pré-pessoanas, encontramos Carlos Fradique Mendes, desconhecido, se pensarmos nos heterônimos pessoanos, mas extremamente importante, se pensarmos no seu processo de criação e o que ele representa na literatura portuguesa do final do século XIX e sua inserção na modernidade. De fato, pensar acerca do funcionamento da

heteronímia e seus diversos desdobramentos ao longo dos séculos, exige-nos uma discussão mais ampla e que seja capaz de responder a complexidade do assunto.

Søren Kierkegaard, filósofo dinamarquês e considerado precursor do existencialismo, encontrou, na adoção de um pseudônimo, uma forma de construir um jogo de escrita com o surgimento de diversos sujeitos. Esse procedimento atua no dinamarquês como um caminho para a ironia e conseqüentemente para a chamada comunicação indireta. Leão (2010), em *A pseudonímia como artifício irônico em Kierkegaard*, aponta:

O mundo ficcional de Kierkegaard é povoado por uma gama de personagens oniscientes, revelados pelo método indireto da comunicação, ou seja, mediante o apelo aos pseudônimos dos quais o escritor dinamarquês lançou mão amplamente. A “Comunicação Indireta” é mais que um artifício de criação literária vinculado às heranças da ironia romântica é, sobretudo, jogo em que, escondido, Kierkegaard cria vários pseudônimos, encenando diferentes concepções da existência em cada um dos três estágios: o estético, o ético e o religioso. (LEÃO, 2010, p. 62)

Reconhecemos como, através da construção desses personagens, Kierkegaard abre espaço para que a ironia, em conjunto com a comunicação indireta, sejam determinantes para que, em seus textos, o leitor se veja inserido no jogo criado a partir desses elementos. Vemos, com isso, como os pseudônimos criados possibilitam, com o uso desse tipo de comunicação, que o filósofo dê espaço para que a subjetividade se manifeste e se estruture no texto.

A ironia abre espaço para interpretarmos as produções sob a influência de significados que se aproximam de elementos como a mentira e a dissimulação. Essa problemática, até onde se entende, diz mais respeito acerca do ponto de vista dos leitores de Kierkegaard, sendo algo claro e determinado para o pensador dinamarquês. Assim, de acordo com Leão (2013), em *Breves considerações sobre O conceito de ironia, de Søren Kierkegaard*:

Já sob o ponto de vista de Kierkegaard (1991), a ironia configura-se no mal-entendido, na dualidade entre o fenômeno e o conceito. O início da ironia [e o seu próprio esgotamento] manifesta-se em Sócrates pelo silêncio da pergunta sem resposta. A ironia é a determinação da subjetividade, pois, com Sócrates, a subjetividade sobrepôs o seu direito na história universal, elevando-se à segunda potência, subjetividade da subjetividade ou à reflexão da reflexão: a realidade tomou consciência da ironia declarada, nitidamente, como ponto de vista. (LEÃO, 2013, p. 7)

A ironia pode, ao mesmo tempo, ser uma possibilidade de se falar aquilo que não se tem coragem de falar a partir do pensamento objetivo, como também uma forma de demonstrar superioridade dentro do discurso. Portanto, é através da pseudonímia e do discurso irônico que Kierkegaard movimentava elementos que constituem sua comunicação indireta e que, a partir disso, cria sua expressão estética. Essa relação levou as criações do filósofo para uma dimensão maior e que, segundo Leão (2010), permite associarmos com o trabalho de Fernando Pessoa:

Acreditando ser o poeta romântico capaz de elevar o sujeito a si mesmo, mantendo-se conscientemente distante dos fatos e dos personagens criados, Kierkegaard chegou ao extremo da cisão do eu ao encenar, por detrás da pseudonímia, vários personagens. Isentos de co-relação claramente explicitada com o próprio autor, tais personagens ganharam autonomia, revelando-se como potências criadoras no universo ficcional – um jogo de espelhos e enganos, de duplos, identidades simuladas, semelhante ao universo heteronímico de Fernando Pessoa, outro artífice do fingimento estético. (LEÃO, 2010, p. 67)

Esse jogo de espelhos, que também podemos pensar como um jogo de máscaras, direciona-nos para como Fernando Pessoa vai, com a heteronímia, determinar os rumos para esse procedimento estético. Posterior a Kierkegaard e ao próprio Fradique Mendes, o poeta português é essencial para desenvolvermos nosso pensamento, justamente por ser o grande protagonista desse jogo.

Para Paz (1976, p. 220) em *Fernando Pessoa: o desconhecido de si mesmo*: “A experiência de Pessoa, talvez sem que ele mesmo se tenha proposto, insere-se na tradição dos grandes poetas da era moderna, desde Nerval e os românticos alemães. O eu é um obstáculo, o obstáculo.”. Desse modo, toda a problemática em torno do eu faz com que não possamos nos limitar apenas a uma discussão estética do seu fazer poético. Nessa condição, o drama que acompanha o poeta português diz muito acerca de sua capacidade de fingimento e de como as máscaras são utilizadas com o propósito de se anular perante suas criações. Como afirma Perrone-Moisés (2001), em *Fernando Pessoa, quem do eu, além do outro*:

Deixemos de encarar Pessoa como o centro pleno e fixo de um círculo giratório, como o pai verdadeiro de uma linhagem falsa. Nem círculo, nem linha reta. “Ele mesmo” não acreditava nisso. Exceto quando acreditava. Mas isso já é Pessoa. Sujeito estourado em mil sujeitos, para se tornar um não-sujeito. (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 17)

Esse afastamento torna-se determinante para proporcionar esse isolamento do poeta a partir da despersonalização e possibilitar o processo de criação dos heterônimos. Considerando isso, a crise do sujeito, que nos impede de ter uma visão completa e totalizante do eu, habita na modernidade pessoana como forma de permitir que essa multiplicidade se constitua. Para Vasconcellos (2013, p. 36), em *Vertigens do eu: autoria, alteridade e autobiografia na obra de Fernando Pessoa*: “Os heterônimos, desse modo, seriam a manifestação ficcional dessa despersonalização: transformando-se em muitos, Fernando Pessoa deixa de ser si mesmo.”.

Ainda no que diz respeito ao procedimento poético da heteronímia, é preciso considerar sua complexidade, bem como a concepção de que, a partir da alteridade, o retorno ao estágio

anterior já não é mais uma opção. Assim como afirma Martins e Zenith (2012, n.p)¹⁶: “A heteronímia não se reduz a uma simples ficção dramática, mas é o desenvolvimento complexo de um efeito de linguagem preciso, que consiste no facto de um enunciador específico estar indestrinçavelmente ligado a cada específico anúncio.”

Estar a par desse contexto possibilita percebermos com qual problemática lidamos e qual a solução encontrada pelos idealizadores de Fradique. Como já citado, o desejo de romper com a linguagem romântica e com as raízes da literatura portuguesa são determinantes para a busca por novos ares. Como afirma Leal (2005), em *O encanto discreto do romantismo: distanciamento irónico e questões de poética em Carlos Fradique Mendes*, existe uma dupla direção nessa criação:

Tendo em conta que o status quo ainda estava em sincronia com o ultra-romantismo, a poesia de Carlos Fradique Mendes funda de facto uma ruptura e tem um alcance inovador, sendo por isso o seu conhecimento bastante útil para a compreensão da evolução das formas literárias nos últimos trinta anos do século XIX. Por outro lado, temos a relação entre Fradique Mendes e uma estética da ironia. Mais que decidir se a criação de Carlos Fradique Mendes é uma veleidade romântica dos jovens Eça, Antero e Batalha Reis ou um acto de distanciamento em relação aos exageros da geração ultra-romântica, seria importante sublinhar a sua dimensão irónica. (LEAL, 2005, p. 155)

Considerar a ironia na poesia de Fradique Mendes como artifício para essa pluralidade de autores, possibilita entendermos o motivo desse caminho ter sido traçado. A partir da ironia, como já citado com Kierkegaard, fala-se aquilo que não teria coragem ou que não julgaria oportuno, temendo eventuais ataques. Assim, esse elemento em Fradique pode ser visto como uma forma que seus criadores encontraram, juntamente com a clara relação com a poesia de Baudelaire, de abrir a poesia portuguesa para a modernidade.

Observar a composição de Fradique e todos os elementos que compõe sua criação permite que vejamos, em sua figura, uma tentativa de ruptura com a decadência portuguesa por parte da elite intelectual. Há, em Fradique, um comportamento que demonstra sua singularidade e que, em seu jogo narrativo, cumpre com aquilo que seus criadores almejavam. Como admite Nunn (1968), em *Eça de Queiroz, Francesismo, and Plagiarism*:

The conclusion should be obvious. Fradique Mendes is symbolic of a new and more worldly Portugal—admittedly not of the decadent, back-ward Portugal against which so many of Eça's works lash out. Moreover, Fradique can also be considered an ideal being, free from the ties and frustrations that prohibited Eça from living in a manner to which he aspired. (NUNN, 1968, p. 104)

Prefácio da obra *Teoria da Heteronímia* de Fernando Pessoa.

“A conclusão deve ser óbvia. Fradique Mendes é símbolo de um Portugal novo e mais mundano, reconhecidamente não de Portugal decadente e retrógrado contra o qual tantas das obras de Eça atacam. Além disso, Fradique também pode ser considerado um ser ideal, livre dos laços e frustrações que proibiram Eça de viver de uma maneira que ele aspirava.” (NUNN, 1968, p. 104, tradução nossa).

Dessa forma, buscamos compreender em que medida essa nova visão ocorre e como Baudelaire influenciou essa figura. Para além, tornou-se imprescindível pensar como a recepção do poeta francês em Portugal foi traçada, levando em consideração a forma como foi lido pelos criadores de Fradique Mendes. Assim sendo, examinamos como os poetas supracitados criaram essa figura dentro do chamado Cenáculo, grupo de intelectuais que, até certo momento, dedicou suas discussões aos conceitos estéticos-literários e à experiência com o satanismo.

No caso de Fradique Mendes, a tentativa de trabalhar com a heteronímia foi determinante para que os poetas da chamada Geração de 70 alcançassem seus objetivos em relação à literatura portuguesa da época. Acerca desse *status* de heterônimo, Silveira (1973, p. 15)¹⁸ reconhece que pode haver dúvidas se estamos diante de um pseudônimo ou de um heterônimo, mas defende que a construção do ser ficcional, envolvendo não somente uma obra, mas uma biografia, só comprova que estamos diante de um heterônimo: “Eis-nos pois perante uma espécie de pseudônimo, ao qual mais atribuíram uma biografia, ou seja, perante um heterônimo, cujos os ‘pais’ foram Eça, Antero e Batalha Reis (...) Heterônimo, dizia eu, e mantenho: como os de Fernando Pessoa.”

Para Serrão (1985), por mais que pudessem surgir alguns possíveis desvios, que podemos atrelar ao fato de estarmos lidando com um heterônimo coletivo, não existem dúvidas de que estamos diante de um heterônimo, sempre utilizando esse termo para tratar de Fradique Mendes. Serrão (1985, p. 197) detalha como Antero de Quental foi determinante para as produções do Cenáculo e, conseqüentemente, na criação do heterônimo: “(...) envolvendo-se bem mais do que se tem imaginado na experiência literária do satanismo, da qual viria resultar a criação de Carlos Fradique Mendes, heterônimo de uma geração cultural que, entre risadas e angústias, procurava escavar caminhos novos.”

Batalha Reis, em uma de suas cartas à sua noiva, confessa ser poeta somente para Fradique Mendes, como se emprestasse sua pessoa para que o heterônimo existisse¹⁹, algo parecido com o que Fernando Pessoa diz em sua carta de 13 de janeiro de 1935, a Adolfo Casais Monteiro, sobre a gênese dos heterônimos: “[...] e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve.”

Em *O primeiro Fradique Mendes*, Serrão (1985) revisita toda a obra poética atribuída a essa figura e trata diversas noções que permeiam o universo fradiquiano. Conseguimos, a partir

SILVEIRA, Pedro da. Prefácio. In: **Versos**. Lisboa: Livraria Editora Sá da Costa, 1973. p.9-23.

“Não sou naturalmente poeta, que o verso para mim é uma forma muito artificial, que só a sangue frio e com atenção de produzir extravagâncias é que eu posso fazê-lo. Só para Fradique é que posso ser poeta.” (apud SERRÃO, 1985, p. 199)

de sua obra, remontar o cenário histórico e compreender a intenção por trás dessa criação. Além disso, podemos identificar quais eram as referências utilizadas pelos “pais” de Fradique, que mais tarde refletiriam em sua obra.

Essas considerações são essenciais para compreendermos o desejo que existia em criar uma poesia que se assemelhasse à do poeta francês e carregasse as características do satanismo, que, naquele momento, deveria ser visto como um grande movimento²⁰. A importância atribuída ao satanismo pode ser lida como uma forma de conferir verossimilhança a essa criação, inserindo-o em um contexto literário pré-existente, inventando, para ele, uma tradição. No prólogo da primeira coletânea de poemas publicados no *A Revolução de Setembro*, observamos esse movimento:

Habitando Paris durante muitos anos, conheceu sr. Fradique Mendes pessoalmente a Carlos Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville e a todos os poetas da nova geração francesa. O seu espírito, em parte cultivado por esta escola, é entre nós o representante dos satanistas do Norte, de Coppert, Van Hole, Kitziz, e principalmente, o fantástico autor das Auroras do Mal. (apud SERRÃO, 1985, p. 257)

Com isso, os autores deixam evidente que estamos diante de um poeta que se opõe à escola romântica e que apresenta o satanismo como um movimento consolidado na Europa. Em relação aos nomes citados como parte do grupo intitulado “satanistas do Norte”, não existem registros desses poetas, o que nos permite considerar que esses nomes fazem parte do imaginário construído em torno de Fradique Mendes.

De fato, cabe considerar que o projeto de criação de Fradique Mendes possui certas limitações que impedem a figura de assumir uma autonomia que o colocaria em semelhança com o que se entende por heteronímia. Problemas de autoria e a interferência de seus criadores em sua poética o colocam em uma posição de personagem ou, se preferirmos, de semi-heterônimo. Sendo esse parte de uma intervenção criada pelos membros do Cenáculo com os objetivos já conhecidos.

Regressando à Pessoa, a partir do que temos de concreto em relação à sua poética e a constituição de seus heterônimos, observamos como o jogo de máscaras feito pelo poeta é determinante para compreendermos a condição de Fradique. Enquanto observamos que Fernando Pessoa se divide para dar voz às suas criações, o contrário acontece com Fradique Mendes, sendo a reunião de três poetas em uma só persona. Assim, deve ser entendido como

Antero de Quental (1869), no prólogo dos *Poemas do Macadam*, publicado no *O Primeiro de Janeiro* afirma: “O *satanismo* é hoje um facto literário europeu, um grande movimento.” (apud SERRÃO, 1985, p. 266)

um personagem que traz consigo uma poética que é múltipla, pois vemos, em Fradique, a junção dos pensamentos e expectativas de seus criadores.

Fradique, ao contrário dos heterônimos de Fernando Pessoa, é um personagem multifacetado, pois carrega as facetas de seus criadores, enquanto no caso pessoano criou-se para cada faceta dele um personagem. Nesse sentido, mesmo que Fradique seja visto de uma outra perspectiva, seu impacto e sua relação com Baudelaire ainda representa um elemento importante para a virada de chave na lírica portuguesa.

Para Nery (2015, p. 341), em seu artigo *Fradique Mendes e o satanismo baudelaireano*, Fradique foi criado justamente como uma amostra do que eram os autores franceses satânicos e como uma forma de criticarem a sociedade portuguesa:

O satanismo inovador que se difundia nas produções autores contemporâneos franceses se tornou, na pena de “Fradique”, um interessante meio para os amigos do “Cenáculo” declararem o desprezo por diversos aspectos da sociedade portuguesa, entre os quais a linguagem literária romântica, a mediocridade política e as crenças religiosas, “mazelas” que amigos de Coimbra já demonstravam combater desde a época de estudos na Universidade. (NERY, 2015, p. 341)

Assim, entendemos que, considerar o satanismo baudelaireano para a poesia portuguesa significa, além de propor uma ruptura com o romantismo que já estava em declínio, utilizar da oposição aos valores tradicionais para fazer da poesia um instrumento de crítica à sociedade e à mentalidade burguesa. Pensar em Fradique como um primeiro passo em direção à modernidade poética, nos permite avaliar esse desejo de se exilar daquela literatura em busca de uma nova tradição literária. Para Machado (1980, p. 385), em *A Geração de 70: uma literatura de exílio*, a partir disso, “a distância a partir da qual a Geração de 70 se impôs definitivamente na literatura portuguesa e lhe deu um impulso universalista que o romantismo lhe não dera, preso como estava a um nacionalismo retórico.”

Baudelaire possibilitou uma nova forma de expressão a partir da poesia, vista em Portugal como uma poética que rompia, em grande medida, com a tradição romântica. Acerca dessa relação, Alves (2012), em *Arautos da modernidade: Cesário Verde, Antero de Quental, Eça de Queirós e a crise intelectual finissecular em Portugal*, afirma:

Talvez, o mais importante no processo de mistificação levado a termo por Antero, Eça, e Jaime Batalha Reis, no final de 1860 – assim como nos ecos que esse processo encontraria em Cesário Verde e no Eça da maturidade –, tenha sido o seu papel na corrente de “desromantização” do romantismo, que tinha em Baudelaire a grande referência, na medida em que, da poética resultante dos processos fradiquianos e de suas ressonâncias, presume-se a impossibilidade de uma distinção objetiva entre a atitude confessional tipicamente romântica e o puro fingimento, que marcaria a literatura modernista. (ALVES, 2012, p. 161)

Se assim visualizarmos esses aspectos, percebemos a semelhança com o que já foi exposto acerca do caminho percorrido por Baudelaire e as evidências que demonstram sua extensão diante dos temas e sua ambivalência. Como pontua Antonio Candido (1989) acerca do poeta francês: “[...] que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais por meio de dissolventes como tédio, a irreverência e a amargura. (CANDIDO, 1989, p. 38)”. Dessa forma, seria plausível dizer que os criadores de Fradique, buscavam repetir o mesmo caminho que Baudelaire, como forma de ter os mesmos resultados que o poeta na França.

PARA INTRODUIZIR O SATANISMO

O satanismo que Baudelaire constrói na poesia francesa é resultado de todo um caminho construído por diversos autores que o anteciparam. Mesmo com sua originalidade e elementos que marcam sua poesia, com o objetivo de introduzir nossa discussão acerca do satanismo poético, cabe observar parte desse percurso, que nos levará a assimilar como esse tema chega a Fradique Mendes.

A partir disso, a fim de discutir a constituição do satanismo poético em Baudelaire, faz-se necessário observarmos algumas representações dessa figura ao longo do tempo. Praz (1996), em sua obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântico*, oferece-nos elementos para elucidar o caminho e as metamorfoses de Satanás, como o próprio nome do segundo capítulo de sua obra diz. Um dos nomes que ressaltamos é o de John Milton (1608-1674), poeta inglês do século XVII, conhecido por conceber Satã como uma figura rebelde e com um certo tom heroico. Para Praz (1996) é evidente que:

Com Milton, o Maligno assume definitivamente um aspecto de beleza decaída, de esplendor ofuscado pelo tédio e pela morte; ele é “majestoso embora em decadência”. O Adversário torna-se estranhamento belo, não ao modo das irmãs magas de Alcina e de Lamia, nas quais aparência graciosa é obra de sortilégio, vã ilusão que se resolve em cinzas como as maçãs de Sodoma. A beleza maldita é atributo permanente de Satanás. (PRAZ, 1996, p. 73)

É no poema épico, *Paraíso Perdido*, que Milton dá vida a esse Satã que se constrói a partir de uma energia heroica e que carrega consigo um olhar repleto de tédio e morte. A partir dessa construção, Schiller, escritor alemão do século XVIII, apresenta traços satânicos na figura

do saltador Karl Moor, personagem do drama *Os bandoleiros*. Assim como em Milton, falamos de um anjo bandido²¹, o herói que ao mesmo tempo é monstruoso e diabólico.

Com esses dois mestres, começam a surgir seus descendentes: “Rebeldes em grande estilo, netos do Satanás de Milton e irmãos do Saltador de Schiller começam a povoar as perspectivas pitorescas e goticizantes dos romances de terror ingleses no final do século XVIII.” (PRAZ, 1996, p. 75). Nesse caminho trilhado, outros nomes se desatacam. Byron (1788-1824), poeta inglês do início do século XIX, trabalhou com perfeição na figura de um descendente distante dos citados anteriormente:

Nele apareciam, inexplicavelmente misturados, muito de amável e muito de odioso, muito de atraente e muito de temível. [...] Havia nele um amargo desprezo por todas as coisas. Como se tivesse acontecido tudo que podia de pior, ele estava como um estrangeiro neste mundo de viventes, como um espírito errante arremessado de um outro planeta. (PRAZ, 1996, p. 78)

Pensar na construção desses heróis nos direciona para a figura do anjo caído, parte importante para pensarmos sua relação com o cristianismo e como isso se manifesta na poesia ao longo dos séculos. É com Byron que também observamos a recorrência do tema do vampirismo, que ajuda formar uma essência melancólica em sua poética:

Veremos como na segunda metade do século XIX o vampiro volta a ser uma mulher como na balada de Goethe; mas na primeira parte do século, o amante fatal e cruel é, em regra, um homem; e, à parte razões tradicionais e de raça (o sexo forte permanece assim e não só de nome, até o decadentismo, quando, como se verá, invertem-se as partes), não há dúvidas de que o fascínio sinistro do herói byroniano influiu nesse sentido. (PRAZ, 1996, p. 90)

Em *As flores do Mal* vemos como Satã é apresentado como um princípio poético e não como uma personificação. Observamos sua presença em diversas representações, afastando-nos um pouco da concepção Satã-Lúcifer. Princípios satanistas que são responsáveis por dar o tom decadente, tedioso e profano para sua poesia. Aqui Satã está no tédio, na mulher, na revolta, na sociedade, no prazer e na dor. Culler (1998), em seu artigo *Baudelaire's Satanic Verses*, afirma:

Just as God is not a symbol of good but, if he is anything, an agent, a creator, or controller, so the Devil is the name for evil agency—evil as an active force, not evil as the absence of God, as modern theologians are wont to suggest. *Les Fleurs du mal* makes the Devil an actor, along with other unexpected agents, such as Prostitution, which lights up in the streets, Anguish, which plants its black flag in my skull, Ennui, who puffs on his hookah and dreams of the gallows. To dismiss Satan as just a "personification" of evil, though, and thus

²¹ “O saltador Karl Moor de Schiller (1781) é um anjo bandido à maneira dos de Milton e de seu imitador alemão, Klopstock; havia nele o estofado de um Brutus, condições desfavoráveis fazem-no um Catilina.” (PRAZ, 1996, p. 74)

a fiction, requires remarkable confidence about what can and what cannot act, about what forces there are at work in the universe. (CULLER, 1998, p. 99)²²

Essa forma de conceber o satanismo, ou seja, desprendido das concepções religiosas, atravessa a poesia baudelaireana e é parte determinante de sua criação. Assim, podemos observar como, a partir disso, falamos mais diretamente desses elementos como parte das problemáticas da modernidade. As problemáticas aqui citadas dizem respeito às falhas do progresso, que colocam a multidão como vítima de todo esse Mal que aqui surge na figura de Satã. Torres (1998), em *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*, afirma:

Se o mundo é um inferno, *Les fleurs du mal* são uma viagem através deste inferno material e espiritual, tendo como guia o poeta, pronto a desvendar qualquer hipocrisia. Quando Baudelaire clama '*hypocrite lecteur*', ele revela que, se o poeta é vítima do Mal, é em conhecimento de causa, e convida o leitor a tirar as máscaras da representação. Ele deseja que o leitor não esconda mais no fundo da alma os prazeres mórbidos recalcados, os vícios mais secretos para que, como ele mesmo, possa correr 'o risco de forjar o sórdido, de sentir a Beleza malsã que reside no Mal'. (TORRES, 1998, p. 41)

Como explicitado, o satanismo seria uma reação a tudo que era reprimido pela sociedade e pelo Cristianismo. Baudelaire compreendia a carne como diabólica e profana, portanto toda experiência considerada pecaminosa pelo cristianismo seria uma motivação para o ato de criação poética. Compreendia o homem como depravado por natureza, uma visão do pecado original como algo inerente à existência humana.²³ Gautier (1995) já expunha o gosto do autor pelo macabro, pelo horror e pela melancolia, além de confirmar a imagem que Baudelaire construía do homem:

(...) admitia a perversidade original como um elemento que se encontra sempre no fundo das almas mais puras, perversidade, má conselheira que impede o homem a fazer o que lhe é funesto, exatamente porque isso lhe é funesto e pelo prazer de contrariar a lei, sem outro atrativo a não ser a desobediência, fora de qualquer sensualidade, de qualquer proveito e de qualquer encanto. (GAUTIER, 1995, p. 956)

O tema do pecado original em Baudelaire diz muito sobre a decadência do Cristianismo, já que o poeta apresenta um Cristo abandonado por Deus e transforma o Mal em uma força

Assim como Deus não é um símbolo do bem, mas, se ele é alguma coisa, um agente, um criador, ou controlador, de modo que o diabo é o nome para o mal como uma força ativa, não o mal como a ausência de Deus, como os teólogos modernos são acostumados a sugerir. *Les Fleurs du mal* faz do Diabo um ator, junto com outros agentes inesperados, como Prostituição, que se acende nas ruas, Angústia, que planta sua bandeira preta em meu crânio, *Ennui*, que sopra em seu narguilé e sonha com a forca. Para descartar Satanás como apenas uma "personificação" do mal, embora, e, portanto, uma ficção, requer confiança notável sobre o que pode e o que não pode agir, sobre as forças que estão em ação no universo. (CULLER, 1998, p. 99, tradução nossa)

"A visão do homem como um ser "*naturalmente* depravado" (BAUDELAIRE: 1995, p. 515), representada pelo dogma do pecado original, funciona como um verdadeiro postulado ético e estético para Baudelaire, fundamentando todas as dimensões de sua visão de mundo, incluindo sua concepção de arte e de poesia." (VERAS, 2014, p. 40)

absoluta, sem redenção, que pode representar a ruína da religião em relação a essa ideologia satânica. O espaço literário do poeta é o inferno, então Baudelaire entende simbolicamente essa descida como uma viagem imaginária. Sobre isso, Torres (1998) afirma que:

A viagem de Baudelaire é outra, poética e simbolicamente verdadeira. Lembramos que o primeiro título de *Les fleurs du mal* era *Les limbes*, ou seja, para Virgílio, a entrada no inferno, lugar de morada das almas das crianças natimortas; ‘também é o lugar reservado às almas de adultos que teriam vivido em conformidade com a lei natural e que, por não terem a graça sobrenatural, seriam privados de beatitude eterna’. Portanto, denota-se o caráter infernal do título baudelaireano, anunciando a descida do poeta ao mais profundo do seu ser, numa viagem interior dolorosa. (TORRES, 1998, p. 41)

Conseguimos compreender que essa “viagem” representa uma busca interior para as questões que rodeiam a ideia de bem e mal. De acordo com Nery (2015, p. 340): “O diabo em Baudelaire não é um ‘bode expiatório’, mas a própria representação do estar no mundo enquanto indivíduo.”. Assim, Baudelaire utiliza de todas essas concepções relacionadas à sociedade, valores morais e cristãos, para *construir* sua poética com base nesses conflitos. Como alega Praz (1996): “Baudelaire não procura nublar o raciocínio, mas antes esvaziar o senso moral do leitor e se freqüentemente é como um ator que recita seu papel diante do espelho, é um ator convencido de seu papel somente pela metade, e muitas vezes nem isso.” (PRAZ, 1996, p. 57)

CAPÍTULO 1

DIÁLOGOS GROTESCOS

Se, para Berardinelli (2007), Baudelaire constrói uma visão “satírica e grotesca da vida social”²⁴, cabe traçarmos um caminho buscando compreender como esse aspecto grotesco chega até o poeta francês e como isso refletirá na sua visão da vida social e da modernidade. Para direcionar nossa discussão, um ponto de partida interessante será o que Victor Hugo (2010) explicita no prefácio de Cromwell, reflexão intitulada *Do grotesco e do sublime*.

A relação traçada entre esses dois elementos revela como a visão construída será capaz de determinar uma nova situação, que abre espaço para a existência de elementos opostos dentro da lírica. Com essa possibilidade, os elementos se desdobram e passamos a conhecer uma outra face, como exposto por Hugo (2010):

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. (HUGO, 2010, p. 26)

Demonstrando esse caráter presente na lírica, observamos como a dualidade é responsável por direcionar a poesia para um caminho até então pouco explorado. A partir disso, falamos do grotesco como tema possível e como parte da realidade que será impressa não só na lírica, como na arte em geral. Mais do que isso, esse jogo de elementos opostos permite refletirmos que, para além do sublime, o grotesco também se torna objeto de contemplação.

Hugo (2010) considera que: “[...] como meio de contraste, o grotesco é, segundo nossa opinião, a mais rica fonte que a natureza pode abrir à arte.” (HUGO, 2010, p. 33), por essa via, a existência do grotesco na arte contribui para uma transformação do moderno. Transformação essa que beneficiará o próprio sublime, passando a ser compreendido a partir de uma perspectiva que dá: “[...] alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo; e deve ser isso.” (HUGO, 2010, p. 34).

O termo “grotesco” será discutido no romantismo por nomes relevantes, ampliando seu conceito e as perspectivas deste. Kayser (2003), em *O Grotesco*, reúne alguns desses nomes, entendendo a importância desse trabalho para que a construção do pensamento se desenvolva.

BERARDINELLI, Alfonso. Da poesia à prosa. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 51.

Especificamente no que diz respeito à existência do conceito dentro do romantismo, Kayser (2003) apresenta o pensamento de Schlegel, considerando a relevância de suas ideias estéticas:

O que significa “grotesco” neste contexto? Grotesco – assim rezam os Fragmentos 75, 305, 389 – é o contraste pronunciado entre forma e matéria (assunto), a mistura centrífuga do heterogêneo, a força explosiva do paradoxal, que são ridículos e horripilantes ao mesmo tempo. Como na estética do século XVIII, os conceitos de caricatura, mas também os do trágico e do cômico, penetram agora nos enunciados: “A criatura é uma vinculação passiva do ingênuo e do grotesco. O poeta pode empregá-la tanto trágica como comicamente” (N.º 396). (KAYSER, 2003, p. 56-57)

Dentro desta definição, pautada nos *Fragmentos* de F. Schlegel (1797-1803), observamos como o grotesco será percebido como algo muito próximo do caricato, um sinônimo nesse contexto. O caminho construído a partir desses aspectos faz com que o grotesco seja posto lado a lado com a tragicomédia: “[...] no pensamento desde o Romantismo, a tragicomédia e o grotesco associam-se intimamente. A história do grotesco, no terreno dramático, apresenta-se, em larga medida, como a história da tragicomédia.” (KAYSER, 2003, p. 57).

Considerar essa junção do trágico e do cômico como semelhante ao grotesco é posição confortável e defendida pelo autor, uma vez que sua visão do termo está diretamente vinculada com os conceitos de fantástico e de sinistro. Essa posição, pouco comentada, é importante especialmente para tomarmos ciência do caráter polissêmico do grotesco, adquirindo novos sentidos e valores estéticos conforme as perspectivas variam ao longo do tempo.

Nessa lógica, para que possamos avançar a discussão, é relevante pontuarmos a utilização do termo “arabesco” dentro do grotesco, um dos pontos que Schlegel defende em sua teoria. Medeiros (2017), em seu artigo *A teoria do romance de Schlegel*, entende classificar a obra um arabesco sendo: “[...] uma obra na qual o artista é capaz de se expressar através de uma linguagem alegórica em uma narrativa mística, engenhosa e fantasiosas, permeada pelos mais diversos gêneros literários.” (MEDEIROS, 2017, p. 234).

Observaremos como esse termo passará, principalmente no início do século XIX, a ser diretamente relacionado ao grotesco; será como dizer que, para Schlegel, quem diz grotesco, diz arabesco. Kayser (2003) cita Jean Paul, escritor alemão, como um dos que melhor representaria o estilo descrito por Schlegel, que inclusive se dedicará em defender o estilo grotesco do autor em sua *Carta ao romance*²⁵. O romântico mostrará o grotesco a partir de seu humor satânico, acreditando na ligação do riso com a dor e com a melancolia: “O riso do humor

Epístola do livro *Conversa sobre poesia* de Friedrich Schlegel.

não se apresenta livre; nasce, ao contrário, ‘aquele sorriso em que há ainda... uma dor’. Os ‘melhores’ humoristas, devemos-os a um ‘povo melancólico’ (os ingleses). O maior humorista, no entanto, seria... o diabo.” (KAYSER, 2003, p. 58)

Ao trazer a figura do diabo como central em seu humor, vemos como o riso é posto como parte do grotesco, trazendo traços do que seria maldito, doloroso e melancólico. Como afirma Santos (2009, p. 232)²⁶: “O riso ambíguo, amalgamado à dor e de natureza satânica, como dito anteriormente, parece constituir parte da tradição da concepção de humor romântica.” Este será um elemento que se tornará parte das ideias de Baudelaire (2008) e evidenciando-o em seus “Escritos sobre arte”, a ambiguidade do riso será considerada pelo poeta, um aspecto decisório da tradição:

A escola romântica, melhor dizendo, uma das subdivisões da escola romântica, a escola satânica, compreendeu muito bem essa lei primordial do riso; ou pelo menos, se todos não a compreenderam, todos, mesmo em suas mais grosseiras extravagâncias e exageros, a sentiram e a aplicaram corretamente. Todos os ímpios de melodrama, malditos, danados, fatalmente marcados por um ricto que chega até as orelhas, estão na ortodoxia pura do riso. (BAUDELAIRE, 2008, p. 38)

Atrelado ao grotesco, o riso que habita o romantismo e a escola satânica aparece como exemplo de um riso que não se aproxima em nada dos efeitos da felicidade. Aqui falamos do riso caricato, carregado de angústia, inquietude e com um tom perturbador que fará jus ao nos referirmos a ele como um humor satânico. Como ressaltado por Santos (2009): “Baudelaire, fiel a essa tradição, atribui aos românticos a compreensão do aspecto ambíguo do riso, concebendo a dor como atributo íntimo do humor.” (SANTOS, 2009, p. 232).

Não é novidade para nós que a ambiguidade seja uma parte fundamental da obra de Baudelaire, caráter duplo que marcará a tradição moderna no poeta francês. Com isso, aproximamos Baudelaire do pensamento de Kayser (2003), que atribui ao riso grotesco a relação com a dor e um afastamento completo de qualquer relação com sentimentos como de alegria e de felicidade. Assim, o grotesco poderá ser lido como uma estética que se destacará a partir da manifestação de contraste, ou seja, com o choque entre o que se tem como sublime e o seu oposto.

SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa [online]**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p.232.

O GROTESCO NA GERAÇÃO DE 70

A manifestação do tema em Portugal ocorre pelas mãos de nomes conhecidos por nós e figuras importantes em nosso trabalho. Eça de Queiroz e Antero de Quental não negam esse importante elemento da poesia moderna, pelo contrário, enxergam a possibilidade de trazer a reflexão da realidade, um dos desejos da geração de 70. Como já explicitado por nós, para os membros do Cenáculo, o país passava por um período de decadência em diversos aspectos, o que desencadeou uma busca por novas alternativas. Com isso, o olhar para o que era feito em países como França, Inglaterra e Alemanha, é determinante naquele momento.

Levando em consideração os anseios que os motivavam e o que já é sabido por nós acerca do grotesco, podemos afirmar que se trata de um caminho possível. Como Brito (2015) revela em *Questão Coimbrã: a problematização sobre Portugal através de uma polêmica literária pela geração de 70 (1865-1866)*, naquela altura, o desejo era de encontrar caminhos para: “[...] o desenvolvimento de uma visão crítica e racional da realidade, considerada por eles como um dos requisitos para a superação do estado de decadência em que Portugal se encontraria.” (BRITO, 2015, p. 160).

Nos versos de Quental, vemos refletidos elementos que criarão uma poética marcada pelo sarcasmo, a indignação e a ironia satânica que será percebida inclusive em Fradique Mendes. O clima lúgubre, que poderemos atribuir ao contato do poeta português com a literatura estrangeira, dará um tom de ambiguidade já conhecido por nós e que travará embates internos entre a existência de Deus e Satã.²⁷ Na seção de poemas inéditos de *O primeiro Fradique Mendes*, encontramos um exemplo dos versos de Quental, aqui assinados por Fradique:

(GUITARRA DE SATÃ) – [II]

Por me verdes andar curvo para esse chão,
Pálido e esfarrapado,
Não julgueis que não em casa lar e pão,
Que sou filho enjeitado.

Os abutres têm ninho... as charneças flores cem...
Têm as prisões saudade...
E as ondas desse mar, órfãs como parecem,
Têm mãe na imensidade...

E eu também tenho um lar, família que me acoite,
Em quem confio e espero;
Sabei que minha mãe tem por seu nome Noite

Há, primeiramente, nestes dois poetas – Poe e Baudelaire – um clima soturno que certamente fascinou Antero de Quental, tanto assim é que as suas *Odes* e os seus *Sonetos* de períodos de maior maturidade artística trarão alguns exemplos de construção de semelhante aura lúgubre. (SOARES, 2009, p. 43)

E meu pai, Desespero!
Fradique Mendes (apud SERRÃO, 1985, p. 286)

A condição do eu-lírico faz com que sua imagem seja associada à de um homem sem lar e abandonado. Observamos que a descrição que temos é de que esse eu-lírico é alguém que está à margem da sociedade e, por esse motivo, tem receio de ser visto como rejeitado. Na segunda estrofe, surge uma referência aos abutres, aves com hábitos necrófagos e que o eu-lírico utiliza como forma de demonstrar que até uma ave que se alimenta de animais mortos e lixo possui um ninho. As charnecas, que são terras não cultiváveis e com vegetação predominantemente rasteiras, tem as flores.

As prisões, casa de criminosos, tem a saudade como mãe, ou seja, até onde habitam pessoas que são excluídas da sociedade e vistas como ruins, não estão abandonadas. As ondas do mar também são citadas nessa espécie de refutação e o eu-lírico vivifica esse fenômeno físico, assim como faz com as prisões. Assim, a mãe das ondas do mar seria a imensidade.

No último parágrafo, o eu-lírico volta a falar de si próprio, alegando então ter um lar e mais do que isso, uma família que tem sua confiança. Esse eu-lírico revela ser filho da Noite e do Desespero, o que leva a interpretação de que quem fala nesse poema é o próprio Satã, porém, sua representação está na dor de estar à margem da sociedade e de ser visto como aquele que foi negado. Como Torres (1998) afirma, a presença de Satã não necessariamente está na relação Satã-Lucifer: “Com efeito, Satã é apreendido como um mito e não como um ser, uma entidade potencialmente real, podendo representar simbolicamente a mulher, o tédio, a dor, a sociedade moderna, a revolta.” (TORRES, 1998, p. 143). Soares (2009), em seu artigo *Antero de Quental, um jovem poeta-leitor de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire*, acerca do que propõe Quental em sua poética, pontua:

João Gaspar Simões (1962, p. 41) dirá que “a ambigüidade da sua condição resulta um pouco (...) de ele ter querido viver filosoficamente sem renunciar a viver realmente, a viver concretamente”. cremos que talvez a educação religiosa e o satanismo baudelairiano tenham, em conjunto, contribuído para a formação de algumas das dualidades diagnosticadas na sua poesia, dentre elas, uma das mais evidentes, o insustentável convívio entre Deus e Satã, tão insustentável que a poesia anterior não apenas nietzschianamente matará Deus como também constatará que fado semelhante terá acometido o demônio. (SOARES, 2009, p. 46)

Traçamos esse raciocínio buscando compreender sua poesia e, mais do que isso, como tudo refletirá em seu imponente trabalho crítico, ponto valioso para nossa discussão e para a construção do realismo português. Vale lembrar o papel do grupo cenáculo em torno de discussões relevantes para a elite literária portuguesa e as transformações necessárias. Dentre

os diversos episódios, como por exemplo as *Conferências Democráticas do Casino*, o papel ativo de Quesada e suas diversas publicações fizeram com que, em alguns momentos, surgissem conflitos ideológicos que renderiam novas discussões.

Em meio a ao desejo de uma poesia autônoma, Quesada e seus aliados são confrontados por Antônio Feliciano Castilho, escritor romântico que negará o pensamento da geração de 70 e seu comportamento. Em resposta, a carta *bom senso e bom gosto* (1865), assinada por Antero de Quesada, será conhecida por responder as provocações do polemista e mais do que isso, detalhar o que sua geração estabelecerá como valores estéticos, em uma espécie de manifesto.

Em resumo, é a partir desta discussão ideológica que surgirá a “Questão Coimbrã”, crise cultural que criará um cenário para a introdução do Realismo em Portugal. Considerando o ideário de Quesada na defesa da decadência como ponto de partida para a revolução e dada as demais circunstâncias, para Casemiro e Rodrigues (2021), em *A influência de Antero de Quesada no Realismo português: contradições de um poeta e doutrinário*:

Eis a crise cultural que culminará no fim da voga romântica e introduzirá o Realismo no país, assinalando a vitória de uma ética e uma estética literárias que tinham “como objetivo central a intervenção do escritor no sentido de diagnosticar os problemas sociais do país”, que “pretendiam uma revolução no pensamento e na sociedade, como ocorria na Europa” (ABDALA JR.; PASCHOALIN, 1985, p. 101). (CASEMIRO; RODRIGUES, 2021, p. 141)

Certamente, considerar que este momento representará o fim da “voga romântica” pode ser demasiado perigoso, contudo, é inegável a importância desta guerra estética entre Quesada e Castilho para que o Realismo se instaure naquele contexto. Nosso interesse em citar este episódio gira em torno do que Simões (2005, p. 39), em seu artigo *Ligações Perigosas: Realismo e Grotresco*, chamará de: “[...] um enquadramento da utilização do grotresco na representação realista.”.

A combinação do realismo e do grotresco reforça a preocupação dos autores em transmitir o verdadeiro, privilegiando a escrita objetiva e que fosse capaz de explicitar a realidade acompanhada daquilo que será considerado disforme, feio e, obviamente, grotresco. Romper com a sacralidade existente e assumir uma postura que será responsável por deformar a literatura em relação ao que estava posto, é uma opção que será determinante para problematizar as vivências humanas. Acerca desse entrelaçamento, Simões (2005) elucidada:

Em compreensível coerência relativamente aos seus objetivos de análise e crítica da sociedade, a estética realista faz recair a sua escolha em termos categoriais predominantemente no satírico e na caricatura, mas isso não significa deixar de recorrer ao grotresco. Com efeito, defende-se aqui que há uma dimensão do grotresco convocada pelo realismo artístico, mas está indubitavelmente ligada e ao serviço da sátira do mundo real. Nesse sentido,

o grotesco acionado pela ficção realista encontra-se quase inextrincavelmente ligado à sátira, à caricatura, ao burlesco e ao cómico, privilegiando assim essa vertente do grotesco (acentuada pelos dois analistas acima referidos – D.Iehl e D. Meindl) que pende para uma amostragem da risibilidade grotesca da existência no mundo real. (SIMÕES, 2005, p. 44)

Poderemos notar que Eça de Queiroz faz uso desta risibilidade grotesca em sua obra, anterior à data de publicação da primeira coletânea de Fradique Mendes²⁸, inserindo o grotesco em suas criações, mais especificamente nas *Prosas Bárbaras* (1903). Entre o que podemos considerar como fantástico e como trágico, surge a narrativa grotesca de Eça, com a presença do riso ambíguo e evidenciando as mazelas da sociedade a partir de personagens marginalizados. Peixinho (2002) analisa, em sua obra *A génese da personagem queirosiana em Prosas Bárbaras*, como estes elementos ficam evidentes no folhetim “Farsas”²⁹:

Ao contrário do que sucederá na Obra da maturidade⁽¹²⁸⁾, os tipos e personagens de “Farsas” movimentam-se todos em espaços sócio-económicos desfavorecidos e em ambientes físicos degradados. Esta apetência por construir uma galeria de tipos das classes mais desfavorecidas, explorando o seu mais sórdido e grotesco, tem directamente que ver, na nossa opinião, com a exploração do grotesco em *Prosas Bárbaras*. (PEIXINHO, 2002, p. 85)

O movimento de inserir o grotesco na literatura portuguesa fica evidente quando percebemos como a composição dos personagens e dos cenários é feita pelo escritor. A descrição de ambientes hostis como cadeias, hospitais e periferias, somados aos personagens construídos, reforça a intenção em criticar a burguesia e a desigualdade social presente na sociedade portuguesa da época. Carniel e Panavelo (2020), em *O grotesco e a crítica social em dois textos de Prosas bárbaras, de Eça de Queiroz*, defendem:

Eça de Queiroz, portanto, utiliza caracterizações grotescas nos folhetins compilados em *Prosas bárbaras*, para construir narrativas em que são abordadas questões da sociedade materialista oitocentista, como a importância do dinheiro nas relações humanas, a desigualdade social e a marginalidade de certos tipos sociais. Em algumas das micronarrativas de “Farsas” e em “Onfália Benoiton”, Eça utiliza-se do grotesco e de temas da literatura fantástica para fazer um retrato da mulher burguesa fútil, apresentando-a como um ser diabólico, capaz de destruir o homem. (CARNIEL; PANAVELO, 2020, p. 195)

Utilizar o grotesco como forma de penetrar em questões como estas foi uma ferramenta determinante naquele momento, que possibilitou a inserção de temas vistos como inadequados

Fradique surge pela primeira vez em agosto de 1869, no *A Revolução de Setembro*.

Publicado pela primeira vez em 18 de novembro de 1866 na *Gazeta de Portugal*, este folhetim apresenta uma coletânea de narrativas curtas, que mais tarde seriam inseridas nas *Prosas Bárbaras*. Cabe pontuar que, pelo fato destas não serem nosso objeto de estudo, não nos prolongaremos em seu conteúdo.

para a literatura portuguesa. Este insólito reforça como que, para a geração de 70, um dos pontos inegociáveis tratava de um olhar que, para além dos desejos de mudança, existisse uma reflexão da realidade portuguesa em relação aos outros países e suas particularidades.³⁰ Assim, o uso do contraste reforça a relevância do grotesco naquele contexto e possibilita as transformações que estariam pautadas principalmente no desejo de superação do momento de declínio que o país atravessava.

ENTRE O GROTESCO E O SATANISMO BAUDELAIRIANO

Proust, em sua obra *Nas trilhas da crítica* (1994), descreve *As Flores do Mal* como: “[...] livro sublime mas caricato, onde a piedade faz escárnio, onde o deboche faz o sinal da cruz, onde o cuidado de ensinar a mais profunda teologia está confiado a Satã...” (PROUST, 1994, p. 103). A relação da obra baudelaيرية com os elementos cristãos não é novidade para quem a conheça minimamente, o que não significa que identificaremos compatibilidades com esta tradição.

Ao contrário disso, podemos dizer que *As Flores do Mal* deve sua existência à tradição cristã, mas são incompatíveis com ela. Uma vez que falamos da presença do mal, sabemos da associação feita com a ideia de pecado, amplamente discutida no cristianismo e destacada por Baudelaire. Como citado no capítulo anterior, temas como do pecado original dialogam, na verdade, com a decadência do cristianismo e sua possível ruína. Nessa perspectiva, Auerbach (2012), em *As flores do mal e o sublime*, afirma:

Não há lugar para o Cristo em *As flores do mal*. Ele só aparece uma vez, em “Le Reniement de Saint-Pierre”, em disputa com Deus. Esta noção já aparecera antes em alguns românticos; mas, para um devoto, uma confusão ou erro de tal proporção é inconcebível. Mesmo de um ponto de vista histórico, trata-se de uma incompreensão diletante da tradição cristã. (AUERBACH, 2012, p. 323)

Auerbach refere-se à ideia de que o fato de Baudelaire criar em sua poesia equações como “mulher-pecado” e “desejo-morte-putrefação” permitiu que a relação entre ele e a

Constantemente designados sob a alcunha de “Geração de 70” ou “Geração Nova”, estes indivíduos apresentaram, apesar da aparência uniforme de sua designação, uma heterogeneidade em relação às suas influências teóricas e aos caminhos que propunham para Portugal. Entretanto, suas ações eram ligadas por dois pontos comuns. O primeiro era o diagnóstico de que Portugal apresentava uma profunda decadência em várias esferas da sociedade, que se estendia de sua estruturação política e econômica até sua produção científica e artística. *O segundo fundamento era de que quaisquer ações para modificar tal situação deveriam passar por uma reflexão da realidade portuguesa a partir das transformações observadas em outros países europeus.* Tais concepções mobilizavam a argumentação destes intelectuais. (BRITO, 2015, p. 156, grifo nosso)

tradição cristã fosse defendida por parte da crítica. Relação essa que o crítico alemão entenderá como incompatível com *As flores do Mal*, tendo em vista as diferenças expostas por ele, como vimos no fragmento acima. Essas divergências quanto ao lugar da poesia de Baudelaire, demonstram a complexidade do tema e reforça a necessidade de ampliarmos essa discussão.

A experiência na sociedade do século XIX, mais especificamente na Paris do Segundo Império, torna-se constantemente mutável e atravessada por elementos que se chocam em meio a esse processo de transformação do lugar da poesia de Baudelaire. O tédio, chamado de *Spleen* por Baudelaire, se apresenta como a insatisfação diante da modernidade, considerando sua condição capitalista como digna de desgosto.³¹

Este estado de melancolia, causado pelo tédio e que assombra o poeta, poderá ser definido como raiz do Mal, elementos que aparecem associados e caracterizam sua poética. Matos (2007, p. 99), em *Baudelaire: antíteses e revolução*, observa esta ocorrência afirmando que: “[...] as *Flores do Mal* pertencem a uma época para a qual ‘flores’ eram o ‘bem’. Desalojando o bem como virtude espiritual ou cívica, o Mal é o tédio, simultaneamente, mal moral e doença crônica.”

Por essa via, considerar o tédio como parte da poética baudelaireana será como entendê-lo como elemento que desencadeará o seu satanismo. A escolha desse caminho demonstra o sentimento que o poeta deseja traduzir através de sua obra e qual relação estabelecerá com a realidade de seu tempo. A consciência do tempo presente não deixa outra escolha para nosso poeta, apenas reforçará o sentimento de ócio diante da burguesia e do contato com o progresso:

Sobre o ócio: O satanismo de Baudelaire – ao qual se deu tanta importância – não é outra coisa que sua maneira de aceitar o desafio que a sociedade burguesa lança ao poeta ocioso. Esse satanismo não é senão uma retomada racional das veleidades destruidoras e cínicas, sobretudo ilusórias, que partem do submundo social. ([J 87, 9], BENJAMIN, 2009, p. 425)³²

Sendo o satanismo um elemento utilizado por Baudelaire para expressar sua insatisfação diante da sociedade burguesa, compreendemos como este movimento é ocasionado pelo tédio que o consome e lhe causa indignação. Reforçamos como o satanismo utilizado pelos criadores de Fradique Mendes se alinha com o que é proposto pelo poeta francês e busca, da mesma maneira, em meio ao tédio, expor o descontentamento com o auxílio deste recurso.

O sentimento de desgosto em relação à face meramente capitalista da modernidade econômica e tecnológica traduz-se em Baudelaire pelo tédio melancólico, *spleen* (BENJAMIN, 1989, p. 103), desdobramento do mal do século romântico e precursor da nevrose do Decadentismo do final do século XIX. “*Flânerie* é a imagem-chave do universo baudelaireano, dominado pelo olhar e pela teatralidade” (SZKLO, 1995:35). (BARROS, 2003, p. 54). BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2ª reimpressão, 2009, 1167 p.

Retornando ao embate entre o satanismo baudelairiano e o pensamento cristão, é evidente que utilizar este fato literário como forma de demonstrar o sentimento de insatisfação, desencadeará questionamentos que, como já adiantamos, colocarão Baudelaire em uma posição perigosa. Por vezes, ser visto como um cristão e em outras como um satanista religioso, poderá comprometer o entendimento de sua produção poética. Ainda acerca desse pensamento, Eliot (1995), em seu artigo *Baudelaire*, define:

Houve época em que se tornou moda considerar seriamente o satanismo baudelairiano, como ocorre afora com a tendência em apresentar Baudelaire como um sério católico cristão. Especialmente como uma introdução aos *Escritos Íntimos*, essa diversidade conceitual exige alguma discussão. Penso que esse último conceito – o que de Baudelaire é essencialmente cristão – está mais próximo da verdade do que aquele primeiro, mas isso requer considerável reserva. Quando o satanismo de Baudelaire se dissocia de sua menos louvável parafernália, ele equivale a uma obscura intuição de uma parte, mas de uma parte muito importante, do cristianismo. O próprio satanismo, longe de constituir apenas uma afetação, era uma tentativa para ingressar no cristianismo pela porta dos fundos. (ELIOT, 1995, p. 1021)

Os dois casos levantados por Eliot – considerar seriamente o satanismo de Baudelaire e tê-lo como um seguidor sério do cristianismo – são contestados por diferentes críticos. Obviamente, somente um destes poderia se aproximar de uma verdade, já que de maneira geral, seria impensável falarmos de alguém que é satanista e seguidor do cristianismo. Ao mesmo tempo, seria perigoso tentar encaixa-lo em uma dessas alternativas, uma vez que consideramos ambas contestáveis. O que Eliot chama de “ingressar no cristianismo pela porta dos fundos” torna-se uma possibilidade, entendendo o poeta como um conhecedor da doutrina, mas não como um praticante dos valores cristãos. Por esse ângulo, Friedrich (1978) sustenta:

Não se pode conceber Baudelaire sem o Cristianismo. Mas o poeta já não é cristão. Este fato não se vê contestado por seu “satanismo” tantas vezes descrito. Quem se sabe fascinado por Satanás traz, na verdade, estigmas cristãos; mas isto é muito distinto da fê cristã na redenção. Na medida em que se pode definir em poucas palavras, diríamos que o satanismo de Baudelaire é a sobrepujança do mal simplesmente animal (e, portanto, do banal) pelo mal engendrado pela inteligência, com o fim de dar o salto à idealidade, graças ao grau supremo de mal. (FRIEDRICH, 1978, p. 46)

Observamos que a visão que Friedrich apresenta desse aspecto, se assemelha ao pensamento de Auerbach, uma vez que, lidamos com a clara ligação entre a obra de nosso poeta e o cristianismo, mas fica evidente que não estamos diante de um cristão. Na verdade, como já elucidado anteriormente e defendido por Veras (2013)³³: “Toda obra de Baudelaire está

VERAS, Eduardo Horta Nassif. “A encenação tediosa do imortal pecado”: Baudelaire e o mito da Queda. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2013, p.13.

intimamente associada à imagem da ruína” (VERAS, 2013, p. 13) e isso poderá ser observado em sua obra, considerando algumas ressalvas no que diz respeito ao seu papel como poeta da modernidade. Em *Litanias de Satã* (2019), será possível analisar alguns desses aspectos:

PRIÈRE

Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauters
 Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs
 De l’Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence !
 Fais que mon âme un jour, sous l’Arbre de Science,
 Près de toi se repode, à l’heure où sur ton front
 Comme un Temple nouveau ses rameaux s’épanouiront!
 (BAUDELAIRE, 2019, p.400)

ORAÇÃO

Glória e louvor a ti, Satã, pelas alturas
 Do Céu em que reinaste, e também nas funduras
 Do Inferno, onde em silêncio sonhas! Peço ter
 Um dia minha alma sob a Árvore do Saber,
 Repousando a teu lado, e que a tua cabeça
 Sua ramagem, tal novo Templo, guarneça!
 (BAUDELAIRE, 2019, p. 401)

Neste trecho, conseguimos observar que o poeta utiliza um formato tradicional das orações do Cristianismo, mas que, ao contrário do que é convencional, aqui temos Satã como esse Pai que salvará e que será repouso. Além, vemos uma referência à Árvore do Saber, sendo aquela que carregava o fruto proibido na conhecida passagem bíblica de Adão e Eva. Essa referência pode ser lida como uma forma de demonstrar a defesa do conhecimento e da sabedoria, uma vez que aquilo que é visto pelo Cristianismo como a fonte do pecado, torna-se lugar de repouso. Nery (2015) considera que:

Notam-se atributos de Satã que remetem ao grotesco, ao sujo, ao imoral, ao rebelde, eles não são para denegri-lo, não constituindo dessa forma, características execráveis, mas, ao contrário, enaltecem o demônio e ajudam a construir a face cordial e próxima dos homens, fato que não ocorrerá com Deus, o qual do princípio ao fim da poesia é atacado e mostrado como inimigo do ser humano. Aliás, o eu-lírico constitui-se um porta-voz, vigoroso das angústias da humanidade. (NERY, 2015, p. 339)

Ao mesmo tempo que falamos do poeta francês como um indivíduo que nos possibilitará um encontro com a mentalidade do século XIX e com a ruína dessa sociedade, deveremos ter ciência de sua estratégia. Benjamin (2018), em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, nos alerta nesse sentido, sustentando que: “O satanismo de Baudelaire não deve ser tomado demasiadamente a sério. Se tem algum significado, é como a única atitude na qual

Baudelaire era capaz de manter por muito tempo uma posição não conformista.” (BENJAMIN, 2018, p. 18).

Podemos considerar que, para Benjamin, Baudelaire desenvolve essa proximidade com o satanismo entendendo como um caminho possível para manter sua oposição à uma classe dominante. Contudo, levando em conta a complexidade baudelairiana, considerar seu satanismo apenas por essa via seria como reduzi-lo a apenas um elemento de sua obra. O artefato utilizado pelo poeta possibilitará acessarmos o desenvolvimento da modernidade, buscando depreender os símbolos presentes e a manifestação de temas que ganharam espaço naquele momento, mas que, em um passado próximo, estariam à margem da literatura³⁴. No que se refere, Auerbach (2012) diz:

[...] não podemos chamar o poema de realista se por realismo entendemos uma tentativa de reproduzir a realidade exterior. Mas como no século XIX a palavra “realismo” estava associada principalmente à representação vívida de aspectos feios, sórdidos e repugnantes da vida; já que isto constituía a novidade e o significado do realismo, a palavra era aplicável às imagens feias e repulsivas, sem preocupação com o fato de elas fornecerem uma descrição concreta ou metáforas simbólicas. Importava que a evocação fosse vívida e, sob este aspecto, o poema de Baudelaire é extremamente realista. (AUERBACH, 2012, p. 308)³⁵

Esses atributos, apresentados pelo crítico, nos dá uma percepção acerca do que Baudelaire buscava provocar com sua poesia. Obviamente, assim como a definição que Auerbach atribui à poesia do poeta francês, estamos diante de imagens simbólicas, não existindo nenhuma intenção de que estas reproduzam a realidade empírica. Fato esse que não diminui, que, a partir do simbólico, constrói-se uma imagem que dará à realidade um tom de horror: “Ele foi o primeiro a tratar como sublime certos assuntos que pareciam por natureza inadequados a tal tratamento.” (AUERBACH, 2012, p. 310)³⁶. Sob o mesmo ponto de vista, a

³⁴ Como Auerbach (2018, p. 36) cita, a diferenciação entre palavras elevadas e prosaicas já era uma questão que Victor Hugo havia colocado como superada anos antes, no célebre prefácio de Cromwell. Porém, é evidente que, com Baudelaire, esse aspecto avança e surge de um modo mais incisivo, demonstrando sua intensidade.

A discussão que contextualiza a citação trata-se de um olhar de Auerbach para o poema *Spleen et idéal* e as imagens construídas, expondo a relação que o poeta francês cria a partir do que defende Victor Hugo, como apontado anteriormente. Consideramos o conteúdo de sua análise poética, excluindo as devidas particularidades, pertinente para compreendermos Baudelaire de maneira geral, por esse motivo escolhemos utilizar o trecho em questão.

“É bastante óbvio que Baudelaire buscou o que Victor Hugo não fez; que se absteve de todos os efeitos nos quais Victor Hugo não fez; que se absteve de todos os efeitos nos quais Victor Hugo era invencível; que voltou a uma prosódia menos livre e escrupulosamente distante da prosa; que perseguiu e encontrou quase sempre a produção do encanto contínuo, qualidade inapreciável e como que transcendente de certos poemas – mas qualidade pouco encontrada, e esse pouco raramente era puro, na imensa obra de Victor Hugo.” (VALÉRY, 1995, p. 1010).

visão que Baudelaire (1995), em *O pintor da vida moderna*, estrutura acerca do belo dialogará com elementos que são distantes do sublime e que questionará teorias impostas a ele:

Na verdade, esta é uma bela ocasião para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo inevitavelmente sempre tem uma dupla dimensão, embora a impressão que produza seja una, pois a dificuldade em discernir os elementos variáveis do belo na unidade da impressão não diminui em nada a necessidade da variedade em sua composição. O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. (BAUDELAIRE, 1995, p. 852)

A negação da beleza absoluta justifica o pensamento defendido pelo poeta, já que dará espaço para uma manifestação do belo que se afasta daquela que estaria posta como única. Baudelaire coloca o belo como variável e, mais do que isso, vê a capacidade de existência deste no que há de mais monstruoso e insano, elementos que o levarão ao encontro da beleza eterna. A duplicidade mais uma vez surge em oposição às ideias unas e permanecerá como efeito definitivo desta estética.

NO QUE DIZ RESPEITO *AS FLORES DO MAL*

A arquitetura de *Les fleurs du mal* deve ser considerada a partir de um olhar que tem conhecimento de sua complexidade e de sua minuciosa construção. Em meio a um campo extremamente explorado, as diversas interpretações da obra acabam por ser um caminho perigoso para se trilhar, em que nem tudo será interessante para nossas reflexões ou coerente com elas. Dentre tudo que já foi explorado em sua poética, inicialmente, ao menos dois pontos são significativos para nossa discussão: a recusa em entregar sua poética ao belo romântico e a escolha de fazer de sua obra um lugar para demonstrar sua insatisfação com o mundo. Vernier (2011), em *Cidade e modernidade nas 'Flores do mal' de Baudelaire*, reconhece a relevância de tais pontos:

A ruptura com os românticos é essencial: ela anuncia esse traço comum que marcará a revolução artística do século XX ao longo das suas diferentes manifestações: a recusa de submeter a arte ao primado do Belo ou de um Bem preconcebido, a tônica posta na investigação, na pesquisa, e não mais na “expressão”; e também o papel específico da arte, que não é mais o de acolher o mundo e tornar-se o seu eco, mas o de contestá-lo e recriá-lo. (VERNIER, 2011, p. 63-64)

Os tópicos apresentados por Vernier (2011) já foram abordados anteriormente, mas consideramos de extrema importância retornarmos a eles como forma de seguir ampliando

nossa exposição. Assim, daremos relevância para o fato de estarmos diante de uma poética que fora construída em busca do eterno, ou seja, Baudelaire encara o presente e cria sua eternidade. A postura do poeta se afasta da negação romântica, que ficará conhecida por defender um olhar para a natureza e para o passado, ignorando o tempo presente e todas suas problemáticas.

Para Verlaine (1995), em seu artigo *Charles Baudelaire*, essa diferença será um dos elementos que fará com que Baudelaire demonstre sua relevância: “A profunda originalidade de Charles Baudelaire, está, a meu ver, no fato de representar poderosa e essencialmente o homem moderno.” (VERLAINE, 1995, p. 991). Nessa viagem profunda, nosso poeta buscará conceber o eterno em uma relação atravessada pelas ambivalências da modernidade, já bastante conhecidas e exploradas por nós. Na contramão disso, Bataille (2017), em *A literatura e o Mal*, sustenta:

Mas a sociedade de *As flores do mal* não é mais essa sociedade ambígua que, mantendo profundamente o primado do porvir, permitiria, na espécie do *sagrado* (aliás, disfarçado, camuflado em valor de porvir, em objeto transcendente, eterno, em fundamento imutável do Bem), a precedência nominal do presente. É a sociedade capitalista em pleno crescimento, reservando a maior parte possível dos produtos do trabalho ao aumento dos meios de produzir. (BATAILLE, 2017, p. 48)

Com base no nosso entendimento, seria perigoso considerar que a sociedade descrita por Baudelaire em *As Flores do Mal* não é ambígua em sua essência. Basta observarmos como a sociedade se configura a partir das diversas ambivalências e como isso permanece nas descrições. Benjamin (2018) reforçará essa condição da sociedade refletida nas figuras do *flâneur* e do homem multidão, já que, enquanto o primeiro vive um sentimento de encantamento em meio ao espaço urbano, o último vive o embate entre se sentir atraído por isso, ao mesmo tempo que deseja se afastar.

Um exemplo claro está em *O crepúsculo da tarde*, uma vez que a Paris que fala é aquela dominada pela noite e transformada por ela. A relação ambivalente de Baudelaire com a modernidade se faz presente e reforça a crítica ao tom artificial da cidade moderna. Nos atentemos aos seguintes trechos:

XCV LE CRÉPUSCULE DU SOIR

*Voici le soir charmant, ami du criminel ;
Il vient comme un complice, à pas de loup ; le ciel
Se ferme lentement comme un grande alcôve,
Et l’homme impatient se change en bête fauve.*

*Ô soir, aimable soir, désiré par celui
Dont les bras, sans mentir, peuvent dire : Aujourd’hui
Nous avons travaillé ! – C’est le soir qui soulage*

*Les esprits que dévore une douleur sauvage,
Le savant obstiné dont le front s'alourdit,
Et l'ouvrier courbé qui regagne son lit.*

*[...] On entend çà et là les cuisines siffler,
Les théâtres glapir, les orchestres ronfler ;
Les tables d'hôte, dont le jeu fait les délices,
S'emplissent de catins et d'escrocs, leurs complices,*

*Et les voleurs, qui n'ont ni trêve ni merci,
Vont bientôt commencer leur travail, eux aussi,
Et forcer doucement les portes et les caisses
Pour vivre quelques jours et vêtir leurs maîtresses,*

*[...] La sombre Nuit les prend à la gorge : ils finissent
Leur destinée et vont vers le gouffre commun ;
L'hôpital se remplit leurs soupirs. – Plus d'un
Ne viendra plus chercher la soupe parfumée,
Au coin du feu, le soir, auprès d'une âme aimée.*

*Encore la plupart n'ont-ils jamais connu
La douceur du foyer et n'ont jamais vécu !
(BAUDELAIRE, 2019, p.300-302)*

XCV CREPÚSCULO DA TARDE

A encantadora noite, aliada ao criminoso,
Vem sutil, como um cúmplice silencioso;
Fecha-se, como grande alcova, lentamente,
E em fera se transforma o homem impaciente.

Ó noite, noite tão desejada por quem
Cujos braços conseguem até dizer sem
Mentir: Nós trabalhamos hoje! – E a noite afaga
Os espíritos que uma dor selvagem traga,
O sábio de cabeça pesada e obstinado,
O operário que volta à sua casa encurvado,

[...] Ouvem-se aqui e ali cozinhas apitando,
Teatros esganiçando, orquestras estrondeando;
Como o jogo solto, os bares ficam apinhados
De putas e embusteiros, seus associados,

E os ladrões, que não dão trégua nem têm piedade,
Recomeçam, também eles, sua atividade,
E vão portas e caixas forçar, vigilantes,
Para viver uns dias e vestir amantes,

[...] A noite os pega pela garganta; acabam
O seu destino e vão para o abismo comum;
De seus suspiros enche-se o hospital. – Mais de um
Não virá mais buscar a sopa perfumada,
À noite, no fogão, junto a uma alma amada.

A maioria deles jamais conheceu
 A doçura do lar e em tempo algum viveu!
 (BAUDELAIRE, 2019, p. 301-303)

Podemos observar o caráter transformador da noite perante a massa que habita a cidade e da própria cidade. Isso ocorre, já que essa massa não está nas indústrias, nos escritórios e que a partir dessa movimentação, a organização da cidade se transforma com o cair da noite. O cenário estabelecido é contemplativo e esse sujeito lírico na figura do *flâneur*, volta a aparecer.

Não somente o ambiente se transforma, como o comportamento do homem moderno, liberando um outro eu que encontra na noite o caminho da perdição. Não há espaço para o amor e o que resta é o imediatismo da relação com as prostitutas: “Sob os clarões que o vento vai atormentando, / A prostituição se acende pelas ruas;”. O poeta critica como o progresso e a modernidade são responsáveis pelo ambiente hostil e sujo que transforma a cidade de Paris com o cair da noite. Veras (2021), em sua obra *Baudelaire e os limites da poesia*, no que diz respeito a ambiguidade da cidade e consequentemente da sociedade que nela habita, afirma:

A ambivalência da cidade não se reduz, por sua vez, às afirmações de Baudelaire sobre Paris. O amor da “capital infame” não é separável do ódio da vida e do espaço urbano, não raro qualificado como “horrível” e “imundo”. Em sua ambiguidade irreduzível, a cidade baudelairiana é um lugar de morte e de sonho, de vazio e de mistério, de caos e de criação [...]. (VERAS, 2021, p. 92)

Como Benjamin (2018, p. 105)³⁷ defende e como já comentado no capítulo anterior, a relação entre a população e a cidade se dá de maneira intrínseca, uma vez que vemos, em Baudelaire, a evocação de uma na imagem da outra. Seria incoerente uma análise desses dois elementos separadamente, sendo assim, ao nos referirmos à cidade de Paris, estamos nos referindo também à massa que habita esta cidade. É por essa via que vemos a capacidade da cidade baudelairiana de ser um lugar de horror e ao mesmo tempo de encantamento.³⁸

Com essas ideias, somos direcionados, quase de maneira involuntária, a observar as diversas faces da obra baudelairiana que nos coloca diante desse lugar de horror e encantamento. O título *As flores do Mal* nos interessa de forma particular, uma vez que, a partir deste, somos capazes de compreender um pouco a respeito do lugar que nos provoca e as

³⁷ “Baudelaire não descreve nem a população, nem a cidade. Ao abrir mão de tais descrições colocou-se em condições de evocar uma na imagem da outra.” (BENJAMIN, 2018, p. 105)

³⁸ “A cidade e a consciência do poeta se entregam, dessa forma, a uma verdadeira batalha nos poemas urbanos de Baudelaire. Se, de um lado, a cidade aparece como o lugar ‘onde tudo, mesmo o horror se converte em encantamento’, como se lê em ‘Les petites vieilles’, ela também pode provocar uma derrota da razão, da ordem, de toda orientação [...]. (VERAS, 2021, p. 93)

diversas implicações do que será posto em destaque na obra. Gautier (1995) utiliza um jogo de palavras curioso para descrever o título e definir a obra em si:

Se seu buquê se compões de flores estranhas, de cores metálicas, de perfume vertiginoso, cujo cálice, em lugar de orvalho, contém acres lágrimas ou gotas de água-tofana, ele pode responder que quase não crescem outras no húmus negro e saturado de podridão como um solo de cemitério das civilizações decrépitas, em que se dissolvem entre os miasmas mefíticos os cadáveres dos séculos precedentes; sem dúvida os não-me-toques, as rosas, as margaridas, as violetas, são flores mais agradavelmente primaveris: mas bem poucas crescem na lama negra em que estão engastados os paralelepípedos da grande cidade. (GAUTIER, 1995, p. 956-957)

O que Benjamin (2018) chamará de fazer botânica no asfalto³⁹, se aplica ao que Gautier afirma acerca das “Flores do Mal”, propondo essa clara oposição entre os termos, que se expande para a experiência da obra. As “flores” que são cultivadas no ambiente da metrópole não se aproximam das flores da natureza, ao contrário, elas carregam os cheiros e as cores do ambiente hostil que habitam. A descrição feita por Gautier se aproxima do que veremos no poema *As flores do asfalto*, publicado nos *Poemas do Macadam*, coletânea publicada no *O primeiro de Janeiro* e atribuída a Fradique Mendes:

[..]Mas as flores nascidas sobre o asfalto
 Dessas ruas, no pó e entre o bulício,
 Sem ar, sem luz, sem um sorrir do alto,

 Que têm elas, que assim nos endoidecem?
 Têm o que mais as almas apetezem ...
 Têm o aroma irritante e acre do Vício!
 Paris -1867.
 [Antero de Quental] (SERRÃO, 1985, p. 271)

Além de todos os pormenores que compõe o poema e que serão analisados posteriormente, nos interessa, nesse momento, perceber a forma como as flores que nascem no asfalto são descritas e os adjetivos utilizados. As flores que nascem em meio ao caos não possuem atributos positivos, o que não impede e, pelo contrário, contribui para que elas sejam atrativas e por certo, viciantes. Se o prazer no vício é o que atrai o eu-lírico, podemos inferir que esse aroma que causa esse sentimento seria a representação da cidade e da modernidade.

O que é tema em *As flores do asfalto*, além de uma referência à obra de Baudelaire, pode ser considerado uma interpretação geral desta, oferecendo ao leitor um gosto do que poderá encontrar em *As Flores do Mal*. Mesmo que pareça óbvio, faz-se necessário elucidar que nossa discussão em torno do título não tem a intenção de resumir a obra a isso, mas de perceber o que

Ver nota nº 9.

podemos extrair desta para compreender o poeta e parte de sua obra, como um ponto partida. Oehler (1999), em *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho em 1848 em Paris*, considera que:

O trocadilho é dissimulado, de fato, graças à união paradoxal dos dois substantivos, um sarcasmo à lógica da época, que exigia imperiosamente *Flores do bem*, assim como pela ambiguidade, ou mesmo plurivocidade, daqueles dois substantivos tomados isoladamente. De maneira contrária pode ser interpretada a própria metáfora da flor, da qual não se sabe ao certo se indica a *beleza* do mal ou suas *excrescências*: pode-se também entender as flores como figuras retóricas, e então se pensaria numa retórica ou poética do mal. (OEHLER, 1999, p. 272)

Reforçando o que já discutimos, para o crítico, o título promete, através do que ele chamará de “trocadilho”, uma poesia que lidará com essa junção dos elementos, apresentando uma obra que não poupará os temas vistos na época como sensíveis. Essa ousadia em tocar lugares pouco explorados e, de certa forma, proibidos, rendeu ao poeta a relevância de sua obra, ao mesmo tempo que a condenação desta.⁴⁰ Ademais, a expressão de sua poética deixará evidente que, como afirma Eliot (1995): “[...] Baudelaire está associado, não aos demônios às missas negras ou à blasfêmia romântica, mas ao problema concreto do bem e do mal.” (ELIOT, 1995, p. 1025).

Problema estrutural para o poeta, em que ambos são postos como elementos intrínsecos, a existência de um dependente do outro. Nada que causará espanto aos leitores do poeta, falamos apenas de mais uma ideia dupla defendida por Baudelaire. Esse “bem”, que poderá ser também representado pelo amor, não foge da dualidade posta, como Baudelaire (1981, p. 17) reflete em *Meu coração desnudado*: “Por mim, afirmo: a volúpia única e suprema do amor consiste na certeza de fazer o *mal*. E o homem e a mulher sabem, de nascença, que no mal se encontra toda a volúpia.”

Toda essa construção reforça a discussão em torno do pecado original, tema já discutido, mas que inevitavelmente retorna em diversos tópicos. Falar desse mal inerente ao amor está inserido no que Baudelaire carrega como um postulado ético e que servirá como base para sua reflexão acerca da existência humana.⁴¹ Nessa condição, reforçamos a complexidade inerente

Em relação a isso, Gautier (1995) analisa: “A reputação de Baudelaire, que, durante alguns anos, não havia ultrapassado os limites do pequeno cenáculo que todo o gênio nascente congrega em torno de si, estourou de repente quando ele se apresentou ao público tendo à mão o buquê das *Flores do mal*, um buquê que em nada se parecia com os inocentes ramalhetes poéticos dos principiantes.” (GAUTIER, 1995, p. 961)

Ver nota nº19.

à obra de Baudelaire, ao mesmo tempo que fica evidente o lugar que esta ocupa na modernidade e sua relevância para entendê-la nos mais diversos aspectos.

A CAPITAL DE BAUDELAIRE

Como é de nosso conhecimento, o corpo da cidade baudelairiana representa um ponto crucial de sua poética e nos oferece uma visão das transformações modernas ocorridas na Europa, principalmente na cidade de Paris. Evidentemente, o movimento de constante alteração deste cenário é uma marca da modernidade e do trabalho do capitalismo em dar um novo corpo para a cidade. A nova organização dos espaços urbanos impactará diretamente na sociedade que habitará este ambiente e em seu comportamento.

Carregando marcas eternas do conflito entre as raças dos irmãos “Abel e Caim”⁴², Baudelaire constrói, em seu poema, uma contraposição que demonstrará a afeição por Caim, encarando-o como símbolo dos oprimidos. Em versos como: “Raça de Caim, num enorme/ Lamaçal morre indignamente” e “Raça de Caim, teu mister/ Não foi realizado o bastante;”⁴³, percebemos o lugar que será atribuído à essa raça castigada por Deus e fadada ao fracasso.

Caim, o primeiro homem maldito, será o responsável por espalhar na Terra a raça dos proletários, resultante do cruzamento de ladrões e prostitutas.⁴⁴ Desta ocasião chegaríamos a cidade do século XIX, como se esta fosse fruto do fracasso da descendência de Caim. Menezes (2008), em seu artigo *O poeta Baudelaire e a cidade de Paris*, relaciona esta cidade com Babel, cidade bíblica condenada por Deus em Gênesis 11:1-9:

A cidade do século XIX era a Babel que prosperava com a perda das conexões e a falta de referência aos valores do passado; palco para a atrofia progressiva da experiência relativa à tradição, à memória válida para toda a comunidade, substituída pela vivência do choque ligada à esfera do individual. O impacto da técnica moderna transformou tudo e, especialmente, a cidade, cuja capacidade de regeneração – metamorfose sem fim de autodestruição criativa – foi ficando cada vez mais rápida. (MENEZES, 2008, p. 114)

Gênesis 4: 1-15.

BAUDELAIRE, Charles. Abel e Caim. In: *As flores do Mal*. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães: apêndices de J. Barbey d’Aurevilly, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019, p. 392-395.

“Em 1838, Granier de Cassagnac publicou sua *História das Classes Operárias e das Classes Burguesas*. Esta obra soube proclamar a origem dos proletários: formavam uma raça de homens inferiores, resultante do cruzamento de ladrões e prostitutas.” (BENJAMIN, 2018, p. 17). Como o próprio Benjamin afirma, é possível que Baudelaire tenha tido conhecimento destas teorias, o que as relaciona com o poema “Abel e Caim”.

A aparente rapidez da modernidade faz com que as mudanças sejam cada vez mais agressivas e destruidoras. A violência com que o capitalismo avança desencadeia uma nova organização da cidade e, conseqüentemente, uma nova consciência. Baudelaire evoca essa Paris em sua poesia, mas não podemos dizer que ela seja descrita por ele, pelo contrário: “Em *As Flores do Mal* não há o menor indício de uma descrição de Paris. Isso bastaria para distingui-lo decisivamente na ‘lírca da cidade grande’, mais tardia. Baudelaire fala na efervescência de Paris como alguém que falasse na ressaca.”⁴⁵ Em *O Cisne*, a partir de trechos selecionados, observamos como será feita esta construção:

LXXXIX LE CYGNE

*Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L'immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simoïs menteur qui par vos pleurs grandit,*

*A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel);*

*Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*

*Là s'étalait jadis une ménagerie;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieus
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,*

*Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec*

*Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le coeur plein de son beau lac natal:
«Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?»
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,*

E continua:

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

*Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:
Je pense à mon grand cygne, avec ses gestes fous,*

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2018, p. 149.

*Comme les exilés, ridicule et sublime
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,*
(BAUDELAIRE, 2019, p.272-277)

LXXXIX O CISNE

Andrômaca, em ti penso! Um rio de menor
Porte, triste espelho onde outrora fulguraram
Em suma majestade a viúva e sua dor,
Falso Simóis, que teus prantos avolumaram,

Súbito fecundou minha memória aguda,
Quando eu atravessava o Carrossel atual.
Paris é outra (a forma das cidades muda
Mais rápido, bem mais, que um coração mortal);

Em espírito vejo os casebres, a enfiada
De capitéis, de fustes, o capim intruso,
O lajedo esverdeado pela água empoçada
E, a brilhar nas vidraças, o entulho confuso.

Ali houve um viveiro de aves outrora;
Ali certa manhã vi, quando, sob céu frio,
Claro, o Trabalho acorda e as ruas, a essa hora,
Lançam o ar silencioso um temporal sombrio,

Um cisne que fugira de seu cativoiro,
Com as patas esfregando o piso seco, incerto
Arrastar sua alvura pelo chão grosseiro,
Junto a um riacho sem água, o bicho, bico aberto,

Banhava inquieto as asas na poeira do chão,
E dizia, imbuído do lago natal;
“Água, quando cairás? quando soarás, trovão?”
Vejo esse infeliz, mito incomum e fatal,

E continua:

II
Paris muda! mas não minha melancolia!
Velhos bairros, palácios novos, quarteirões,
Andaimes, para mim tudo é alegoria,
E mais que rochas pesam-me as recordações.

Diante desse Louvre uma imagem que me oprime:
Penso em meu grande cisne e seus gestos sem senso,
Tal como os exilados, risível, sublime
E presa de desejo sem trégua! e em ti penso,
(BAUDELAIRE, 2019, p. 272-277)

Por meio de um trabalho alegórico, Baudelaire utiliza metáforas que contribuirão para a descrição da cidade e serão capazes de traduzir: “[...] o efeito temível da rapidez com que as

obras de Haussmann eram executadas.”⁴⁶ Haussmann, o artista demolidor, foi o grande responsável pela transformação da cidade de Paris no segundo império, o que alterou todo o corpo da cidade e seu funcionamento, dividindo opiniões no que diz respeito ao seu projeto para a capital francesa.

Dentre todos os pormenores, é evidente como Baudelaire insere na sua poesia elementos que darão conta do novo cenário que se instaura na capital. A rapidez das transformações do espaço urbano, somada à nova consciência do indivíduo que ali habita, dará o novo tom da lírica e que será amplamente explorada pelo poeta, como já discutido. Em *O Cisne*, observamos como a mitologia grega surge em uma relação com o tempo presente, na imagem do cisne que se debate, vê Andrômaca adorar o túmulo vazio de Heitor, seu marido.

A imagem da viúva exilada faz com que a memória do eu-lírico recorde do cisne enquanto caminha no novo bairro do Carrossel, destacando a rapidez das mudanças da cidade de Paris, *mais rápido, bem mais, que um coração mortal*. O processo de rememoração do que outrora havia ali, evidencia sua prioridade em revelar as transformações feitas e os reflexos deste processo de modernização. O cisne que se debatia em uma poça d’água, no chão grosseiro na cidade, como se estivesse no seu lago de origem, para o eu-lírico é um exilado, como Andrômaca, retirada de Troia após sua queda. Da mesma forma, o próprio se coloca na posição do cisne exilado, percorrendo as ruas da capital francesa e, em meio à melancolia, observando a nova cidade. Sem reconhecer a Paris de outrora, está também exilado em sua própria pátria.

Como já debatido, a relação entre antiguidade e modernidade é de extrema importância para Baudelaire e utilizada por ele em busca de extrair o eterno em suas experiências poéticas. Para Benjamin (2018), em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, nenhuma reflexão estética é capaz de expor a relação da modernidade com a antiguidade em Baudelaire tão bem como em alguns de seus poemas:

A frente deles está o poema *O Cisne*. Não é à toa que se trata de um poema alegórico. Essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Torna-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente – ou seja, transparente em seu significado. “(De uma cidade a história/Depressa muda mais que um coração infiel.)” A estatura de Paris é frágil; está cercada por símbolos da fragilidade. Símbolos de criaturas vivas (a negra e o cisne); e símbolos históricos (Andrômaca, “viúva de Heitor e... mulher de Heleno”). O traço comum aos dois é a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá. Nessa debilidade, por último e mais

MENEZES, Marcos Antonio de. O poeta e a cidade de Baudelaire. Coletâneas do Nosso Tempo, ano VII – v.8, 2008, p. 120.

profundamente, a modernidade se alia à antiguidade. (BENJAMIN, 2018, p.73-74)

Para além, é visível como o poeta usa das alegorias como forma de descrever o corpo da cidade e suas transformações. O processo de tomada de consciência que deverá atingir seu leitor⁴⁷ através destas imagens, exterioriza os sentimentos do sujeito poético, sem a necessidade de descrevê-los. Em meio a melancolia do sujeito poético, *Velhos bairros, palácios novos, quarteirões, andaimas*, serão alegorias utilizadas como forma de traduzir as transformações da Paris do século XIX, ao mesmo tempo que o poeta alia a modernidade à antiguidade. A respeito do caráter alegórico de Baudelaire, Benjamin (2009) destaca em um fragmento das *Passagens*:

Quando Baudelaire adotou, após 1850, a doutrina da arte pela arte, ele renunciou resignadamente à idéia que abandonara de maneira soberana a partir do instante em que fez da alegoria a armadura de sua poesia: ele renunciou a colocar a arte como categoria da totalidade da existência.
([J 53. 2] BENJAMIN, 2009, p. 368)

Para além, existência do sujeito consciente será determinante para que todos os pontos relevantes da modernidade sejam inseridos na lírica. Como já amplamente discutido por nós, caberá, a este sujeito, extrair o eterno do transitório, assim, revelando em meio a constante transformação da cidade e da multidão, o instante eterno. Consideramos que traduzir o caos instaurado na cidade moderna trata-se de um desafio que o poeta francês encara explorando até o elemento mais obscuro. Menezes (2008), em *O poeta e a cidade de Baudelaire*, expõe:

Em Baudelaire, a literatura urbana apresenta-se sob novos aspectos: sons, edifícios, tráfego, tudo isso é matéria literária, por fazer parte da nova consciência a envolver homens e mulheres. Pode-se afirmar que a literatura modernista nasceu na cidade e com este poeta. Tal qual um “caleidoscópio carregado de energia”, ele desceu às profundezas da cidade para revelar as formas de beleza e as monstruosidades criadas pela modernização.
(MENEZES, 2008, p. 120)

A forma de admitir a modernidade de Baudelaire, por vezes inserindo a cidade no centro de sua poética e reforçando sua mutabilidade, será decisivo para um novo posicionamento da lírica francesa em relação a poesia europeia. Como define Valéry (1995, p. 1007): “Mas com Baudelaire a poesia francesa ultrapassa finalmente as fronteiras da nação. Ela é lida no mundo

“Com efeito, a lírica produzida pelo poeta é dissonante e gera uma tensão no leitor. Este leitor não é qualquer um: ele foi escolhido. É, antes, o homem moderno, que, a partir do século XIX, passou a respirar a fumaça das chaminés das indústrias e a se acotovelar nas ruas das grandes cidades. A poesia de Baudelaire apresenta grandes afrescos do mundo objetivo das relações sociais vividas na França em meados do século XIX e, ao mesmo tempo, expressa o clima subjetivo da experiência vivida pelos homens dessa época.” (MENEZES, 2008, p. 121)

inteiro; impõe-se como a poesia própria da modernidade; dá origem à imitação, fecunda muitos espíritos.”⁴⁸

Ultrapassar estas fronteiras e conferir à obra de Baudelaire uma posição relevante, desencadeará diferentes visões em relação a posição que esta deverá assumir. Ao mesmo tempo, é inegável a importância de seu trabalho para que sejamos capazes de construir uma percepção da sociedade e de seu funcionamento naquele momento, bem como as transformações do ambiente em que esta habita, refletindo diretamente no seu comportamento. Logo, observamos como todas as escolhas do poeta para construção das *Flores do Mal* servirão como elementos para definir sua posição diante da modernidade:

O poeta de *As flores do Mal* odiava a realidade do tempo em que viveu; desprezava suas tendências, o progresso, a prosperidade, a liberdade e a igualdade; recuava diante de seus prazeres; odiava o amor no que este continha de “natural”. E seu desprezo por todas essas coisas só fazia aumentar pela consciência de que nunca experimentara ou tentara seriamente aproximar-se de boa porção delas. Invocou as forças da fé e da transcendência apenas quando estas podiam ser usadas como armas contra a vida, ou como símbolos de fuga. (AUERBACH, 2012, p. 325-326)

O desprezo pelo ambiente que vive e, mais do que isso, a repulsa pela burguesia, o aproxima de tudo que será considerado não-burguês, caminhando na direção contrária do que estaria posto. A forma de falar do seu tempo, permite que o poeta nos ofereça uma experiência concreta de seu tempo, seduzindo seu leitor da mesma forma que é seduzido pela modernidade. Logo, sua obra seria uma declaração do horror presente na sociedade burguesa, extraindo e expondo a degradação arquitetada e suas consequências.

Victor Hugo também ultrapassa as fronteiras da nação, mas, ao contrário de Baudelaire, como Valéry afirma, os responsáveis por isso foram seus romances e não sua lírica.

CAPÍTULO 2

AS METAMORFOSES DE SATÃ

E houve batalha no céu; Miguel e os seus anjos batalhavam contra o dragão, e batalhavam o dragão e os seus anjos; Mas não prevaleceram, nem mais o seu lugar se achou nos céus. E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele. (Apocalipse, 12:7-9)

Percorrendo a literatura europeia, observamos a presença de Satanás como um elemento mutável que sofrerá diversas transformações até chegarmos à poesia de Baudelaire. Obviamente, para além deste contexto, a figura demoníaca sempre existiu nas mais diversas e antigas civilizações, o que criará um extenso histórico que extrapolará os limites do nosso trabalho, neste momento. Por esse motivo, optamos por restringir nossa análise a partir do que será possível identificar na literatura romântica, dando destaque àqueles que posteriormente serão fontes de inspiração para nossos poetas.

A respeito da transformação do imaginário da sociedade em relação à figura de Satã, muito elementos contribuirão para que esse fenômeno seja possível. Percebemos as alterações sociais como parte de uma mescla de acontecimentos, que desencadearão num enfraquecimento do poder da Igreja sob a população e, ao mesmo tempo no destemor acerca do Diabo. Assim, como afirma Souza (2021, p. 144) em seu artigo *Herança luciferiana em Antero de Quental*: “O que acontece é que, por volta do século XVIII, o Diabo deixou de ser visto como uma ameaça e passou a ser olhado com curiosidade e como um desafio.”

Praz (1996) constrói, em seu capítulo *As metamorfoses de Satanás*, uma linha do tempo que nos permite explorar, mesmo que de maneira superficial, manifestações de satanás na literatura romântica. Sendo nossa principal referência acerca do tema, guiaremos nossa discussão a partir de sua obra, refazendo o caminho trilhado pelo crítico italiano. Torquato Tasso (1544-1595) e Giovan Battista Marino (1569-1625) são os primeiros a serem citados, com construções semelhantes. Enquanto o primeiro apresentará um Satanás que “[...] conserva a horripilante máscara medieval, semelhante à de um guerreiro nipônico.” (PRAZ, 1996, p. 69), o segundo se encarregará de lapidar a construção feita por seu antecessor.

Papini (1953, p. 147), em sua obra *O Diabo*, acredita que Marino, com seu poema épico *Strage degli innocenti*⁴⁹, teria sido o primeiro poeta moderno a interpretar a tristeza de Satã. Assim, observaremos como essa característica será utilizada para dar a Satã sintomas depressivos, que irão remeter ao tédio e colocá-lo na condição de anjo caído, algo semelhante com o satã baudelairiano.⁵⁰ Como é sabido, estas características serão mantidas por muitos poetas, somando a outros elementos mais ou menos relevantes que nos oferecerá diferentes representações de satã.

Como elucidado anteriormente, Milton (1608-1674) fará de satã uma figura rebelde e com certo tom heroico, enquanto conservará elementos que demonstrarão a decadência existente. Em seu poema *Paraíso Perdido* (1667), narra a rebelião do paraíso e o comportamento ardiloso de Satanás buscando que os habitantes do paraíso, Adão e Eva, comessem o fruto proibido e assim ocorresse a Queda do homem. Para compreendermos a grandiosidade do satã de Milton, Link (1998), em sua obra *O Diabo: a máscara sem rosto*, elucida a relevância deste para poetas e escritos do século XIX, afirmando:

O Satã de Milton é verdadeiramente o adversário supremo, forte na batalha o suficiente para abalar o trono de Deus. [...] Para Coleridge, Byron, Hazlitt e Shelley, por exemplo, o satã *heroico* foi uma das realizações de Milton. Para William Blake, Milton escreveu em liberdade quando escreveu sobre Satã, pois “foi um verdadeiro poeta e do partido do Diabo sem saber”. O partido do Diabo era o partido da liberdade humana lutando contra uma sociedade repressiva. Para Shelley, o Diabo de Milton era moralmente superior a Deus. (LINK, 1998, p. 191)

A imagem construída através de sua obra e a repercussão da figura heroica de Satã, também refletirão em diversas produções e influenciarão nomes como Schiller (1759-1805) e como o próprio Baudelaire, que verá no poeta um modelo de beleza⁵¹ a ser seguido: “Baudelaire julgava que sua concepção de beleza ideal era exemplificada pelo Satã de Milton.” (LINK,

“Massacre dos inocentes” é uma referência ao suposto episódio de infanticídio promovido pelo rei da Judeia, Herodes, o Grande, que aparece no Evangelho de Mateus.

Praz (1996, p.70) compara o satã de Tasso e de Marino confrontando suas obras e as mudanças feitas pelo último. Citando versos de Tasso como: “Quanto há nos olhos de terror e morte,” que em Marino será “Nos olhos, onde moram tédio e morte”, o crítico reforça a ideia de que é com o autor de “*La strage degli innocenti*” que veremos a presença destes elementos e de um aspecto prometeico em Satanás.

“Além da apreensão bíblica de Satã, o satanismo se desenvolveu no século XIX, principalmente na Inglaterra e na França. Lembramos que John Milton, no século XVII, marcando o nascimento do satanismo literário inglês, já celebrava nobreza e beleza de Satã, traindo uma secreta simpatia para com o grande revoltado.” (TORRES, 1998, p. 38)

1998, p. 173).⁵² Ao considerarem o modelo do poeta inglês, assumem o maligno como parte da beleza, construindo uma relação de Satã como grandioso e belo, justamente por ser, ao mesmo tempo, decadente e atravessado pelo sentimento de tédio e pela morte.

Como já apresentado, Schiller, ao escrever o drama *Os Bandoleiros* (1781) constrói seu protagonista, o salteador Karl Moor, inspirado em Milton e na sua construção de Satã. O bandido carrega consigo as características majestosas que reforçam o conceito de beleza que será defendido e utilizado nesse período. Para além destas características, Schiller será fortemente influenciado pelo movimento romântico presente na Alemanha, “*Sturm and Drang*”, e deixará essa influência evidente em sua obra.⁵³ O movimento que também ficará conhecido como “titanismo”, será um dos responsáveis por: “Uma ressurreição e uma reabilitação do Diabo.” (PAPINI, 1953, p. 108).

Representante desse mesmo movimento, Goethe (1749-1832) explora a figura de Mefistófoles, personagem da Idade Média e conhecido como uma das encarnações do Mal, em seu poema trágico *Fausto*. Goethe constrói Fausto como um homem que vive juntamente com sua busca pelo conhecimento um estado de frustração, expressando as ambições do homem moderno. Após Lúcifer desafiar Deus, afirmando ser capaz de corromper a alma de Fausto, Mefistófoles seduz o personagem. A negociação de sua alma é motivada pelas experiências que o personagem deseja vivenciar e que representam sua conduta humana.⁵⁴

Ann Radcliffe (1764-1823), pioneira do romance gótico, apresenta, em sua obra *O italiano*, a temática amorosa, ao mesmo tempo que, com um olhar para o passado, retrata o período da Santa Inquisição e a atmosfera de perseguição que existia. Nos interessa observar a construção da figura de Schedoni nessa obra, monge que será construído com características que serão vistas como sombrias: “Circunspecção severa, silêncio impenetrável, amor pela

⁵² “Não quero dizer que *Beleza e Alegria* não se possam associar; contudo, considero a Alegria um dos ornamentos mais vulgares, ao passo que a Melancolia é, por assim dizer, a ilustre companheira da Beleza, a ponto que me custa conceber (seria o meu cérebro um espelho mágico?) um tipo de Beleza que não haja *Desgraça*. Baseado em – outros diriam: obcecado por – tais ideias, ser-me-ia difícil, bem se vê, não tirar delas a conclusão de que o tipo mais perfeito de Beleza viril é *Satã*, - à maneira de Milton.” (BAUDELAIRE, 1981, p. 32)

Friedrich Schiller (1759-1805), um dos principais expoentes desse período, contribuiu inicialmente para o ímpeto avassalador do *Sturm und Drang*, em especial com sua peça *Os bandoleiros* (1781), e, alguns anos mais tarde, integrou o período literário denominado Classicismo de Weimar, voltando-se para a arte baseada nos valores estéticos da Antiguidade, na harmonia, na beleza e na perfeição. (SILVA, 2017, p. 12)

“O que esse Fausto deseja para si mesmo é um processo dinâmico que incluiria toda sorte de experiências humanas, alegria e desgraça juntas, assimilando-as todas ao seu interminável crescimento interior; até mesmo a destruição do próprio eu seria parte integrante do seu desenvolvimento.” (BERMAN, 2007, p.53)

solidão e penitências frequentes foram interpretados por alguns como o efeito das desventuras que afligiam um espírito altivo e desordenado.” (PRAZ, 1996, p. 75).

Faz-se importante citar o trabalho de Radcliffe, uma vez que, para Praz (1996, p.76), “[...] o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis. Há decididamente algo do Satanás de Milton nesse monge.” Observamos esses aspectos em uma das descrições que a autora faz do monge Schedoni e que Praz (1996) citará como forma de fundamentar sua argumentação.⁵⁵ Desse modo, estaremos diante de mais um personagem que evidenciará a influência de Milton na literatura romântica, principalmente com seu Satanás belo e decadente.

Para Bataille (2015, p. 105), o Marquês de Sade (1740-1814) foi um escritor que, para além de sua literatura libertina, amava o Mal e o desejava: “Por intermédio de criaturas de romance, ora ele desenvolve uma teologia do *Ser supremo em maldade*; ora é ateu, mas não de sangue frio: seu ateísmo desafia Deus e goza do sacrilégio.” Junto a esse comportamento, o gosto pela destruição marcará sua obra, explorando elementos que colocarão seus personagens em uma posição em que apenas o mal e a libertinagem são necessários para a prática da destruição e do vício.⁵⁶

A relevância de Sade influenciará o trabalho de toda uma geração, incluindo o de Baudelaire⁵⁷, que perceberá no escritor, aspectos que demonstrarão sua originalidade e sua capacidade de olhar para além de sua geração. Em vista disso, o protagonismo do mal e a experiência com a natureza determinam a obra de ambos. Assim, esta relação seria inevitável. Como afirma Praz (1996, p. 108), Sade: “[...] inverte a cômoda metafísica de *Thérèse philosophe*, que era, por sinal, a mesma da de Jean-Jacques. ‘Tudo é o bem, tudo é obra de

⁵⁵ Por não se tratar de um objeto que influenciará diretamente nosso trabalho, nos reservamos o direito de fazer uso do apud apenas como forma de elucidar algumas das características que fizeram com que o crítico defendesse essa ideia: “Sua melancolia não era a de um coração ferido, mas aparentemente a de uma tétrica e feroz natureza. Havia na sua fisionomia um não sei quê de extremamente singular, difícil de definir. Trazia as marcas de muitas paixões, que pareciam ter fixado os lineamentos que agora tinham cessado de animar. Tédio e severidade habituais predominavam nas linhas profundas de sua face e seus olhos eram tão intensos que com um só olhar pareciam penetrar no coração dos homens e ler seus pensamentos secretos: poucos podiam tolerar sua investigação ou mesmo suportar encontrá-lo uma segunda vez. (RADCLIFFE, “s.d.”, n.p. apud PRAZ, 1996, p. 76)

“Esvaziado o seu mundo de qualquer outro conteúdo psicológico que não seja o prazer da destruição e da transgressão, o Marquês de Sade move-se num clima opaco de mera matéria na qual as pessoas são degradadas ao papel de instrumentos para provocar aquele suposto êxtase divino de destruição. (PRAZ, 1996, p. 109)

“Sade influencia o século XIX e as marcas de sua leitura se encontram, seja na produção médico psiquiátrica, seja na produção literária - particularmente nas tendências românticas do século XIX. Baudelaire, Flaubert, Byron, Shelley, Saint-Beuve, Rimbaud, Jules Janin - deixando ainda claros resíduos de inspiração nas filosofias de Max Stirner e F. Nietzsche.” (GIANNATTASIO, 1998, p. 32)

Deus' torna-se nele: 'Tudo é o mal, tudo é obra de Satanás'."⁵⁸ A respeito, Giannattasio (1998), em sua tese *Sade, um anjo negro da modernidade*, diz:

O mundo baudelairiano é governado pelo mal, assim como o é o mundo sadiano. Quando Baudelaire recupera Sade, reconhece a dissincronia do último em relação à sua época, ou seja, a natureza foi comumente tomada no século XVIII como fonte do bem e do belo. Entretanto, afirma Baudelaire, é a natureza que inspira o homem ao assassinato, a antropofagia, ao seqüestro e à tortura. Em uma palavra, a natureza só nos orienta para o crime. (GIANNATTASIO, 1998, p. 34)

Com base nisso, somos capazes de compreender como o autor de *Justine* (1791) influenciou o trabalho de Baudelaire, criando uma atmosfera que oferecerá o contato com o mal e com a experiência libertina que, mais tarde, será ponto relevante de sua poética. Seguindo essa desordem sadiana, da mesma maneira que observamos em nomes citados anteriormente, o tédio — elemento que motivará o trabalho do nosso poeta — estará presente e dará sentido à obra de Sade: “O tédio se desprende da monstruosidade da obra de Sade, mas esse mesmo tédio é seu sentido.” (BATAILLE, 2015, p. 110).

Em outro momento da literatura romântica está Lord Byron, já citado por nós e que, para além do vampirismo, desenvolve em sua obra um trabalho que lidará com temas que demonstrarão sua rebeldia e sua intensidade. Nos interessa comentar acerca de *Caim* (1821), poema dramático escrito por Byron e baseado na história bíblica de Caim, primeiro filho de Adão e Eva, que assassina seu irmão Abel. No poema, a relação entre os homens que habitam a Terra e Deus é exposta com o intuito de construir Caim a partir de uma relação complexa e atormentada com a vida que lhe é imposta. Para Torres (1993), *Caim* é um divisor no satanismo, apresentando outra interpretação de Satã:

O satanismo se desenvolveu no século XIX, principalmente na Inglaterra e na França. Trata-se quase sempre, para os autores que magnificam Satã de fazer ouvir seus protestos contra a ordem social, a moral, a religião. Elaboraram-se teorias, formando o satanismo literário, destinadas a demonstrar que o mal, conservando seus aspectos violentos, é dialeticamente necessário à manifestação e ao triunfo do bem. Mas é com Byron que aparece a primeira imagem de um satã amigo dos homens. Com efeito, no seu *Caim*, toda a argumentação de Lúcifer mostra que a Criação não passa de um ato egoísta de Deus. Deste satanismo prometeico se inspirou Baudelaire nas "Litanies de

A respeito da obra citada, Costa (2012, n.p.) elucida: “A obra *Thérèse philosophe ou mémoires pour servir à l’histoire du père Dirrag et de mademoiselle Eradice*, considerada por muitos como o maior clássico pornográfico da França setecentista, foi escrita por volta de 1748 (data da primeira publicação) e trata da educação sexual e filosófica de Teresa, da infância até o seu defloramento. A obra tem caráter libertino, no sentido que Trousson (1996) dá ao termo, ou seja, de transgressão; transmite a idéia de ser um ‘empreendimento de liberação, nem que seja pela reabilitação do prazer contra as proibições: libertinos e libertários se juntam.’ (TROUSSON, 1996, p. 167)” (COSTA, 2012, n.p.).

Satan" e outros poemas da seção "Révolte" em *Les Fleurs du Mal*. (TORRES, 1993, p. 137)

O personagem, com toda sua rebeldia, questiona todas as relações que o rodeiam, sendo atraído pela busca pelo conhecimento e pelo jogo de sedução criado pelo anjo caído. Nesse processo, desenvolve um entendimento do que seria a onipotência de Deus, sua autoridade e as tradições religiosas seguidas principalmente por seu irmão Abel. Com o desfecho já conhecido por nós, Caim será julgado por Deus e, mais uma vez, questionará o poder divino como incapaz de controlar as ações do bem e do mal diante da humanidade:

Logo depois da queda de meus pais fui eu gerado; a lembrança da serpente não se havia ainda apagado do coração de minha mãe, e meu pai ainda chorava a perda do Éden. Eu sou o que sou; não perdi a vida, nem me fiz a mim mesmo; mas, se pudesse com minha morte remi-lo do pó! ... e por que não? Torne ele à luz, e eu, em seu lugar, seja por terra estendido! Assim restituirá Deus a vida a quem amava, e tirar-me-á o peso de uma existência que nunca amei. (BYRON, 2021, p. 149)

Papini (1953)⁵⁹, em linhas gerais, apresenta um questionamento semelhante e que desenvolverá a ideia do homem mau e do pecado original: “Se apenas existem Deus e o homem, e o homem é corrupto e perverso, devemos concluir que Deus criou o homem mau, que Deus é o primeiro responsável dos pecados do homem. Quem nega ou ignora o pecado original é obrigado a julgar Deus um sinónimo de Satã.” (PAPINI, 1953, p. 22). Observamos a teoria levantada pelo personagem de Byron com relevância, visto a necessidade de perceber que, personagens como Caim, surgem com o intuito de transferir a uma só figura a natureza pecadora de toda a massa.

Logo, compreendemos como o autor utiliza *Caim* como uma forma de expressar suas próprias ideias religiosas e filosóficas. O poema apresenta uma visão desafiadora e questionadora acerca da natureza humana e da religião, oferecendo discussões que colocarão a prova a relação do homem com o mal. Byron aproxima seu personagem de Lúcifer e o coloca como uma espécie de confidente, ao mesmo tempo que retrata Deus como distante e indiferente diante de suas criaturas. Com essa construção, reforça a imagem que é construída de Satã, colocando-o como aquele que tem compaixão pelos oprimidos.

Esse caminho se faz necessário como forma de compreender o caminho diabólico e chegarmos ao diabo baudelairiano, num processo de “[...] passagem do Diabo espantalho

PAPINI, Giovanni. **O Diabo: apontamentos para uma futura diabolgia**. Tradução: Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, 1953, 186 p.

façanhudo da Idade Média ao Diabo sombrio dos tempos modernos.” (PAPINI, 1953, p. 120). Percebemos a partir do exposto, como a atmosfera que Baudelaire surge já estava “viciada”⁶⁰, assim, ao mesmo tempo que veremos uma relação com seus antecessores, existe uma ruptura que dará ao satã moderno um tom inusitado⁶¹ e que marcará sua geração com o que poderá ser chamado de “novo *frisson*”⁶². A respeito, afirma Praz (1996):

Mas o “novo *frisson*” que os contemporâneos sentiram nele não se procure nas poesias que hoje nos agradam; o Baudelaire de sua época foi um Baudelaire satânico que colhia num certo ramalhete as orquídeas mais estranhas, as aroeiras mais monstruosas da selvagem flora tropical do romantismo francês. (PRAZ, 1996, p. 140)

Com a necessidade de extrair a beleza do mal, como já reforçado por nós, buscará isso tanto no prazer quanto na dor, fazendo do grotesco uma fonte de inspiração que motivará seu trabalho poético. Sua irreverência funcionará como um artifício que lhe possibilitará criar imagens vulgares que desafiarão a poética tradicional e os padrões estéticos da França do século XIX. A partir dessa busca, assume o satanismo como uma forma de negação da moralidade dominante, afirmando a necessidade de uma liberdade que se rebele contra os valores impostos.

Valendo-se dessa transformação e a partir do trabalho desenvolvido por seus criadores, Fradique Mendes carregará, em sua poética, elementos que permitirão identifica-lo como um herdeiro do Satã romântico. Essa herança será reconhecida para além de Baudelaire, propiciando um trabalho que, por menor que seja comparado a outros movimentos literários em Portugal, influenciou principalmente Antero de Quental e despertou o desejo de: “[...] transformar a poesia na arma através da qual ele promoveria a transformação de Portugal, pois, mediante a literatura, conseguiria uma reforma e uma ação contra a sociedade tradicional.” (SOUZA, 2021, p. 147).

“Não será necessário dos outros exemplos para mostrar o quanto estava viciada a atmosfera em que Baudelaire apareceu.” (PRAZ, 1996, p. 136)

“O passado, agora, insinua-se como tempo perdido. E o presente se impõe como verdade incontornável. Mas não se trata de uma simples mudança de perspectiva em relação à vida e menos ainda do abandono das referências antimodernas em favor de uma adesão triunfante ao tempo veloz e profano da modernidade.” (VERAS, 2013, p. 130)

Expressão utilizada por Victor Hugo em carta a Baudelaire: “Você dotou o céu da arte de um certo clarão macabro. Você criou um novo *frisson*.” (HUGO, 1859, n.p. apud PRAZ, 1996, p. 140)

A DESCIDA DE BAUDELAIRE NO MUNDO INFERNAL

Se, para Eça de Queiroz (1903?), em seu texto *Poetas do Mal*, o trabalho de Baudelaire é como uma viagem, utilizando o termo para expor sua opinião acerca da obra do poeta francês: “Baudelaire é o viajante terrível que vai através do mal da carne, como, guardadas as proporções, Dante vai atrás do mal da alma.” (QUEIROZ, 1903, online), de maneira semelhante, Torres (1998) considera que a arquitetura de *As Flores do Mal* apresenta divisões que serão consideradas como etapas de uma viagem que explorará a miséria do homem. Dentro dessa perspectiva, teríamos esse caminho percorrido como uma descida ao mundo infernal, acessando o inferno através das etapas de sua obra. Assim, essa teoria apresentará pontos relevantes para nosso entendimento acerca do satanismo e do que Baudelaire pretendeu a partir disso.

Dividida em sete etapas, a viagem baudelairiana buscará o inferno dos homens em um caminho a partir das seções que dividem sua obra. A primeira etapa, *Ao leitor*, seria utilizada para demonstrar a atração do homem pelo vício e despi-lo de sua hipocrisia, apresentando a relação desse com o Mal⁶³. Para a autora, o intuito do eu-lírico é revelar a essência do homem e a beleza que existe nessa essência sombria: “Ele deseja que o leitor não esconda mais no fundo da alma os prazeres mórbidos recalçados, os vícios mais secretos, para que, como ele mesmo, possa correr ‘o risco de gozar o sórdido, de sentir a Beleza malsã que resido no Mal.’” (TORRES, 1998, p. 41)

Em *Spleen e Ideal*, a dualidade do poeta, tema já discutido por nós anteriormente, ficará evidente quando observamos o encontro do “ideal” com o “spleen”, representando a insatisfação diante da modernidade e o tédio que nela representará uma estrutura pessimista. Assim, miséria e grandeza se enfrentam em vão⁶⁴ nessa seção, desenvolvendo o jogo de aproximação e distanciamento por elementos que reforçarão a dualidade produzida.

A viagem do poeta poderá ser exemplificada a partir de poemas que sugerem essa atmosfera e, principalmente, fortalecem o argumento de que estamos diante do “Spleen” e do “Ideal”. Diferente dos exemplos selecionados por Torres (1998)⁶⁵, em *O albatroz* verificamos

“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, 2019, p. 29, grifo nosso)

TORRES, 1998, p. 42.

Torres (1998) utiliza dois poemas para elucidar sua teoria acerca da segunda etapa da viagem, são eles: “Benção”, sugerindo uma viagem entre o maldito e o bendito, e o “O relógio”, interpretando a corrida do tempo atrás da morte como uma obsessão do artista.

características que vão ao encontro do analisado pela autora, oferecendo o cenário de viagem e movimento, ao mesmo tempo que estabelece a dualidade que o cerca. Observaremos a comparação entre o pássaro e o sujeito poético, oferecendo semelhanças que aproximam os dois elementos:

*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!*

*Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.*
(BAUDELAIRE, 2019, p. 38)

Esse viajante alado, afim fraco e sem jeito,
Antes belo, como é risível, incongruente!
Como um cachimbo cutucam o seu bico; feito
Um manco o imitam, pois que não voa, o doente!

O Poeta lembra muito o príncipe dos céus,
Que enfrenta a tempestade e olha o arqueiro com esgar:
Quando em terra exilado, em meio aos escarcéus,
As asas de gigantes impedem-no de andar.
(BAUDELAIRE, 2019, p. 39)

No trecho citado, percebemos a analogia criada entre o albatroz e o poeta, e, assim, o artista declara a semelhança existente. A majestade do albatroz, enquanto goza de sua liberdade, deixa de existir quando os marinheiros o impedem de voar e isso se tornará um motivo para ridicularizar o animal. A partir disso, o eu-lírico compara a condição do pássaro à do poeta: este passa a ser visto como incompreendido pela sociedade que o cerca e preso a ela. Atrelado ao proposto por Torres, neste poema vemos a necessidade de transcender as limitações impostas, assumindo a batalha em busca da expressão da beleza como compreendida por Baudelaire.

Quadros parisienses, terceira etapa da viagem infernal de Baudelaire, retrata a beleza de Paris ao passo que expõe seus aspectos sombrios e grotesco, representados pela pobreza, pelo vício e pela prostituição⁶⁶. Nesse contexto, descreve a cidade e a multidão que a habita,

“Nas *Flores do mal*, a travessia de Paris é feita em trinta e três poemas, aglutinados na seção intitulada “Quadros Parisienses”. Embrenhando-se pelos caminhos tortuosos e infames da Capital, o Poeta mistura-se à fauna da cidade, interessa-se principalmente pelos marginais, os mendigos, os velhos, os cegos, as prostitutas. Em sua peregrinação pelos subúrbios de Paris, imagem em miniatura da grande viagem das *Flores do mal*, ele exerce sua famosa esgrima, ‘buscando em cada canto os acasos da rima’ (BAUDELAIRE, 1995, p. 170), perseguindo incansavelmente a ‘efêmera beldade’ (BAUDELAIRE, 1995, p. 179) que passa como um clarão para nunca mais voltar.” (VERAS, 2013, p. 191-192)

sinalizando o local como fonte de inspiração, enquanto o responsabiliza por corromper estes que habitam. Em meio a essa complexidade, como afirma Torres (1998, p. 44): “Baudelaire pinta a vida diurna e noturna da cidade, transmitindo, ao leitor, a Paris trabalhadora e o drama da condição humana que lhe é tão caro.”.

A viagem proposta pela autora segue para sua quarta etapa: em *O vinho*, o tom de desespero e desejo de fuga surge como uma possibilidade. Nessa seção, o vinho é uma metáfora que será utilizada para percorrer temas como prazer, embriaguez, solidão e o desejo da morte. Dentre os poemas que compõem esta seção, podemos citar dois exemplos em que o vinho atua nesse sentido, são eles: *O vinho do assassino* e *O vinho do solitário*. Assim, como é possível analisar em ambos, o desejo de fuga da realidade seria o responsável pela busca pela embriaguez.

Em *O vinho do assassino*, o poeta explora as tensões existentes no estado de embriaguez, explicitando esta escolha como uma busca por prazer e, ao mesmo tempo, evidenciando as consequências dessa escolha⁶⁷. Enquanto isso, em *O vinho do solitário*, como o próprio nome sugere, o poeta apresenta o vinho como um companheiro para confortar o solitário. Da mesma forma, mescla o prazer e a dor que a bebida pode causar⁶⁸, colocando-a como um elemento que proporcionará um escapismo da realidade, que poderá ser perigoso, nessa viagem explorando a existência do homem moderno.

Para Torres (1998, p. 45), na seção *As flores do Mal*: “O poeta denuncia formalmente o caráter satânico da volúpia, confessando que não desconhece as consequências temíveis da tentação carnal”. Essa etapa será compreendida como uma descrição da sociedade moderna, sua decadência e as transformações ocorridas na busca descontrolada e inconsequente pelo progresso. A partir de todas as problemáticas exploradas, na sexta seção, *Revolta*, observaremos a oposição em relação à figura de Deus, exaltando Satã e demonstrando sua importância para os que são oprimidos.⁶⁹

A viagem baudelairiana se encerra na seção *A morte*, que surge como uma esperança que seduz o poeta e faz com que ele se entregue a ela: “O destino da viagem, **última etapa**, além do alcance do autoconhecimento nesta viagem íntima, leva a ‘*La mort*’, tão esperada pois

“Ninguém me entende. Na Canalha / Bêbada será que ninguém / Pensou, nas noites malsãs, em / Fazer do vinho uma mortalha?” (BAUDELAIRE, 2019, p. 347)

“Tudo isso não vale, ó garrafa tão profunda, / Os bálsamos intensos que tua fecunda / Pança guarda no peito dos poetas zelosos;” (BAUDELAIRE, 2019, p. 351)

Alguns exemplos são os poemas “A negação de São Pedro”, “Abel e Caim” e “Litanias de Satã”, analisados por nós no terceiro capítulo.

‘*Le poète se dit: ‘Enfin!’.*’ (TORRES, 1998, p. 46, grifo da autora). O fim da viagem aparece composto por poemas que terão a morte e a transitoriedade da vida como temática, carregados de uma linguagem melancólica que oferecerá ao leitor uma reflexão acerca dos temas expostos e da condição humana.

A condição da morte como algo positivo e sedutor faz com que esta se torne uma finalidade, invocando-a. Em *A viagem*, poema dessa seção, observamos uma viagem que representará a jornada da vida e atração pelo desconhecido. Percebemos, no poema, o tom melancólico e sombrio em busca de respostas para a existência da humanidade e para um ideal de beleza, ambos temas fortemente explorados em toda obra baudelairiana. Nessa infinita viagem, o sujeito poético busca a morte atribuindo a ela a capacidade de lhe oferecer a vida e esperança. Na última parte do poema, o poeta reforça essa ideia que levará a uma viagem infernal:

*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons!
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!
(BAUDELAIRE, 2019, p.426)*

Ó Morte, é hora, velho capitão! de alçar
Âncora! Aparelhemos! Aqui é entediante!
Se como tinta negra são o céu e o mar,
Nossos corações — tu sabes — são irradiantes!

Dá-nos teu veneno — é o que nos reconforta!
Queremos, tanto o fogo vem-nos tal renovo,
Mergulhar no abismo, Inferno ou Céu — que importa? —,
E no Desconhecido para achar o *novo*!
(BAUDELAIRE, 2019, p. 427)

A desilusão com o mundo e com a sociedade faz com que a busca pelo novo seja parte determinante de sua viagem, oferecendo a morte como caminho e solução. Assim, com base em nossas observações e com o exposto por Torres (1998), fica evidente como o caminho traçado em *As flores do Mal* reafirma a construção de Satã feita por Baudelaire. Como já discutido anteriormente, o Satã baudelairiano atua como um mito e não como um ser, fato que contribui para a teoria de Torres, entendendo a viagem do poeta pela sociedade como um

processo de descoberta. Assim, esse processo construirá um Satã que será reflexo do que é condenado na sociedade e do que é invisível para a burguesia.

A respeito desse demoníaco, para Hott (2018), em seu artigo *Baudelaire e a condição humana*, diz: “O satanismo, ou a invocação demoníaca em Baudelaire, surge não apenas como expressão da sexualidade degradante ou da influência da cultura cristã da idade média tardia. Para Benjamin: ‘o heroico em Baudelaire é a forma sublime em que aparece o demoníaco’.” (HOTT, 2018, p. 195). O poeta francês apresenta seu inconformismo através do horror existente na invocação das trevas, utilizando o horror com forma de expor males maiores e mais prejudiciais que transitam na humanidade.

Ao assumir esse papel, Baudelaire não aceita que sua poesia se mantenha distante da realidade moderna e, mais do que isso, acredita na necessidade das obras de arte serem construídas a partir do mesmo caminho: “Baudelaire deseja obras de arte que brotem do meio do tráfego, de sua energia anárquica, do incessante perigo e terror de estar aí, do precário orgulho e satisfação do homem que chegou a sobreviver a tudo isso.” (BERMAN, 2007, p. 191). Esse desejo exemplifica a postura assumida pelo poeta, sua influência na poesia moderna e conseqüentemente no desenvolvimento do satanismo poético, portanto, o que veremos naqueles que bebem da fonte de Baudelaire se aproximará do caos que o poeta francês deseja que componha a arte moderna.

O SATANISMO CHEGA A PORTUGAL

Ao contrário do que observamos em outros países, tanto a poesia moderna quanto a escola satânica transitaram tardiamente por Portugal. Nesse processo, pouca relação é estabelecida com o satanismo, o que não anula sua existência e participação na construção da modernidade portuguesa. A influência de Baudelaire em ambos os pontos permite que nosso olhar se dirija para as relações estabelecidas com a obra do poeta francês e seu trabalho. Sendo assim, se, para Franco (2009): “O satanismo de Baudelaire significa a negação dos valores endossados pelo cotidiano burguês.” (FRANCO, 2009, p.131)⁷⁰, a tentativa de ruptura na poética portuguesa se desenvolverá a partir desta mesma negação.

Nessa tentativa, o desejo de construir uma relação com os elementos da modernidade faz com que o satanismo baudelairiano entre — ainda que brevemente — na lírica portuguesa. A partir disso, o homem passa a estar no centro da poética e, assim, assumem a existência do

FRANCO, Marcia Arruda. Os Primeiros Baudelairiano Portugueses: O Proto-Cesário, Fradique Mendes, o Satanismo e o Anjo da Modernidade Portuguesa. In: A Literatura Portuguesa: Visões e Revisões. Organizadores: Annie Gisele Fernandes e Francisco Maciel Silveira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

indivíduo como aquele que sofrerá todas as ações e será impactado por aquilo que o cerca enquanto homem moderno. Nessa perspectiva, o satanismo se desenvolverá em uma relação com a modernidade e com sua busca por uma nova experiência. A respeito, afirma Franco (2009):

Para melhor podermos situar a versão portuguesa do satanismo de Baudelaire, convém uma pequena incursão pelo significado da modernidade e do satanismo do próprio. **A modernidade de Baudelaire é a que se coloca, a partir do exílio entediado dos valores burgueses, sob o signo da Morte de Deus.** O poeta sem valores estabelecidos se orienta para a busca do novo, para o cuidado com o recém-nascido. Essa é a modernidade que inaugura para o indivíduo a ausência dos valores plenos. No tempo de Deus morto só é possível o ideal de estetização, não se crê mais quer no Humanismo, quer em Deus. (FRANCO, 2009, p. 130-131, grifo nosso)

Imersos nesse estado de tédio e na ausência de valores plenos, a poesia construída refletirá esses aspectos, renegando o que estava posto e em busca da verdade do Satã moderno. Podemos considerar que a relação entre o satanismo baudelairiano e a modernidade está pautada em uma certa dependência, uma vez que o satã, como compreendemos no poeta francês, só existe com a existência da modernidade e é uma consequência desta. Devido a essa dependência, compreendemos que o ambiente moderno e as questões que o rodeiam são pontos indispensáveis para as tentativas de reproduzir o Satã de Baudelaire, condição que nos auxiliará no processo de identificar este movimento na literatura portuguesa.

O percurso da poesia, a partir da sua relação com a modernidade e os elementos nela destacados, influenciará e será o responsável pelo satanismo que será desenvolvido. Com essa noção, a relação intrínseca entre os elementos passa a determinar a existência do Satã moderno, fato que permite observarmos como elementos específicos possibilitam toda a experiência que será construída. Assim, a escola satânica carregará consigo o resultado do individualismo e das consequências desse elemento. A respeito disso, como afirma Braga (1869), em *História da poesia moderna em Portugal*:

O espírito crítico dos tempos modernos deu à poesia um novo elemento — *a dívida*. O exagerado individualismo, fazendo ver o mundo através das impressões pessoais, deixou a alma solitária, descontente, sem fé, absorvida do tédio, ao passo que as leis eternas do mundo e da consciência se iam descobrindo no campo das ciências naturais e da metafísica. O contraste produziu a inspiração caprichosa do humorismo, do sarcasmo e da maldição; o lado poético da vida era a orgia; a aspiração do futuro, o aniquilamento. (BRAGA, 1869, p. 10)

Por essa perspectiva, entendemos como os elementos responsáveis por condicionar a lírica ao satanismo aparecem ligados diretamente aos tempos modernos e a forma como homem

se desenvolve a partir dessa nova realidade. Em Portugal, o que parece ter existido foi, primeiramente, um contato com essa modernidade satânica, para que, a partir disso, esse pensamento seja introduzido na lírica portuguesa e principalmente na realidade da capital portuguesa, considerando as características que a distanciam da capital francesa ou de capitais mais desenvolvidas naquele momento.

Contemporâneo de Fradique Mendes, Cesário Verde desenvolverá sua poética com certo olhar para a obra de Baudelaire, se inspirando no discurso do poeta francês e, principalmente, em sua relação com a cidade. Lisboa, como capital de Cesário Verde, reflete tudo aquilo que o poeta francês enxerga em Paris, reforçando a ligação estabelecida a partir do contato com às *Flores do Mal* e oferecendo à capital portuguesa elementos que dão a ela uma nova descrição, pouco explorada até então. Seja demonstrando o gosto pelo macabro ou em sua afeição por elementos que marcam a poética baudelairiana, podemos precisar a ligação existente e sua relevância.⁷¹

Ao mesmo tempo, tal conexão não deve ser considerada como a representação de toda obra de Cesário Verde, uma vez que seu trabalho extrapolará essa ligação e sua obra não ficará marcada como fortemente baudelairiana. Toda essa construção oferecerá uma obra que transitará motivada pelas diversas leituras que atravessam o poeta, apresentando, por vezes, elementos que darão o tom satanista de Baudelaire à sua poesia. Para Coelho (1961)⁷², essa tímida face de Cesário Verde, apesar de concreta, não explora diversos aspectos baudelairianos, o que dará pouca profundidade e consolidação a tentativa do poeta português:

Cesário, a quem faltava a poderosa e complexa vida interior de Baudelaire, não mergulhou como ele nos abismos da embriaguez erótica, não experimentou as torturas do fundo sentimento do pecado nem a sublime serenidade da resignação compensada pelas alegrias da criação artística. O satanismo de Cesário é episódico e superficial. Acrescentemos que em Baudelaire há um número, um amplo ritmo oratório que raro se encontra no poeta português, de estilo mais directo, entrecortado e “prosaico” — novidade cheia de juvenis promessas. (COELHO, 1961, p. 191)

Decerto, há nele os sinais da leitura de Baudelaire, como em Verlaine, em Mallarmé, em Gomes Leal, em António Nobre, em Eugénio de Castro, em Roberto de Mesquita, em toda a poesia moderna, a bem dizer. A grande cidade como tema inspirador, o gosto do inédito, do acre, do repulsivo, a simpatia pelos humildes, o tédio, a mulher sobranceira e fria, exótica “flor do luxo”, a ânsia de evasão, o deambulismo, o amor do fabricado, do geométrico, o culto da modernidade, a contenção emotiva, o exercício da análise, a precisão e a densidade do alexandrino, tudo isto liga Cesário às *Flores do Mal*. (COELHO, 1961, p. 188)

COELHO, Jacinto do Prado. Um clássico da modernidade: Cesário Verde. In: *Problemática da História Literária*. Lisboa: Edições Ática, 1961, p. 181-186.

O satanismo episódico ocorre em Cesário a partir da exploração do cenário lisboeta, inspirado pelas ruas de Paris dos poemas de Baudelaire, trazendo todo tédio e melancolia para sua experiência. Ao mesmo tempo, percebemos como a falta de embriaguez enrijece os versos e o afasta da metodologia baudelairiana. No trecho abaixo de *O sentimento dum ocidental*, podemos observar como Cesário Verde imprime seu tédio em meio a modernidade que o cerca, construindo um sujeito poético que descreve suas sensações ao mesmo tempo que é provocado pelo que observa no ambiente urbano:

I

Ave-Marias

Nas nossas ruas, ao anoitecer,
Há tal soturnidade, há tal melancolia,
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.

O céu parece baixo e de neblina,
O gás extravasado enjoa-me, perturba;
E os edifícios, com as chaminés, e a turba
Toldam-se duma cor monótona e londrina.

Batem carros de aluguer, ao fundo,
Levando à via-férrea os que se vão. Felizes!
Ocorrem-me em revista, exposições, países:
Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!

Semelham-se a gaiolas, com viveiros,
As edificações somente emadeiradas:
Como morcegos, ao cair das badaladas,
Saltam de viga em viga os mestres carpinteiros.
(VERDE, 1995, p. 97-98)

A descrição da vida urbana presente em todo o poema, no trecho citado, aparece carregada de uma reflexão que expõe a melancolia que toma conta da experiência vivida pelo sujeito poético. Imerso na artificialidade que o cerca, busca a relação com a natureza em um trabalho que se desenvolverá com base nas dualidades presentes na existência do homem. Ao descrever o ambiente, fragmenta a realidade a partir de imagens que se modificam em um instante, como se traduzissem o olhar do eu-lírico. Para além, enquanto acrescenta suas percepções imersas em uma negatividade, expõe, através das dualidades, a sua insatisfação e o drama da condição humana.

Com base no exposto, fica ainda mais evidente como o poeta português se aproxima do satanismo de Baudelaire em determinado momento, mesmo que posteriormente tal

característica seja superada.⁷³ O caráter pessimista em relação ao progresso, o tédio em meio a inquietação da cidade e o destaque para elementos até então pouco explorados na lírica portuguesa, confirmam essa tentativa. Ferreira (1995), na introdução de *O livro de Cesário Verde*, salienta essa influência, conferindo certa responsabilidade desse processo a relação de Fradique com o poeta francês:

E a evolução poética de Cesário Verde, obtida por meio da assimilação original da lição de Baudelaire-Fradique Mendes, processa-se efetivamente no sentido de procurar a “perfeição do fabricado” e simultaneamente transmitir o “ritmo do vivo e do real”, através dos “instantâneos”, colhidos em deambulação pelas ruas de Lisboa, numa primeira e original “cinematização” da vida citadina, cuja alma pretende captar, numa ânsia desesperada de sobrevivência, vencendo o Tempo e a Morte: “Se eu não morresse nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das coisas!”. (FERREIRA, 1995, p. 28-29)

O fato da criação de Fradique Mendes vir acompanhada de uma temática nova para a poesia portuguesa, influenciou, em certa medida, o trabalho de Cesário Verde. O satanismo apresentado no *A revolução de setembro* em agosto de 1869, dará luz a possibilidade de explorar, na lírica, algo que se aproximará do já conhecido realismo, movimento bem-sucedido na prosa portuguesa. Desse modo, será utilizado como um encontro do homem moderno com sua consciência diante das misérias presentes na sociedade moderna portuguesa e sua decadência.⁷⁴

Ao refletir o satanismo poético em Portugal, nossa discussão é atravessada pelo realismo português, o que poderá ser atribuído ao fato estarmos lidando com movimentos que ocorrem no mesmo momento e principalmente por seus adeptos serem os mesmos. Se considerarmos mais profundamente essa ligação, será possível observar como a relação estabelecida surge como um apoio para a consolidação do realismo poético. A entrada tardia do satanismo no país e a relação que foi estabelecida com o movimento fez com que este não se estabelecesse, não passando de um episódio limitado. Acerca disso, Braga (1869)⁷⁵ afirma:

Também na poesia de Cesário Verde, o satanismo baudelaireano, conhecido através da interpretação realista expressa na poesia de Fradique Mendes, constitui tema e a atitude, embora superados de maneira original, na sua última fase poética. (FERREIRA, 1995, p. 22)

“O *satanismo* pode dizer-se que é o *realismo* no mundo da poesia. É a consciência moderna (a turva agitada consciência do homem contemporâneo!) revendo-se no espetáculo das suas próprias misérias e abaixamento e extraíndo dessa observação uma psicologia sinistra toda de mal, contradição e frio desespero. É o coração do homem torturado e desmoralizado, erigindo o seu estado em Lei do Universo... É a poesia cantando, sobre as ruínas da consciência moderna, um *réquiem* e um *dies irae* fatal e desolador!” (QUENTAL, 146, p. 266 apud SERRÃO, 1975, p. 240)

BRAGA, Teófilo. História da poesia moderna em Portugal. Porto: Tipographia da Livraria Nacional, 1869, 24 p.

Em Portugal, país essencialmente católico, a escola satânica não teve adeptos; a melancolia lamartiniana pendeu mais para o hino religioso do que para a imprecação da dúvida e do desespero. Só tarde, e quase fora do tempo, é que Antero de Quental lançou a público o livro das Odes Modernas, byroniano na forma audaciosa, cheio de ironias, pelo diapasão de Heine e Musset, mas alto e fervente pelos sentimentos da verdade e do bem que o ditaram. (BRAGA, 1869, p. 12)

A relação construída, ainda que contando com o nome relevante de Antero de Quental, não pareceu suficiente para que a consolidação do movimento no país ocorresse, sendo quase esquecido em meio aos demais. Dentro do que é sabido, o contato com *As Flores do Mal*, ao mesmo tempo que não foi suficiente para inserir o satanismo na lírica português, impulsionou a busca pela realidade moderna.⁷⁶ Em meio a essa tentativa, o que vemos na obra de Fradique de Mendes não corresponde completamente com a criação de um satanismo extraordinário e original, ao contrário disso, a essência baudelairiana prevalece na obra e o caráter imitativo se sobressai. Assim sendo, Simões (1964), em *De Carlos Fradique Mendes a Cesario Verde*, assegura que:

É sabido que os poetas portugueses que primeiro se deixaram influenciar pelo realismo tiveram em Baudelaire o seu mestre. Não se ignora, porém, que aqueles que primeiro se deixaram contagiar desse realismo baudelairiano o fizeram imitativamente. Na verdade, cabe a Antero de Quental e a Eça de Queirós a glória de terem trazido para a poesia portuguesa a lição de Baudelaire. Mistificadamente, atribuíram a um poeta imaginário, Carlos Fradique Mendes, a paternidade das primeiras composições realistas que se escreveram na nossa língua. (SIMÕES, 1964, p. 211)

Fradique Mendes é considerado por seus criadores uma brincadeira, que, em um projeto ousado, pretendia explorar a modernidade poética e causar inquietude.⁷⁷ Tal fato demonstra a falta de perspectivas relacionadas à transformação da literatura portuguesa e ausência de qualquer caráter revolucionário que poderia ser explorado. Ao mesmo tempo, as afirmações não anulam a relevância de sua existência, sua relação com a obra do poeta francês e sua poesia, idealizada a partir de três mentes, com o propósito de: “[...] construir a frio, aplicando os processos revelados pelas análises da crítica moderna, desmontando e armando a emoção e o sentimento, como se fossem máquinas materiais conhecidas e reproduzíveis.” (REIS, 1896, p. 461).

Efectivamente as *Fleurs du Mal* representam um grande passo na tal descida da poesia até ao nível da realidade. O intelectualismo de Baudelaire não o deixava, porém, despir-se daqueles atributos de abstração tradicional na obra poética. (SIMÕES, 1961, p. 210)

Para Antero, os poemas de Fradique não passam de uma brincadeira de adolescentes. E é isso que se percebe naqueles poemas que compôs para o heterônimo coletivo. Embora “Lisboa ao Domingo – no Chiado” não seja considerado de autoria de Antero, nele há um verso que resume bem este poeta satânico forjado pela imaginação da Geração de 70: “Eu filho da Utopia e primo do Ideal”. (FRANCO, 2009, p. 127)

Nessa perspectiva, mesmo que a despersonalização não tenha sido efetiva no caso de Fradique, a partir do que Batalha Reis (1896) demonstra, percebemos o desejo que existia em preencher lacunas deixadas na poesia portuguesa em relação aos países mais desenvolvidos da Europa.⁷⁸ Em meio a esse anseio, o satanismo ocupou, em certo momento, o centro do debate e passou a ser visto como possibilidade real para o projeto que existia nesse processo de consciência da modernidade. Por essa via e respondendo ao aparente atraso que rondava Portugal, o movimento é visto como promissor e capaz de expressar o olhar do homem contemporâneo e seus conflitos diante da realidade.

Com essa percepção, conseguimos concentrar nosso olhar para o que de fato nos interessa na criação de Eça de Queiroz, Jaime Batalha Reis e Antero de Quental: a idealização desse projeto e o satanismo inspirado em Baudelaire. Além disso, considerar o desejo de experimentar a modernidade poética nos conduz para um lugar que, para Alves (2016)⁷⁹, é inegável a relevância de Carlos Fradique Mendes, atribuindo a ele um lugar de influência concreta no que mais tarde conheceríamos como os heterônimos de Fernando Pessoa:

Fradique e também seus criadores, são os legítimos “pais” dos mais modernistas dos heterônimos pessoanos. Se essa paternidade seria cabível do ponto de vista cronológico, o nosso objetivo foi demonstrá-la por meio de uma relação de ascendência cultural ou de influência geracional. Assim, o poeta satânico Carlos Fradique Mendes estaria na aurora da modernidade estética, que teria o seu ponto mais alto em Álvaro de Campos, e o início de seu declínio nos autores da “Nova Literatura”. (ALVES, 2016, p. 49)

Ainda que seja possível oferecer a Fradique tamanha relevância, trata-se de uma afirmação perigosa, uma vez que atribuiríamos ao poeta uma responsabilidade que por si só seria maior que a existência deste. Assim, para que pudéssemos tornar palpável essa relação, Fradique Mendes passaria a ocupar um lugar de maior relevância na poesia portuguesa, o que, em certa medida, não corresponderia com a realidade e fugiria do projeto idealizado por seus criadores. Ainda que possamos levar essa teoria adiante, se torna imprescindível compreender as limitações que deverão ser impostas e considerar a dimensão do trabalho de Fernando Pessoa e como este foi capaz de ultrapassar seus mestres.⁸⁰

⁷⁸ Um dia, pensando na riqueza imensa do moderno movimento de ideias, cuja existência parecia ser tão absolutamente desconhecida em Portugal, pensando na apatia chinesa dos lisboetas, imobilizados, durante anos, na contemplação e no cinzelar de meia ideia, velha, indecisa, em segunda mão, e em mau uso, — pensamos em suprir uma das muitas lacunas lamentáveis criando ao menos, um poeta satânico. Foi assim que apareceu Carlos Fradique Mendes. (REIS, 1896, p. 461).

ALVES, Silvio César dos Santos. Uma poesia descentrada ou os pais de Álvaro de Campos. In: Revista Diálogos Mediterrânicos. Curitiba: UFPR, 2016, p. 35-49.

Ainda acerca do exposto, Berardinelli (1988), em seu artigo *Cesário entre Fradique e Sá-Carneiro*, reforçará essa teoria defendendo a semelhança entre o trabalho dos membros do cenáculo e o de Fernando Pessoa: “Fradique é feito da mesma substância de que se fizeram Alberto Caeiro, Álvaro de Campos ou Ricardo Reis; é, ele também,

O que poderemos chamar de satanismo fradiquiano não representará grande relevância na lírica portuguesa, sendo visto, como já exposto, como parte de uma brincadeira de seus criadores, carregada de uma ironia que podemos compreender como direcionada a sociedade e a insatisfação existente, tópico discutido anteriormente. Todavia, mesmo que essa visão seja considerada por nós, a importância de Fradique Mendes não será minimizada devido a esses fatores, uma vez que, mesmo que este seja visto como irrelevante em um contexto geral, a relevância desta criação, a nosso ver, está em sua relação com a obra de Baudelaire⁸¹ e não em um possível caráter revolucionário. A respeito das características do satanismo de Fradique Mendes, Serrão (1975) indaga:

Assim, tanto quanto é possível entrever-se, o satanismo fradiquiano decorre dos esforços para “criar uma nova filosofia” nova, ou, se preferir, uma nova mundividência na qual o homem, assumindo-se como responsável pelas mitologias vigentes e em crise, assumisse, do mesmo passo, os riscos implícitos do seu próprio endeusamento, pois que ele era, afinal, a matriz das suas próprias aspirações ao divino, depois coisificadas. Ora, além do mais, tal divinização das virtudes humanas, necessariamente implicava quer o afeiçoamento de uma nova concepção de Justiça nas relações sociais quer a desresponsabilização de Satã nas cruzes do passado e do presente. (SERRÃO, 1975, p. 203)

A condição transformadora dessa filosofia e mais do que isso, o embate que ela representaria, saindo completamente do que estava posto e assumindo um caminho contrário, não seria tarefa fácil caso tivesse ocorrido. Como já exposto, a tentativa de criar uma filosofia não foi bem sucedida, uma vez que o caráter imitativo prevalece na obra fradiquiana e as limitações impostas pela mentalidade portuguesa impedem o desenvolvimento do satanismo poético no país. Mesmo com todas as ressalvas em relação a essa criação, ao analisar a obra de Fradique, encontramos Satã ocupando uma posição central, sendo evocado para oferecer a este uma nova dignidade, assumindo o lugar que antes era ocupado pelos pensamentos ligados ao cristianismo e à coroa.⁸²

O protagonismo de Satã surge com a necessidade de matar o Deus tradicional presente na literatura e sua centralidade. A escolha de explorar esses elementos seguem a mesma lógica

produto da imaginação, heterônimo, como afirma Pedro da Silveira. A diferença mais visível entre eles está em que um único Fernando Pessoa ‘deu à luz’ vários autores, enquanto que foram pelo menos três — Eça, Antero e Batalha Reis — os criadores de um só Fradique.” (BERARDINELLI, 1988, p. 93).

“Antero situava Fradique no satanismo, iniciado por Baudelaire e seguido por vários poetas satânicos da França e da Alemanha.” (BERARDINELLI, 1988, p. 93)

Logo, como tal, embora também moribundo, Satã adquiria uma dignidade nova da qual, até então, havia sido despojado. E, nesta perspectiva, evoca-lo implicava, a um mesmo tempo, duas consequências interdependentes: consagrar a morte do Deus tradicional e anunciar o novo Deus, afinal, o Homem na plenitude das suas virtualidades readquiridas. (SERRÃO, 1975, p. 203)

já observada no satanismo poético desde sua idealização, combinada com as características que fazem de Satã aquele que olha para os marginalizados e para os problemas da modernidade. Com essa expectativa, os criadores de Fradique vão ao extremo do que seria considerado escandaloso, explorando, com toda a ironia, elementos que entram em choque com a moralidade do país e afetam diretamente a ordem social. A respeito disso, afirma Reis (1896):

Além de que, nós projetávamos criar no mais íntimo e fantástico absurdo, no mais extremo contraditório, nas regiões mais irracionais e insensatas do Espírito, mais longe, mais fundo que Poë, que Nerval, que Baudelaire. Os Satânicos do Norte foram assim inventados; os seus nomes, biografias, e obras, coordenadas. Sobre eles se publicou um primeiro folhetim na Revolução de Setembro acompanhando algumas poesias de Fradique. (REIS, 1896, p. 461)

A invenção dos “Satânicos do Norte” como forma de criar um imaginário para Fradique Mendes, auxilia num processo de verossimilhança que permite criar um ambiente de autoridade para o poeta português. No breve texto que apresentam o poeta no *A Revolução de Setembro* em agosto de 1869, data que Fradique surge pela primeira vez, os nomes fictícios surgem para apresentar o satanismo como um grande movimento europeu e que, naquele momento, estava sendo inserido em Portugal. Para além dos nomes fictícios, a afirmação que o poeta português também teria conhecido pessoalmente Baudelaire, Leconte de Lisle e Banville, atua no mesmo sentido, criando uma biografia com nomes importantes e que ofereciam certa credibilidade ao poeta:

Habitando Paris durante muitos anos, conheceu sr. Fradique Mendes pessoalmente a Carlos Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville e a todos os poetas da nova geração francesa. O seu espírito, em parte cultivado por esta escola, é entre nós o representante dos satanistas do Norte, de Coppert, Van Hole, Kitziz, e principalmente, o fantástico autor das Auroras do Mal. (apud SERRÃO, 1985, p. 257)

Toda essa atmosfera contribui para a tentativa de fazer Fradique Mendes, ironicamente ou não, ser lido naquele momento e ser compreendido como um poeta satanista. Nas entrelinhas, o que se percebe com o protagonismo atribuído ao satanismo poético é, ao mesmo tempo, uma negação ao romantismo e um novo posicionamento para a lírica portuguesa. A experiência intelectual com o satanismo oferece liberdade para os criadores do poeta, explorando elementos ainda desconhecidos pela maioria do público e que possibilitaram o encontro destes com o absurdo. A respeito disso, Serrão (1975) declara:

O satanismo fradiquiano apresenta-se, antes de mais, como uma revalorização da natureza, considerada no seu sentido mais amplo, o qual inclui a materialidade das coisas e o ser do homem nas suas complementares vertentes:

a matéria que ele é, e a consciência que desse facto lhe é exclusiva relativamente aos outros seres vivos. Re-valorização essa que necessariamente punha em causa a mundivivência cristã, ou seja, esse longo intervalo histórico, cujos limites teriam sido a morte de Pã, no acaso da civilização e culturas helênicas, e a sua virtual ressurreição, embora bem metamorfoseado, mediante o pensamento filosófico de índole imanentista a partir sobretudo de Spinoza. (SERRÃO, 1975, p. 222)

Com esse processo de negação, a possibilidade de experienciar outras perspectivas e dar espaço para o que já não era considerado se torna um caminho possível. A presença da natureza e a sua relevância em relação ao pensamento cristão é tema presente na poesia de Fradique e aparece no *Soneto*, poema publicado em sua primeira coletânea. A contra posição criada entre o Deus cristão, representando a instituição da Igreja, e o Deus Pã, representando a natureza, exemplificam a teoria de Serrão (1975) acerca de um dos aspectos do satanismo fradiquiano, criando uma poética que em momentos determinados apresentam a tentativa de revalorização da natureza. Com base nos trechos selecionados de *Soneto*, observamos esse mecanismo:

I
A cruz dizia à terra onde assentava,
Ao val florido, ao monte nu e mudo:
— «Que és tu, abismo e jaula, aonde tudo
Vive na dor e em luta cega e brava?

Sempre em trabalho, condenada escrava,
Que fazes tu de grande e bom contudo?
Resignada, és só logo informe e rudo,
Revoltosa, és só fogo e hórrida lava...

Mas a mim não há alta e livre serra
Que me possa igualar! Amor, firmeza,
Sou eu só-sou a paz... tu és a guerra!

Sou o Espírito, a luz! Tu és tristeza,
Ó lodo escuro e vil! ... Porém a Terra
Respondeu: Cruz, eu sou a Natureza!»

(Apud SERRÃO, 1975, p. 259)

Com o intuito de evidenciar a oposição criada entre o cristianismo e a natureza, o poema se desenvolve reforçando as diferenças existentes e a superioridade do Deus Pã. Enquanto o Deus cristão será sinônimo de tristeza, de escuridão, de guerra e se apresentará pálido, o Deus da natureza será sinônimo de luz, de amor e de força. No quinto e no sexto verso da terceira estrofe do primeiro poema, observamos como a natureza se impõe diante da religião, comparando-a com o lodo escuro e, com isso, expressando sua superioridade.

Na segunda parte do poema, nos versos: “Ah! calvos visionários! n’essa extensa / Sinfonia de mundos só se escuta / O *te deum* da Natureza imensa!”, o diálogo entre as duas forças permanece com o intuito de reverenciar a natureza, demonstrando sua superioridade. Ao recorrer ao “*te deum*”, hino cristão rezado em cerimônias específicas da igreja católica, transfere seu significado para o culto à natureza, criando uma dominação inexistente na realidade, mas que atua como uma tentativa de degradação do cristianismo.

Essa valorização do “Deus Pã” não se consolida como um recurso recorrente na poesia de Fradique Mendes, com isso, o que vemos na relação criada com a natureza trata-se de um conceito amplo e voltado para a condição do homem. Assim, a consciência do homem sobressai em relação à filosofia cristã e seus dogmas, priorizando uma estética que se aproxima de Baudelaire e de seu pensamento moderno: “Baudelaire, referência dolorosa mas necessária, porque ele trilhara o caminho, o único caminho que restara: o da «blasfêmia», herança, ainda, de clara conotação satânica.” (SERRÃO, 1975, p. 223).

Compreendendo a essência da poesia fradiquiana, pautada principalmente na blasfêmia baudelairiana, o que veremos em sua obra será reflexo dessa escolha. A recorrente ligação com os símbolos do cristianismo, a presença do *flâneur* e do ambiente urbano fazem do poeta português um discípulo do satanismo baudelairiano. Nesse sentido, Satã é construído a partir do tom melancólico, do tédio, da tristeza, como anjo caído, e de seu papel como salvação e conforto para aqueles que estão à margem.

CAPITULO 3

DOIS POETAS SATÂNICOS

Baseando nosso trabalho nas discussões levantadas até o momento, compreendemos a ligação estabelecida entre Fradique Mendes e Baudelaire, bem como as limitações que impedem o satanismo de se consolidar em Portugal. Como é sabido, Fradique surge pela primeira vez em agosto de 1869 no *A Revolução de Setembro* e é apresentado como representante dos chamados satanistas do Norte, fato que já nos dá indícios do que podemos esperar de sua poesia. Para introduzir sua obra na poesia portuguesa, seus “pais” apresentaram com clareza o que seus leitores encontrariam ao ler os primeiros poemas publicados:

Esta tendência do exuberante *subjectivismo* artístico que pela quebra das derradeiras peias do formulismo e da tradição *clássica* se espraia libérrimo até à licença, espontâneo e pessoal, até ao individualismo exagero, para o que concorre especialmente o caótico da concepção filosófica, social e estética dos tempos modernos – tempos de laboração e de anarquia, de emancipação e transição – esta tendência profundamente pessoal e originalmente romântica – dizemos –, que chamam poesia *satânica*, quase não tem tido em Portugal representantes ou prosélitos ou apóstolos, quase não teve eco na alma das sociedades peninsulares, onde tanto se arreigou a fé romana, e que por tanto tempo andou atrofiada sob o duplo despotismo civil e religioso, dirigido, alimentado e explorado pelo monarquismo. (QUENTAL apud SERRÃO, 1985, p. 258)

Por essa ótica, conseguimos compreender com qual poética Fradique irá dialogar e aquela à qual ele fará oposição, negando a tradição clássica e criticando o fato de Portugal estar enraizado nos costumes da fé romana e conseqüentemente do monarquismo. Com isso, nos interessa observar como esse diálogo entre o semi-heterônimo coletivo e o satanismo baudelairiano ocorre e apresentar as evidências que colocam Carlos Fradique Mendes como parte da recepção de Baudelaire em Portugal a partir de sua poesia. A primeira tentativa fradiquiana vem com os poemas *Soneto*, *Serenata de satã às estrelas*, *A velhinha* e *Fragmento da guitarra de satã*, que, em linhas gerais, demonstrarão o intuito dessa criação e a imitação à obra baudelairiana, idealizada pelos criadores do poeta, sem deixar dúvidas acerca da aproximação que se desejava estabelecer.

A construção da poética fradiquiana não tem o intuito de demonstrar qualquer originalidade satânica, o que deixará a comparação entre as duas obras que nos interessam ainda

mais evidente. Nessas condições, nossa análise partirá do segundo poema da primeira coletânea intitulado *Serenata de satã às estrelas*, que, para Nery (2015, p. 341): “[...] é a mais significativa representação do diálogo estabelecido entre a obra de Fradique Mendes e o satanismo baudelairiano.”.

SERENATA DE SATÃ ÀS ESTRELAS

I

Nas noites triviais e desoladas,
Como vos quero, místicas estrelas!...
Lúcidas, antigas camaradas...
Gotas de luz, no frio ar nevadas,
Pudesse a minha boca inda bebê-las!

II

Nem vos conheço já. Por onde eu ando!..
Sois vós místicos pregos duma cruz,
Que Cristo estais no céu crucificando? ...
Quem triste pelo ar vos foi soltando
Profundos, soluçantes ais de luz!

III

Oh! viagens nas nuvens desmanchadas!...
Doces serões do céu entre as estrelas! ...
Hoje só ais, ou lágrimas caladas ...
Ai! sementes de luz, mal semeadas,
Ave do céu, pudesse eu ir comê-las!

IV

Triste, triste loucura, ó flores da cruz,
Quando eu vos dizia soluçando:
Afastai-vos ele mim, *cardos de luz!*...
Pudesse eu ter agora os pés bem nus,
Inda por entre vós i-los rasgando!...

V

Hoje estou velho e só e corcovado.
Causa-me espanto a sombra duma estola;
Enche-me o peito um tédio desolado:
E corro o mundo todo, esfomeado,
Aos abutres do céu pedindo esmola.

VI

Eu sou Satã o triste, o derrubado!
Mas vós, estrelas, sois o musgo velho
Das paredes do céu desabitado,
E a poeira que se ergue ao ar calado,
Quando eu bato c'o pé no Evangelho!

VII

O céu é cemitério trivial:
 Vós sois o pó dos deuses sepultados!
 Deuses, magros esboços do ideal!
 Só com rasgar-se a folha dum missal,
 Vós caís mortos, hirtos, gangrenados.

VIII

Eu sou expulso, roto, escarnecido,
 Mas a vós já ninguém vos quer as leis.
 Ó velho Deus! ó Cristo dolorido!
 Lembrai-vos que sois pó enegrecido,
 E cedo em negro pó vos tornareis.
 [Eça de Queirós]

(SERRÃO, 1985, p. 260-261)

O fato de o poema tratar Satã como aquele injustiçado ao ser expulso do céu e que, portanto, permanece próximo da humanidade, contribui para nosso entendimento acerca da relação deste com o satanismo baudelairiano. Como é possível observar, o eu-lírico aqui é Satã e sua serenata ou lamento é direcionada às estrelas, que, diferente dele, habitam o céu. Satã está entre o passado e o presente, e, assim, demonstra conhecer bem as estrelas: “Sois vós místicos pregos duma cruz, / Que Cristo estais no céu crucificando? ...”, versos que poderão ser entendidos como uma forma que o eu-lírico encontrou de provar sua intimidade com as estrelas e, conseqüentemente, com o céu.

Em todo o poema, percebemos o tom de lamúria e o desejo de regressar ao céu, insatisfeito com a vida terrena e com a impossibilidade de voltar para perto dessas estrelas. Na quinta estrofe, observamos que o eu-lírico fala sobre si, como se enxerga e seus sentimentos. Ao demonstrar sua decadência e sua solidão, vemos uma menção ao catolicismo de forma mais terrena: “Causa-me espanto a sombra duma estola”, sendo uma referência à figura dos padres, com a menção ao paramento litúrgico cristão.

A presença do tédio, da fome e dos abutres deixa ainda mais evidente o caráter satanista do poema. Satã é posto como aquele que foi abandonado e, por esse motivo, é sinônimo de solidão, tédio, fome, entre outros atributos. A partir da sexta estrofe, Satã, na sua condição de expulso, reconhece esse lugar, mas, ao mesmo tempo, coloca as estrelas em uma posição inferior. Para além, cita os deuses como passíveis de sofrerem o mesmo que ele sofreu, inclusive fazendo algo menos irrelevante do que o fez ser expulso: “Só com o rasgar-se a folha dum missal, / Vós caís mortos, hirtos, gangrenados.”.

Na última estrofe, o eu-lírico reforça essa condição dos que estão no céu, mas que poderão viver a mesma realidade que ele. Com isso, o eu-lírico coloca a decadência do cristianismo⁸³ em evidência e assume uma postura de autoafirmação, já que indaga como as leis do céu não possuem a mesma relevância de antes. O poema se encerra com dois versos que mostram essa relação contrária estabelecida, em que Satã, sendo visto como mais próximo dos mortais, atesta a condição dos deuses: “Lembrai-vos que sois pó enegrecido, / E cedo em negro pó vos tornareis.”. Condição essa que faz referência à citação bíblica: “Lembra-te que és pó e ao pó voltarás” (Gn 3,19).

Ao observar a composição do poema e a construção do Satã fradiquiano feita nos moldes baudelairianos, percebemos que, de maneira semelhante, em *Litanias de Satã*, Baudelaire fala de satanás como injustiçado e pai de todos os excluídos. Ainda que nos aspectos ligados à métrica os poemas não se assemelhem, o conteúdo deixa explícito como falamos do mesmo Satã e que terá como característica principal sua complacência pelos miseráveis e padecedores que habitam a terra e buscam uma salvação. Vejamos como isso é feito na obra do poeta francês:

CXX LES LITANIES DE SATAN

*Ô toi, le plus savant et le plus beau des Anges,
Dieu trahi par le sort et privé de louanges,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Ô Prince de l'exil, à qui l'on a fait tort,
Et qui, vaincu, toujours te redresses plus fort,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Toi qui sais tout, grand roi des choses souterraines,
Guérisseur familier des angoisses humaines,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Toi qui, même aux lépreux, aux parias maudits,
Enseignes par l'amour le goût du Paradis,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Ô toi qui de la Mort, ta vieille et forte amante,
Engendras l'Espérance, — une folle charmante !*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

Como destaca Serrão (1975), na sexta estrofe, essa decadência também será reforçada, uma vez que, simbolicamente, o ato do eu-lírico somente levantará poeira: “A conflitual função simbólica satânica perdera, com efeito, sentido na precisa medida em que o ‘céu’ ficara ‘desabitado’ e em que bater ‘co’o pé no Evangelho!’ não provocava outro efeito para além de alguma ‘poeira’ que tal violência inútil levantava...” (SERRÃO, 1975, p. 223)

*Toi qui fais au proscrit ce regard calme et haut
Qui damne tout un peuple autour d'un échafaud,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Toi qui sais en quels coins des terres envieuses
Le Dieu jaloux cacha les pierres précieuses,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Toi dont l'œil clair connaît les profonds arsenaux
Où dort enseveli le peuple des métaux,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Toi dont la large main cache les précipices
Au somnambule errant au bord des édifices,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Toi qui, magiquement, assouplis les vieux os
De l'ivrogne attardé foulé par les chevaux,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Toi qui, pour consoler l'homme frêle qui souffre,
Nous appris à mêler le salpêtre et le soufre,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Toi qui poses ta marque, ô complice subtil,
Sur le front du Crésus impitoyable et vil,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Toi qui mets dans les yeux et dans le cœur des filles
Le culte de la plaie et l'amour des guenilles,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Bâton des exilés, lampe des inventeurs,
Confesseur des pendus et des conspirateurs,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

*Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère
Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père,*

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !

PRIÈRE

*Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs
De l'Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence !
Fais que mon âme un jour, sous l'Arbre de Science,
Près de toi se repose, à l'heure où sur ton front
Comme un Temple nouveau ses rameaux s'épanchent!
(BAUDELAIRE, 2019, p.396-400)*

CXX LITANIAS DE SATÃ

Ó tu, o Anjo mais sábio e mais encantador,
Deus que a sorte traiu e privou de louvor,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Ó Príncipe do exílio, a quem fizeram mal,
E que, vencido, te ergues a mais forte ao final,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Tu que de tudo sabes e que, soberano
Dos subterrâneos, curas o tormento humano,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Tu que, até mesmo ao pária maldito, ao leproso,
A estima ao Paraíso ensinas amoroso,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Tu que da Morte, tua velha e forte amante,
Engendraste a Esperança – louca cativante!

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Tu que ao proscrito dás um calmo e altivo olhar
Que em torno ao cadafalso irá todos danar,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Ó Tu que sabes onde em terras invejosas
Ocultou o ciumento Deus pedras preciosas,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Tu, cujo olho conhece os fundos arsenais
Onde forme enterrado o mundo dos metais,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Tu, cuja grande mão esconde os precipícios
Ao sonâmbulo que erra pelos edifícios,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Tu que reparas ossos do embriagado
Retardatório pelos cavalos pisado,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Tu que, para aliviar o homem frágil que sofre,

Ensinaste juntar o salitre e o enxofre,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Tu que impões tua marca, ó cúmplice sutil,
Na cabeça de Credo, implacável e vil,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Tu que pões no olho e na alma da mulher da vida
O amor pelos farrapos e o culto à ferida,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Bastão dos exilados, luz dos inventores,
Confessor de enforcados e conspiradores,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

Pai de adoção daqueles que, em sua negra ira,
Deus Pai do paraíso terreno excluía,

Ó Satã, tem piedade de minha miséria!

ORAÇÃO

Glória e louvor a ti, ó Satã, nas alturas
Do Céu, onde reinaste, e também nas funduras
Do Inferno, onde em silêncio sonhas! Peço ter
Um dia minha alma sob a Árvore do Saber,
Repousando a teu lado, e que a tua cabeça
Sua ramagem, tal novo Templo, guarneça!
(BAUDELAIRE, 2019, p. 397-401)

O poema é construído na forma de ladainha, oração utilizada por cristãos para invocar a Deus, santos, Virgem Maria e Jesus Cristo, mas que aqui é utilizada para invocar Satã. Baudelaire fala de Satã como injustiçado e pai de todos os excluídos, sendo a salvação para os que estão à margem e o único capaz de compreendê-los. O Satã que vemos descrito se assemelha muito à imagem que o Cristianismo constrói de Deus, mas que, aqui, é mencionado negativamente para apresentar uma percepção diferente da defendida pela igreja.

Enquanto Satã é aquele que ensina com amor, que olha para o degredado com um olhar digno e que ensina com seu conhecimento, Deus é o que oculta pedras preciosas, com ira e que expulsa do Paraíso aqueles que não aceita. O retrato do Deus punitivo do antigo testamento é utilizado para exaltar Satã e seu olhar para figuras invisíveis da modernidade, como nos versos: “Tu, cuja grande mão esconde os precipícios / Ao sonâmbulo que erra pelos edifícios” e “Tu que reparas ossos do embriagado / Retardatório pelos cavalos pisados”.

A repetição do verso “Ó Satã, tem piedade de minha miséria!”, para além de marcar o modelo das ladainhas, reforça a imagem que se constrói de Satã, oferecendo uma libertação sem castigos aos pecadores e miseráveis. Ademais, o posiciona ao lado dos condenados pelo Cristianismo, seja por buscar a ciência ou por se posicionar contra o sistema político e suas leis: “Bastão dos exilados, luz dos inventores, / Confessor de enforcados e conspiradores”.

Na última estrofe, conseguimos observar que o poeta utiliza de um formato tradicional das orações do Cristianismo, mas que, ao contrário do que é visto, aqui temos Satã como esse Pai que salvará e que será repouso. Para além, vemos uma referência à Árvore do Saber, sendo aquela que carregava o fruto proibido na conhecida passagem bíblica de Adão e Eva. Essa referência pode ser lida como uma forma de demonstrar a defesa do conhecimento e da sabedoria, uma vez que aquilo visto pelo Cristianismo como a fonte do pecado, torna-se lugar de repouso.

Em *O Possuído*, poema da seção *Spleen e Ideal*, a sensação de embriaguez ocorre a partir do estado de possuído que o eu-lírico assume, transitando entre a lucidez e a loucura, dualidade que explorará o clima soturno e os desejos sombrios. Ainda que a representação de Satã aqui seja diferente daquele representado no poema acima, o culto a esse é mantido, bem como a entrega do eu-lírico ao satanismo. Analisemos essa construção:

XXXVII LE POSSÉDÉ

*Le soleil s'est couvert d'un crêpe. Comme lui,
Ô Lune de ma vie ! emmitoufle-toi d'ombre;
Dors ou fume à ton gré ; sois muette, sois sombre,
Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui;*

*Je t'aime ainsi ! Pourtant, si tu veux aujourd'hui,
Comme un astre éclipsé qui sort de la pénombre,
Te pavaner aux lieux que la Folie encombre,
C'est bien ! Charmant poignard, jaillis de ton étui!*

*Allume ta prunelle à la flamme des lustres!
Allume le désir dans les regards des rustres!
Tout de toi m'est plaisir, morbide ou pétulant;*

*Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore;
Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant
Qui ne crie: Ô mon cher Belzébuth, je t'adore!*
(BAUDELAIRE, 2019, p.126)

XXXVII O POSSUÍDO

De crepe se cobriu o sol. Assim, como um manto

De sombra, ó Lua de minha vida! te atavia;
 Dorme ou fuma à vontade; sê muda, sombria,
 E no abismo do Tédio mergulha entretanto;

Amo-te assim! Se queres hoje, tanto quanto
 Do escuro o astro eclipsado por fim se desvia,
 Pavonear-te por onde a Loucura asfixia,
 Pois bem! Sai da bainha, punhal, com teu encanto!

Acende o olhar na chama destes castiçais!
 Acende teu desejo no olhar dos brutais!
 Tudo em ti me é prazer, mórbido ou insolente;

Sê o que quiseres, noite negra, rubra aurora;
 E grita cada fibra em meu corpo tremente:
Querido Belzebu, ninguém mais que eu te adora!
 (BAUDELAIRE, 2019, p. 127)

O gosto pela noite e por suas características fazem com que o sujeito poético contemple o eclipse solar com alegria, exaltando a presença e seu gosto pelo satélite natural. Ao expor o que lhe atrai, observamos a Lua como sombria e, ao mesmo tempo, sedutora, revelando a preferência pela noite e por tudo que essa irá representar. A presença do tédio e dos demais atributos, dará um significado diferente para a lua, afastado de sua descrição romântica, que a coloca como parte da idealização do amor.

Ao contrário, nessa oposição, a lua e a escuridão causada pelo eclipse que cobre o sol, serão entendidas como símbolos profanos e por esse motivo chamarão atenção do eu-lírico. A declaração de amor à noite funciona como uma forma de reforçar o estado de embriaguez que o invade a partir da manifestação de elementos como o tédio, o prazer e o desejo pelo mórbido: “Tudo em ti me é prazer, mórbido ou insolente;”. Como já observamos em poemas fradiqueanos, o estado de embriaguez surge de maneira recorrente, representando o gosto pelo vício e o desejo de fuga da realidade.

Em meio a esse estado que o sujeito se encontra, a última estrofe traz consigo a referência ao Belzebu, Deus pagão que será visto por muitas religiões como um demônio e que aqui será adorado: “Sê o que quiseres, noite negra, rubra aurora; / E grita cada fibra em meu corpo tremente: / *Querido Belzebu, ninguém mais que eu te adora!*”. O gosto pelo macabro é reforçado através deste sinal de adoração, fortalecendo a negação do Cristianismo como uma arma poderosa da poesia baudelairiana.

Retornando a obra atribuída a Fradique Mendes, encontramos na seção “Poesias Inéditas” do livro de Serrão (1985), o poema intitulado *O Possesso (Comentários às Litanias de Satã)*, que aparece na subseção dedicada aos poemas escritos por Antero de Quental, mas atribuídos a Fradique. Ao contrário do que poderemos observar nos outros poemas, este não

recebe a assinatura de nenhum de seus criadores ou do nosso poeta, sendo apenas datado de 1873. Contudo, tal fato apenas sinalizado a título de curiosidade não impede a identificação deste como fradiquiano e, mais do que isso, como diretamente ligado à obra de Baudelaire:

O POSSESSO

(Comentário às Litanies de Satã)

I

Não creio em ti, Deus-Padre onnipotente,
Criador desse espaço constelado,
Que do Caos e o Nada conglobado
Arrancaste o Universo refervente;

Não creio em ti, Deus-Filho, em cuja mente
Foi o bem inefável feito e nado;
E não creio no Espírito gerado
Do eterno Amor, como uma chama ardente...

Saibam-no a terra e os céus: do Credo antigo,
Cheio de Graça e Fé, refúgio e abrigo,
Benção da noite e prece da manhã,

Só creio no Pecado inelutável,
Na Maldição primeira inexpiável,
E no eterno reinado de Satã!

II

Quando o Tédio, com plúmbeo capacete,
Esmada a fronte ao homem desolado,
E o Fausto pensador vê a seu lado
A Negação sentada ao seu bufete,

Seu lábio é vil três vezes, se repete
Preces vãs e esconjuros, humilhado:
O nome de Homem, trágico e sagrado,
Só a quem desafia a Deus compete!

É a grata a maldição à alma robusta
Do que nenhum pavor divino assusta,
E no vazio ergueu seu templo e altar...

Mais fecundo que o Céu, criou o Inferno
A blasfêmia, – Honra, pois, e preito eterno
A Satã, que nos deu o blasfemar!

(1873)

(SERRÃO, 1985, p. 289)

Com o subtítulo “Comentário às Litanies de Satã”, fica evidente a ligação deste com o poema *Litanias de Satã* de Baudelaire. Dividido em dois sonetos, o poema é construído

obedecendo uma negação ao Cristianismo e à figura de Deus, privilegiando Satã. No primeiro soneto, a partir dos versos: “Não creio em ti, Deus-Padre onipotente”, “Não creio em ti, Deus-Filho, em cuja mente” e “E não creio no Espírito gerado”, nega a santíssima trindade e conseqüentemente o poder que a religião atribui a esses elementos.

Quental utiliza a estrutura da oração do credo para construir este poema, assim como Baudelaire se apropria da estrutura das ladainhas, oração utilizada por cristãos para invocar a Deus, santos, Virgem Maria e Jesus Cristo, mas utilizada para invocar Satã. Por essa via, em uma profissão de fé, declara sua crença no pecado e em Satã: “Só creio no Pecado inelutável, / Na maldição primeira inexpiável, / E no eterno reinado de Satã!”.

As referências à poética de Baudelaire não se restringem à estrutura utilizada, a relação com a tradição cristã torna-se outro ponto comum, aqui reforçando como esta será um caminho possível para demonstrar sua indignação com a sociedade burguesa. Crer na primeira maldição, ou seja, na expulsão de Adão e Eva do paraíso, representa compreender a humanidade como fadada ao pecado, sendo inútil a busca por uma salvação em Deus e na religião. Portanto, somente Satã poderá reinar para estes pecadores como ele.

No segundo soneto, o tédio, elemento que marca o satanismo, será o responsável pelo despertar do homem para a decadência do Cristianismo, transformando a condição deste. O homem nocauteado por esse tédio é descrito como Fausto de Goethe, refletindo as limitações humanas que o levarão a compreender Satã como o caminho a ser seguido. Ironicamente, a salvação estará na maldição que teria engrandecido o anjo caído: “É grata a maldição à alma robusta / Do que nenhum pavor divino assusta, / E no vazio ergueu seu templo e altar...”.

A tentativa de aproximar Satã da decadência do homem moderno e o afastar do Cristianismo, funciona como uma forma de demonstrar a necessidade de ruptura com estes dogmas. Assim, será reforçado a relação íntima que aquele que foi expulso dos céus tem com a realidade, sendo construído como um representante digno. Nessa condição, o eu-lírico defende que este seja venerado e respeitado por tudo que ofereceu ao povo e por sua superioridade em relação a Deus: “Mais fecundo que o Céu, criou o Inferno / A blasfêmia – Honra, pois, e preito eterno / A Satã que nos deu o blasfemar!”.

A presença do religioso, assim como dos demais elementos, constroem o universo satânico que descreverá o inferno dos homens e o comportamento deste homem moderno em meio a esse ambiente. A intenção por trás da criação de Fradique atravessa o Cristianismo em Portugal e, com o olhar para o trabalho baudelairiano, cria sua relação com o satanismo e com

a forma de “blasfemar”. Por essa via e exemplificando a atuação do poeta francês, em *A negação de São Pedro e Abel e Caim* verificamos a crítica à religião e consequentemente à classe dominante que aparece como seguidora do Cristianismo:

CXVIII LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE

*Qu'est-ce que Dieu fait donc de ce flot d'anathèmes
Qui monte tous les jours vers ses chers Séraphins?
Comme un tyran gorgé de viande et de vins,
Il s'endort au doux bruit de nos affreux blasphèmes.*

*Les sanglots des martyrs et des suppliciés
Sont une symphonie enivrante sans doute,
Puisque, malgré le sang que leur volupté coûte,
Les cieus ne s'en sont point encore rassasiés!*

— *Ah ! Jésus, souviens-toi du Jardin des Olives!
Dans ta simplicité tu priais à genoux
Celui qui dans son ciel riait au bruit des clous
Que d'ignobles bourreaux plantaient dans tes chairs vives,*

*Lorsque tu vis cracher sur ta divinité
La crapule du corps de garde et des cuisines,
Et lorsque tu sentis s'enfoncer les épines
Dans ton crâne où vivait l'immense Humanité;*

*Quand de ton corps brisé la pesanteur horrible
Allongeait tes deux bras distendus, que ton sang
Et ta sueur coulaient de ton front pâissant,
Quand tu fus devant tous posé comme une cible,*

*Rêvais-tu de ces jours si brillants et si beaux
Où tu vins pour remplir l'éternelle promesse,
Où tu foulais, monté sur une douce ânesse,
Des chemins tout jonchés de fleurs et de rameaux,*

*Où, le cœur tout gonflé d'espoir et de vaillance,
Tu fouettais tous ces vils marchands à tour de bras,
Où tu fus maître enfin ? Le remords n'a-t-il pas
Pénétré dans ton flanc plus avant que la lance?*

— *Certes, je sortirai, quant à moi, satisfait
D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve;
Puisse-je user du glaive et périr par le glaive!
Saint Pierre a renié Jésus... il a bien fait!*
(BAUDELAIRE, 2019, p.388-390)

CXVIII A NEGAÇÃO DE SÃO PEDRO

Que faz Deus dos anátemas aos borbotões
Que todo dia sobem a seus Serafins?

Tal tirano com a pança enchida nos festins,
Adormece ao som suave das imprecações.

Os soluços dos mártires e supliciados
São por certo embriagante e tenaz sinfonia
– Malgrado o preço em sangue de sua demasia,
Os céus deles ainda não estão saciados!

– Jesus, lembra-te do Horto! Nele, te ajoelhando,
Tu rezavas, em tua singeleza e agonia,
Ao que em seu céu ria com o ruído que ouvia
Dos cravos que em teu corpo algozes iam plantando,

Quanto viste cuspir em tua divindade
A escória da cozinha e guardas escarninhos,
Quando sentiste fundo entrarem os espinhos
No crânio onde vivia a imensa Humanidade;

Quando o peso brutal de teu corpo derruído
Alongava teus dois braços, quando teu sangue
E teu suor corriam de tua frente enxague,
Quando ante todos como alvo foste exibido,

Sonhavas com esses dias vivificadores
Onde vieste a eterna promessa cumprir,
Onde, sobre um jumento, podias seguir
Caminhos apinhados de ramos e flores,

Onde, o coração cheio de brio e esperança,
Esses vis vendilhões chicoteavas cabal,
Onde eras senhor? Mas o remorso afinal
Não entrou em teu flanco mais fundo que a lança?

– Com certeza sairei, quanto a mim, satisfeito
De um mundo onde a ação não é irmã do sonho em nada;
Possa eu brandir a espada e morrer pela espada!
Pedro negou Jesus... nisso ele foi perfeito!
(BAUDELAIRE, 2019, p. 389-391)

O satanismo baudelairiano assume aqui a intenção de criticar o Cristianismo e a postura de Deus diante da crucificação de Jesus Cristo. Como em outros poemas, o caráter punitivo da figura divina volta a ser ponto de questionamento, demonstrando uma face que ignora as súplicas dos que creem. Quando diz: “Tal tirano com a pança enchida nos festins, / Adormece ao som suave das imprecações. / Os soluços dos mártires e supliciados / São por certo embriagante e tenaz sinfonia”, evidencia a injustiça divina diante daqueles que imploram pela salvação, construindo uma narrativa que condenará a religião.

A descrição da crucificação de Jesus atuará similarmente, evidenciando o sofrimento e as súplicas em vão diante de todo o martírio. Para o sujeito poético, Jesus também fora ignorado

por Deus enquanto este se alegrava: “– Jesus, lembra-te do Horto! Nele, te ajoelhando, / Tu rezavas, em tua singeleza e agonia, / Ao que em seu céu ria com o ruído que ouvia / Dos cravos que em teu corpo algozes iam plantando”. Assim, a maldade, atribuída a Deus, reforça sua injustiça diante dos miseráveis da modernidade, o que nos auxiliará na compreensão de como Baudelaire construirá Satã em sua poesia.

Mesmo que reconheça o sofrimento de Cristo, o eu-lírico não busca sua salvação neste, o que será evidenciado na última estrofe, quando elogia São Pedro por negar Jesus. Como citado na Bíblia Sagrada, Pedro, ainda como apóstolo, nega três vezes que conhecia Jesus Cristo, atitude que diante dos dogmas da igreja representam a falta de fé. Contudo, o poeta utiliza desse elemento para reforçar o caráter maldito da humanidade⁸⁴, elogiando tal feito ao demonstrar a importância da autonomia do homem diante da instituição religiosa: “– Com certeza sairei, quanto a mim, satisfeito / De um mundo onde a ação não é irmã do sonho em nada; / Possa eu brandir a espada e morrer pela espada! / Pedro negou Jesus... nisso ele foi perfeito!”.

A mesma autonomia exaltada em São Pedro será reconhecida pelos defensores do primeiro maldito da humanidade. Em *Abel e Caim* o poeta dá destaque ao filho rejeitado e maldito diante de Deus, criando o paralelo entre Caim e os que vivem como miseráveis e castigados no mundo moderno:

CXIX ABEL ET CAÏN

*Race d'Abel, dors, bois et mange;
Dieu te sourit complaisamment.*

*Race de Caïn, dans la fange
Rampe et meurs misérablement.*

*Race d'Abel, ton sacrifice
Flatte le nez du Séraphin!*

*Race de Caïn, ton supplice
Aura-t-il jamais une fin?*

*Race d'Abel, vois tes semailles
Et ton bétail venir à bien;*

*Race de Caïn, tes entrailles
Hurlent la faim comme un vieux chien.*

*Race d'Abel, chauffe ton ventre
À ton foyer patriarcal;*

A recusa da salvação em Cristo é um dos momentos mais dramáticos das Flores do mal, podendo ser interpretado como uma afirmação da dignidade da condição humana diante do silêncio de Deus. Elegendo São Pedro e, mais intensamente, Caim como heróis, Baudelaire realiza um dos tópicos anunciados no mito da Queda: a afirmação da identidade maldita da criatura humana na separação progressiva em relação ao Criador. (VERAS, 2014, p. 49)

*Race de Caïn, dans ton ancre
Tremble de froid, pauvre chacal!*

*Race d'Abel, aime et pullule!
Ton or fait aussi des petits.*

*Race de Caïn, cœur qui brûle,
Prends garde à ces grands appétits.*

*Race d'Abel, tu crois et broutes
Comme les punaises des bois!*

*Race de Caïn, sur les routes
Traîne ta famille aux abois.*

II

*Ah ! race d'Abel, ta charogne
Engraissera le sol fumant!*

*Race de Caïn, ta besogne
N'est pas faite suffisamment;*

*Race d'Abel, voici ta honte:
Le fer est vaincu par l'épieu!*

*Race de Caïn, au ciel monte,
Et sur la terre jette Dieu!*

(BAUDELAIRE, 2019, 392-394)

CXIX ABEL E CAIM

I

Raça de Abel, come e dorme;
Deus te sorri benignamente,

Raça de Caim, num enorme
Lamaçal morre indignamente.

Raça de Abel, teu sacrificio
É agradável ao Serafim!

Raça de Caim, teu suplicio
Terá algum dia um fim?

Raça de Abel, vê de tua seara
E teu gado a boa produção;

Raça de Caim, escancara
Tua entranha a fome como um cão.

Raça de Abel, quieta te enfurna
Em teu quente lar patriarcal;

Raça de Caim, em tua furna
Treme de frio, pobre chacal!

Raça de Abel, ama e se espalha!
Teu ouro faz também rebentos.

Raça de Caim, à fornalha
No peito que estejam atentos.

Raça de Abel, cresces e pastas
Como os insetos da floresta!

Raça de Caim, tu arrastas
Na trilha a família funesta.

II

Ah! raça de Abel, vais prover,
Carniça, o solo fumegante!

Raça de Caim, teu mister
Não foi realizado o bastante;

Raça de Abel, eis tua afronta:
O ferro, venceu-o a lança!

Raça de Caim, vai, remonta
Ao céu, e Deus na terra lança!
(BAUDELAIRE, 2019, p. 393-395)

Como discutido anteriormente, o conflito entre os irmãos Abel e Caim representará, para nós, o surgimento do primeiro maldito, o que dará a este, descendentes igualmente malditos. O poema reforçará este conflito colocando as duas raças em contraposição, mas concede a Caim o local de símbolo dos oprimidos. Cria outra perspectiva para a passagem bíblica, oferecendo o protagonismo para Caim e demonstrando sua força mesmo amaldiçoado.

Com esse movimento, o poema descreve a existência de Abel como composta de privilégios que Deus lhe oferece, enquanto a existência de Caim é rodeada de castigos. Em versos como: “Raça de Abel, come e dorme; / Deus te sorri benignamente.” e “Raça de Caim, num enorme / Lamaçal morre indignamente.”, identificamos a oposição existente e a tentativa de entregar ao filho renegado uma narrativa que o colocará como vítima dos abusos de Deus.

Todo o poema é construído a partir de oposições que criarão a defesa da raça de Caim e que poderemos relacionar como uma tentativa de ter este como uma representação do proletário e das minorias que vivem a miséria da modernidade. Por outro lado, a raça de Abel seria o reflexo da burguesia privilegiada que possui a benção de Deus e, por esse motivo, vive com tranquilidade. A fome, a morte e o frio são castigos que apenas atingem a raça maldita, enquanto

“Raça de Abel, quieta te enfurna / Em teu quente lar patriarcal;”, os que vivem à margem “Raça de Caim, em tua furna / Treme de frio, pobre chacal!”.

A CARLOS BAUDELAIRE

A forma utilizada pelos criadores de Fradique para referenciar a obra baudelairiana, para além das semelhanças já apresentadas, explorará as criações de Baudelaire como forma de estabelecer uma relação direta através dos títulos, causando uma associação imediata. Tal como observamos, em *As flores do asfalto*, essa associação ocorre com base na principal obra do poeta francês, *As flores do Mal*, e será mais um reflexo desta:

AS FLORES DO ASFALTO

As flores que nossa alma descuidada
Colhe na mocidade com mão casta,
São belas, sim: basta aspirá-las, basta
Uma vez, fica a gente enfeitiçada.

Nascem num prado ou riba sossegada,
Sob um céu puro e luz serena e vasta:
Têm fragância subtil, mas nunca exausta,
Falam d'Amor e Bem à alma enlevada...

Mas as flores nascidas sobre o asfalto
Dessas ruas, no pó e entre o bulício,
Sem ar, sem luz, sem um sorrir do alto,

Que têm elas, que assim nos endoidecem?
Têm o que mais as almas apetezem ...
Têm o aroma irritante e acre do Vício!

Paris -1867.

[Antero de Quental]
(SERRÃO, 1985, p. 271)

O soneto é construído entre o sublime e o grotesco, que também pode ser entendido como entre o ideal e o real. Nas duas primeiras estrofes, vemos que o eu-lírico constrói um cenário ideal, com referências à natureza e que nos leva a uma experiência sublime. Já nas duas últimas estrofes, falamos de um cenário que seja torpe e que já não possui nenhuma característica sublime. Enquanto na segunda estrofe as flores “Nascem num prado ou riba

sosegada, / Sob um céu puro e luz serena e vasta:”, na terceira estrofe, elas nascem em meio à desordem: “Mas as flores nascidas sobre o asfalto / Dessas ruas, no pó e entre o bulício,”.

As flores ideais que o eu-lírico descreve estão mais próximas da juventude e são naturalmente atraentes: “São belas, sim: basta aspirá-las, basta/ Uma vez, fica a gente enfeitiçada.”, já as flores que nascem no asfalto, não possuem atributos positivos, já que nascem em meio ao caos: “Sem ar, sem luz, sem um sorrir do alto,”. Mesmo assim, essas são as mais atraentes, como podemos observar na última estrofe: “Que têm elas, que assim nos endoidecem? / Têm o que mais as almas apeteçam... / Têm o aroma irritante e acre do Vício!”.

O questionamento feito nos mostra que as flores do asfalto são aquelas que atraem o eu-lírico, pois carregam o cheiro do vício. Assim, entendemos que estamos diante de um eu-lírico que vê prazer no vício e que se sente atraído por esse aroma que será a representação da cidade e da modernidade. Se assim pensarmos, a primeira flor descrita e todo cenário criado seriam uma representação do romantismo e da vida campestre, enquanto as novas flores, simbolizariam toda transformação que ali ocorrera.

Um exemplo semelhante em Baudelaire poderá ser observado no poema *O pôr do sol romântico*, construído em uma divisão que criará um cenário de contemplação, ao mesmo tempo que este se transforma em um ambiente sombrio. A estrutura se assemelhará, ao mesmo tempo em que essa dualidade será trabalhada de forma distinta. Enquanto em Fradique temos essa oposição em relação às flores e onde nascem, aqui a dualidade está entre o dia e a noite. Ao mesmo tempo, em ambos observamos o gosto pela escuridão, por aquilo que pode causar nojo, ânsia e tudo que se afasta da idealização:

I LE COUCHER DU SOLEIL ROMANTIQUE

*Que le soleil est beau quand tout frais il se lève,
Comme une explosion nous lançant son bonjour !
- Bienheureux celui-là qui peut avec amour
Saluer son coucher plus glorieux qu'un rêve !*

*Je me souviens ! J'ai vu tout, fleur, source, sillon,
Se pâmer sous son oeil comme un coeur qui palpite...
- Courons vers l'horizon, il est tard, courons vite,
Pour attraper au moins un oblique rayon !*

*Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ;
L'irrésistible Nuit établit son empire,
Noire, humide, funeste et pleine de frissons ;*

*Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,*

Des crapauds imprévus et de froids limaçons.
(BAUDELAIRE, 2019, p.460)

I O PÔR DO SOL ROMÂNTICO

Uma explosão lançando-nos o seu bom-dia
– Como é belo o Sol ao se erguer vividamente!
Feliz quem com amor pode saudar seu poente,
Bem mais esplendoroso que um sonho o seria!

Lembro-me! ... Pois vi tudo, sulco, flor e fonte,
Se exaltar sob seu olho, tal peito a pulsar...
– Para ao menos um oblíquo raio apanhar,
Corramos, logo, já é tarde, para o horizonte!

Sigo, porém, em vão o Deus que se retira;
A irresistível Noite seu império estira,
Negra, úmida, funesta e cheia de arrepios;

Cheiro de tumba nas trevas flutua, e arquejo,
Pois, medroso, meu pé roça, à beira do brejo,
Uns sapos imprevistos e caracóis frios.
(BAUDELAIRE, 2019, p. 461)

A utilização da paisagem como alegoria cria uma oposição entre o dia e a noite, algo que podemos observar em outros poemas de Baudelaire como descrevem a transformação do ambiente e do comportamento da multidão. Aqui, poderemos compreender esse jogo como forma de ilustrar a transformação da poesia, assim, através do pôr do sol, desaparece a poesia sublime e surge com o anoitecer uma poesia grotesca e satânica. Essa dualidade fica evidente entre as estrofes, uma vez que as duas primeiras possuem a paisagem diurna, enquanto as duas últimas apresentam a manifestação da noite.

Em oposição a versos que contemplam o Sol e sua beleza, como: “Uma explosão lançando-nos o seu bom-dia / – Como é belo o Sol ao se erguer vividamente!”, o sujeito poético busca a noite carregada de elementos grotescos e afastada de Deus: “Sigo, porém, em vão o Deus que se retira; / A irresistível Noite seu império estira, / Negra, úmida, funesta e cheia de arrepios;”. Assim, podemos observar a noite como um símbolo do satanismo, isso é, quando Deus se retira com o pôr do sol, o que ganha espaço é a noite, que traz consigo sensações macabras.

Na última estrofe, observamos como o ambiente noturno é descrito como frio, macabro e relacionado com a morte. Outro ponto importante são animais que aparecem, já que também são animais gelados e desagradáveis ao toque. Toda a construção poética criada com base em uma oposição entre Deus e o Diabo, que nessa poesia aparece como o Sol e a Noite (Vida e

Morte), é parte comum da poesia de Baudelaire e de seu satanismo. Emmanuel (1985)⁸⁵ afirma sobre oscilação:

O que mais desconcerta a quem frequente a poesia de Baudelaire é perceber a fústica oscilação entre Deus e o Diabo, o que leva amiúde a prática das mais ingênuas e primitivas formas de maniqueísmo. Por outro lado, as blasfêmias habituais do poeta satanista refletem antes a visão mística de quem se perdeu no abismo do pecado. (EMANNUEL, 1985, p. 61)

Por esse motivo, fica justificável como Baudelaire é conhecido por teóricos como poeta do Limbo, pois se encontra em diversos momentos nessa espécie de purgatório, se utilizando de um elemento para retornar ao outro e vice-versa. Assim, recuperamos o caráter duplo de sua poesia e de seu constante embate com o cristianismo. Enquanto fala sobre Deus, utiliza dos conhecimentos cristãos para criticar os feitos do mesmo, como se fizesse o cristianismo provar de seu próprio veneno.

Seguindo o desejo fradiqueano de estar intimamente ligado a Baudelaire, o primeiro poema dos *Poemas do Macadam*, intitulado *A Carlos Baudelaire (Autor das Flores do Mal)*, trata de homenagear postumamente o poeta francês, já que a poesia aparece datada: “Paris: dia do enterro de Baudelaire: 7 de Setembro de 1867.”. Observaremos, nesse poema, um fortalecimento da narrativa que busca aproximar Fradique Mendes e Baudelaire, construindo uma relação íntima que contribui para um processo de verossimilhança que permitirá uma visão menos superficial do poeta, ao mesmo tempo que carregada de um possível caráter inventivo:

A CARLOS BAUDELAIRE

(Autor das Flores do Mal)

Ó Carlos Baudelaire! ó poeta impassível!
Fino lábio a sorrir, sob um estranho olhar!
Tua boca descreve o criminoso, o horrível,
Enquanto a tua voz parece só cantar...

Indiferente, vais como a desdém pisando
Um chão de vício e horror, com passo virginal.
Na tua mão *gantée*, trazes, como brincando,
Um sinistro *bouquet*, a negra *flor do mal*!

O tétrico – o que faz tremer dentro do peito
O coração dos mais–, poeta, é para ti
Só pretexto talvez dalgum feliz conceito,
Um verso original, uma rima que ri...

EMANNUEL, Pierre. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 45-93.

Dante do Boulevard, cantas o desespero,
 Ao som duma ária vã, como um fútil rondó...
 Pintor, deixas-nos ver a alma escura de Nero,
 Com o *négligé* e a cor de Boucher ou Watteau...

Essa frente de neve, esse crânio de gelo,
 Se os estalasse alguém veria, creio eu,
 Surgir estranho ser, – Byron, Polichinelo,
 Confundidos num só, co'a face d'Asmodeu!

É o mal com consciência, e tanta, e tão terrível,
 Que cai na afectação, nas frases *recocó*...
 É esse olhar fixo e estranho e essa frente impassível
 D'um frio mortal, pior que pranto e dó...

Sim, descer onde tu desces – na Primavera
 Ver só o insecto vil, que rói a bela flor –
 (Em despeito do estilo e da rima severa)
 Não se faz sem sofrer... tu conheces a dor!

Tu sabes o que é dor, ó sereno estilista!
 Sob o fraque do *dandy* há em ti, bem o vês,
 Um poeta, um leão, um demónio, que o artista
 Pode a custo conter, domar, calcar aos pés!

És o símbolo, tu, dum século fantasma,
 Tão sábio que é ateu, e já não quer chorar...
 Que tem cãs sem ser velho, e que de nada pasma
 Olhando o mundo à luz do gás do Boulevard...

Somos todos assim – um triste olhar que chora
 E encobre, chocarreira, a luneta do tom...
 Um esqueleto frio e horrível – mas por fora
Irréprochablement vestido à Benoiton!...

Paris: dia do enterro de Baudelaire: 7 de Setembro de 1867.

[Antera de Quental]

(SERRÃO, 1985, p. 268-269)

Este que é o primeiro poema dos *Poemas do Macadam*, para além de homenagear postumamente o poeta francês, apresenta sua essência para quem por ventura o desconhecesse, descrevendo, ao mesmo tempo, o poeta e a maneira com que este construiu sua obra. Baudelaire é descrito aqui como aquele que está em meio ao horror e ao profano, mas que, ao mesmo tempo, faz isso de forma indiferente, sem que reflita no seu eu. Podemos observar que o autor se refere à despersonalização da lírica, assunto caro para Baudelaire e que é determinante na modernidade. Mesmo com uma lírica carregada de aspectos fúnebres e malditos, o poeta francês aparece desvencilhado dessas características: “Na tua mão *gantée* trazes, como brincando, / Um sinistro *bouquet*, a negra *flor do mal!*”.

Nesse poema, vemos como Fradique demonstra conhecer Baudelaire e principalmente sua poesia. Na oitava estrofe isso se confirma quando o semi-heterônimo compara o poeta maldito com um estilista, quando diz: “Tu sabes o que é dor, ó sereno estilista”, vemos a dualidade construída, já que o poeta afirma que mesmo que Baudelaire conheça a dor, é um sereno estilista. Por essa via, expõe a poesia baudelairiana por uma ótica que lhe afasta do caráter confessional e que será compreendida como um trabalho matematicamente construído.

Nos versos seguintes isso é reforçado, já que o sujeito poético reflete que, por baixo do traje do dândi, ou seja, do próprio Baudelaire, existe um poeta que é domado. Assim, entendemos como uma tentativa de fazer compreender essas duas faces: do burguês com fantástico senso estético e do poeta maldito. Essa leitura de Baudelaire é feita pelo próprio poeta e entendida por Veras (2019), em seu artigo *A religião (travestida) de Baudelaire*, como uma forma de apresentar uma visão lúdica do fazer poético e que, pelo uso da inteligência, não deixa espaço para aspectos confessionais:

Baudelaire adota um tom desafetado e explica sua opção pelo tema religioso como resultado de uma avaliação fria da tradição poética. Fazendo parecer que sua escolha não implica qualquer envolvimento pessoal, ele a justifica pela dificuldade técnica, pelo desafio poético que ela representa. Assim, o livro é definido como “essencialmente inútil e absolutamente inocente”, como uma obra realizada com o objetivo único de diverti-lo e desafiá-lo; como arte pura, em resumo. Esse discurso aponta para uma visão lúdica do fazer poético, entendido explicitamente como um jogo que estimula a inteligência, não deixando qualquer espaço para o confessionalismo e para a intervenção de elementos pessoais. (VERAS, 2019, p. 100-101)

Traduzir o poeta em versos como esses atestam sua complexidade, seu trabalho elevado e para além, oferecem sua obra como um caminho a ser seguido. Portanto, como sinalizado, o poema não se resumirá a uma homenagem póstuma, mas também surge como uma exposição da ideologia da poesia baudelairiana. Enxergamos, assim, uma tentativa de reforçar o que se deseja com a obra de Fradique e um alerta para a necessidade de uma poesia que esteja próxima de seu objeto e afastada de seu criador.

A GUITARRA FRADIQUIANA

Seguindo pela obra de Fradique Mendes, a tríade composta por *Fragmento da Guitarra de Satã*, poema publicado em sua primeira coletânea, e “Guitarra de Satã [I] e [II]”, poemas que não foram publicados, mas foram atribuídos a Antero de Quental e assinados por Fradique

Mendes, poderá expor parte do satanismo que os criadores de Fradique ofereceram para o poeta. A partir desse conjunto observamos pontos extremamente relevantes dentro da obra baudelairiana, explorando temas como a concepção de bem e mal, a antiguidade como parte da modernidade e a ideia de Satã como um mito representado nas dores do progresso. Analisemos:

FRAGMENTO DA GUITARRA DE SATÃ

IX

Estranha aparição,
Que em minhas noites vejo...
Ó filha do Desejo!
Filha da Solidão!

Não sei qual é teu nome,
E donde vens, ignoro.
Só sei que tremo e choro
Como de frio e fome;

Que por unir ao peito
A tua imagem, viva,
E ter-te, convulsiva,
No meu ardente leito;

Que por fundir contigo
Suspiros, ais, rugidos,
Dera ideais queridos,
Deuses, e fé que sigo!

Sim! dera as profecias
Dos cultos salvadores,
E os Gólgotas, e as dores,
E as Bíblias dos Messias!

Por ti minha alma clama...
Corre a meus braços, breve!
Sejas de fogo ou neve...
Sejas cristal ou lama...

Se és Beatriz sou Dante,
Sou santo se és divina ...
Se és Lais ou Messalina,
Sou Nero, ó minha amante!
[Antero de Quental]
(SERRÃO, 1985, p. 264)

Entre o sagrado e o profano, o poema se constrói a partir da figura de uma mulher que surge como um devaneio e que provocará no sujeito poético sensações diversas. Nesse processo de contemplação desta figura, ao mesmo tempo em que crê que esta seja o resultado de seu

desejo e de sua solidão, não luta contra essa presença. Ao contrário, busca a experiência carnal durante a aparição da mulher em seu sonho, desejando-a: “Que por unir ao peito / A tua imagem, viva, / E ter-te, convulsiva, / No meu ardente leito;”.

O eu-lírico, em uma obsessão por essa imagem, expõe seu desejo de tê-la, sem se preocupar com suas origens, criando um jogo de oposições nos versos, que reforçará o fascínio em que este se encontra: “Não sei qual é teu nome, / E donde vens, ignoro.” e “Sejas de fogo ou neve... / Sejas cristal ou lama...”. Com isso, nada importa para o sujeito, apenas implora para que esta mulher esteja em seus braços e não somente em seus sonhos.

A figura da mulher surge sendo a representação de Satã na Terra, seu caráter sedutor e viciante é responsável por causar no sujeito poético um estado de desejo que será superior a outros sentimentos que poderão surgir. Disposto a assumir qualquer face para estar com sua amada, se encontra sempre entre elementos contrários, que na última estrofe surgem em figuras ligadas à antiguidade: “Se és Beatriz sou Dante, / Sou santo se és divina... / Se és Lais ou Messalina, / Sou Nero, ó minha amante!”. Dessa forma, alia modernidade e antiguidade para reforçar sua rendição a mulher amada.

Em *Sisina*, poema baudelairiano, a presença de Diana atua de maneira semelhante, criando uma referência de mulher que o eu-lírico verá refletir em Sisina. A irmã gêmea de Apolo, retratada como uma mulher forte e corajosa, será o exemplo a ser seguido: “Imagina Diana em galante roupagem, / A percorrer florestas, bater matagais, / Cabelo e peito entregues ao rumor e à aragem, / Grandiosa, a desafiais cavaleiros cabais!”⁸⁶ (BAUDELAIRE, 2019, p.197). A exaltação da mulher mitológica e o reflexo desta na mulher moderna ocasiona o encontro entre antiguidade e modernidade, já tão discutido por nós e defendido pelo poeta francês.

Na tríade fradiquiana, a presença de Beatriz, Lais e Messalina seguirá o caminho baudelairiano, refletindo a mulher moderna e o seu comportamento. Porém, como é possível observar, ao mesmo tempo que isso é carregado de elementos que demonstram a exaltação da figura feminina, a demonização surge pela mesma via, em uma espécie de ceticismo em relação à pureza feminina, que reforçará o estigma da mulher maldita.⁸⁷ Consequentemente, assume-se

«Imaginez Diane en galant équipage, / Parcourant les forêts ou battant les halliers, / Cheveux et gorge/ au vent, s'enivrant de tapage, / Superbe et défiant les meilleurs cavaliers!» (BAUDELAIRE, 2019, p.196)

Como Baudelaire reforça em “Meu coração desnudado”: “A mulher é o contrário do Dândi. Deve, pois, causar horror. / A mulher tem fome, e quer comer; sede, e quer beber. / Ela está no cio, e que ser trepada. / Grande mérito! / A mulher é natural, isto é, abominável. / Por isso ela é sempre vulgar, isto é, o contrário do Dândi.” (BAUDELAIRE, 1981, p. 55)

a postura do homem como naturalmente depravado, como é possível atestar em “Guitarra de Satã [I]”:

(GUITARRA DE SATÃ) – [I]

Quando te ofendo, choras em segredo,
Quando te calco, mais te humilhas, pobre!
Confesso, minha ingénuo, que isto é nobre...
Mas olha: o amor, sem luta, esvai-se cedo!

Todas flores, a terra era um degredo...
Todo risos, o ar, funéreo dobre...
Quer-se que a alma em mil almas se desdobre:
Não posso amar-te – não me metes medo...

Sê tu uma hora infame e viperina,
E bela d’impudor, de força inculta!
Verás se eu sei amar, boa menina...

Ah! rasga o véu d’essa inocência estulta,
E mostra à luz do dia Messalina,
Que a mais santa Beatriz tem dentro oculta!

Fradique Mendes⁸⁸

(SERRÃO, 1985, p. 285)

O tema do amor surge no poema tratado como um problema que invade as concepções de Bem e Mal. Em versos como: “Mas olha: o amor, sem luta, esvai-se cedo!” e “Não posso amar-te – não me metes medo...”, observamos o amor como dependente do Mal, algo muito similar com o que Baudelaire propõe e já discutido por nós no primeiro capítulo⁸⁹. Neste caso, a construção dos versos segue a dualidade existente entre esses dois sentimentos, demonstrando a necessidade do sujeito poético em buscar um amor que tem como essência o mal.

Enquanto nas duas primeiras estrofes vemos uma crítica a esse amor idealizado, na terceira estrofe observamos a descrição da mulher pela qual o sujeito poético deseja se apaixonar. Assim, para que este consiga amar, deseja uma mulher que carregue o mal consigo e explicita estas características em seu comportamento, como uma mulher maldita: “Sê tu uma hora infame e viperina, / E bela d’impudor, de força inculta! / Verá se eu sei amar, boa menina...”

Assinatura feita pelo próprio Antero de Quental num autógrafa seu.

“Por mim, afirmo: a volúpia única e suprema do amor consiste na certeza de fazer o mal. E o homem e a mulher sabem, de nascença, que no mal se encontra toda a volúpia.” (BAUDELAIRE, 1981, p. 17)

A última estrofe reforça esse desejo, enquanto retoma o pensamento do homem como um ser naturalmente depravado, duvidando da existência de uma mulher pura: “Ah! rasga o véu d’essa inocência estulta, / E mostra à luz do dia a Messalina, / Que a mais santa Beatriz tem dentro oculta!”. A figura de Messalina, esposa de Claudio, conhecida por ter se casado com seu amante enquanto ainda era casada com o imperador e por possuir uma reputação escandalosa, surge neste poema como uma essência que existiria em toda mulher e o eu-lírico deseja que seja desperta. Para ele, mesmo as que são como Beatriz, vista como símbolo de fé por Dante, ocultam o mal de Messalina dentro de si.

Como é sabido, a mulher maldita não surge em Baudelaire, mas este estigma é reforçado por ele a partir do satanismo e das diversas representações de Satã. Tratada pelo poeta francês com a mesma ambivalência com que lida com outros temas, o sujeito poético se sente atraído pela figura feminina ao mesmo tempo que a repudia e a condena. Sendo assim, os mesmos elementos que seduzem, são os que identificam a mulher como maldita e que serão apresentados na obra baudelairiana, como verificamos no poema *Mulheres Condenadas*:

CXI FEMMES DAMNÉES

*Comme un bétail pensif sur le sable couchées,
Elles tournent leurs yeux vers l'horizon des mers,
Et leurs pieds se cherchant et leurs mains rapprochées
Ont de douces langueurs et des frissons amers.*

*Les unes, coeurs épris des longues confidences,
Dans le fond des bosquets où jasant les ruisseaux,
Vont épelant l'amour des craintives enfances
Et creusent le bois vert des jeunes arbrisseaux;*

*D'autres, comme des soeurs, marchent lentes et graves
A travers les rochers pleins d'apparitions,
Où saint Antoine a vu surgir comme des laves
Les seins nus et pourprés de ses tentations;*

*Il en est, aux lueurs des résines croulantes,
Qui dans le creux muet des vieux antres païens
T'appellent au secours de leurs fièvres hurlantes,
Ô Bacchus, endormeur des remords anciens!*

*Et d'autres, dont la gorge aime les scapulaires,
Qui, recélant un fouet sous leurs longs vêtements,
Mêlent, dans le bois sombre et les nuits solitaires,
L'écume du plaisir aux larmes des tourments.*

*Ô vierges, ô démons, ô monstres, ô martyres,
De la réalité grands esprits contempteurs,
Chercheuses d'infini, dévotes et satyres,*

Tantôt pleines de cris, tantôt pleines de pleurs,

*Vous que dans votre enfer mon âme a poursuivies,
Pauvres soeurs, je vous aime autant que je vous plains,
Pour vos mornes douleurs, vos soifs inassouvies,
Et les urnes d'amour dont vos grands coeurs sont pleins!*
(BAUDELAIRE, 2019, p.364-366)

CXI MULHERES CONDENADAS

Tal gado pensativo, na areia deitadas,
Elas voltam os olhos para os mares largos,
E em pés que buscam pés e nas mãos quase dadas
Há uns suaves langores e arrepios amargos.

Umás, entregues só a confissões morosas,
Nas matas frias onde murmuram regatos,
Soletam o amor das infâncias medrosas,
Cavando o caule verde de arbustos novatos;

Outras, como irmãs, lentas, graves, vão seguindo
Pelas rochas tomadas por aparições,
Onde, tal lava, a santo Antão foram surgindo
Os seios, nus e púrpura, das tentações;

Há as que, aos clarões da resina que cai,
No oco mudo de velhos e ímpios covis
A baco, que de antigos remorsos distrai,
Vão pedir o socorro nas horas febris!

E outras, cujo pescoço adora escapulários,
Escondendo um chicote sob a vestimenta,
Fundem, nos matagais noturnos, solitários,
À espuma do prazer lágrimas da tormenta.

Ó mártires, ó virgens, ó diabas e horrores,
Sátiras e devotas, buscando o infinito,
Da realidade grandes seres detratores,
Ora entregues ao pranto, ora entregues ao grito,

Vós por minha alma, em vosso inferno, perseguidas,
Amo-vos como vos deploro, sabedor
De vossas tristes dores, sedes insaciadas
E grandes corações cheios de urnas de amor!
(BAUDELAIRE, 2019, p. 365-367)

A relação que o eu-lírico estabelece com a mulher ocorre de maneira ambivalente, demonstrando, ao mesmo tempo, sua admiração e seu repúdio. Essa dualidade persiste por todo o poema, enquanto todas são igualmente condenadas por serem malditas em sua essência. Por

esse motivo, a condição do homem como um ser naturalmente depravado aqui é reforçada pela figura feminina e sua natureza diabólica, o que não dará a elas outro caminho que não o da condenação.

Em meio todas as descrições acerca da figura feminina, observamos a forte presença da mulher idealizada no romantismo, uma vez que a natureza surge nas descrições refletindo o estado de espírito dessas mulheres: “Umás, entregues só as confissões morosas, / Nas matas frias onde murmuram regatos, / Soletram o amor das infâncias medrosas”. A descrição de um cenário bucólico chama a atenção no poema, uma vez que desvia do espaço urbano que estamos habituados na poesia baudelairiana e dos elementos que a compõe.

Nas duas últimas estrofes, o tom de condenação surge sem distinção, considerando a essência diabólica enquanto demonstra seu amor por essas criaturas. O sujeito poético reconhece a realidade de perseguição que a mulher vive, ao passo que reproduz o mesmo sentimento de repúdio: “Vós por minha alma, em vosso inferno, perseguidas, / Amo-vos como vos deploro, sabedor”. Assim, para além da dualidade construída, tanto da existência feminina quanto dos sentimentos manifestados pelo sujeito poético, a condenação destas aparece como algo inegociável, sejam elas mártires, virgens ou diabólicas.

Em *Guitarra de Satã [III]*, último poema da tríade e já analisado por nós no segundo capítulo, o contexto se altera, assumindo um recorte do satanismo que expõe a solidão diante de tudo que o cerca, assim, a partir da personificação da noite e do sentimento desespero, o sujeito poético assume sua natureza como Satã. Com isso, construímos a interpretação de que quem fala nesse poema é o próprio Satã, porém, sua representação está na dor de estar à margem da sociedade e de ser visto como aquele que vive como renegado. Assim como em Baudelaire, os criadores da poesia de Fradique utilizam de Satã nessa condição de mito e o representam nestes diversos elementos da modernidade.

Exemplificando essa afirmação, no poema *A Morte dos pobres*, Baudelaire defende a concepção da morte como algo positivo e cria uma inversão dos valores, em que a morte se torna algo a buscar e contemplar: “É a luz, em nosso negro horizonte, a vibrar;”. Podemos interpretar que essa forma de conceber a morte está diretamente ligada ao satanismo, fazendo uma oposição aos dogmas do cristianismo. Imerso nesse contexto o eu-lírico faz um movimento como se a morte fosse algo a ser buscado:

CXXII LA MORT DES PAUVRES

*C'est la Mort qui console, hélas ! et qui fait vivre;
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir*

*Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,
Et nous donne le coeur de marcher jusqu'au soir;*

*A travers la tempête, et la neige, et le givre,
C'est la clarté vibrante à notre horizon noir;
C'est l'auberge fameuse inscrite sur le livre,
Où l'on pourra manger, et dormir, et s'asseoir;*

*C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques
Le sommeil et le don des rêves extatiques,
Et qui refait le lit des gens pauvres et nus;*

*C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique,
C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique,
C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus!
(BAUDELAIRE, 2019, p.406)*

CXXII A MORTE DOS POBRES

A morte faz viver e é consoladora;
É o intento da vida, é a esperança sem par,
Que, como um elixir, nos inebria e devora,
E dá vigor de até à noite caminhar;

Pela neve, e a geada, e a tempestade afora,
É a luz, em nosso negro horizonte, a vibrar;
É a pousada no livro inscrita, acolhedora,
Onde se poderá comer, dormir, sentar;

É um Anjo que detém nos dedos imantados
O sono e o dom de nossos sonhos extasiados,
E que refaz o leito desses desvalidos;

É dos deuses e a glória, abrigo espiritual,
É a bolsa do pobre, é sua pátria ancestral,
É o pórtico que se abre aos Céus desconhecidos!
(BAUDELAIRE, 2019, p. 407)

Com a antítese: “Morte faz viver e é consoladora” presente no primeiro verso, observamos que a presença da morte surge carregada de um caráter positivo e que será entendida como um propósito a ser cumprido. Vista como uma salvação para aqueles que vivem como miseráveis: “É o intento da vida, é a esperança sem par, / Que, como um elixir, nos inebria e devora, / E dá vigor de até à noite caminhar;”. A abundante presença de palavras com caráter positivo reforça a transformação que se deseja obter em relação à concepção de morte, se aproximando da salvação.

Para além dessa inversão de valores, a morte, neste contexto, representará o único descanso para os pobres, por esse motivo só será possível com o fim da vida. Podemos inferir que o poema buscará reforçar a divisão que existe entre a burguesia e o proletário, atestando a

condição permanente em que a classe inferior está inserida. A pobreza, que também poderá ser lida como uma ausência de experiência, faz com que Satã, presente na morte, seja o Anjo que se revelará abrigo: “É dos deuses a glória, abrigo espiritual, / É a bolsa do pobre, é sua pátria ancestral, / É o pórtico que se abre aos Céus desconhecidos!”.

Ainda no que diz respeito a condição de mito de Satã e a possibilidade de ser parte da modernidade e presente nos diversos elementos que a compõem, Baudelaire explora em sua poética diversas destas possibilidades. Em *A destruição* o poeta confirma essa condição e o poder satânico de conduzir o sujeito poético para o lugar que deseja, como se tomasse posse de seu corpo e fosse capaz de seduzi-lo através de suas formas:

CIX LA DESTRUCTION

*Sans cesse à mes côtés s'agite le Démon;
Il nage autour de moi comme un air impalpable;
Je l'avale et le sens qui brûle mon poumon
Et l'emplit d'un désir éternel et coupable.*

*Parfois il prend, sachant mon grand amour de l'Art,
La forme de la plus séduisante des femmes,
Et, sous de spécieux prétextes de cafard,
Accoutume ma lèvre à des philtres infâmes.*

*Il me conduit ainsi, loin du regard de Dieu,
Haletant et brisé de fatigue, au milieu
Des plaines de l'Ennui, profondes et désertes,*

*Et jette dans mes yeux pleins de confusion
Des vêtements souillés, des blessures ouvertes,
Et l'appareil sanglant de la Destruction!*
(BAUDELAIRE, 2019, p.356)

CIX A DESTRUIÇÃO

O Demônio se agita, perto, sem parar;
Flutua em torno a mim como um ar impalpável;
Engulo-o e o sinto meu pulmão queimar
E enchê-lo de um desejo culpado e infundável.

Às vezes toma, ciente de meu grande amor
Pela Arte, sedutoras formas feminis;
Com pretextos falazes de um burlador,
Afeiçoa meus lábios a amávios vis.

Ele me leva assim, do olhar de Deus distante,
Para me abandonar, exaurido e ofegante,
Nas planícies do Tédio, profundas, desertas;

Lança em meus olhos cheios de perturbação

Roupas enxovalhadas, feridas abertas,
 Mais a máquina em sangue da Destruição!
 (BAUDELAIRE, 2019, p. 357)

O soneto abordará a figura do demônio como aquele capaz de demonstrar a real destruição que se instaura na sociedade, assim, como se invadissem o eu-lírico, o desperta e o afasta de Deus. Satã aqui será simbolicamente representado como algo imaterial que, como ar, é aspirado pelo sujeito poético, que se transforma a partir disso, possuído pelo mito: “Engulo-o e o sinto meu pulmão queimar / E enchê-lo de um desejo culpado e infundável.”

Guiado por essas sensações, enxerga a capacidade de Satã em tomar formas diversas, como da figura feminina, com o intuito de seduzi-lo: “Às vezes toma, ciente de meu grande amor / Pela Arte, sedutoras formas feminis;”. Nesse movimento, cria uma espécie de dependência que fará com que o sujeito se entregue a ele, para que este depois seja abandonado em meio ao tédio que lhe perturba: “Ele me leva assim, do olhar de Deus distante, / Para me abandonar, exaurido e ofegante, / Nas planícies do Tédio, profundas, desertas;”.

A partir desse jogo de sedução que ocorre por parte da figura de Satã, que o eu-lírico é exposto a sentimentos que não faziam parte de sua existência e que, por consequência, passam a perturbá-lo. Seja através da luxúria, do tédio ou da dor, conhece a destruição e não consegue escapar do que é lançado em seus olhos. Por essa via, o poeta acredita que apenas através do olhar que Satã oferece, o homem moderno conseguirá ampliar sua perspectiva e enxergar as feridas abertas da modernidade que são, por vezes, ignoradas.

Seguindo com a nossa discussão e ainda dialogando com *Guitarra de Satã [II]*, mais especificamente no uso da personificação para evocar Satã, verificamos esse mesmo mecanismo na obra de Baudelaire, auxiliando na construção de imagens. Em *As duas irmãs*, o poeta explorará a dualidade da natureza humana, vagando entre o bem e o mal, e utilizando a personificação para reforçar essa construção e refletir acerca da morte:

CXII LES DEUX BONNES SŒURS

*La Débauche et la Mort sont deux aimables filles,
 Prodiges de baisers et riches de santé,
 Dont le flanc toujours vierge et drapé de guenilles
 Sous l'éternel labeur n'a jamais enfanté.*

*Au poète sinistre, ennemi des familles,
 Favori de l'enfer, courtisan mal tenté,
 Tombeaux et lupanars montrent sous leurs charmillles
 Un lit que le remords n'a jamais fréquenté.*

Et la bière et l'alcôve en blasphèmes fécondes

*Nous offrent tour à tour, comme deux bonnes soeurs,
De terribles plaisirs et d'affreuses douceurs.*

*Quand veux-tu m'enterrer, Débauche aux bras immondes?
Ô Mort, quand viendras-tu, sa rivale en attraits,
Sur ses myrtes infects enter tes noirs cyprès?
(BAUDELAIRE, 2019, p.368)*

CXII AS DUAS IRMÃS

São moças bem gentis, Morte e Devassidão;
Férteis em beijos, boa saúde as assistiu;
Seu ventre, sempre virgem e sob um surrão,
Por sua eterna faina em tempo algum pariu.

Ao poeta sombrio, que à família diz não,
Dileto do inferno, um servil de renda vil,
Tumbas e bordéis mostram num caramanchão
Um leito que o remorso nunca usufruiu.

E o caixão e a alcova, em blasfêmia fecunda,
Oferecem-nos, com a caridade de irmãs,
Prazeres assombrosos, deferências chãs.

Quando me enterrarás, Devassidão imunda?
Quando enxertarás, Morte – a rival inconteste –,
Em seu infecto mirto teu negro cipreste?
(BAUDELAIRE, 2019, p. 369)

A mulher maldita surge aqui como a Morte e a Devassidão, reforçando as problemáticas da sociedade e seu olhar para aquilo que está à margem dos objetos poéticos. Não por acaso, vemos representado a busca entre o prazer na vida devassa e a consequência na morte que parece rodear o sujeito poético. Por essa via, insere a experiência humana em um limbo que transitará entre os dois elementos personificados, como duas irmãs. Ao assumir essa relação, se coloca contra o sistema que se instaura na modernidade e que lida com o imediatismo da massa que se torna uma peça do capitalismo. Acerca disso, Benjamin (2009) afirma:

A prostituição ganha um de seus atrativos mais poderosos apenas com o surgimento da cidade grande. Trata-se do efeito que ela exerce na massa e através da massa. Somente a massa permite à prostituição disseminar-se por bairros inteiros da cidade, sendo que, anteriormente, ela estava segregada, senão em casas, ao menos em certas ruas. Somente a massa permite ao objeto sexual refletir-se em centenas de efeitos excitantes que ela própria produz, ao mesmo tempo. [J 61a, 1]

A transformação do comportamento do homem moderno permite que essa relação seja estabelecida, o que desencadeará uma série de outros comportamentos. No poema, a

prostituição sob o olhar do homem moderno, aqui representado na figura do “poeta sombrio”, será posta paralelamente com a morte, descrevendo elementos que a compõe como semelhantes: “Tumbas e bordéis mostram num caramanchão / Um leito que o remorso nunca usufruiu”. As duas irmãs carregam elementos fatais e, ao mesmo tempo, representam locais em que não existe espaço para o remorso ou, se preferirmos, para a culpa.

Nos dois tercetos que encerram o poema, existe um empenho em reforçar a ligação entre o profano e a morte: “E o caixão e a alcova, em blasfêmia fecunda”, o que buscará justificar a relação destas como irmãs. O eu-lírico percebe o seu destino entregue “as duas irmãs” que habitam juntas na modernidade e que decidirão o fim de sua existência, como único caminho possível: “Quando me enterrarás, Devassidão imunda? / Quando enxertarás, Morte – a rival inconteste –, / Em seu infecto mirto teu negro cipreste?”.

A ESSÊNCIA DO *FLÂNEUR*

Um pouco distante dos aspectos satanistas que citamos anteriormente, mas sem se desvencilhar de Baudelaire, Fradique Mendes escreve *A velhinha*, que assim como no poema baudelairiano, apresenta a figura do *flâneur* como o eu-lírico, responsável por descrever o estado dessas mulheres. Mesmo que o poema do poeta francês seja mais extenso e, de certa forma, mais complexo, estamos falando de poemas com um mesmo tema e que constroem uma relação semelhante com os elementos apresentados. Partindo da criação fradiquiana, o eu-lírico descreve seu gosto por observar a velhinha e a descreve com características físicas e emocionais:

A VELHINHA

I

Eu gosto pelas ruas da cidade,
De ver uma velhinha corcovada,
Cheia de rugas, cheia de saudade,
Invejosa, mirando a mocidade,
Que passa, crente, alegre, e descuidada.

II

Acho que tem beleza e poesia
Esse invejar saudoso do passado,
E na cara da velha, que se ria,
Vê-se, coitada! só melancolia,
Saudades sepulcrais do seu noivado.

III

Pára sozinha, às vezes, numa esquina

Olhando para o chão como espantada;
E a pobre, e vã cabeça, que se inclina,
Busca na terra alguma luz divina,
Que se esvaiu desfeita e apagada.

IV

Outras vezes sorrindo d'ironia,
Pára mirando uma mulher formosa,
Que vai vivendo das visões que cria,
E põe felicidade e poesia,
Onde a velha só vê desgraça e prosa.

V

Na velhinha enrugada a espaços vejo
Que há nos olhos volúpia lembrada!
Corda quebrada a dar último arpejo!
Ei-la olha as primaveras com desejo
E caminha tremendo, e corcovada.

[Jaime Batalha Reis]

(SERRÃO, 1985, p. 262-263)

A figura do *flâneur* surge aqui com o intuito de descrever a movimentação de uma “velhinha” pelas ruas da cidade, criando uma relação entre o passado e o presente. Observamos, assim como no poema homônimo de Baudelaire, a descrição da condição lamentável das velhinhas, vítimas do tempo e que, em meio a melancolia, lembram sua mocidade. Traçando essa relação, podemos considerar como esse movimento também será percebido como um olhar para a passagem de tempo e as transformações ocorridas.

O que está em destaque não se restringe somente as mulheres com idade avançada, mas a descrição dentro do ambiente urbano, que está sempre presente na poesia baudelaireana. O descrito é o cotidiano e o que o eu-lírico enxerga ao ver a velhinha, no caso de Fradique, e as velhinhas, no caso de Baudelaire. Observamos os pensamentos relacionados à velhice, à morte, à juventude e entre outros aspectos que atravessam os poemas citados.

O tom de melancolia cria um embate que se constrói entre a mulher velha, que já não enxerga o mundo com bons olhos, e a mulher jovem, que contempla com felicidade as ruas. Na última estrofe, essa relação com a passagem de tempo é evidenciada pelos versos: “Que há nos olhos volúpia lembrada! / Corda quebrada a dar o último arpejo!”. Com isso, enquanto recorda os prazeres vividos e o mundo que outrora enxergara com os olhos de jovem, se vê condenada à morte, restando apenas a lembrança invejosa através da mocidade que transita nas ruas.

Anterior a essa criação, Baudelaire também descreverá essas personagens a partir da visão do *flâneur* e definirá, mesmo não descrevendo de maneira mais detalhada as velhinhas, o

gosto por observar “seres entre decrépitos”, ou seja, aquele que é velho aparecerá descrito. Por essa via, a escolha do tema diz muito acerca do posicionamento da poesia baudelairiana dentro da modernidade e seu trabalho com temas poucos explorados, até então, na lírica europeia:

XCI LES PETITES VIEILLES

À Victor Hugo

I

*Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants.*

*Ces monstres disloqués furent jadis des femmes,
Eponine ou Laiïs! Monstres brisés, bossus
Ou tordus, aimons-les! ce sont encor des âmes.
Sous des jupons troués et sous de froids tissus*

*Ils rampent, flagellés par les bises iniques,
Frémissant au fracas roulant des omnibus,
Et serrant sur leur flanc, ainsi que des reliques,
Un petit sac brodé de fleurs ou de rébus;*

*Ils trottent, tout pareils à des marionnettes;
Se traînent, comme font les animaux blessés,
Ou dansent, sans vouloir danser, pauvres sonnettes
Où se pend un Démon sans pitié! Tout cassés*

*Qu'ils sont, ils ont des yeux perçants comme une vrille,
Luisants comme ces trous où l'eau dort dans la nuit;
Ils ont les yeux divins de la petite fille
Qui s'étonne et qui rit à tout ce qui reluit.*

*— Avez-vous observé que maints cercueils de vieilles
Sont presque aussi petits que celui d'un enfant?
La Mort savante met dans ces bières pareilles
Un symbole d'un goût bizarre et captivant,*

*Et lorsque j'entrevois un fantôme débile
Traversant de Paris le fourmillant tableau,
Il me semble toujours que cet être fragile
S'en va tout doucement vers un nouveau berceau;*

*À moins que, méditant sur la géométrie,
Je ne cherche, à l'aspect de ces membres discords,
Combien de fois il faut que l'ouvrier varie
La forme de la boîte où l'on met tous ces corps.*

*— Ces yeux sont des puits faits d'un million de larmes,
Des creusets qu'un métal refroidi pailleta...
Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes
Pour celui que l'austère Infortune allaita!*
(BAUDELAIRE, 2019, p.284-290)

XCI AS VELHINHAS

A Victor Hugo

Nos desvãos com ardis das velhas capitais,
Onde tudo é magia, até mesmo os horrores,
Espio, obedecendo aos humores fatais,
Seres entre decrépitos e encantadores.

Monstros disformes, foram mulheres outrora,
Eponina ou Laís! Os monstros contorcidos,
Corcundas, que os amemos! são almas por ora.
Sob suas saias rotas ou frios tecidos

Arrastam-se, açoitados por vento nefando,
Tremendo ao ruído de ônibus assoladores,
E, tal como relíquia, no flanco apertando
Uma bolsa bordada com enigmas ou flores;

Troteiam, semelhando todos marionetes;
Arrastam-se, tal como animais machucados,
Ou dançam, sem querer dançar, sinos falsetes
Onde se enforca atroz Demônio! Alquebrados,

Têm olhos penetrantes como uma verruma
- Brilham, como na noite, sobre a água, a luz;
Têm olhos de menina, nobres, que costuma
Espantar-se e sorrir por tudo que reluz.

– Muitos caixões de velhas – já vistas? – amiúde
São quase tão pequenos quanto o de um infante.
Sábria, a Morte põe nesse tipo de ataúde
Um símbolo de gosto estranho e cativante,

E se me ocorre um débil fantasma entrever
Cruzando de Paris o quadro efervescente,
A mim parece que sempre que esse frágil ser
Prossegue para um novo berço suavemente;

A menos que, cismando sobre a geometria,
Eu conte, ao perceber os membros descompostos,
Quantas vezes se vê que o operário varia
A forma da caixa onde esses corpos são postos,

– Esses olhos são poços preenchidos com prantos,
Cadinhos que um mental resfriado constelou...
Esses olhos abstrusos têm claros encantos
Para aquele a que o grave Infortúnio alentou!
(BAUDELAIRE, 2019, p. 285-291)

Dividido em quatro poemas, concentraremos nossa análise apenas no primeiro poema, considerando suficiente para nossa reflexão acerca do tema em questão. No cenário das ruas de

Paris, as velhinhas que transitam surgem como um elemento que, para além da representação da passagem de tempo, serão como elementos que resistem as transformações da modernidade. O eu-lírico observa estes “Seres entre decrépitos e encantadores” que, mesmo à margem da sociedade, são símbolos das Capitas e que serão descritos em constante oposição entre o passado e o presente, mas também entre qualidades boas e ruins, como podemos observar no verso citado.

A animalização das “velhinhas” em versos como “Monstros disformes, foram mulheres outrora” e “Troteiam, semelhando todos marionetes; / Arrastam-se, tal como animais machucados” evidenciam as características grotescas da poesia de Baudelaire, inserindo na lírica, elementos que habitam a metrópole. Em meio a essa multidão extrai figuras macabras que marcam o grotesco baudelairiano e que irão refletir a cidade de Paris através destes diversos demônios⁹⁰.

A relação entre passado e presente é reforçada a partir de um olhar para o que são essas velhinhas e o que foram outrora: “Têm olhos penetrantes como uma verruma / –Brilham, como na noite, sobre a água, a luz; / Têm olhos de menina, nobres, que costuma / Espantar-se e sorrir por tudo que reluz.”. Assim, mesmo com a idade avançada e as características animalizadas que carregam, preservam o olhar de menina, ainda com algum resquício de encantamento.

Nas quatro últimas estrofes, o *flâneur* aponta para o tema da morte, comparando os “caixões de velhas” com os utilizados com crianças devido ao seu tamanho reduzido. Com essa comparação, remete a condição de corcundice que pode atingir as pessoas com idade avançada, o que faz com que elas fiquem menores. Simultaneamente, essa condição pode ser vista em relação ao ciclo da vida, ligando a corcundice à posição fetal, já que compara a fragilidade de ambos: “A mim parece sempre que esse frágil ser / Prossegue para um novo berço suavemente;”.

Como constatamos, ambas carregam aspectos do poeta *flâneur* que observa o que está em sua volta enquanto caminha e descreve suas percepções. Aqui eles não falam somente das mulheres velhas, mas as descrevem dentro do ambiente urbano que está sempre presente na poesia baudelairiana. O descrito é o cotidiano e o que o eu-lírico enxerga ao ver a velhinha, no caso de Fradique, e as velhinhas, no caso de Baudelaire. Assim, vemos evidente, pensamentos

O grotesco baudelairiano está sempre relacionado ao grande número de figuras macabras, sejam moscas, fossos, vazios criados no corpo, deformações de seus membros. Os cérebros onde se agitam os demônios são assim o espelho interno da cidade, que obsedava o poeta e da qual se defendia mascarando-se de *flâneur*. (LIMA, 2003, p. 140)

relacionados à velhice, à morte, à juventude e entre outros aspectos que permeiam as poesias citadas.

Ainda a respeito da presença do *flâneur* e da percepção que se constrói da modernidade a partir desse contato, em *Noites de primavera no boulevard*, poema fradiquiano que compõe a coletânea *Poemas do Macadam*, notamos a relação que este estabelece com toda a construção da cidade de Paris feita pelo poeta francês. No cenário parisiense, que se aproxima dos descritos em “Crepúsculo da tarde” e demais poemas da seção *Quadros parisienses*, apreciamos a capital moderna com todas as particularidades que a constroem:

NOITES DE PRIMAVERA NO BOULEVARD

Quando em tardes d'Abril, à luz crepuscular,
 Saio de casa e vou buscando um pouco d'ar,
 Que tumulto na rua! e que inferno de gente,
 Que levam mil paixões, confusa, douda, ardente!
 É um mundo que sai, parece, das visões
 De Dante ou S. João, ruindo entre baldões
 Dum círculo infernal para outro mais profundo,
 E outro, e dez, e mil, buscando sempre o fundo!
 E, em volta, a luz vibrante e vívida do gás
 Inunda a multidão, inimiga da paz!
 Sai desta confusão uma horrível poesia,
 Uma volúpia atroz, uma estranha magia,
 Que irrita, acende e faz os sentidos arder.
 Exalação magnética, aromas de mulher,
 O contacto que excita, um fluido de desejos,
 E como que no ar um trocar-se de beijos,
 Sem destino e sem dono, ardentes e cruéis...
 É o povo, outra vez, das antigas Babéis,
 É Gomorra, outra vez, e o lago de Sodoma,
 E as Bacantes febris da desgrenhada Roma,
 Com mais força somente, e essa nova paixão
 Que sai do foco a arder da Civilização!
 Sim, há paixão ali, e vida, intensa vida
 Por, mil caminhos vãos espalhada e perdida,
 Mas magnética, activa e enchendo todo o ar
 Dum fluido de delírio, em vórtice a girar...
 Em volta da cidade é como uma cintura
 De loucura e d'amor, sobre a extensão escura...
 É outro o mundo ali! outra ideia! outro ser!
 O Bem, o Mal, não têm o aspecto que usam ter...
 O vício é formosura. — o vício é poesia —,
 Parece a criação ter por lei a folia,
 E sentidos, e alma, e tudo, em confusão,
 Bradam: — «O Universo, é filho da paixão!
 Amai, vivei, clamai! rugi, se nos rugidos
 Há uma força mais, que levante sentidos!
 Se o Vício não bastar, no Crime pode haver
 Magia e atracção e fonte de prazer!

Em nós habita Deus! – o mais, matéria morta!
 Que o mundo caia em volta e se alua, que importa? »

.....

 E lá de cima o céu, imenso e fundo, está
 Olhando, com olhar d'estrelas, para cá...
 Mas o mais triste, ó céu! ó astros! é que o abismo,
 Que tenho em torno a mim, é no que penso e cismo!
 A vertigem também minha alma me tomou...
 Sinto o terrível fluido... e vou, e vou, e vou...
 E desejo e estremeço... e o delírio parece
 Que me enche o coração, e a vida me endoidece!
 Sim! a Paixão governa e o Prazer é rei!
 O mundo é artifício! – e, incerto, nem já sei
 Se estes bicos de gás são realmente estrelas,
 Ou só bicos de gás essas esferas belas!

Paris: Abril de 1867.
 [Antero de Quental]
 (SERRÃO, 1985, p. 272-273)

Datado de 1867, o poema carrega muito da Paris descrita por Baudelaire e as impressões que o poeta descreve, bem como os elementos marcantes em sua obra. Em busca de um pouco de tranquilidade, o eu-lírico se depara com o tumulto da rua, rodeado por uma multidão em que cada um se estabelece com sua individualidade, causando todo o caos da modernidade. Apesar disso, ou se preferirmos, por conta disso, o eu-lírico declara: “Sai desta confusão uma horrível poesia”, explicitando a capacidade deste ambiente em ser objeto poético.

A relação que este estabelece com a modernidade, é a mesma que observaremos no poeta francês, sendo causadora de sentimentos ruins, que, em simultâneo, o seduzirão: “Que irrita, acende e faz os sentidos arder” em oposição a “O contacto que excita, um fluido de desejos”. Esta ambiguidade, já conhecida por nós nos versos do poeta francês, aparece em Fradique Mendes de maneira muito similar e transmite, a partir disso, as problemáticas que habitam a modernidade e que demonstram sua deformidade.

Assim como Baudelaire resgata “Abel e Caim”, aqui a capital francesa é comparada com Sodoma e Gomorra⁹¹, além de uma referência ao povo de Babel: “É o povo, outra vez, das antigas Babéis, / É Gomorra, outra vez, e o lago de Sodoma”. Enquanto Babel estaria representada pela multidão que não se compreende e causa vozearias confusas, Sodoma e Gomorra seriam as cidades malditas para Deus, destruídas por serem vistas como cidades que contrariavam a moral imposta, cometendo pecados a partir de práticas libertinas. Para além, a

Gênesis 18: e Gênesis 19:.

alusão as Bacantes, ninfas seguidoras do culto de Dionísio, reforça o desejo de inserir na poesia de Fradique Mendes, o que Baudelaire havia feito com relação à forma de se conceber a poesia moderna.

Toda construção do poema nos conduzirá para um ambiente caótico e de múltiplas experiências, em que as ideias duplas serão as grandes protagonistas. Tudo existe e habita esta cidade, sendo o lugar do vício, do amor, do Bem e do Mal: “É outro mundo ali! outra ideia! outro ser! / O Bem, o Mal, não têm o aspecto que usam ter... / O vício é formosura – o vício é poesia –”. O prazer no vício e na carne ficam evidentes, o eu-lírico se sentindo seduzido, vê nestes uma fonte que lhe enfeitiça.

Em meio ao estado de êxtase descrito, a figura de Deus surge apenas uma vez, como matéria morta, em meio a uma cidade viva e viciante: “Em nós habita Deus! – o mais, matéria morta”. Mesmo que exista um desejo de afastamento, isto não se confirma, já que tomado pelo prazer, como se estivesse sob efeito de alguma substância, escolhe viver a noite no *Boulevard* e gozar desta experiência, como um homem moderno. Dessa forma, percebemos como o poema evidencia a mudança de comportamento do eu-lírico, que em seu primeiro contato com a multidão a abomina, até que a mesma é capaz seduzi-lo definitivamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a relação estabelecida com Baudelaire como o centro da construção de Fradique Mendes, em grande medida, essa relação foi determinante para que seus criadores alcançassem o objetivo inicial de ter, na literatura portuguesa, um meio para criticar os valores da época e promover uma mudança na forma de conceber a lírica portuguesa. Dessa forma, nosso trabalho buscou se aprofundar para além das discussões que dão conta do *status* atribuído ao personagem, se concentrando em provar sua relevância enquanto seguidor do poeta francês e, conseqüentemente, do seu satanismo.

A discussão acerca da modernidade poética surge com a necessidade de compreender a relevância do movimento na construção da obra de ambos, expondo, assim, os elementos que compõem a poética, bem como as rupturas que contribuem para a definição do que entenderemos como moderno. Para Compagnon (2014, p. 24)⁹²: “A modernidade é o partido do presente contra o passado: opondo-se ao academismo, ela consiste em retratar seu tempo e sua respectiva temática.”, assim, expor o que Baudelaire pretendia com a construção de sua lírica, foi essencial para acessar seu satanismo e, mais do que isso, perceber a partir de quais pensamentos os criadores de Fradique Mendes produzem sua obra.

Nesse processo, observamos a posição do poeta francês na criação de uma poesia que estivesse intimamente conectada com o tempo presente e com uma percepção para realidade, ou seja, conduzindo-a para a construção de uma nova perspectiva do belo e para o seu caráter imutável e sublime. A transformação do lugar da poesia baudelairiana permite que o poeta atravessasse barreiras que eram impostas, produzindo um espaço poético que se apresentará livre para que a insatisfação, o tédio, o desgosto e a melancolia se manifestem. Os sentimentos citados surgem relacionados com a maneira como a modernidade se instaura na sociedade, aliada ao capitalismo, transformando a sociedade, e, ao mesmo tempo, dando luz a um novo movimento:

Ao movimento perpétuo e irresistível de uma modernidade escrava do tempo e devorando-se a si mesma, à possibilidade de decadência da novidade, renovada incessantemente e negando a novidade de ontem, Baudelaire opõe o eterno ou o intemporal: nem o antigo, nem o clássico, nem o romântico; estes, cada um a seu tempo, foram esvaziados de substância. A modernidade se deve ao reconhecimento da dupla natureza do belo, isto é, ao reconhecimento também da dupla natureza do homem. (COMPAGNON, 2014, p. 26)

COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes**. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, 573 p.

A partir do entendimento acerca do caráter duplo de Baudelaire, identificamos como esses elementos se comportam dentro de sua obra e como o poeta deverá ser entendido, reforçando a necessidade de uma nova relação com o tempo e com o novo. Todas as ambivalências baudelairianas são relevantes para compreensão de seu trabalho e da modernidade, assim, nos afastamos de um cenário idealizado e passamos a lidar com as ideias duplas e reais. Essencial para o nosso trabalho, o conceito de belo construído pelo poeta nos auxilia também na percepção acerca do homem moderno, que carrega o mal em sua natureza, e, portanto, expõe sua ambivalência:

É algo de ardente e de triste, algo um tanto vago, rasgando horizontes à conjetura. Se o quiserem, vou aplicar minhas idéias a um objeto sensível; por exemplo, ao objeto de maior interesse na sociedade, a um rosto de mulher. Uma cabeça fascinante e bela, uma cabeça de mulher, quero dizer, é uma cabeça que faz pensar, a um tempo — mas de maneira confusa —, em volúpia e em tristeza; que comporta uma idéia de melancolia, de lassidão, de saciedade até, — ou uma idéia contrária, isto é, um ardor, um desejo de viver, associados a uma amargura refluxante, como oriunda de privação ou desespero. O mistério, o pesar, são também caracteres do Belo. (BAUDELAIRE, 1981, p. 31)

Através da relação com tais elementos, percebemos como a dualidade do homem representa sua posição enquanto parte da modernidade e oferece uma nova perspectiva aos seus leitores. Tal colocação, carregando o belo de melancolia, mistério e amargura, esclarece o posicionamento do poeta diante da natureza humana e das relações que a compõem. O desejo de extrair a beleza do mal fará com que Baudelaire seja atraído pelo mesmo que lhe causa repulsa, criando uma relação com os diversos elementos da modernidade e reforçando sua essência dupla.

Como expomos ao longo de nossa pesquisa, tal comportamento marca a “tradição moderna” em Baudelaire, sendo constantemente explorado em sua obra e decisivo na construção de sua experiência. Percebemos, a partir disso, todas as ideias baudelairianas como duplas, imersas em uma realidade que, mesmo que grotesca, será descrita em sua obra justamente por esse motivo. Assim, a noção de belo é modificada apoiada na relação que se estabelece com a realidade que cerca o poeta, se afastando dos cenários idealizados.⁹³

A sociedade moderna está separada do *Ancien Régime* não apenas por uma nova constituição, seus hábitos de vida e idéias diferentes, mas também por seu gosto, por uma outra relação com o belo. Na verdade, o que a geração anterior à Revolução encontrava de mais admirável e comovedor na literatura de seu tempo é justamente o que faz bocejar a geração posterior. Em relação ao efeito produzido, o belo só é imediatamente belo para seu primeiro público, aquele para o qual foi criado, e é belo à medida que busca e atinge esta atualidade. (JAUSS, 1996, p. 77)

A modernidade de Fradique foi construída ao mesmo tempo que sua existência era idealizada. Com vista nos anseios de seus criadores, Antero de Quental, Eça de Queiroz e Jaime Batalha Reis, o poeta surge para suprir as necessidades observadas por estes. A insatisfação com a linguagem romântica e com a literatura portuguesa, enraizada nos costumes da fé romana e da coroa, motivaram o trabalho da chamada Geração de 70 e, de maneira expressiva, motivaram uma transformação na lírica portuguesa, que mais tarde fortaleceria o realismo português:

A importância da Geração de 70, do ponto de vista da evolução das ideias históricas em Portugal, dificilmente poderá ser sobrevalorizada. Embora a fonte da moderna reflexão histórica portuguesa esteja nas obras de um homem que se formou nos primeiros tempos da revolução liberal, Alexandre Herculano, é apenas com a Geração de 70 que se vai realmente alterar, em ampla escala, a forma de pensar a vida da nação e o sentido da sua existência. (FRANCHETTI, 2007, p. 101)

Em meio aos feitos dessa geração, como as *Conferências Democráticas* e todo um trabalho voltado para as práticas teóricas, a aventura satanista que deu vida a Fradique Mendes representa um passo importante e um trabalho que compõe a recepção de Baudelaire em Portugal. Carregado de uma ironia utilizada como um mecanismo para seus criadores, possibilitando explorar temas que pelos mais diversos motivos não eram considerados oportunos para o ambiente que estava inserido. Abrem o caminho para a modernidade no país e para a obra baudelairiana, fazendo oposição ao que estava dado no país:

Acresce, porém, que o surto desse heterónimo colectivo indissolúvelmente, se liga ao propósito de assumir a modernidade possível em 1869 — e em Lisboa. E essa modernidade era sinónima daquilo que, por então, sincreticamente se entendia como satanismo. Satanismo, ou seja, a provocatória rejeição dos valores vigentes na sociedade portuguesa: o cristianismo de feição exclusivamente tridentina; a linguagem romântica e sobretudo ultra-romântica na abordagem literária da realidade humana; a hipocrisia e a mediocridade do olhar e da prática políticas; a apatia e a insignificância do nosso meio cultural urbano; e a pobreza, e a chateza, e a mediocridade dum País que falhara o liberalismo, reduzindo-o a um jogo eleiçoeiro de superfície que só diz respeito a cerca de 10% da população e só se mostrava com jeito para sobreviver sonhando com «novos Brasis» nos sertões da África austral. (SERRÃO, 1975, p. 237)

Para além da ruptura que essa brincadeira representaria, salvo as devidas proporções, a composição de Fradique sofre com a problemática da heteronímia e o lugar que esta criação se situa. Como demonstramos, as limitações que formam o universo fradiquiano impossibilitam que este assuma uma determinada autonomia que faria dele um heterónimo. Por esse motivo, consideramos que lidamos com um semi-heterónimo, que mesmo possuindo uma obra e uma

biografia, esbarra em diversos momentos na poética de seus criadores. Contudo, tal fato não é posto à frente de todos os outros elementos que nos são caros quando falamos de Carlos Fradique Mendes, isso é, trazemos para o centro da discussão sua relação com a obra baudelairiana e com o satanismo poético.

A construção do grotesco no século XIX, ponto relevante de nossa pesquisa, simboliza o uso desse tema como objeto de contemplação, permitindo que as figuras grotescas passem a ocupar um espaço na lírica. Em Baudelaire, o grotesco aparece com a defesa do tema como possível dentro da realidade, oferecendo a este um lugar de contemplação, assim como já era possível observar ao explorar o sublime. Com essa percepção, a presença do riso como parte do grotesco, oferecendo a ele um caráter ambíguo e, portanto, melancólico e maldito, será defendida pelo poeta:

O riso é satânico, é, portanto, profundamente humano. Ele é no homem a consequência da ideia de sua própria superioridade; e, com efeito, como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório, quer dizer, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita em relação ao Ser Absoluto do qual ele possui a concepção, grandeza infinita em relação aos animais. (BAUDELAIRE, 2008, p. 39)

Com a ambiguidade baudelairiana, o riso passa a ser compreendido também com parte da escola satânica, se afastando dos efeitos da felicidade e se aproximando de sentimentos negativos. A presença da angústia, da inquietude e de outros sentimentos, dará luz ao riso caricato e carregado de dor, produzindo algo que será visto como humor satânico. Tal percepção cria uma estética que será observada a partir do choque com o sublime, produzindo um elemento que, como parte do grotesco, oferece uma nova expressão a esse sintoma.⁹⁴

Em Portugal, o grotesco surge como uma possibilidade para a Geração de 70, aliado ao realismo que, mais tarde, seria visto como um grande movimento português. Com o desejo de romper com uma série de elementos que engessavam a lírica portuguesa, a poética é conduzida para um posicionamento que vai de encontro com tudo que estava posto, assumindo uma relação com o feio e com o disforme. Tanto Antero de Quental, em uma poética grotesca e com elementos irônicos, quanto Eça de Queiroz, em *Prosas Bárbaras*, utilizam o grotesco para construção de uma literatura que refletisse a realidade portuguesa e buscasse superar a decadência que se instaurava.

“O riso não é outra coisa senão uma expressão, um sintoma, um diagnóstico. Sintoma de quê? Eis a questão. A alegria é *una*. O riso é a expressão de um sentimento duplo, ou contraditório; e é por isso que há convulsão.” (BAUDELAIRE, 2008, p. 42)

Outro elemento importante em nossa pesquisa, diz respeito à relação de Baudelaire com o Cristianismo e como isso será exposto por ele em sua manifestação satânica. A discussão em torno da relação que o poeta estabelece com a religião atravessa a teoria de diversos críticos que buscam compreender essa ligação e como ela de fato ocorre com o poeta francês. De fato, Baudelaire não pode ser lido como um satanista ou como um seguidor do Cristianismo, assim, colocamos o poeta em um limbo ao tentar encaixá-lo em ambos os conceitos:

É verdade que Baudelaire, assim como os românticos antes dele, foi influenciado pelas imagens e deias cristãs e medievais. Também é verdade que Baudelaire tinha a mente de um místico; no mundo dos sentidos ele buscava o sobrenatural, e acabou encontrando um segundo mundo sensorial que era sobrenatural, demoníaco, artificial e hostil à natureza. Por fim podemos dizer — e de fato já se disse — que a visão da realidade sensorial que encontramos em *As flores do mal* teria sido inconcebível numa cultura pagã. Mas só podemos ir até aí. Por justiça à tradição cristã é preciso assinalar que, embora as linhas centrais de *As flores do mal* sejam impensáveis sem tal tradição, diferem fundamentalmente e são incompatíveis com ela. (AUERBACH, 2012, p. 322)

Observamos que, de fato, Baudelaire transita nessas ideias, não sendo possível fixá-lo em uma ideologia para que isso defina sua essência. O conhecimento acerca da religião e dos símbolos que a compõe, não é suficiente para dar ao poeta a condição de cristão, ao mesmo tempo que a construção de seu satanismo também não poderá ser utilizada com esse intuito. O que consideramos é o satanismo e o Cristianismo como elementos de sua poética, utilizados como forma de se expressar diante a sociedade burguesa. Da mesma forma, os criadores de *Fradique Mendes* desenvolveram a obra do poeta, promovendo a possibilidade de transformação na lírica portuguesa.

A discussão proposta a respeito do satanismo poético atravessa a literatura romântica, construindo uma linha do tempo que expõe a dimensão do tema e a transformação da figura de Satã ao longo do tempo. Passando por nomes como Torquato Tasso (1544-1595), Sade (1740-1814), Lord Byron (1788-1824), dentre outros, observamos as diversas mutações de Satanás até chegarmos ao satã baudelairiano. Tais mutações demonstram a relevância dessa figura, bem como a capacidade de adaptação que os autores tiveram diante de uma figura que, por si só, exige um olhar atento e cuidadoso por sua irreverência.

Ao afirmar isso, damos conta do impacto que as representações satânicas causavam, levando em consideração o imaginário da sociedade, construído com as experiências ligadas ao Cristianismo. A transformação que ocorre a partir da decadência da Igreja e da experiência com as artes, dá a Satanás elementos que despertam sua beleza e expõem sua rebeldia questionadora:

A beleza de Lúcifer e a maldade de Satã, após revoltar-se contra o seu Criador, penetraram profundamente na mente dos crentes. E coube a John Milton, no

século XVII, com seu Paraíso Perdido, criar a imagem de Lúcifer que seria imortalizada a partir de então, conservando a beleza e o brilho que ele tivera outrora, como anjo, e o sentimento de rebeldia questionadora que toma, em Milton, uma imagem de revolução que questiona seriamente as razões de sua queda. (SOUZA, 2021, p. 141)

A imagem que John Milton (1608-1674) cria de Satã se assemelha ao que encontramos em Baudelaire, que, ao imprimir em sua criatura a essência tediosa, decadente e questionadora, a utiliza como forma enfrentar a burguesia. Ao acessar o inferno dos homens e sua decadência, o Satanás baudelairiano mergulha na modernidade, construindo sua experiência em contato com elementos que definirão a miséria da humanidade, bem como suas fragilidades.

A tese defendida por Torres (1998) e considerada por nós, enxerga as seções de *As flores do Mal* como etapas de uma viagem pela miséria do homem e que acessa o mundo infernal. Ao explorar o lado oculto e mórbido da multidão, percebemos a intencionalidade de Baudelaire em retirar as máscaras que impedem que a sociedade seja retratada por inteiro, com todas suas fragilidades e segredos. Acessar todos esses elementos permite que o poeta revele a beleza do Mal e construa seu Satã a partir dessas experiências.

Pensar o satã baudelairiano como um mito, entendendo que sua manifestação não se dará através da personificação, revela sua presença nos diversos elementos que surgem na poesia de Baudelaire e são extraídos do contato com a sociedade. Lidamos com a presença de Satanás para além da construção de uma imagem que o defina a partir dessas características. Sua onipresença na modernidade se dará com a sua manifestação em elementos como o tédio, a dor, a fome, a morte e a mulher, despertando seu leitor para outra concepção de beleza.

No país de Fradique Mendes, o satanismo, para além de tardio, não se consolida como um movimento da modernidade. Encontramos pequenos episódios que marcam a existência dessa manifestação em Portugal, mas que não são capazes de evoluir expressivamente. Para além de nosso poeta, a tentativa de Cesário Verde em trazer o satanismo de Baudelaire para as ruas de Lisboa falha pela falta de embriaguez do sujeito poético e se torna apenas um projeto. Mesmo que em sua poesia seja possível observar o tom melancólico em meio ao cenário urbano, essas características não evoluem e não são capazes de dar uma dimensão satanista para sua obra.

Ao mesmo tempo, todos os indícios modernos e satânicos em Portugal, sejam eles de caráter teórico-revolucionário ou poéticos, dão sinais do que será o realismo poético no país, oferecendo um cenário para que o movimento seja introduzido. Assim, poderíamos considerar

a tentativa com o satanismo como um estímulo para que o realismo se consolidasse no país como um grande movimento.

Propomos analisar a obra de Fradique Mendes e de Baudelaire como forma de demonstrar a relação entre eles, inserindo a poética fradiquiana como parte da recepção do poeta francês em Portugal. Adentrando em ambas as obras, conseguimos visualizar como essa aproximação é feita, abrindo e renunciando a uma originalidade satânica e, com isso, seguindo os moldes do satanismo baudelairiano. Dessa forma, a escolha dos criadores de Fradique em apoiar sua obra na blasfêmia baudelairiana produz uma poesia que estará em contato com o Cristianismo e seus símbolos.

Notamos na maior parte da poesia fradiquiana o sujeito poético como um *flâneur*, que, ao penetrar no ambiente urbano, se depara com os elementos que constroem o Satã moderno. Somada a essa forma de fazer poesia, a construção da biografia do poeta português, supondo que este conhecia pessoalmente Baudelaire, expande o imaginário construído, não deixando espaço para dúvida acerca das semelhanças que serão percebidas nas breves publicações feitas em seu nome.

Como buscamos demonstrar, para além das problemáticas no que diz respeito à posição de Fradique Mendes e sua falta de relevância dentro da poesia portuguesa, dedicamos nossos esforços em apresentar sua obra e principalmente a presença da essência baudelairiana. Dessa forma, não pautamos nosso trabalho em uma obrigação de compreendê-lo como parte de uma poética revolucionária, nos dedicando em atestar sua relação com a obra de Baudelaire e como parte da recepção do poeta em Portugal.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: de **Notas Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003, p.65-89.
- ALVES, Silvio César dos Santos. Arautos da modernidade: Cesário Verde, Antero de Quental, Eça de Queirós e a crise intelectual finissecular em Portugal. **SOLETRAS** – Revista do Departamento de Letras da FFP/UERJ, No. 24 (jul. Dez. 2012), p. 145-163).
- ALVES, Silvio César dos Santos. Odes Modernas: Satanismo ou Revolução?. In: **Brasil e Portugal no século XIX: encontros culturais**. Organização: Eduardo da Cruz e Andreia Alves Monteiro de Castro. Rio de Janeiro: UERJ, Cátedra Garrett, 2019, p.157-168.
- ALVES, Silvio César dos Santos. Uma poesia descentrada ou os pais de Álvaro de Campos. In: **Revista Diálogos Mediterrânicos**. Curitiba: UFPR, 2016, p.35-49.
- AMARAL, Glória Carneiro do. **Aclimatando Baudelaire**. 1ª edição. São Paulo: ANNABLUME, 1996.
- AUERBACH, Erich. As flores do mal e o sublime. In : **Ensaio de literatura ocidental**. 2ª edição. São Paulo : Duas cidades ; Editora 34, 2012, p. 303-332.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Baudelaire, Byron e Lúcio Cardoso: a *flânerie* e o dandismo do vampiro. **SOLETRAS**, ano III, São Gonçalo: UERJ, 2003, p.53-64.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. 1ª edição. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2017. 199 p.
- BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães: apêndices de J. Barbey d’Aurevilly, Guillaume Apollinaire, Paul Valéry – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019. 647 p.
- BAUDELAIRE, Charles. **A escola pagã**. Tradução de Eduardo Horta Nassif Veras. Rio de Janeiro: ALEA, v. 18-1, 2016, p. 155-161.
- BAUDELAIRE, Charles. **Escritos sobre arte**. Tradução e organização de Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2008. 114 p.
- BAUDELAIRE, Charles. **Meu coração desnudado**. Tradução de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, 153 p.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 851-881.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2018. 241 p.

- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, 1167 p.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, 205 p.
- BERARDINELLI, Cleonice. Cesário entre Fradique e Sá-Carneiro. In: **Boletim do SEPESP**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988, v.2, p. 92-106.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 465 p.
- BRAGA, Teófilo. **História da poesia moderna em Portugal**. Porto: Tipographia da Livraria Nacional, 1869, 24 p.
- BRITO, Romulo de Jesus Farias. “Questão Coimbrã”: a problematização sobre Portugal através uma polêmica literária pela geração de 70 (1865-1866). Porto Alegre: **Oficina do Historiador**, v.8, n.2, 2015, p.154-173.
- BYRON, George Gordon. **Caim: um mistério**. Tradução de Antônio Franco da Costa Meirelles. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2021, 163 p.
- CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Editora Ática, 1989, p. 23-38.
- CARNIEL, Jean Carlos; PAVANELO, Luciene Marie. O grotesco e a crítica social em dois textos de Prosas bárbaras, de Eça de Queiroz. República Tcheca: **Etudes Romanes de Brno**, 2020, p.181-196.
- CASEMIRO, Charles Borges; RODRIGUES, João Victor Petroni. **A influência de Antero de Quental no Realismo português: contradições de um poeta e doutrinário**. Qualif, IFSP, 2021, nº 9, p.138-160.
- COELHO, Jacinto do Prado. Um clássico da modernidade: Cesário Verde. In: **Problemática da História Literária**. Lisboa: Edições Ática, 1961, p.181-186.
- _____. Cesário e Baudelaire. In: **Problemática da História Literária**. Lisboa: Edições Ática, 1961, p.187-192.
- _____. Cesário Verde escritor. In: **Problemática da História Literária**. Lisboa: Edições Ática, 1961, p.193-198.
- COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, 139 p.
- COMPAGNON, Antoine. **Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes**. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, 573 p.
- COSTA, Marcelo. Teresa filósofa: “filosofia” e erotismo na França. **Dito Efeito**, vol. III, nº3, 2012, n.p.

- COUSTÉ, Alberto. **Biografia do diabo: o diabo como a sombra de Deus na história**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Editora Rosas do Tempo, 1997, 286 p.
- CULLER, Jonathan. **Baudelaire's "Satanic Verses"**. *Diacritics*, Autumn, 1998, Vol. 28, No. 3, *Doing French Studies* (Autumn, 1998), p. 86-100.
- ELIOT, T. S. Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 1019-1027.
- EMANNUEL, Pierre. A arte de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 45-93.
- FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Tradição, modernidade e modernismo na lírica portuguesa. **Olhos d'água**, São José do Rio Preto, v. 3, n. 1, 2011, p. 107-127.
- _____. Tradição e vanguarda na consolidação da lírica moderna em Portugal. **Desassossego**, v. 8, n. 15, 2016, p. 6-16.
- FERREIRA, Maria Ema Tarracha. Introdução. In: **O livro de Cesário Verde**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1995, p.7-29.
- FRANCHETTI, Paulo. História e ficção romanesca: um olhar sobre a geração de 70 em Portugal. In: **Estudos de literatura brasileira e portuguesa**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007, p. 101-112.
- FRANCO, Marcia Arruda. Os Primeiros Baudelairiano Portugueses: O Proto-Cesário, Fradique Mendes, o Satanismo e o Anjo da Modernidade Portuguesa. In: **A Literatura Portuguesa: Visões e Revisões**. Organizadores: Annie Gisele Fernandes e Francisco Maciel Silveira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p.117-136.
- FREITAS, Jorge. As litânicas da "revolte" de Charles Baudelaire: conteúdos alegóricos, teológicos e marxistas. **Revista Eletrônica do Netlli**, vol. 3, nº2, 2014, p.101-110.
- FRIEDRICH, Hugo. "Perspectiva e retrospecto", "Baudelaire". In: **Estrutura da lírica moderna: de metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução do texto: Marise M. Curioni; tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978, p. 15-59.
- GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. In: **KRITERION**. Belo Horizonte, nº 119, jun/2009, p. 159-178.
- GAUTIER, Théophile. Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 945-990.
- GIANNATTASIO, Gabriel. "O mal, Sade e o século XIX". In: **Sade, um anjo negro da modernidade**. Curitiba, 1998, p.32-41.
- HOTT, Luís Otávio. Baudelaire e a condição humana. **ARTEFILOSOFIA**, nº 24, 2018, p. 182-198.

- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução e notas de Célia Berrettinni. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, 101 p.
- JAUSS, Robert Hans. “Tradição literária e consciência da modernidade”. In: **Histórias de literatura, as novas teorias alemãs**. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 47-99.
- KAYSER, Wolfgang. **O grotesco: configuração na pintura e na literatura**. 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, 162 p.
- LEAL, Maria Luísa. O encanto discreto do romantismo: distanciamento irônico e questões de poética em Carlos Fradique Mendes. **Anuario de Estudios Filológicos**, ISSN 0210-8178, vol. XXVIII, 2005, p. 149-162.
- LEÃO, Jacqueline Oliveira. Breves considerações sobre O conceito de ironia, de Søren Kierkegaard. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 144, 2013, p. 6-11.
- LEÃO, Jacqueline Oliveira. A pseudonímia como artifício irônico em Kierkegaard. **Revista Pandora Brasil**, n. 23, outubro de 2010, p. 58-68.
- LIMA, Luiz Costa. “O Questionamento das Sombras: Mímesis na Modernidade”. In: **Mímesis e modernidade: formas de sombras**. 2ª edição. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2003, p.85-236.
- LINK, Luther. **O Diabo: a máscara sem rosto**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.229.
- MACHADO, Álvaro Manuel. A Geração de 70: uma literatura de exílio. In: **Análise Social**. Vol. XVI, 1980, p.383-396.
- MARTINS, Fernando Cabral; ZENITH, Ricardo. Prefácio. In: **Teoria da Heteronímia**. Editado por Fernando Cabral Martins e Ricardo Zenith. Portugal: Assírio & Alvim, 2012, n.p.
- MATOS, Olgária. Baudelaire: antítese e revolução. **ALEA**, vol. 9, nº 1, 2007, p.88-101.
- MEDEIROS, Constantino Luz de. **A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão**. 1. ed. São Paulo: Iluminuras; UFMG, 2018, 205 p.
- _____. A teoria do romance de Friedrich Schlegel. **DISCURSO**, v. 47, nº 1, 2017, p. 205-242.
- MENDES, Carlos Fradique. **Versos**. Edição organizada por Pedro da Silveira. Lisboa: Livraria Editora Sá da Costa, 1973. 57 p.
- MENEZES, Marcos Antonio de. O poeta e a cidade de Baudelaire. **Coletâneas do Nosso Tempo**, ano VII – v.8, 2008, p.113-128.
- MOISÉS, Massaud. Realismo. In: **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 219 - 278.
- NERY, Antonio Augusto. Fradique Mendes e o satanismo baudelaireano. **Estação Literária**, Londrina, v. 13, 2015, p. 335-346.

- NUNN, Frederick M. **Eça de Queiroz, Francesismo, and Plagiarism. Luso-Brazilian Review**, v. 5, n. 1 (Summer, 1968), p. 101-105.
- OEHLER, Dolf. Indicações de leitura para o texto da modernidade: Charles Baudelaire. In: **O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.268-290.
- OLIVEIRA, Paulo Motta. Fradique Mendes: Eça, heteronímia e o vencidismo. **Veredas**, Porto, v. 3, 2000, p. 185-193.
- PAPINI, Giovanni. **O Diabo: apontamentos para uma futura diabologia**. Tradução: Fernando Amado. Lisboa: Livros do Brasil, 1953, 186 p.
- PAZ, Octavio. “Fernando Pessoa: o desconhecido de si mesmo”. In: **Signos em rotação**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976, p. 201-221.
- PAZ, Octavio. “Verso e Prosa”. In: **O arco e a lira**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982, p. 82-118.
- PEIXINHO, Ana Teresa. **A Génese da Personagem Queirosiana em Prosas Bárbaras**. Coimbra: MinervaCoimbra, 2002, 184p.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Fernando Pessoa, alguém do eu, além do outro**. 3. ed. rev. ampl. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PESSOA, Fernand. [Carta a Adolfo Casais Monteiro]. Destinatário: Adolfo Casais Monteiro. Lisboa, 13 jan. 1935. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007>. Acesso em: 14 de jan. 2021.
- PESSOA, Fernando. **Teoria da Heteronímia**. Editado por Fernando Cabral Martins e Ricardo Zenith. Portugal: Assírio & Alvim, 2012, n.p.
- POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: **Poemas e Ensaios** (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 3. ed. rev., 1999, p. 1-9.
- PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- PROUST, Marcel. A Propósito de Baudelaire. In: **Nas Trilhas da Crítica**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Editora Imaginário, 1994, p.103-135.
- QUEIRÓS, Eça. Poetas do Mal. Poetas do Mal. In: **Prosas Bárbaras**. Porto: Lello & Irmão, 1903, p.21-27.
- RAYMOND, Marcel. Introdução. In: **De Baudelaire ao surrealismo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 11-27.

- REIS, Jaime Batalha. Anos de Lisboa – Algumas lembranças. In: **Antero de Quental: In Memoriam**. Porto: Mathieu Lugan, 1896, p.441-472.
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Grotesco: um monstro de muitas faces. In: **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa [online]**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p.135-272.
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. Baudelaire e o catecismo do grotesco no Brasil. In: **Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa [online]**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009, p.419-456.
- SANTOS, Julice Oliveira Dias dos. **A estética do “choque” de Baudelaire: entre a revolta e a sedução**. Salvador: Universidade Católica de Salvador, 2004, p.1-9.
- SERRÃO, Joel. **O primeiro Fradique Mendes**. Lisboa, Livros Horizonte, 1985. 402 p.
- SILVA, Carina Zanelato. A educação estética em Friedrich Schiller. Pelotas: **Caderno de Letras**, jul/dez 2017, p.11-34.
- SILVEIRA, Pedro da. Prefácio. In: **Versos**. Lisboa: Livraria Editora Sá da Costa, 1973. p.9-23.
- SIMÕES, João Gaspar. De Carlos Fradique Mendes a Cesario Verde. In: **Literatura, Literatura, Literatura...** . Lisboa: Portugália Editora, 1964, p.210-215.
- _____. Carlos Fradique Mendes, mestre de Gomes Leal?. In: **Literatura, Literatura, Literatura...** . Lisboa: Portugália Editora, 1964, p.215-218.
- SIMÕES, Maria João. **Ligações Perigosas: Realismo e Grotesco**. O Grotesco, Coimbra, 2005, p.39-53.
- SOARES, Marcelo Pacheco. Antero de Quental, um jovem poeta-leitor de Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire. **InterteXto**, Uberaba, v. 2, n. 2, p. 39-51, 2009.
- SOUZA, Ayanne Larissa Almeida de. “Herança luciferiana em Antero de Quental”. In: **As diferentes faces de Lúcifer: o diabo e o diabólico nas artes**. Catu: Bordô-Grena, 2021, p.135-163.
- SOUZA, Cláudia Franco. A filosofia do primeiro romantismo: a questão do fragmento. Volume 4. **Revista Simbiótica**, 2017, p.1-10.
- TEIXEIRA, Ivan. New Criticism. Fortuna Crítica. Volume 3. **Revista CULT**, setembro/1998.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine. **O satanismo em Cruz e Sousa e Baudelaire**. Florianópolis: Travessia, n.26, 1993, p.137-142.
- _____. **Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético/Marie-Hélène Catherine** – Florianópolis: Ed. da UFSC, 1998. 131 p.

- VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Edição Organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 1007-1018.
- VASCONCELLOS, Lisa Carvalho. Vertigens do eu: autoria, alteridade e autobiografia na obra de Fernando Pessoa. 1. ed. – Belo Horizonte, MG: Relicário, 2013. 159 p.
- VERAS, Eduardo Horta Nassif. Baudelaire e a simbólica do mal. **PERI**, v. 06, n. 02, p. 39-50, 2014.
- _____. A religião (travestida) de Baudelaire. *Texto poético*, v.15, n.28, p.84-104, 2019.
- VERAS, Eduardo Horta Nassif. **“A encenação tediosa do imortal pecado”**: Baudelaire e o **mito da Queda**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2013, 247 p.
- VERAS, Eduardo. **Baudelaire e os limites da poesia**. São Paulo, Corsário-Satã, 2021, 192 p.
- VERDE, Cesário. **O livro de Cesário Verde**. 4. ed. Lisboa: Biblioteca Ulisséia de Autores Portugueses. Introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira, 1995, 174p.
- VERLAINE, Paul. Charles Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 991-1000.
- VERNIER, France. Cidade em modernidade nas “Flores do Mal” de Baudelaire. **ARS**, São Paulo, v.5, nº 10, 2007, p.63-79.
- VOLTARELLI, Maura. O esgrimista da modernidade: Baudelaire e a poética do choque. Sinop: **Estudos Literários**. v.11, n.24, 2008, p.121-141.
- QUEIRÓS, Eça de. **A correspondência de Fradique Mendes**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2013, 191 p.
- QUENTAL, Antero. **Causas da Decadência dos Povos Peninsulares**. Projecto Adamastor, 2015, 37p.