

ANTONIO  
CANDIDO

*A*  
*EDUCAÇÃO*  
*PELA*  
*NOITE*  
e outros ensaios

2.<sup>a</sup> edição



do frade e d'O Conde Lopo não se sabe se os personagens que falam agora são os que falaram antes; se as cenas descritas são episódios da mesma seqüência ou unidades independentes. Daí o seu ar de fragmento. No entanto, este não parece resultar de uma opção estética, como era freqüente entre os românticos, que costumavam usar a composição picada a fim de sugerir a sua concepção do incompleto, do inexprimível; e que os manifestavam no tateio estratégico do estilo, na elipse, no subentendido, produzindo uma descrição aproximativa, que procura preservar o mistério. Em Álvares de Azevedo a fragmentação mais parece abuso da liberdade romântica, desandando em obscuridade e confusão nas obras secundárias.

Mas chegando ao fim convém repetir o que ficou dito no começo: que a sua obra foi publicada por assim dizer à revelia, sem que ele pudesse dizer o que considerava pronto e o que era para jogar fora. Em consequência, só podemos ler o seu teatro e a sua ficção em prosa e verso como um conjunto de tentativas e fragmentos, dos quais se destacam *A noite na taverna*, pela composição mais acabada, e o *Macário*, como surto de inspiração verdadeiramente criadora. Na primeira parte deste drama fascinador encontramos alguns dos momentos mais fortes do nosso Romantismo, vindo até nós com o dom de longa vida das obras realizadas

---



---

## 2

# OS PRIMEIROS BAUDELAIRIANOS

---



---

### 1

Já se tem escrito que o momento culminante da influência de Baudelaire no Brasil foi o Simbolismo, no decênio de 1890 e primeiros anos do seguinte. Momento *fin-de-siècle*, rosa-cruz e floral, que viu nele sobretudo o mestre da arte-pela-arte, o visionário sensível ao mistério das correspondências e o *filósofo*, autor de poemas sentenciosos marcados pelo desencanto. Logo a seguir os últimos poetas de cunho simbolista, como Eduardo Guimaraens (tradutor de 84 poemas d'*As flores do mal*), o aproximaram perigosamente das elegâncias decadentes de Wilde e D'Annunzio.

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

Depois do Modernismo não se pode mais falar em influência, mas apenas da presença normal de um grande poeta na sensibilidade dos escritores e leitores. No decênio de 1930 surgiu uma espécie de consagração acadêmica, expressa em muitas traduções (quase todas devidas a poetas convencionais) e numa verdadeira

campanha promovida por Félix Pacheco, destinada a inventariar as que haviam sido feitas e analisar certos aspectos da repercussão do poeta no Brasil.

Este movimento se apoiou na Academia Brasileira de Letras e no *Jornal do Comércio*, e um dos seus resultados foram cinco pequenos volumes e alguns artigos esparsos de Félix Pacheco, tradutor de 34 poemas. Talvez isto haja contribuído para estimular certos trabalhos (mais sólidos), como as traduções de Guilherme de Almeida (21 poemas) e Osório Dutra (38). Em 1947 o texto francês de *As flores do mal* foi editado em São Paulo numa bonita edição limitada, e em 1958 apareceu a contribuição monumental de Jamil Almansur Haddad: nada menos que a tradução completa, precedida de um estudo de grande importância. Doutra lado, Roger Bastide e Alfred Bonzon, professores franceses da Universidade de São Paulo, publicaram, o primeiro, um ensaio sobre a influência em Cruz e Sousa; o segundo, dois estudos notáveis sobre temas e linguagem. Finalmente, em 1963, C. Tavares Bastos fez o levantamento sistemático das traduções<sup>1</sup>.

Neste ensaio não tratarei do apogeu da influência nem da fase acadêmica de celebração tranqüila. O intuito é estudar o grupo inicial de baudelairianos dos anos de 1870 e começo dos de 1880, que, embora formado por poetas secundários, talvez represente o único momento em que a presença dos textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética, traçando a fisionomia de uma fase e, deste modo, assumindo uma importância histórica que os períodos seguintes não conheceram. Isso foi possível inclusive por causa de uma certa deformação, como as que em toda influência literária tornam o objeto cultural ajustado às

<sup>1</sup> PACHECO, Félix. *Baudelaire e os milagres do poder da imaginação; Paul Valéry e o monumento a Baudelaire em Paris; O mar através de Baudelaire e Valéry*. Rio de Janeiro, Oficinas Typographicas do Jornal do Commercio, 1933. *Do sentido do azar e do conceito de fatalidade em Charles Baudelaire; Baudelaire e os gatos*. Rio de Janeiro, 1934; ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das "Flores do mal"*. São Paulo, Nacional, 1944; DUTRA, Osório. *Cores, perfumes e sons. Poemas de Baudelaire*. Barcelona, O Livro Inconsutil, 1948; BAUDELAIRE. *As flores do mal* (trad., prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad). São Paulo, Difel, 1958. (Só faltou o poema em latim bárbaro "Franciscae meae laudes".) O prefácio é o referido estudo: "Baudelaire e o Brasil", p. 5-76; BASTIDE, Roger. Cruz e Sousa e Baudelaire; estudo de literatura comparada. In: —. *Poesia Afro-brasileira*. São Paulo, Martins, 1943; BONZON, Alfred. La dégradation des images dans la poésie de Baudelaire. *Boletim [da] FFCL da Universidade de São Paulo*. São Paulo, n. 22, 1958; L'enfer et le ciel dans les "Fleurs du mal". *Boletim [da] FFLCH da Universidade de São Paulo*. São Paulo, n. 276, 1962; TAVARES BASTOS, C. *Baudelaire no idioma vernáculo*. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1963.

necessidades e características do grupo que o recebe e aproveita. Vamos pois indagar de que maneira alguns jovens, no decênio de 1870, extraíram de *As flores do mal*, em parte arbitrariamente, o alimento mais nutritivo que elas já forneceram aqui.

## 2

Os primeiros sinais de interesse por Baudelaire no Brasil partem de escritores cuja obra não recebeu qualquer marca ponderável da sua: É o caso do torrencial Luís Delfino, que fez em 1871 uma tradução de "Le poison", inédita até 1941. Ou de Carlos Ferreira, em cujo livro *Alcões*, de 1872, há uma epígrafe extraída de "L'irréparable" e uma adaptação de "Le balcon", sob o título de "Modulações".<sup>2</sup> Em 1873 Baudelaire é mencionado como autor corrente num artigo de Artur de Oliveira, moço dispersivo, agitado, que viveu na França e na Alemanha de 1870 a 1873 e quem sabe contribuiu para difundir *As flores do mal* no Rio de Janeiro.<sup>3</sup> Em 1874, Regueira Costa publica, em seu livro *Flores transplantadas*, uma tradução de "Le jet d'eau"<sup>4</sup>, e a partir de 1876 não apenas as traduções aumentam em número, mas alguns poetas jovens começam a manifestar na sua obra a impregnação baudelairiana, como Carvalho Júnior, cujos versos foram publicados em 1879, depois da sua morte, por Artur Barreiros<sup>5</sup>, que diz:

Compõem a segunda parte dos *Escritos póstumos* os primorosos sonetos, escritos ao jeito dos de Baudelaire e modificados ao mesmo passo pelo temperamento e pela individualidade do poeta. Assim, ganharam um tom menos satânico e mais quente que o do modelo.  
É a poesia da febre, da sensualidade, do prazer levado até à dor, do beijo que fere, do amor que rasga as veias, num deslumbramento

<sup>2</sup> Sobre a tradução de Luís Delfino, ver TAVARES BASTOS, op. cit., p. 28-9, que se reporta ao artigo de Félix Pacheco, "Baudelaire e Luís Delfino" (*Jornal do Comércio*, 24-25/12/1934). A referência à tradução de Carlos Ferreira, na p. 26 da mesma obra, tem um engano quanto ao título de seu livro, que aparece também em Jamil Almansur Haddad, no seu Prefácio a *Flores do mal*, cit., p. 40. E nenhum dos dois estudiosos alude à epígrafe.  
<sup>3</sup> "Romances de pacotilha, vindos do estrangeiro — os pesadelos da parvoíce au front de taureau, na frase de Ch. Baudelaire, eis o pasto da inteligência da nossa mocidade." OLIVEIRA, Artur de. Flechas. In: —. *Dispersos*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, 1936. p. 219.

<sup>4</sup> A referência é de TAVARES BASTOS, op. cit., p. 38.  
<sup>5</sup> BARREIROS, Artur. Carvalho Júnior. In: CARVALHO JÚNIOR, F. A. de. *Parisiense*. Rio de Janeiro, Tip. de Agostinho Gonçalves Guimarães & C., 1879. p. XII.

mento e num delírio, para beber o próprio sangue.

Neste descompassado amor à carne, certo deve de haver o seu tanto quanto de artificial; mas, como observa Th. Gautier nos versos das *Flores do mal*, e eu noto nestes, a poesia pode ser má; comum nunca é.

Aí está, definido por um contemporâneo, o tom atribuído inicialmente no Brasil à influência de Baudelaire: satanismo atenuado e sexualidade acentuada. Nesse ano de 79 isso já era tão notório que Machado de Assis fala em "tradição", num artigo onde faz referência à mistura de Romantismo e Realismo que um dos jovens alegava como característica da nova poética, encarnados respectivamente em Victor Hugo e Baudelaire:

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

E alertava:

(...) os termos Baudelaire e realismo não se correspondem tão inteiramente como (...) parece. Ao próprio Baudelaire repugnava a classificação de realista — *cette grossière épithète*, escreveu ele numa nota.<sup>6</sup>

Machado tinha razão formalmente; mas hoje podemos perceber que historicamente a razão estava com os moços que deformavam segundo as suas necessidades expressivas, escolhendo os elementos mais adequados à renovação que pretendiam promover e de fato promoveram. Esses elementos (o "descompassado amor à carne" e o "satanismo", para usar as expressões de Artur Barreiros) representavam atitudes de rebeldia. Como os de hoje, os jovens daquele tempo, no Brasil provinciano e atrasado, faziam do sexo uma plataforma de libertação e combate, que se articulava à negação das instituições. Eles eram agressivamente eróticos, com a mesma truculência com que eram republicanos e agrediam o Imperador, chegando alguns ao limiar do socialismo. Portanto, foi um grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado, visto por um pedaço, que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais, por meio de dissolventes como o tédio, a irreverência e a amargura.

<sup>6</sup> MACHADO DE ASSIS. A nova geração. *Revista Brasileira* (2.ª fase). Rio de Janeiro, 1879. v. 2, p. 380 e 375.

O ponto de apoio desta atitude foi a luta contra o Romantismo declinante, que deu lugar a escaramuças entre partidários da tradição e renovadores. Estes, que integraram o que desde o começo se chamou Realismo Poético, e também Realismo Social, queriam poesia *progressista* em política e desmistificadora com relação à vida afetiva. O Victor Hugo de *Les châtiments* serviu de estímulo para o primeiro aspecto; Baudelaire, para o segundo, com o reforço mediador decisivo dos portugueses da "geração de 65", que já tinham enfeixado ambos na sua obra, como é visível em Antero de Quental e Guerra Junqueiro. Em 1875 foi publicado em Lisboa *Claridades do sul*, de Gomes Leal, onde se encontram a "idéia nova" e a influência baudelaireana, além de premonições de Augusto dos Anjos. "O visionário ou Som e côr (A Eça de Queirós)", seqüência de quatro sonetos *sinestésicos*, é uma das melhores realizações em português da teoria implícita no soneto "Correspondances".

A obra de Carvalho Júnior "dá o tom" ao Realismo Poético brasileiro, e um de seus sonetos, "Profissão de fé", imitado de "L'idéal", de Baudelaire, vale por manifesto anti-romântico:

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

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

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

Prefiro a exuberância dos contornos,  
As belezas da forma, seus adornos,  
A saúde, a matéria, a vida enfim.

Lendo este soneto vê-se que de fato transpõe o movimento geral do de Baudelaire, sendo que na primeira parte estão todos os seus elementos característicos, mas endurecidos por uma espécie de exagero. Assim, a conotação patológica mantém-se pela terminologia médica equivalente à do original ("Je laisse à Gavarni, poète des chloroses, / Son troupeau gazouillant de beautés d'hôpital"); mas é acentuada na expressão "aborto raquítico". Por sua vez, a rejeição da mulher descarnada pela idealização passa de uma

frase neutra, que constata ("ne sauront satisfaire un coeur comme le mien"), para a agressão cheia de aspereza da palavra "odeio". Em ambos os sonetos, o de Baudelaire e o de Carvalho Júnior, a atitude polêmica se manifesta na alusão à anemia das modernas mulheres deliquescentes e opera um desvio de foco na segunda parte — quando Baudelaire lhes contrapõe as dimensões titânicas de um ideal vigoroso e agressivo de feminilidade (que vai buscar na transfiguração do passado), enquanto o nosso poeta se concentra na mulher-de-todo-dia, restaurada em sua integridade carnal.

Note-se que Carvalho Júnior não traduz, mas parafraseia, como fará com igual liberdade no soneto "Símia", transpondo "Le cadre" ao seu modo. É interessante verificar que no caso ele "baudelairiza" mais que o original, pois neste lemos que assim como a moldura aumenta o encanto do quadro, "En l'isolant de l'immense nature", os enfeites e as alfaias realçam a irradiação da beleza feminina, do mesmo modo que a roupa, dentro da qual a mulher

(...) à chaque mouvement  
Montrait la grâce enfantine du singe.

Em "Símia" (cujo subtítulo é: "Sobre uma página de Baudelaire") a função segregadora da moldura é pouco explícita, e os objetos são substituídos pelos produtos de beleza, que não abafam o encanto da mulher no tumulto da cidade moderna (inexistente no soneto de Baudelaire), onde a graça simiesca adquire um traço deformante de caricatura:

Assim como aos painéis, aos quadros inspirados,  
Embora perfeições, adorna-os a moldura,  
Que, apesar de excluir o *exato* da pintura,  
Vem destacar a tela aos olhos fascinados;

Igualmente o *cold-cream*, as tintas, os frisados,  
Não te empanam sequer a rara formosura,  
E em meio do aranzel, dessa Babel impura  
Os teus encantos mil eu vejo realçados.

Tudo parece amar-te e condizer contigo;  
E quando num abraço afetuoso, amigo,  
Cambraias e cetins envolvem-te sem pejo

O belo corpo nu, febril e palpitante,  
Tens o gesto, o ademan e a graça triunfante  
Duma infantil macaca ao som dum realejo.

Além destes dois poemas e de uma epígrafe, a presença de Baudelaire aparece atenuada ou desviada em outros (o livro tem

ao todo 21), sobretudo no gosto pelo perfume, certa perversidade estudada e o tratamento altissonante do corpo feminino, contrastando com a familiaridade da roupa ou da cama. Além disso, pode-se perceber a hipertrofia da componente erótica, assinalada por Artur Barreiros como traço pessoal, e por Machado de Assis como restrição abusiva da poética baudelaireana.

Em Carvalho Júnior e nos outros de tendência parecida, esta visão parcial, ou esta escolha, serviu como arma de polêmica anti-romântica, adquirindo um sentido e um significado que a nova concepção do sexo nunca teve em Baudelaire. Do mesmo modo, não havia neste o curioso animalismo dos jovens poetas brasileiros, que por meio de imagens tomadas ao mundo animal, ou pela idéia de um amor que passa de carnal a metaforicamente carnívoro, manifestaram ao seu modo o sadismo que ele suscitou na poesia moderna, por meio de outros temas e imagens.

No soneto "Adormecida", a contemplação da mulher que dorme nua desfecha no seguinte:

Aos flancos do teu leito, abutres esfaimados,  
Meus instintos sutis negrejam fileirados,  
Bem como os urubus em torno da carniça.

Em "Símia" ele tinha acentuado até o grotesco a comparação que termina o original francês ("...la grâce enfantine du singe"). Aqui vemos quase uma vontade de conspurcar, no fato de trazer para o rol de imagens da vida amorosa a "Charogne", que no famoso poema de Baudelaire é apenas motivo para evocar a fragilidade da carne.

Mas é no soneto chamado significativamente "Antropofagia" que o animalismo se exprime de modo mais completo e complexo:

Mulher! ao ver-te nua, as formas opulentas  
Indecisas luzindo à noite sobre o leito,  
Como um bando voraz de lúbricas jumentas  
Instintos canibais refervem-me no peito.

Como a besta feroz a dilatar as ventas  
Mede a presa infeliz por dar-lhe o bote a jeito,  
Do meu fúlgido olhar às chispas odientas  
Envolve-te e, convulso, ao seio meu te estreito:

E ao longo do teu corpo elástico, ondulado,  
Corpo de cascavel, elétrico, escamoso,  
Em toda essa extensão pululam meus desejos,

— Os átomos sutis, — os vermes sensuais,  
Cevando a seu talante as fomes bestiais  
Nessas carnes febris, — esplêndidos sobejos!

A equiparação do desejo a animais ferozes foi indicada por Péricles Eugênio da Silva Ramos como própria do nosso Realismo Poético.<sup>7</sup> Nós a encontramos com efeito em outros poetas do tempo, como Teófilo Dias e Fontoura Xavier, baudelairianos mais completos e matizados, além de poetas melhores que o seu amigo Carvalho Júnior. E, para seguir falando nessa curiosa tendência, extrapolação do modelo baudelairiano, lembremos que a sua manifestação mais vistosa é "A matilha", de Teófilo Dias — uma caçada simbólica onde os cães do desejo, lançados numa carreira desenfreada, alcançam afinal a presa, isto é, a posse, numa imagem que deixa expostas as componentes de violência do amor, quando

(...) da presa, enfim, nos músculos cansados,  
Cravam com avidez os dentes afiados.

Mas o ponto culminante é alcançado por Fontoura Xavier (poeta que sempre teve gosto pelo humorismo), ao explorar a ambigüidade contida em português no verbo "comer" — ao mesmo tempo alimentação e ato sexual. A tensão erótica de Carvalho Júnior e Teófilo Dias (que incorporam as pulsões de Baudelaire) se abre aqui em piada franca e, ao mesmo tempo, expressiva como manifestação de uma certa lógica poética que vai até o *nonsense*. O poema (composto provavelmente entre 1876 e 1878) se chama "Roast-beef" (como ainda se escrevia "rosbife"), e depois de ter descrito o esplendor carnal da mulher, num verdadeiro desafio às normas românticas, conclui por um verso inesperado e divertidíssimo:

E sinto fervilhar-me o pego dos desejos  
De um Tântalo faminto em face de um *roast-beef*!

Com relação a esta tendência, que poderíamos chamar *canibal* ou (com base no soneto de Carvalho Júnior, e sem nenhuma referência ao sentido que o termo viria a adquirir no Modernismo) *antropofágica*, lembremos que na obra de Baudelaire o verbo *manger* aparece, com ambigüidade que lembra as conotações portuguesas, pelo menos em dois contextos, de violência crescente:

Alors, ô ma beauté! dites à la vermine  
Qui vous mangera de baisers.  
("Une charogne")

Ainsi qu'un débauché pauvre qui baise et mange  
Le sein martyrisé d'une antique catin.  
("Au lecteur")

<sup>7</sup> SILVA RAMOS, P. E. da. Introdução. In: —. *Panorama da poesia brasileira. Parnasianismo*. Rio de Janeiro/São Paulo, Civilização Brasileira, 1959. v. 3, p. XVI.

Enquanto o primeiro caso corresponde a uma locução corrente em francês, o segundo é mais raro e evoca os elementos sádicos d'*As flores do mal*, podendo ter estimulado a hipertrofia do amor-devoração, entendido em vários planos de significado, que ocorre no Realismo Poético brasileiro.

A respeito, ainda convém lembrar Jean Richepin, que estreou mais ou menos ao mesmo tempo que os jovens citados e cuja influência aparece clara nalguns outros do decênio seguinte, como Medeiros e Albuquerque. O poema que abre *Les caresses* (1877) é uma profissão de fé amorosa em tom desmistificador, que tem pontos de semelhança com a de Carvalho Júnior, mas nenhuma com o soneto de Baudelaire em que este se baseou ("L'idéal"). E usa imagens eróticas de cunho alimentar, jogando com o duplo sentido da palavra "carne" (mais nítido em português), exatamente como fez Fontoura Xavier, com o qual Richepin tem em comum o senso da piada, que nele pode chegar à pitoresca vulgaridade deste trocadilho:

L'amour que je sens, l'amour qui me cuit,  
Ce n'est pas l'amour chaste et platonique,  
Sorbet à la neige avec un biscuit;  
C'est l'amour de la chair, c'est un plat tonique.  
("Déclaration")

Noutros poemas aparece o amor-devoração e o amante-carnívoro, mas sempre com um ar de brincadeira que, quanto a este tema, só ocorre excepcionalmente nos baudelairianos brasileiros:

Puisqu'à mon fauve amour tu voulus te soumettre,  
Il faudra désormais le nourrir comme un maître;  
Et tu sais qu'il est plein d'appétits exigeants.  
Un féroce mangeur! Il n'est pas de ces gens  
Qu'un morceau de pain sec rassasie et contente,  
Ce qu'il demande, lui, c'est ta chair palpitante,  
C'est ton corps tout entier, c'est ton être absolu.  
("Thermidor", IV)

No vulgaríssimo e longo "Le goinfre d'amour", o desejo é comparado a um comilão que desafivela a cinta para comer tudo, sem medo de indigestão,

A la table divine où l'on doit manger vite.

Teriam os jovens do Realismo Poético sofrido alguma influência lateral de Richepin (poeta inferior a eles), como um reforço da de Baudelaire — o que ajudaria a explicar certos aspectos que

esta assumiu aqui? É muito improvável, pois nenhum deles o cita, comenta ou traduz. Salvo erro, a sua marca só apareceria a partir de 1884 nos versos de Medeiros e Albuquerque, que diz ter lido, nesse ano *Les blasphèmes*, cujas sugestões estão no seu livro *Canças da decadência*, de 1889. Conclui-se, pois, que houve coincidência no fato de poetas moços de linhagem baudelairiana, nos dois lados do Atlântico, haverem extraído d'*As flores do mal* uma espécie de tratamento exacerbado e *canibal* do sexo. Mas enquanto em Richepin o *canibalismo* é superficial e anedótico, nos brasileiros é mais complicado, com nervuras de sadismo.

Para concluir sobre este assunto, um traço interessante: postos diante da sexualidade poética admitida naquele tempo, os versos dos jovens brasileiros representam uma ousada acentuação do erotismo; mas, noutro pólo, postos em face do sadismo, são frequentemente tímidos (salvo alguns momentos de Fontoura Xavier), quando comparados com a terrível galeria baudelairiana de "mártires" e "vampiros".

Essas acentuações misturadas a atenuações ficaram mais evidentes quando eles tiveram de enfrentar certos problemas de tradução. Se, de um lado, aceitaram e mesmo sublinharam tudo o que nos poemas de Baudelaire era posição ousada do corpo, ato amoroso tendendo ao escultórico, imagem da carne levada a certa truculência animal, de outro, recuaram ante tudo o que pudesse, por exemplo, parecer prosaico demais e menos ortodoxo. Caso curioso é o da palavra "saliva", que Baudelaire introduziu na poesia e enriqueceu de conotações as mais diversas, além do sentido próprio, desde um nível inicial de realismo até à esfera simbólica dos filtros misteriosos e fatais do amor. Richepin, com a vulgaridade costumeira, tem um poema quase pilhérico, onde, levando o mestre às últimas conseqüências, chega ao seguinte:

La salive de tes baisers sent la dragée  
Avec je ne sais quoi d'une épice enragée,  
Et la double saveur se confond tellement.  
Que j'y mange à la fois du sucre et du piment.

("Thermidor", IX)

Mas Teófilo Dias fez o movimento inverso, recuando até deterer o sentido do original numa substituição timorata e inexpressiva, ao verter certo trecho de "Le poison", onde os versos

Tout cela ne vaut pas le terrible prodige  
De ta salive qui mord

se transformam em

Nada ao teu beijo iguala a pressão indizível  
Que morde.

Por falta de audácia, Teófilo substituiu "salive" por "pressão", palavra no caso arbitrária e atenuante que, além disso, tirou a força do verbo "morder". No texto de Baudelaire este tem um sentido complexo, abrangendo a ação corrosiva dos ácidos; mas aqui ficou sendo apenas um grau a mais de "pressão", contribuindo para cortar o impacto e desvirtuar o significado do original.

### 3

Seria errado pensar que esses poetas, movidos por um senso estreito de *realismo*, tenham feito a equiparação pura e simples de Baudelaire a um "descompassado amor à carne". Para começar, vimos que o erotismo para eles foi revolta e desmistificação, tanto assim que os seus poemas *realistas* ombreavam com as suas violentas diatribes políticas, em prosa e verso. Além disso, a obra de Baudelaire se desdobrou neles em outros matizes, que encontramos melhor em Teófilo Dias e Fontoura Xavier, baudelairianos mais completos que Carvalho Júnior, como ficou dito.

Teófilo Dias começou a traduzir e a sofrer a influência de Baudelaire desde 1877, sobretudo no domínio da sinestesia, como é visível no livro *Cantos tropicais* (1878), onde há uma tradução de "L'albatros". (A seguir traduziu pelo menos mais seis poemas.) Mas só nos versos escritos a partir de 1879 a impregnação é de fato profunda, associada (como apontou Péricles Eugênio da Silva Ramos) à sensualidade violenta de Carvalho Júnior.<sup>8</sup> O livro *Fanfarras* (1882), onde os reuniu, forma o conjunto mais maciço da presença baudelairiana na poesia brasileira; sobretudo a primeira parte, cujo título, "Flores funestas", alude claramente ao modelo. Além da "tradição local", consolidada por Carvalho Júnior (isto é, baudelairianismo como violência erótica e franqueza na sua descrição), notamos aqui traços porventura mais legítimos d'*As flores do mal*, inclusive a dissociação analítica e requintada do impulso amoroso, dando lugar a combinações originais de sensações, ordenadas conforme a sinestesia.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> SILVA RAMOS, P. E. da. A renovação parnasiana na poesia. In: COUTINHO, Afrânio, dir. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Sul-Americana, 1955. v. 2, p. 292-3.

<sup>9</sup> Há um estudo mais pormenorizado desta influência em: DIAS, Teófilo. *Poesias escolhidas*. (Seleção, introdução e notas por Antonio Candido.) São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1960. p. 7-32.

Como Baudelaire, Teófilo Dias costuma salientar o gosto e o olfato, e manipular todos os sentidos em constelações raras, como tinha feito desde "Olhos azuis", de 1877 ou 78. Ainda no rastro do mestre explora o "filtro", elemento às vezes imponderável que é como a substância da sedução e se manifesta ora na voz, ora no gosto, ora no perfume, identificando-se não raro aos tóxicos (ópio, haxixe). E como em Baudelaire, surge de repente o elemento corrosivo das mulheres fatais. Eis o soneto "Latet anguis":

O som, que a tua voz límpida exala,  
Grato feitiço mágico resume:  
A frase mais vulgar, na tua fala,  
Colorido matiz, brilhando, assume.

Afaga como a luz; como um perfume  
Pela alma filtra, e se insinua, e cala,  
E só de ouvi-la, o espírito presume  
Que um éter, feito de torpor, o embala.

Quando a paixão altera-lhe a frescura,  
Quando o frio desdém lhe tolda o acorde  
À viva polidez, vibrante e pura,

Não se lhe nota um frêmito discorde:  
— Apenas do primor, com que fulgura,  
As vezes a ironia salta — e morde.

Noutros poemas aparecem imagens tipicamente baudelairianas, como, neste trecho de "Sulamita", o lábio-fonte e o desejo-caravana:

Teu lábio é fonte, onde em beijos  
Mata a sede devorante  
A caravana arquejante  
Dos meus cansados desejos.

Que aroma tépido e fino  
Tua voz no timbre assume!  
Se o teu hálito é um hino,  
A tua voz é um perfume.

As vezes a impregnação é quase tirânica, a modo da estrofe inicial do poema "Spleen":

Minh'alma é um velho arsenal  
Cheio de armas assassinas;  
Tem a mudez sepulcral  
Que paira sobre as ruínas,

que termina copiando "Causerie" ("Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose / Le souvenir cuisant de son limon amer"):

Desola-me o peso atroz  
Como um mar profundo, extenso,  
Que num silêncio feroz,

Cerca-me surdo e sombrio,  
E após, refluindo ao largo,  
Só me deixa ao lábio frio  
Vestígios do lodo amargo.

E a mulher adquire uma espécie de dureza que lembra a dos anjos-demônios d'*As flores do mal*, contrastando com a passividade dilacerada do poeta:

Tuas pupilas alaga  
Não sei que acerba ternura,  
Cuja luz cruel me afaga,  
Cujos afagos me tortura.  
(...)

Com sarcasmos me apunhalas;  
Depois, as feridas cruas  
Ameigas com a luz que exalas  
Dos teus olhos, negras luas.  
(...)

E eu te amo, beleza fátua,  
Minha perpétua loucura,  
Como o verme a flor mais pura,  
E o musgo a mais bela estátua!  
(“Esfinge”)

Embora menos afamado que os outros dois, Fontoura Xavier foi talvez o mais interessante dos baudelairianos brasileiros. O seu livro *Opalas* (1884) contém uma primeira parte quase toda panfletária, "Musa livre", onde a marca de Baudelaire já aparece no poema "A morte de Gérard de Nerval". A segunda parte, "Clowns", é humorística e joga a semente do tipo de poesia frívola e funambulesca que cultivaria mais tarde (nela se encontra o citado "Roast-beef"). A influência de Baudelaire aparece em pelo menos oito dos dezessete poemas da terceira parte, denominada "Ruínas"; sobretudo por uma espécie de transformação do tédio romântico, com laivos de perversidade que aguça o senso da decomposição do corpo e empurra a violência carnal para o lado do sadismo. Os aspectos mais dilacerantes da série sobre o *spleen*, n'*As flores do mal*, já aparecem no soneto de abertura, "Flor da decadência":



Sou como o guardião dos tempos do mosteiro!  
Na tumular mudez dum povo que descansa,  
As criações do Sonho, os fetos da Esperança  
Repousam no meu seio o sono derradeiro.

De quando em vez eu ouço os dobres do sineiro:  
É mais uma ilusão, um féretro que avança...  
Dizem-me — Deus... Jesus... outra palavra mansa  
Depois um som cavado — a enxada do coveiro!

Minh'alma, como o monge à sombra das clausuras,  
Passa na solidão do pó das sepulturas  
A desfiar a dor no pranto da demência.

— E é de cogitar insano nessas cousas,  
É da supuração medonha dessas lousas  
Que medra em nós o tédio — a flor da decadência!

Em 1879 recitou no enterro de Carvalho Júnior um poema cheio de audácia satanista e ateísmo (admirado e traduzido por Rubén Darío), começando por uns versos cujo efeito se pode imaginar, naquela circunstância e naquele meio provinciano:

Um instante, coveiro! o morto é meu amigo,  
E como vês cheguei para dizer-lhe adeus;  
Depois podes levá-lo, a Satanás, contigo,  
Que sei que não pretende a salvação de Deus.

A última estrofe alude ritualmente a Baudelaire, como símbolo da poesia de revolta que praticavam:

Não tomes Baudelaire por um jogral — Yorick!

Mas desde 1876, isto é, desde os seus precoces dezoito anos, o poeta que mais tarde se perderia no "banvillismo elegante" (como Rubén Darío qualificou a sua última etapa<sup>10</sup>) escreveria alguns dos melhores poemas da geração, impregnados em profundidade por Baudelaire, como "Nevrose", ou, sobretudo, o admirável "Pomo do mal":

Dimanam do teu corpo as grandes digitalis,  
Os filtros da lascívia e o sensualismo bruto!  
Tudo o que em ti revive é torpe e dissoluto,  
Tu és a encarnação da síntese dos males.

<sup>10</sup> RUBÉN DARÍO. Fontoura Xavier. In: FONTOURA XAVIER. *Opalas*. 4. ed. Rio de Janeiro, Graphica Sauer, 1928. p. 206. (Artigo de 1912, transcrito em apêndice a este livro.)

No entanto, toda a vez que o seio te perscruto,  
A transbordar de amor como o prazer de um cálix,  
Assalta-me um desejo, ó glória das Onfales!  
— Morder-te o coração como se morde um fruto!

Então, se dentro dele um mal que à dor excite  
Conténs de mais que o pomo estéril do Asphaltite,  
Eu beberia a dor nos estos do delírio!...

E podias-me ouvir, excêntrico, medonho,  
Como um canto de morte ao ritmo de um sonho,  
O poema da carne a dobres de martírio!...

A evocação inicial dos "paraísos artificiais", identificados à sedução feminina; o gosto pela depravação e pela mulher esmagadora; as diversas alusões sádicas — tudo entronca no temário e na própria maneira de Baudelaire, enquanto a violência devoradora é mais um traço da sua adaptação pelos jovens brasileiros. Por causa desses poemas e alguns outros, tinha razão o seu tradutor peruano ao achar adequado o título *Opalas*, "ya que, a su manera, evocando *Las flores del mal* de Baudelaire, este libro es un cofre en que un poeta ha atesorado *las piedras del mal*".<sup>11</sup> Como tradutor, Fontoura Xavier foi razoável, vertendo "Spleen", "Elévation", "Phares", "Don Juan aux enfers", "Le flacon", "Le châ-timent de l'orgueil", "Le soleil", "À une Madonne", além de parafrasear "Recueillement" em "Minha dor" e ser o único até os nossos dias (salvo erro) a transpor "Franciscae meae laudes" numa adaptação livre: "Termas de luz".

#### 4

A opinião de Machado de Assis no artigo de 1879 foi enunciada num momento em que Teófilo Dias e Fontoura Xavier ainda não tinham reunido em livro a sua melhor produção. Por isso não abrange outros aspectos da influência de Baudelaire, além da que ele condena como deformação. Quanto a esta, vimos que, embora tenha razão formalmente, a perspectiva histórica mostra que ela funcionou de maneira construtiva, dadas as condições locais. A exacerbação de sexualidade que os moços efetuaram a partir do texto d'*As flores do mal* foi uma *felix culpa*.

<sup>11</sup> CHOCANO, J. Santos. Prólogo. In: FONTOURA XAVIER. *Opalos*. (Poesias escogidas y traducidas al español por J. Santos Chocano.) Paris/México, 1914. p. 8.

1884, data de *Opalas*, é também a de *Meridionais*, de Alberto de Oliveira, livro que marca oficialmente o fim do Realismo Poético e a instalação do Parnasianismo. Os baudelairianos do decênio de 1870 foram portanto uma espécie de pré-parnasianos, sobretudo na medida em que aprenderam com o seu inspirador o cuidado formal, o amor pelas imagens raras, a recuperação do soneto e outras formas fixas. Mas são antiparnasianos no relativo gosto pelo moderno, bem como na atitude geral de contestação, que os levou a rejeitar o passado e adotar os ideais republicanos como matéria de poesia. N'As *flores do mal* encontraram um tratamento não-convencional do sexo, um lutuoso *spleen* e um senso refinado da análise moral; mas refugaram ou não sentiram bem a coragem do prosaísmo e dos torneios coloquiais. Também não se interessaram pelos espaços externos da vida contemporânea, inclusive o senso penetrante da rua e da multidão; ficaram quase sempre dentro de casa e mais especialmente do quarto de dormir. Apesar disso, assimilaram algo da modernidade de Baudelaire na medida em que se inspiraram nele para afirmar o tempo presente e seus problemas, contra o refúgio no ego e na história, como tinham feito os românticos; ou na história e na neutralidade dos objetos, como fariam em grande parte os parnasianos.

A este propósito, e com o intuito de sentir a posição histórica dos nossos poetas do Realismo, digamos que mais ou menos entre 1875 e 1885 houve no Brasil uma espécie de opção tácita e simbólica entre Baudelaire e Leconte de Lisle. Os realistas se inclinaram para aquele e os parnasianos para este.

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. Leconte de Lisle, ao contrário, enveredou pela rejeição drástica dos temas contemporâneos, com o desejo de criar uma visão redentora do passado por meio de uma linguagem restauradora, que tencionava aproximar-se da antiga. Os seus seguidores não poderiam aceitar Baudelaire, que naquele tempo era sinônimo de revolta, niilismo, neurose e desmandado sexual — alimentos fortes demais para os nossos corretos parnasianos, que foram uns verdadeiros campeões de falsas ousadias.

---

### 3

## OS OLHOS, A BARCA E O ESPELHO

---

### 1

Para Lima Barreto a literatura devia ter alguns requisitos indispensáveis. Antes de mais nada, ser sincera, isto é, transmitir diretamente o sentimento e as idéias do escritor, da maneira mais clara e simples possível. Devia também dar destaque aos problemas humanos em geral e aos sociais em particular, focalizando os que são fermento de drama, desajustamento, incompreensão. Isto, porque no seu modo de entender ela tem a missão de contribuir para libertar o homem e melhorar a sua convivência.

Assim, talvez o Lima Barreto mais típico seja o que funde problemas pessoais com problemas sociais, preferindo os que são ao mesmo tempo uma coisa e outra — como por exemplo a pobreza, que dilacera o indivíduo, mas é devida à organização defeituosa da sociedade; ou o preconceito, traduzido em angústia, mas decorrendo das normas e interesses dos grupos. E por aí afora.

Esta concepção empenhada, quem sabe devida às circunstâncias da sua vida, nos leva a perguntar de que maneira as suas convicções e sentimentos se projetam na visão do homem e da sociedade, e em que medida afetam o teor da sua realização como escritor. Porque, se de um lado favoreceu nele a expressão escrita da personalidade, de outro pode ter contribuído para atrapalhar a realização plena do ficcionista. Lima Barreto é um autor vivo e