

BAUDELAIRE: O ESBOÇO DA “DEUSA DA DECADÊNCIA”

ANA LUIZA SILVA CAMARANI

“*Vous dotez le ciel de l’art d’on ne sait quel rayon macabre. Vous créez un frisson nouveau*” (Praz, 1977, p.142), diz Victor Hugo a respeito da poesia de Baudelaire. Entretanto, este *novo estremecimento* revelou-se extremamente inquietante para a crítica e o grande público da época, por ocasião da publicação das *Flores do Mal*, em 1857. São poucas as críticas mais moderadas, entre elas a de Saint-Beuve que se mostra favorável, embora reticente e sem prestar grandes esclarecimentos sobre a nova obra. Os comentários verdadeiramente elucidativos partirão de jovens poetas que lêem Baudelaire com admiração:

(...) je me plonge avec délices dans les chères pages des Fleurs du Mal. Mon Baudelaire à peine ouvert, je suis attiré dans un paysage surprenant qui vit au regard avec l’intensité de ceux que crée le profond opium (Lethève, 1959, p. 154),

escreve Stéphane Mallarmé, em 1865. Mas é Paul Verlaine que, nesse mesmo ano, contribui, no âmbito da crítica literária, com um dos artigos mais compreensíveis até então consagrados a Baudelaire:

La profonde originalité de Charles Baudelaire, c’est à mon sens, de représenter puissamment et essentiellement l’homme moderne (...). Je n’entends ici que l’homme physique moderne, tel que l’ont fait les raffinements d’une civilisation excessive, l’homme moderne avec ses sens aiguisés et vibrants, son esprit douloureusement subtil, son cerveau saturé de tabac, son sang brûlé d’alcool, en un mot, le bilio-nerveux par excellence, comme dirait H. Taine (Lethève, 1959, p. 154-5).

Na verdade, essa representação do homem moderno, produto dos *refinamentos de uma civilização excessiva*, vem já anunciada na antítese do título *Flores do Mal*, bem como na dedicatória à Théophile Gautier (“*Au poète impeccable (...) je dédie ces fleurs maldives*”), e está intimamente ligada ao conceito de Beleza do poeta que procura

établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu, (...) montrer que le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une. [Segundo Baudelaire] le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion (1961, p. 1154).

Assim, a Beleza nasce também do transitório, do fugitivo, do contingente. E o que vêem os olhos do poeta? - um mundo ávido de progresso, industrializado, automatizado, degradado, onde se encontra

*(...) partout, et sans l'avoir cherché
Du haut jusques en bas de l'échelle fatale
Le spectacle ennuyeux de l'immortel péché
(...) (Baudelaire, 1961, p. 125).*

Não mais a *idade de ouro* situada pelo poeta na antiguidade pagã, onde “*Phoebus se plaisait à dorer les statues*” (Baudelaire, 1961, p.11), em que o mundo era jovem e sadio e os homens, belos, gozavam de uma liberdade feliz, harmoniosa e ignorante do pecado. Mas o poeta sente-se impotente em cantar uma possível Beleza, pelo menos aquela que existiu num tempo de ouro, isto porque ele está fadado a viver num tempo em que ela, além de não mais existir, se transformou apenas num clichê poético desgastado (Gomes, 1989, p.33).

O mundo moderno surge como um negro painel composto por seres monstruosos:

O monstruosités pleurant leur vêtement!
O ridicules troncs! torsés dignes de masques!
Opauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques
Que le dieu de l'Utile, implacable et serein,
Enfants, emmaillota dans ses langes d'airain!
(Baudelaire, 1961, p. 12).

As palavras *dorer*: dourar, revestir de ouro e *airain*: bronze (destacadas por nós), mostram bem a degradação do mundo através do metal: o ouro, símbolo de uma época que representa a origem do mundo, avilta-se pouco a pouco através do progresso humano, dando lugar a uma liga metálica e perdendo, conseqüentemente, sua integridade e pureza.

Entretanto,

c'est un des privilèges prodigieux de l'Art que l'horrible,
artistement exprimé, devienne beauté, et que la douleur rythmée et
cadencée remplisse l'esprit d'une joie calme (Baudelaire, 1961, p.695).

Isto é, a Beleza pode ser extraída do próprio Mal, do feio, da dor, da doença, do pecado, do vício - idéia que Baudelaire desenvolve no poema “Hymne à la Beauté”:

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
(...) (Baudelaire, 1961, p. 23-4).

Dessa maneira o poeta realiza uma operação inversa à da degradação do metal que corresponde ao envilecimento do mundo,

fazendo nascer o ouro dos metais ordinários por meio da alquimia do verbo.

Sendo a Beleza infernal ou divina, notamos que o poeta admite, então, dois princípios “*qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c’est-à-dire de la chair avec l’esprit, de l’enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu*” (Baudelaire, 1961, p.1223). Assim, Satã se iguala a Deus, e se este criou o mundo como um todo, cuja diversidade das aparências mascara a unidade, é Satã que está aqui reinando, pois “*c’est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!*” (Baudelaire, 1961, p.5).

E no universo das *Flores do Mal*, a mulher aparece como agente preferido do Diabo, na medida em que sua sedução se exerce sobre os sentidos.

Na esteira do Romantismo, Baudelaire apresenta ainda, em sua obra, a dicotomia Mulher-anjo e Mulher-demônio. Entretanto, não são muitos os poemas que cantam o amor espiritual devotado à mulher angélica. A mulher satânica predomina, sob diferentes formas ou denominações: harpia, fera, demônio, feiticeira, vampira, maldita, impura, rainha dos pecados; aí sua sensualidade é manifesta, bem como seu poder de atração e de sedução que, geralmente, transforma o homem em vítima. É o que podemos observar, por exemplo, no poema intitulado “*Sed Non Satiata*”:

*Bizarre déité, brune comme les nuits,
Au parfum mélangé de musc et de havane,
Œuvre de quelque obi, le Faust de la savane,
Sorcière auflanc d’ébène, enfant des noirs minuits (...)
(Baudelaire, 1961, p. 27).*

O título já designa a insaciável Messalina, pela frase a ela atribuída “*Lassata, sed non satiata*” e remete, imediatamente, à figura da mulher sensual e libertina. No mesmo sentido, a cor escura da pele da amada está, por convenção, ligada à sensualidade, idéia reforçada em

outras partes do poema pela boca da deidade onde o amor se vangloria, por seu excesso de ardor (*flamme*), pelos desejos do poeta partindo, todos, em sua direção, pelo perfume exótico que ela exala. Por outro lado, a tonalidade escura remete também ao lado sombrio, satânico da mulher - feiticeira de ébano, filha das trevas; da mesma maneira, o termo *flamme* pode conservar seu significado literal e referir-se à chama infernal, pois vem precedido da designação *demônio* e seguida pelo nome de um dos rios dos Infernos, o *Styx* (Estige) e das divindades infernais Megera e Prosérpina.

Assim, nesse poema, além da sensualidade da mulher que inebria e encanta (muito mais que as drogas ou os vinhos), seduz e submete o poeta, podemos ainda observar dois pontos. Primeiramente, como notamos acima, o nome Messalina, por antonomásia, passa a significar a mulher lasciva, de hábitos devassos, contrapondo-se à idéia de mulher determinada pela sociedade burguesa da época, que pratica tão somente o amor sacramentado com a finalidade da concepção. Já a lubricidade, o amor que só visa o prazer, é um ato gratuito aos olhos dessa sociedade mercantil.

Um outro aspecto a ser examinado refere-se ao segundo terceto do soneto e mais diretamente ao último verso: o nome próprio Megera diz respeito a uma das três Fúrias ou Eríneas e, segundo a Mitologia, sua função nos Infernos seria a de atormentar os culpados dos crimes que ela própria inspiraria: o caráter de crueldade, enfatizado pelo vocativo “Ó demônio sempiedade!”, junta-se, assim, ao da sensualidade. E o poeta, para desarmar esse ardor, essa audácia e colocar a Megera contra a parede deveria (mas não pode) tornar-se Prosérpina no inferno de seu leito: estaria o poeta falando de sua impossibilidade de tornar-se mulher no leito do amor e fazendo uma provável alusão aos hábitos lésbicos da amante? Ou deveríamos valorizar o fato de ser Prosérpina a rainha dos Infernos, hierarquicamente mais poderosa do que as Fúrias, e considerar que seu nome pode ter aparecido no lugar do de Plutão, o rei, por uma questão de rima (*libertine - Proserpine*)?

De qualquer modo, Baudelaire é bastante explícito quando fala do lesbianismo nos poemas que compõem o ciclo sáfico, alguns deles condenados pelo tribunal em 1857 a serem suprimidos da obra; essas

peças voltaram a ser publicadas em 1866, compondo, juntamente com outros poemas inéditos, um pequeno livro intitulado *Les épaves* (Os destroços). O poema “*Femmes damnées - Delphine et Hippolyte*” faz parte dessa publicação:

*À la pâle clarté des lampes languissantes,
Sur de profonds coussins tout imprégnés d'odeur,
Hippolyte rêvait aux caresses puissantes
Qui levaient le rideau de sa jeune candeur.*

.....

*Etendue à ses pieds, calme et pleine de joie,
Delphine la couvait avec des yeux ardents,
Comme un animal fort qui surveille une proie,
Après l'avoir d'abord marquée avec les dents.*

(Baudelaire, 1961, p. 136).

Nessas primeiras estrofes, o poeta introduz as figuras das duas amantes, logo após o ato de amor: a volúpia, o langor identificam-se com o espaço de semi-obscuridade, de claridade pálida produzida pelas lamparinas, cuja luz está enfraquecendo. Sob almofadas impregnadas de odores, Hippolyte aparece em sua frágil beleza, vencida, perturbada pelas *carícias poderosas* da outra e pela perda da ingenuidade e do candor. Delphine, ao contrário dos olhos atordoados e amortecidos da amada, revela os seus, ardentes; está calma, cheia de alegria *como um animal forte que vigia uma presa, depois de tê-la marcado com os dentes*, o amor significando a posse.

As estrofes que se seguem são estruturadas sob a forma de um diálogo entre a *beleza forte* e a *beleza frágil* e vêm acentuar os traços característicos das duas personagens: Hippolyte, a *pálida vítima*, atormentada pelo remorso de uma ação considerada estranha e pecaminosa, é chamada de “meu anjo!” pela amante - tratamento carinhoso, mas também um substantivo masculino equívoco, já que serve

para designar seres de ambos os sexos ou entes espirituais hermafroditas e estéreis. Delphine mantém sua atitude firme, *sacudindo sua cabeleira trágica, o olho fatal, a voz despótica*, completamente destituída do sentimento de culpa ou remorso. Findo o diálogo, o poeta retoma a palavra constatando a maldição do ato e acentuando a *acre esterilidade* do prazer obtido.

Mais uma vez Baudelaire dessacraliza o amor realçando seu caráter não utilitário, estéril e criando um tipo de mulher que vai, aos poucos, acentuando o modelo satânico romântico que enfatiza o caráter de crueldade e sensualidade.

A definição do Belo aplicada à mulher, diz respeito, segundo Baudelaire a

une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, - mais d'une manière confuse, - de volupté et de tristesse; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, - soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associé avec une amertume refluyente, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau (1961, p. 1255).

Os contornos de uma nova mulher vão, assim, se delineando com a junção de elementos contrários: lassidão, melancolia, amargura, pesar, desesperança se confundem com o desejo de viver, o ardor, a volúpia, a sedução - Hipolyte e Delphine, juntas, apresentam todos esses componentes, sendo a esterilidade sua característica comum.

Em seu ideal de beleza feminina, Baudelaire inclui ainda, o mistério - algo *que faça sonhar, mas de uma maneira confusa* - que resultaria dessa união de contrários. Daí a figura da esfinge, usada pelo poeta na descrição da mulher amada:

Avec ses vêtements ondoyants et nacrés,

Même quand elle marche on croirait qu'elle danse,

Comme ces longs serpents que les jongleurs sacrés

Au bout de leurs bâtons agitent en cadence.

*Comme le sable morne et l'azur des déserts,
Insensibles tous deux à l'humaine souffrance,
Comme les longs réseaux de la houle des mers,
Elle se développe avec indifférence.*

*Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants,
Et dans cette nature étrange et symbolique
Où l'ange inviolé se mêle au sphinx antique,*

*Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais, comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile.*

(Baudelaire, 1961, p.27)

Embora os dados que caracterizam a mulher como esfinge apareçam nitidamente apenas a partir da terceira estrofe, o poema todo é rico em elementos que entram na composição do ideal baudelairiano de Beleza.

Assim, nos dois tercetos do soneto, observamos os *olhos polidos* da esfinge, *feitos de minerais encantadores*, olhos que encantam, seduzem, mas são frios e duros como pedra; inescrutáveis e enigmáticos, pois não permitem a penetração no mistério: surge, então, uma mulher metálica, petrificada - uma estátua, feita de *ouro, aço, luzes e diamantes*, resplandecendo como um *astro inútil*, fria, estéril; um ser indiferente, insensível ao sofrimento humano *como a areia morna e o azul dos desertos* - paisagem árida, seca, crua e também estéril, identificando-se com a figura feminina, servindo como instrumento para a expressão poética.

Além de frieza e mistério, no decorrer de sua evolução no imaginário, a esfinge passa a simbolizar também o inelutável, o fatal; essa fatalidade, que constitui atributo da beleza feminina, foi já anunciada pelo *olho fatal* de Delphine no poema tratado anteriormente.

Devemos ainda mencionar o fato de que nessa *natureza estranha e simbólica*, característica da mulher, em que *o anjo inviolado se mistura à esfinge antiga*, a palavra *anjo*, além da ambigüidade sexual já comentada, aparece seguida do adjetivo *inviolado*, ou seja, não profanado, virgem, o que reforça a idéia de esterilidade.

Finalmente, observamos que essa mulher fria, indiferente, estéril, não deixa de ser sensual com suas roupas cintilantes e cambiantes, seu andar ondulante, seu serpentear cadenciado, sua dança: sensualidade que encanta e seduz a vítima.

Refletindo sobre a mulher, Baudelaire exprime suas impressões a respeito desse *ser enigmático*:

c'est plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle (...); c'est une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards (...); elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jacent doucement à ses oreilles (1961, p. 1181-2).

Embora continue a ser considerada uma deusa, a mulher é agora uma divindade metálica ainda que sensual, dominadora, encantadora e fatal, subvertendo a imagem tradicional do Romantismo.

Todos esses traços da nova mulher são retomados por Baudelaire num poema intitulado “Les bijoux” (As jóias) - outro texto condenado pelo tribunal e retirado da publicação de 1857:

*La très chère était nue, et, connaissant mon cœur,
Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores,
Dont le riche attirail lui donnait l'air vainqueur
Qu'ont dans leurs jours heureux les esclaves des Mores.*

.....

*Les yeux fixés sur moi, comme un tigre dompté,
D'un air vague et rêveur elle essayait des poses,
Et la candeur unie à la lubricité
Donnait un charme neuf à ses métamorfoses;
(...) (Baudelaire, 1961, p.141).*

Aqui, o caráter ambíguo da mulher percorre todo o poema: a submissão se alterna com o domínio, pois ora é comparada a uma *escrava - com ar vencedor*, ora a um *tigre - domado*; o *candor* se une à *lubricidade*, tornando suas metamorfoses mais atraentes. Seu corpo é também marcado pela dubiedade, já que une *os quadris de Antíope*, modelo da beleza feminina clássica, ao *busto de um imberbe*, dando-lhe uma aparência andrógina e conseqüentemente estéril.

E, se *seu braço, sua perna, sua coxa, seus rins* são *ondulosos*, sinuosos, sensuais, mais tentadores do que os *Anjos do mal*, aparecem *polidos*, o que - juntamente com a *pele cor de âmbar* - remete à mulher metálica que, aliás, surge logo nas primeiras estrofes: nua, coberta apenas por jóias - *um mundo resplandecente de metal e de pedraria*. O brilho mistura-se ao barulho produzido pela dança dos adereços, sugerindo as correspondências horizontais - os estímulos visuais e auditivos provocando encantamento e êxtase no poeta.

O aspecto metálico da mulher é ainda reforçado pelo fato de ela estar maquiada (*fard*), o que “*rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieure*” (Baudelaire, 1961, p.1185). Baudelaire faz um elogio da maquiagem, teorizando em torno do valor estético do artificial: é a maquiagem, o produto artificial que faz desaparecer do rosto todas as manchas e irregularidades semeadas ali pela

natureza. Tomada como modelo do bem e do belo, a natureza é, para Baudelaire, a fonte da maioria dos erros que o século XVIII cometeu em relação à idéia de Beleza. De fato, é ele quem rompe com a tradição rousseauista e depois romântica da bela e boa natureza, identificando, ao contrário, o natural com a corrupção, a degeneração, a feiúra do mundo e do homem. Dessa maneira, somente através do uso da maquiagem a mulher se tornará bela, pois sendo um ídolo, deve “*se dorer pour être adorée*” (Baudelaire, 1961, p.1184).

Esse aspecto artificial, que passa a ser um componente da beleza feminina, aparece também nas atitudes e na postura da mulher quando ela *experimenta poses com um ar vago e sonhador*. No mesmo sentido, por ser ela comparada, no início do poema, a uma escrava mourisca, vemos remetidos à mulher oriental, a seu aspecto e hábitos, o que nos faz pensar, novamente, no artificial: perfumes fortes, maquiagem pesada, jóias e vestimentas vistosas, enfim, todos os artificialismos de uma civilização velha, decadente e, aos olhos ocidentais, cheia de mistérios.

Surgindo em sua nudez, metalizada pelo ouro e pedrarias das jóias, misteriosa com seu ar alheio, calculista com sua postura ensaiada, a mulher exaltada nos versos de Baudelaire traz-nos à lembrança a descrição feita por des Esseintes - personagem do livro *A Rebours (Às Avessas)*, de Huysmans - dos quadros pintados por Gustave Moreau, que apresentam Salomé como figura central.

Na pintura a óleo denominada *Salomé*, a jovem se destaca:

A face recolhida numa expressão solene, quase augusta, dá ela início à líbrica dança que deve acordar os sentidos entorpecidos do velho Herodes; seus seios ondulam e, roçados pelos colares que turbilhonam, ficam de bicos eretos; sobre a pele úmida, os diamantes presos cintilam; seus braceletes, seus cintos, seus anéis lançam faúlhas; sobre a túnica triunfal, recamada de pérolas, ornada com ramagens de prata, guarnecida de palhetas de ouro, a couraça de ourivesaria em que cada malha é uma pedra entra em combustão, faz serpentes de fogo se entrecruzarem, fervilha sobre a carne mate, sobre a pele rosa-chá, à semelhança de esplêndidos insetos de élitros ofuscantes, marmoreados de

carmim, salpicados de amarelo-ouro, matizados de azul-aço, mosqueados de verde-pavão (Huysmans, 1987, p.84-5).

Diferente do texto bíblico que se revela despojado, onde ela é apenas uma figura apagada e imprecisa, o quadro de Moreau - semelhante à alucinação de des Esseintes, provocada pela neurose - mostra uma Salomé ricamente detalhada: numa profusão de luminosidade, ígnea e metálica, inicia sua dança, tendo como pano de fundo uma arquitetura intemporal, amálgama de vários estilos.

A característica ígnea da mulher - que pode ser vista no último verso do poema de Baudelaire, onde *o fogo inunda de sangue a pele da amada* - está intimamente ligada à sensualidade também manifesta na *ondulação dos seios, em seus bicos eretos ao contato dos colares, na líbrica dança.*

Mas, segundo des Esseintes, Salomé não é apenas uma bailarina lasciva; ela é sobre-humana:

a deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto a vê, tudo quanto ela toca (Huysmans, 1987, p.86).

Sua natureza metálica e luzidia, além de vir relacionada com a frieza e indiferença da deusa, realça-lhe o caráter sobre-humano, dá-lhe um aspecto artificial que supera a beleza humana.

Os comentários do personagem de Huysmans a propósito da simbologia do lótus que Salomé segura em uma das mãos, conduzem-nos a outras ambigüidades referentes à figura da mulher: essa flor teria uma significação fálica, anunciaria uma oblação da virgindade, representaria a alegoria da fecundidade ou teria o pintor pensado “na dançarina, na mulher mortal, no Vaso maculado, causa de todos os pecados e de todos os crimes?” (Huysmans, 1987, p.87).

Toda a obra de Moreau exala, segundo des Esseintes, “um encantamento singular que (nos agita) até o fundo das entranhas, como o de certos poemas de Baudelaire” (Huysmans, 1987, p.90). E o outro quadro do pintor, a aquarela *A Aparição* é ainda mais inquietante; nele vemos Salomé após a dança e a decapitação de João Batista: está quase nua, *vestida tão-só de materiais de ourives e de minerais lícidos*, descrição que corresponde a dos versos baudelairianos que iniciam “*Les bijoux*”. Ainda é uma deusa metálica e ígnea, mas “na estátua insensível e impiedosa, no inocente e perigoso ídolo, o erotismo, o terror do ser humano amanhecera” (Huysmans, 1987, p.89), a deusa se desvanece e dá lugar à cortesã:

Aqui, ela era verdadeiramente meretriz; obedecia ao seu temperamento de mulher ardente e cruel; vivia, mais refinada e mais selvagem, mais execrável e mais extravagante; despertava mais energicamente os sentidos em letargo do homem, enfeitiçava, domava-lhe com mais segurança as vontades, com seu encanto de grande flor venérea brotada em canteiros sacrílegos, cultivada em estufas ímpias (Huysmans, 1987, p.89).

Virginal e lasciva, seduz a vítima; insensível, cruel e fatal, leva a termo a destruição do outro através de seu ato gratuito; meretriz, simboliza o amor estéril.

Dessa forma, Huysmans nos mostra o retrato acabado da *nova mulher*, personificada por Salomé - a *deusa da decadência*, como foi chamada pelos poetas decadistas e simbolistas (Wilde, Mallarmé, Laforgue, Eugênio de Castro): a mulher fatal, símbolo do ato inútil e gratuito, metáfora da própria arte decadentista. E Baudelaire, admirado por des Esseintes, reverenciado por Huysmans ao longo de seu livro, é quem lança as bases desse movimento que atingirá seu apogeu no final do século XIX.

Herdeiro do Romantismo, Baudelaire ultrapassa-o continuando a linha de Nodier, Nerval e Poe, ao mesmo tempo em que se afasta das tendências positivistas do Parnasianismo.

Através da imagem da Mulher, que é um dos temas de sua poesia, podemos chegar a alguns pontos da estética baudelairiana que já anuncia o decadentismo e faz do poeta um precursor do simbolismo.

Em sua obra poética, onde a própria musa é venal, uma prostituta estéril contrastando com a civilização cristã e mercantilista da época, Baudelaire esboça um novo tipo de mulher - sedutora, insensível e inútil - que representa sua concepção da Arte, manifesta em seus textos críticos:

La Poésie (...) n'a pas d'autre but qu'Elle-même; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera si grand, si noble, si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème. Je ne veux pas dire que la poésie n'ennoblisse pas les mœurs (...). Je dis que si le poète a poursuivi un but moral, il a diminué sa force poétique; et il n'est pas imprudent de parier que son œuvre sera mauvaise. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de déchéance, s'assimiler à la science ou à la morale; elle n'a pas la Vérité pour objet, elle n'a qu'Elle-même (Baudelaire, 1961, p.685).

Assim, essa mulher de traços novos, que situa o amor dentro de uma nova perspectiva - a do prazer pelo prazer, do ato gratuito, sem utilidade e sem culpa - que é artificial, cerebrina e calculista, vai-se revelar equivalente à obra de arte e desdobrar-se em vários aspectos que constituirão a estética do Decadentismo: a criação poética não é mais um ato espontâneo, mas cerebral; é um ato gratuito e, se desperta prazer, é um prazer egoísta que liberta o indivíduo e o arrasta para um mundo fechado; esse universo estéril, egoísta, que canta o prazer pelo prazer, coloca o problema da vida fictícia, do mundo de ilusão onde o homem moderno está inserido e, finalmente, faz desaparecer a dicotomia natural/artificial, pois o mundo moderno não conhece o natural. Completando e tornando precisos os traços dessa nova mulher e dessa nova visão de arte, surgirá Salomé - a Mulher Fatal, sensual e cruel, símbolo do ato gratuito -que se tornará a musa do Decadentismo.

Baudelaire revela-se, pois, como um dos predecessores do movimento decadentista ou pré-simbolista que, dando continuidade a

alguns aspectos do romantismo, constituir-se-á como um movimento anti-racionalista e idealista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Ch. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961.

GOMES, A. C. *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

LETHÈVE, J. *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*. Paris: Armand Colin, 1959.

PRAZ, M. *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle*. Traduit de l'italien par Constance Tompson Pasquali. Paris: Denoël, 1977.