

O ETERNO FEMININO MALDITO E A SENSIBILIDADE MODERNA: O MOTIVO DA FEMME FATALE ENTRE BAUDELAIRE E O DECADENTISMO BRASILEIRO

Fabiano Rodrigo da Silva SANTOS*

RESUMO: Nossos objetivos consistem em tecer considerações sobre o desenvolvimento das imagens eróticas na poesia decadentista brasileira a partir do motivo da *femme fatale* de Baudelaire. A amada distante, letárgica e indiferente da tradição romântica desdobra-se, em ambiente decadente, em figuras inquietantes que evocam a ideia de interditos eróticos: prostitutas, cadáveres, monstros fornecem, nesse contexto, o substrato imagético para a composição da mulher desejada, que se manifesta metonimicamente, em uma dicção que amalgama a atração à repulsa, como uma materialização erótica do ideal. Baudelaire com poemas como “*Le poison*” e “*Le Léthé*” é referência imediata para esse complexo imagético que confere ao contato erótica com a “mulher maldita” os contornos de uma experiência transcendente em que epifanias se manifestam no vazio e conferem à poesia idealista as incertezas da modernidade. A poesia brasileira reativa ao romantismo, produzida entre 1870 e 1880, a partir de Baudelaire, valer-se-á de uma imagética erótica, síntese do grotesco e do sublime, a que nosso simbolismo será muito sensível, encontrando manifestação bem delineada no erotismo convulso de *Broquéis*, de Cruz e Sousa, em que a crise idealista torna-se anseio erótico e associa as ideias de impossibilidade e nulidade a uma nova concepção de ideal angustiante e visceral.

PALAVRAS-CHAVE: Decadentismo. Poesia erótica. Sublime. Grotesco. Poesia de orientação romântica.

É ponto pacífico a aceitação da hipótese de que o modelo patriarcal que rege a cultura do ocidente relegou a mulher a um espaço à margem da cultura;

* UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras - Departamento de Literatura. Assis – SP – Brasil. 19806-900 – fabianorssantos@yahoo.com.br

para esse mesmo espaço também foram projetados os terrores recônditos da civilização, como o caos com seus monstros, a noite e seus mistérios e o lado oculto da natureza. Não gratuitamente, os sistemas míticos tradicionais criaram uma equação inquietante (e, poder-se-ia dizer, com alguma dose de anacronismo, misógina) entre o mistério da feminilidade e as zonas do cosmo encobertas por sombras – a Tiamat babilônica, a Eva judaico-cristã (e mais que ela, Lilith), a Pandora grega, entre tantas outras mulheres míticas, manifestam a associação entre a mulher e o desconhecido, evocando os interditos relacionados ao caos gerador e aniquilador, que se desdobram nas figurações do mal e no desenvolvimento de uma imagética de impacto posterior nas artes. Trata-se de uma espécie de eterno feminino maldito, síntese da atração e da fatalidade, que serve de bases ao motivo da *femme fatale*, tão caro ao romantismo.

O desenvolvimento do espírito moderno a partir dos postulados da razão, do equilíbrio e da universalidade, poderia ser encarado como triunfo do princípio de civilização erigida sobre os moldes da ordem patriarcal – a ilustração, de algum modo reencena o mito: Marduk submetendo a mãe dos monstros, Tiamat; Apolo abatendo Píton para tornar-se senhor dos oráculos. No entanto, o espírito moderno não se desenvolve sem estar sujeito a crises; como destacam Michael Löwy e Robert Sayer (1995, p.35), contra a ilustração, o romantismo propõe a recuperação do irracional, dos sonhos e dos mitos, reconduzindo para o seio da modernidade, via “*el sueño de la razon*”, muitos dos monstros soterrados pelo espírito ilustrado na periferia ocupada pelo mito – dentre esses monstros encontra-se a mulher fatal, da qual é possível se aproximar pelo caminho escarpado do erotismo.

Com efeito, no estudo *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Mario Praz (1994) coloca em evidência a forma de beleza particular tingida pelo romantismo com matizes horrendos, colhidos junto à subversão, à violência, à morte e ao mal, de modo a plasmar o erotismo a partir da junção de atração e repulsa, convertendo-o em experiência de perdição e queda – nasce assim o belo horrível romântico (PRAZ, 1994), que perpassa desde os romances góticos ingleses do século XVIII até as Salomé, Helenas, Galatéias e Esfinges, pintadas, em fins do século XIX, por Gustave Moreau, como epítomes de uma atração erótica magnética e fatídica.

Nesse contexto, o erotismo, que na arte neoclássica surgia amenizado por sua associação ao aprazível, manifesta-se em seus contornos mais violentos e inquietantes, torna-se via para o sacrilégio, a irracionalidade e o desconforto do medo, materializando-se de acordo com os postulados de duas categorias

estéticas que representam a beleza projetada aos extremos e, pautada, portanto, na desarmonia e na dissonância – a saber, as categorias do sublime e do grotesco.

A categoria do sublime, cujas formulações modernas são baseadas no tratado da antiguidade, *Peri Hypsous* (“Da grandeza”), atribuído a Longino, reverbera com impacto no ambiente moderno, graças, sobretudo, à obra *Uma investigação filosófica de nossas ideias sobre o belo e o sublime* (1756), escrita pelo filósofo conservador inglês Edmund Burke (1993), em época contemporânea à voga da literatura gótica. Em linhas gerais, o estudo de Burke associa o sublime (a estética da grandeza e do elevado) às formas de plasmação do terror na obra de arte. Para Burke (1993), a poesia inevitavelmente fala às paixões humanas, sendo que os objetos estéticos que se referem ao prazer seriam regidos pelo princípio do belo, enquanto aquelas que remetessem à dor (para Burke, a mais intensa das paixões humanas) referir-se-iam ao sublime (BURKE, 1993), que, por seu turno, enfeixaria as materializações do terror, do desconhecido e do transcendente na obra de arte. O trabalho de Burke teria impacto futuro sobre *A crítica do juízo* (1790), de Immanuel Kant (1961), para quem o sublime nasceria do confronto da imaginação com o fenômeno do infinito, que a ela se apresentaria como manifestação opressiva seja da potência natural (o que em seu sistema é chamado de sublime dinâmico) ou das dimensões ilimitadas da natureza (o que corresponde ao sublime matemático kantiano). O sublime, pois, desafiaria a imaginação, projetando-a para as abstrações das **ideais puras**, podendo ser tratado como uma estética do transcendente e da plasmação do infinito, ideia que se acentua nas formulações de Schopenhauer (*O mundo como vontade e representação*, 1818¹ e *Metafísica do belo*, 1820), para quem o sublime representaria uma forma de transcendência por meio da arte, operada pelo triunfo das formas opressivas da beleza sobre a vontade (SCHOPENHAUER, 2003).

Em síntese, o sublime percorre a história da estética moderna como uma categoria que enfeixa conceitos como elevação e transcendência, operados pelos mecanismos do medo e da opressão – lição apreendida pelos românticos que encontram na materialização do terror vias para o registro de uma forma de beleza transcendente.

O grotesco, por seu turno, ocupa lugar importante na estética romântica por corresponder à via de manifestação dos elementos que contrastam com o belo e que são normalmente negligenciados pela visão canônica de beleza

¹ Confira Schopenhauer (2005).

(pautadas na harmonia e no prazer). O grotesco enfeixa o disforme, o feio, o insólito e o anormal e ocupa lugar importante na tradição cômica (BAKHTIN, 1993); contudo, com a proposta de fusão de gêneros feita pelos românticos, a categoria passa a incorporar a matéria “séria” da arte. Victor Hugo, no prefácio ao *Cromwell* (1827), por exemplo, distingue o espírito romântico do da antiguidade, justamente pelo primeiro dar destaque ao grotesco, fundindo-o ao sublime, como forma de plasmar a verdade na arte (HUGO, 1988). O grotesco comporta manifestações estéticas multiformes; no entanto, em todas as definições do que se poderia chamar de grotesco romântico, observa-se a recorrência da expressão de contrastes agudas, os quais se manifestam comumente no hibridismo entre gêneros e no inesperado oriundo da intervenção do insólito e da subversão das convenções de verossimilhança (KAYSER, 2003). A categoria, portanto, seria configuradora de fenômenos contraditórios e ambíguos, expressando-se por meio de híbridos: desde os monstros compostos por fragmentos de corpos estranhos entre si que figuram nos ornamentos que dão origem ao termo **grotesco** (ornamentos fantasiosos conhecidos desde a Antiguidade) até a fusão de conceitos normalmente inconciliáveis, e flagrantemente no amálgama entre dor e riso, atração e repulsa, horror e beleza, encontra-se o grotesco. Ora, o amálgama entre contrários resvala, inevitavelmente, na plasmagem do monstruoso e do inquietante.

O sublime, pois, corresponde ao extremamente elevado, ao passo que o grotesco, ao extremamente baixo; as formas de expressão do sublime culminam na abstração própria da esfera do inexprimível, enquanto que as do grotesco precipitam-se no processo de deformação que gera os monstros. Seja por um movimento de ascensão (sublime) ou de queda (grotesco), as duas categorias afastam-se do centro equilibrado da beleza, correspondendo a extremos e gerando produtos que desferem um golpe sobre o belo orientado pelo princípio da razão – o irracional, o quimérico, o fantástico, o fantasmagórico, o inquietante e o terrível são matéria prima e ponto de chegada tanto do sublime como do grotesco, categorias que comportam a nova forma de beleza utilizada pelos românticos para revisão dos cânones clássicos.

O motivo do erotismo e, conseqüentemente, o da *femme fatale* (centro da atração vertiginosa da experiência erótica) no romantismo (sobretudo em seus estágios crepusculares) desenvolvem-se de acordo com os dispositivos dessas duas categorias. A experiência do êxtase erótico, que possui correspondências com as forças diluidoras da irracionalidade, será tratada pelos românticos como uma alegoria da transcendência que, munida dos meios de expressão

do sublime, sintonizar-se-á com a precipitação na morte e no desconhecido. Nesse movimento, a ascensão encontrará seu símile na queda, convocando junto à experiência de transcendência os contrários do sublime oriundos do grotesco.

No início do romantismo, a mulher fatal, vetor da transcendência normalmente é representada como aparição fantasmagórica que encerra os mistérios do sonho, da morte e dos “outros mundos”, tal como se vê nas fadas, de “*Die Erlekönigs tochter*”, de Herder (2014) ou, principalmente, de “*La belle dame sans merci*”, de John Keats (1884); a primeira, filha do rei dos elfos, espírito voluntarioso que amaldiçoa o homem que a pretere; a segunda, sedutora e misteriosa mulher dos bosques, que seduz viajantes incautos, para depois abandoná-los, desolados por terem perdido o amor feérico. Ao longo do romantismo, contudo, a *femme fatale* converte-se em monstro exótico e cadáver devorador, cujo corpo materializa um universo ambíguo, zona de convergência entre o mundo sensível e o que está além dele; seu corpo emana tóxicos e contém abismos infinitos, sendo o portal para as esferas da morte e do mistério, onde reside uma forma vazia e angustiante de ideal.

Charles Baudelaire, com suas *Flores do Mal* (1857)², é o grande responsável por essa associação entre o mistério e corpo da mulher maldita, configurado como alegoria material da transcendência. Em poemas como “*Le poison*” e “a peça condenada” “*Le Léthé*”, toda a carga semântica associada aos mistérios do feminino que os românticos anteriores plasmaram na imagem da mulher mágica, como no já citado poema de Keats ou na natureza sublime, como na atmosfera noturna inegavelmente feminina dos *Hinos à Noite* de Novalis³, é convocada para a composição da mulher maldita. Essa mulher, contudo, não corresponde mais à amante fantasmagórica que instaura o encantamento desorientador no mundo conhecido, mas sim à mulher comum, à mulher perdida ou à amante indiferente que abre a experiência cotidiana do desejo aos abismos da morte e da diluição.

Em “*Le poison*” há um procedimento caro à poética baudelaireana – a associação da transcendência à desorientação dos sentidos operada pelas drogas; motivo esse que convoca para junto da modernidade uma experiência de epifania semelhante ao transe dionisíaco, mas que, em sua lírica, esbarra na constatação das nulidades representadas pela morte. Em “*Le poison*” a transfiguração do real é apresentada numa gradação de experiências com toxinas

² Confira Baudelaire (1942).

³ Confira Novalis (1987).

que parte do vinho, passa pelo ópio e chega à precipitação em dois abismos localizados no corpo da mulher desejada – os olhos verdes e a boca:

[...]
*Tout cela ne vaut pas le poison qui découle
De tes yeux, de tes yeux verts,
Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers...
Mes songes viennent en foule
Pour se désaltérer à ces gouffres amers.
Tout cela ne vaut pas le terrible prodige
De ta salive qui mord,
Qui plonge dans l'oubli mon âme sans remords,
Et charriant le vertige,
La roule défaillante aux rives de la mort!*
(BAUDELAIRE, 1942, p. 125)⁴

O veneno e a saliva são os chamarizes que atraem os sonhos, a alma e a consciência do eu lírico para os abismos do esquecimento e da morte, uma experiência sublime que em, “*Le Léthé*” encontrará uma dicção ainda mais agressiva e explicitamente erótica:

“Le Léthé”
*Viens sur mon coeur, âme cruelle et sourde,
Tigre adoré, monstre aux airs indolents;
Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants
Dans l'épaisseurs de ta crinière lourde;

Dans tes jupons remplis de ton parfum
Ensevelir ma tête endolorie,
Et respirer, comme une fleur flétrie,
Le doux relent de mon amour défunt.*

⁴ “Tudo isso não vale o veneno que escorre de teus olhos, teus olhos verdes lagos onde minha alma estremece e se vê ao inverso... meus sonhos vêm em tropel para matar a sede nesses abismos amargos tudo isso não vale o terrível prodígio de tua saliva que morde que lança no esquecimento minha alma sem remorsos, E, carregando a vertigem lança-a desfalçada nos rios da morte!” (BAUDELAIRE, 1944, p. 125). Esta tradução e demais que seguem são de nossa autoria.

*Je veux dormir! dormir plutôt que vivre!
Dans un sommeil aussi doux que la mort,
J'étalerai mes baisers sans remord
Sur ton beau corps poli comme le cuivre.*

*Pour engloutir mes sanglots apaisés
Rien ne me vaut l'abîme de ta couche;
L'oubli puissant habite sur ta bouche,
Et le Léthé coule dans tes baisers.*

*A mon destin, désormais mon délice,
J'obéirai comme un prédestiné;
Martyr docile, innocent condamné,
Dont la ferveur attise le supplice,*

*Je sucerais, pour noyer ma rancœur,
Le népenthès et la bonne cigüe
Aux bouts charmants de cette gorge aigüe
Qui n'a jamais emprisonné de couer.
(BAUDELAIRE, 1944, p. 250-251)⁵.*

⁵ "Venha sobre meu coração, alma cruel e surda
Tigre adorável, monstro de ares indolentes
Quero por muito tempo mergulhar meus dedos trementes
Na espessura de tua crina pesada;

Nas anáguas repletas de teu perfume
Enterrar minha cabeça dolorida,
E respirar como uma flor que fenece
O doce mofo do meu amor defunto.

Quero dormir! Dormir mais que viver!
Num sono tão doce quanto a morte,
Estenderei meus beijos sem remorso
Sobre seu belo corpo polido como o cobre

Para engolir meus soluços brandos
Nada me vale o abismo do teu leito.
O esquecimento poderoso mora em tua boca
E o Letes corre nos teus beijos.

Ao meu destino, a partir de agora meu deleite,
Submeto-me como um predestinado;
Dócil mártir, inocente condenado
Cujo fervor atíça o suplício.

Eu sugarei, para afogar meu rancor,
O nepente e a boa cicuta

Neste poema, o corpo da mulher materializa-se em metáforas degradantes e terríveis, avizinhas ao grotesco; ela é o “Tigre adorável, monstro de ares indolentes” (“*Tigre adore, monstre aux airs indolents*”), dotado de “crinas espessas” (“*crinière lourde*”, versão sórdida do motivo baudelairiano da *Chevelure*) e que exala um perfume tóxico e grotesco, o “doce mofo do amor defunto” (“*le doux relent de mon amour défunt*”), haurido, em uma obscena imersão da cabeça atormentada do eu lírico, sob as anáguas da amante. Em meio a tal experiência de vertigem e alucinação, o eu lírico converte-se em mártir voluntário (“*martyr docile, innocent condamné*” e o leito das bodas proibidas em abismo (“*l’abîme de ta couche*”), em meio aos quais os beijos da mulher maldita, vertem o Letes, rio da morte e do esquecimento consolador. O caráter ambíguo e terrível dessa experiência de precipitação no desejo transcendente e aniquilador é revelado ao final do poema: o colo da amante – que verte tanto o bem absoluto representado pelo nepente, como o dano inexorável, representado pela “boa cicuta” – nunca “aprisionou um coração”:

[...]

*Je suceraï, pour noyer ma rancoeur,
Le népenthès et la bonne ciguë
Aux bouts charmants de cette gorge aiguë
Qui n’a jamais emprisonné de coeur.*
(BAUDELAIRE, 1944, p. 251).

A portadora do consolo do esquecimento, vertido em beijos é, pois, um monstro sem coração, uma mulher fatal, ancestral direta do cadáver de prostituta que, no soneto “Estudo Anatômico” do poeta brasileiro Fontoura Xavier (1856-1922), ao ser dissecado em uma aula de anatomia revela ter, literalmente, o peito vazio:

Entrei no anfiteatro da ciência
atraído por mera fantasia,
e aprouve-me estudar Anatomia
por dar um novo pasto à inteligência.

Discorria com toda a sapiência
o lente, numa mesa, onde jazia
uma imóvel matéria, úmida e fria,
a que outrora animara humana essência.

Nos bicos encantadores deste colo agudo
Que jamais aprisionou um coração.” (BAUDELAIRE, 1944, p. 250-251).

Fora uma meretriz; o rosto belo
pude, tímido, olhá-lo com respeito
por entre as ondas negras de cabelo.

A convite do lente, contrafeito,
rasguei-a com a ponta do escalpelo
e não vi coração dentro do peito!
(XAVIER, 1984, p. 80).

“Estudo anatômico” integra o volume *Opalas*, obra publicada em 1884, mas que contém poemas escritos na década de 1870, época em que os influxos da poesia baudelairiana – como reconhece Glória Carneiro do Amaral (1996) – começam a tornar-se mais acentuadamente presentes em nossa literatura. Nessa época é realizada uma tradução de “*Le poison*”, de autoria de Luís Delfino, que se manteve inédita até sua reprodução na edição de 25/12/1934, do *Jornal do Comércio*, sob os auspícios de Félix Pacheco. No ano seguinte, 1872, Carlos Ferreira coliga ao volume intitulado *Alcíones* uma paráfrase de sua autoria do poema “*Le balcon*” sob o título de “Modulações”. Em 1874, as *Flores transplantadas* de Regueira Costa apresentam uma tradução de “*Le jet d’eau*”, em uma obra cujos poemas já atestam a influência das *Flores do Mal* (AMARAL, 1996). Mais tarde, Carvalho Júnior (1855-1879) dará lume a *Parisina* que, publicada postumamente aos cuidados de Arthur Barreiro em 1879, seria a primeira obra original inteiramente comprometida com a estética de Baudelaire.

Como observado por Antonio Candido (1989), a recepção de Baudelaire no Brasil se deu sob o signo da reação à poesia romântica. Em particular, a junção operada pelos poemas de as *Flores do Mal* entre matéria erótica e abjeção, sua ênfase nos aspectos inquietantes, subversivos e materiais do amor e sua dicção agressiva, irônica e sacrílega, foram lidas pelos poetas brasileiros das décadas de 1870 e 1880 como notas alternativas à poesia romântica aqui em voga, em que a matéria erótica era tratada de maneira sublimada e matizada por pudor e fragilidade. Daí, sob amparo dos novos expedientes aprendidos com Baudelaire, os primeiros “baudelairianos” brasileiros definiram-se a si como “realistas”, entendendo-se realista, nesse contexto, como antirromântico e antirromântico como postura refratária às convenções do romantismo lacrimoso e sentimental.

A contradição entre a adoção do modelo baudelairiano e a defesa de uma profissão de fé realista, contudo, não fugiu às mentalidades mais atentas do período; com efeito, Machado de Assis, no artigo “A nova geração”, atenta-

se a essa incoerência, enfatizando, por um lado, os aspectos românticos da lírica de Baudelaire e a rebeldia desorientada de nossos poetas que, ao buscar afastar-se da tradição romântica, encontrou nas *Flores do Mal* um modelo, no entanto, relativamente inadequado a sua proposta, dado o lastro romântico que a caracteriza (ASSIS apud CANDIDO, 1989). Fontoura Xavier faz parte dessa geração e, assim como Carvalho Júnior e Teófilo Dias (1854-1889), outros expressivos cultores da poesia “realista” de orientação baudelairiana, colheu junto às *Flores do Mal* matéria para a composição de uma poesia erótica maldita, decadente e sádica. Em geral, a tendência dessa poesia é retratar os desejos do eu lírico por meio de metáforas bestializantes e agressivas, representando-a como força destrutiva que se lança sobre a figura feminina, passiva, mas carnalmente exuberante, em uma relação marcada pela subversão, violência e sacrilégio. O temário da poesia erótica do período elege metáforas grotescas para materializar a força destruidora do instinto sexual – em “Antropofagia”, de Carvalho Júnior, os desejos são “lúbricas jumentas” e “vermes vorazes” que se precipitam sobre o corpo de “cascavel” (igualmente bestializado) da mulher desejada; em “Matilha” de Teófilo Dias, são cães que se lançam sobre o objeto de seu desejo como se sobre uma presa; e em “Pomo do Mal”, de Fontoura Xavier, materializam-se no gesto de morder o coração da mulher desejada, que, à maneira baudelairiana, também exala de seu corpo vapores venenosos.

Embora configuradas com a intenção de profanar o amor romântico, tais imagens, paradoxalmente, ligam-se antes aos aspectos mais extremos da sensibilidade do romantismo – aquelas que por meio da exploração rebelde da irracionalidade e dos interditos operam a síntese tensa entre amor, horror e morte. Como a transcendência, conceito deveras e explicitamente romântico, é estranha a uma poesia que se diz realista, não o sublime, mas o grotesco e sua promessa de imersão nos aspectos mais sórdidos do real participam dessa poesia em que o erotismo subversivo surge destituído de mistério. Talvez por isso, o papel da *femme fatale* seja diminuído, senão eliminado – aqui, o vetor do mal erótico é o próprio eu lírico, falocentricamente, detentor do desejo e, por isso, insensível aos aspectos enigmáticos e transcendentes do erotismo que compõem a atmosfera que envolve o motivo da *femme fatale*.

Será necessária a adesão franca e programática ao simbolismo/decadentismo (corrente estética que, grosso modo, exacerba aspectos do romantismo) para que o motivo da *femme fatale* assuma, na poesia brasileira, os contornos de alegoria inquietante da transcendência, como ocorre em Baudelaire. Caberá, assim, a Cruz e Sousa (1861-1898), com poemas de *Broquéis* (1893) a figuração de

fantasmagorias femininas, matizadas pelo grotesco e pelo sublime e tratadas como ídolos do culto ao autoaniquilamento que se experimenta na zona de intersecção entre êxtase, precipitação, amor e morte. Seu poema “Múmia” é exemplar do que se diz:

Múmia de sangue e lama e terra e treva,
Podridão feita deusa de granito,
Que surges dos mistérios do Infinito
Amamentada na lascívia de Eva.

Tua boca voraz se farta e ceva
Na carne e espalhas o terror maldito,
O grito humano, o doloroso grito
Que um vento estranho para és limbos leva.

Báratros, criptas, dédalos atrozes
Escancaram-se aos tétricos, ferozes
Uivos tremendos com luxúria e cio...

Ris a punhais de frígidos sarcasmos
E deve dar com gélidos espasmos
O teu beijo de pedra horrendo e frio!...
(CRUZ E SOUSA, 1961, p. 71).

A alegoria composta pelo soneto encontra definição segura na ideia de ídolo – trata-se de uma divindade ambígua, ctônica e devoradora, filha do caos (“surges dos mistérios do infinito”) e da sexualidade feminina e maldita (“amamentada na lascívia de Eva”). A violência que une a vida à morte (“sangue”), o elemento telúrico (“terra”) e as nulidades desorientadoras do cosmo (“treva”) configuram essa imagem nutrida tanto pelo grotesco (“podridão”), como pelo sublime (“deusa”) que se liga intimamente à substância da terra por aquilo que ela possui de estéril (“o granito”). De forma sacrílega, deusa e ídolo, vida e morte, grotesco e sublime, feminino e mal, unem-se nessa imagem que dá corpo à vertigem da precipitação: morte, esquecimento, prazer são as promessas contidas no ato de vislumbrar as gargantas do abismo representadas aqui pelo corpo feminino.

Com efeito, a imagética dos abismos domina o poema em um processo de gradação. Inicialmente, tem-se a boca voraz, canibal, erótica e grotesca que se “farta e ceva na carne” semeando o terror humano e encaminhando os gritos das vítimas aos abismos da morte e do esquecimento (os “limbos”). Posteriormente,

o ápice da precipitação materializa-se em toda sorte de crateras sublimes e fatais: abismos (“báratros”) sepulturas (“criptas”), labirintos (“dédalos”), abrem-se diante dos uivos bestializados pela luxúria que, em contraponto com os gritos humanos arrastados para os limbos, da estrofe anterior, operam o amálgama entre morte e desejo, que encontra a síntese na múmia.

No último terceto, a múmia, deusa de granito, filha do caos e da eterna lascívia rebaixa-se em uma materialização demasiadamente humana – sua imagem funde-se à da amante indiferente que ri, fria e sarcástica e que oferta entre espasmos (provavelmente sexuais), um beijo “horrendo e frio”, fatal como a laje que sela a sepultura e torna irreversível a experiência da precipitação.

A partir de Baudelaire alguns motivos tradicionais da poesia romântica sofrem aguda problematização, submetendo-se a um processo de depuração de suas convenções e ressignificação que os tornam expressivos junto à poesia que se encaminha à modernidade e se coloca reativa à nova ilustração, representada pelas correntes materialistas e positivistas que ditam o desenvolvimento da sociedade industrial do século XIX. A busca da transcendência na poesia é uma das linhas de força dessa forma de reação apresentada pela poesia de Baudelaire que traz, a reboque, para o centro da modernidade, a antiga *femme fatale* que os românticos, por seu turno, foram buscar nos mitos. Contudo, em uma época regida pela razão utilitária, a crença na possibilidade de transcendência por meio da arte esbarra em uma série de obstáculos e, mais que isso, possui em seu norte um ideal vazio. Esses obstáculos e esse norte incerto influem sobre motivo da *femme fatale* em Baudelaire e em meio à poesia que seria conhecida como decadentista – assim como o amor, que destituído das convenções com que a poesia sentimental romântica o envolvera, revela-se como uma experiência frustrada, angustiante, inacessível e permeada por ímpetos violentos e desorientadores, o próprio ideal – aquela realidade transcendente almejada pela poesia, mas diante da qual toda forma de expressão falha – à luz da crítica às convenções românticas efetuadas por Baudelaire, surge como algo desconhecido, senão nulo. Com efeito, em seu poema “*Le voyage*” (da série “*La mort*”, de *As flores do Mal*), o desconhecido surge como fim da experiência poética, ao encerrar a possibilidade do “novo” que reside no seio da alegoria do abismo e da morte:

[...]

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, 1944, p. 245)⁶.

É, pois, dos nexos entre amor frustrado e ideal vazio que surge a nova *femme fatale*; mais que materialização da fatalidade e da morte, como as fantasmagóricas *femmes fatales* do romantismo inicial (reminiscências dos mitos que associam a mulher ao caos) a *femme fatales* decadentista é encarnação – em sentido literal: “algo tornado carne” – da distância do ideal. Sua imagética encerra a experiência de frustração e ameaça que envolve a busca pelo que está além da contingência e do discurso. Amar a *femme fatale* decadentista é entregar-se a um monstro devorador, cujo corpo venenoso e magnético, contém a vertigem e os abismos da precipitação no desconhecido. Desconhecido, visto a experiência do êxtase, que nessa poesia erótica desviante corresponde à transcendência, ser permeada por miragens e quimeras e possuir um destino sempre incerto, senão vão. Daí a correspondência entre o contato com a mulher maldita e a morte – mistério último da existência.

Embora no Brasil de fins do século XIX estivéssemos distantes do quadro sócio-cultural que motivou a revisão das ideais de transcendência operadas pela poesia baudelariana, indiretamente estávamos sintonizados, senão com os fenômenos, com o discurso sobre os fenômenos vivenciados na Europa. As convenções de nosso romantismo, com seu patriotismo e sua literatura adequada às convenções de bom gosto, traziam, em seu bojo, a ambição de constituir um cânone literário aos moldes europeus. A leitura de Baudelaire pelos nossos poetas autointitulados realistas teve impacto renovador, embora não tenha logrado atingir o centro da ideia de cânone; afinal, sua incorporação em nossas letras, já amparada pelo sucesso na Europa, serviu apenas para tornar mais variado e atual, de acordo com os mesmos modelos europeus, o quadro de nossa literatura oficial. Contudo, não se pode negar a rebeldia que regou os escritos dos nossos baudelairianos que inocularam na literatura brasileira uma

⁶ “Verte-nos teu veneno para que nos reconforte
Queremos que este fogo nos queime o cérebro
Mergulhar no fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?
Ao fundo do Desconhecido para encontrar o novo!”
(BAUDELAIRE, 1944, p. 245).

modalidade de poesia erótica abertamente subversiva, porém, mais imanente, que transcendente, mais preocupada com a afirmação do novo, que com o questionamento das convenções.

Dever-se-á inicialmente a Cruz e Sousa a atenção ao sentido mais profundo do retorno aos antigos motivos românticos em épocas de triunfo do materialismo, do positivismo e da literatura comprometida com o real. Sua adoção do modelo simbolista/decadentista é consciente e programática, mais que isso, Cruz e Sousa não se conformou em ser um simples êmulo do simbolismo francês, mas imprimiu notas muito pessoais em seu projeto estético. A influência de Baudelaire em sua poesia legou ao poeta de *Broquéis* o gosto pelo erotismo desviante e maldito e o fascínio pela *femme fatale*. Além disso, Cruz e Sousa foi poeta particularmente sensível aos abismos que separam o ideal da expressão e aos mistérios das palavras que lhe sugerem a associação entre a angústia da impossibilidade e a frustração da experiência erótica. Inacessíveis, oblíquos, ameaçadores são em sua poesia tanto o ideal, como a mulher, ambos são, também, igualmente magnéticos. Sua “Múmia”, materialização do mal encarnado no feminino, é também a morte, o vazio metafísico, e também a via para uma instância localizada além do universo sensível que se vislumbra na garganta dos abismos. No entanto, o beijo gelado da mulher desejada e indiferente demonstra que essas passagens para outros mundos nada prometem além da própria queda, o que não impede que o poeta se entregue a essa experiência que compartilha com a morte a característica da inexorabilidade.

A “Múmia” de Cruz e Sousa vincula-se a uma tradição romântica, mediada por Baudelaire, que encontra na *femme fatale* os ecos dos monstros femininos da mitologia antiga que conferiam corpo aos mistérios do cosmo que a civilização não conseguiu soterrar; Cruz e Sousa vale-se desse antigo motivo para configurar no ambiente decadentista brasileiro uma nova forma de poesia transcendente, em que o grotesco e o sublime unem-se tensamente em um amálgama que se afasta das referências canônicas do belo. O abjeto e o baixo, em sua poesia, não estão apartados do solene e do elevado; pelo contrário, amalgama-se em um todo interdependente que busca por meios contraditórios de expressão dar conta da difícil tarefa de plasmar a experiência da transcendência que se anuncia como precipitação. Guiado por Baudelaire, Cruz e Sousa encontra o correspondente da transcendência no êxtase erótico cujos cordéis são puxados pela *femme fatale*: no abismo de seu leito há a promessa incerta (e provavelmente falaz) do ideal, nele há também a certeza da ansiada e inevitável queda – afinal, fatalidade do

poeta moderno, é na queda no desconhecido que se deve buscar o novo, tão necessário e urgente.

The cursed and eternal feminine and the modern sensibility: the motif of femme fatale between Baudelaire and the Brazilian decadentism

ABSTRACT: *The aim of this paper is to make considerations on the development of erotic images in decadent Brazilian poetry taking into consideration the motif of Baudelaire's femme fatale. The distant, lethargic and indifferent beloved woman of the romantic tradition unfolds, in decadent ambient, through disturbing figurations that evoke the idea of prohibited eroticisms: prostitutes, corpses, monsters provide, in this context, the imagetic substrate for the composition of the desired woman. It manifests metonymically, in a diction that amalgamates the attraction to repulsion, as an erotic materialization of the ideal. Baudelaire with poems like "Le Poison" and "Le Léthé" is the immediate reference to this complex imagetic that gives to the erotic contact with the "cursed woman" the contours of a transcendent experience in which epiphanies come about in emptiness and give to the idealistic poetry the uncertainties of modernity. The Brazilian poetry reaction to Romanticism, produced between 1870 and 1880 under the influence of Baudelaire, will make use of an erotic imagetic, synthesis of the grotesque and the sublime, to which our symbolism is very sensitive, finding manifestations in the convulsive eroticism of Cruz e Sousa's Broquéis, in which the idealistic crisis becomes erotic desire and associates the ideas of impossibility and nullity to a new conception of an agonizing and visceral ideal.*

KEYWORDS: *Decadentism. Erotic poetry. Sublime. Grotesque. Poetry of romantic orientation.*

REFERÊNCIAS

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

BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1993.

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Rio de Janeiro: Librairie Victor, 1942.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CANDIDO, A. Os primeiros baudelairianos. In:_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989, p. 23-38.

Fabiano Rodrigo da Silva Santos

HERDER, J. G. **Die Erlekönigs tochter**. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/johann-gottfried-herder-gedichte-2016/4> >. Acesso em jun. 2014.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

KANT, I. **Crítica del juicio**. Tradução de José Rovira Armengoi. Buenos Aires: Losada, 1961.

KAYSER, W. **O Grotesco**: Configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KEATS, J. La belle dame sans merci. In:_____. **The poetical works of John Keats**. 1884. Disponível em: < <http://www.bartleby.com/126/55.htm> >. Acesso em jun. 2014.

LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o Romantismo contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

NOVALIS. **Hinos à noite**. Tradução, seleção, introdução e notas de N. N. Okamoto e P. Aliegrini. Ed. bilíngüe. Mairiporã: Esfinge, 1987.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

SCHOPENHAUER, A. **O Mundo como vontade e representação**. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

_____. **Metafísica do belo**. Tradução, apresentação e notas de Jair Barbosa. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SOUSA, J. da C. e. **Obra completa**. Organização, introdução e notas de Andrade Muricy. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1961.

XAVIER, A. V. da F. **Opalas**. Porto Alegre: Centro de Pesquisa Literária, 1984.

