

O CORPO CADAVÉRICO EM “O NOIVADO DO SEPULCHRO”, DE SOARES DE PASSOS, E “UMA CARNIÇA”, DE CHARLES BAUDELAIRE

The cadaverous body in “O Noivado do Sepulchro” by Soares de Passos and “Uma Carniça” by Charles Baudelaire

LARISSA DOS SANTOS COUTINHO

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

E-mail: larissa16star@gmail.com

RAIMUNDO EXPEDITO DOS SANTOS SOUSA

Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

E-mail: raimundosou@gmail.com

Resumo: O Romantismo é considerado o primeiro movimento literário da modernidade, visto que promove ruptura com padrões formais e temáticos legados da tradição clássica greco-latina. Contudo, entre as diferentes gerações românticas, a segunda foi a mais disruptiva, pois levou o pendor melancólico próprio desse movimento ao paroxismo da erotização da morte. Uma vez que Soares de Passos e Charles Baudelaire figuram como os principais expoentes dessa vertente romântica em Portugal e França, este artigo examina, comparativamente, os respectivos poemas “O Noivado do Sepulchro” e “Uma Carniça”, com vistas a cotejar como o corpo cadavérico é representado em ambos os textos. Por meio do comparatismo literário, observamos que, em Soares de Passos, a necrofilia é matizada pela estetização da morte como condição para a eternidade, tal que o belo se sobrepõe ao grotesco. Já em Baudelaire a ênfase recai sobre o grotesco, uma vez que o cadáver em decomposição é exposto com crueza para sublinhar a finitude humana.

Palavras-chave: Ultrarromantismo; António Soares de Passos; Charles Baudelaire.

Abstract: Romanticism is considered the first literary movement of modernity, once it promotes a break with the formal and thematic patterns bequeathed by the classical Greco-Latin tradition. However, among the different romantic generations, the second was the most disruptive, because it took the melancholic tendency of this movement to the paroxysm of the eroticization of death. Since Soares de Passos and Charles Baudelaire are the main exponents of this romantic branch in Portugal and France, this article examines their respective poems “O Noivado do Sepulchro” and “Uma Carniça” comparatively, with a view to examine how the corpse is represented in both texts. Through literary comparatism, we observed that, in Soares de Passos, necrophilia is nuanced by the aestheticization of death as a condition for eternity, in such a way that beauty takes precedence over the grotesque. In Baudelaire, the emphasis is on the grotesque, since the decomposing corpse is crudely exposed to stress human finitude.

Keywords: Ultraromanticism; António Soares de Passos; Charles Baudelaire.

INTRODUÇÃO

Em fins do século XVIII, emergiu na Europa o Romantismo, notabilizado como primeiro movimento literário moderno em termos de ruptura com paradigmas formais e temáticos greco-latinos. Marcado pela primazia da criatividade do gênio individual sobre ditames composicionais, o Romantismo se insurgiu contra a métrica homogênea e a estrutura rimática em prol da métrica irregular e do verso branco (Leski, 2023). Entre os acontecimentos históricos que insuflaram o novo movimento, a Revolução Industrial (1760), a Independência dos Estados Unidos da América (1776) e a Revolução Francesa (1789) fomentaram o *élan* libertário que balizou esse movimento. O Romantismo, conhecido principalmente pelo caráter subjetivo, idealizador, individual e sentimental, é separado didaticamente em gerações, com periodização variante conforme particularidades de cada país. Dessas etapas, o ultrarromanticismo, assim chamado nos países lusófonos, é caracterizado por exagero sentimental, egocentrismo, morbidez e, como sintetizado no conceito *Mal du Siècle*, cunhado por François-René de Chateaubriand, tédio, desilusão e melancolia relacionados ao vazio deixado pelo racionalismo iluminista (Löwy; Sayre, 1992).

Na esteira dos ideais de autonomia individual, atrelados ao liberalismo, o Romantismo prezou pela originalidade, individualidade e subjetividade. Nessa senda, durante a fase obscura do movimento, chamada de ultrarromanticismo, o literato português que exprimiu com mestria essa geração foi Soares de Passos, autor de um úni-

co livro, *Poesias*, publicado em 1856. Já na França, o ultrarromantismo teve como epíteo Charles Baudelaire, cuja coletânea *Les Fleurs du Mal*, trazida à luz um ano depois, constitui um marco do Romantismo e um arauto do Simbolismo.

A partir dessa contextualização, o objetivo medular deste artigo consiste em examinar como o corpo cadavérico é representado em Passos e Baudelaire, nos respectivos poemas ultrarromânticos “O Noivado do Sepulchro” e “Uma Carniça”. O cotejamento entre ambos os poetas se justifica não somente porque foram contemporâneos entre si e publicaram suas obras primas com apenas um ano de diferença, mas também porque o português figura como expoente do ultrarromantismo lusitano (Herculano, 1900; Sousa, 1978), enquanto o francês inaugurou a modernidade literária, evidenciada em poemas como o soneto “À une passante”, que trata da fugacidade e aceleração dos novos tempos (Froidebau, 1986; Valéry, 2007). Para fins exegéticos, adotamos o comparatismo literário, no qual o cotejamento entre os dois poemas abrange dimensões extratextuais e intratextuais. Em relação ao primeiro parâmetro, serão traçados os contextos histórico e literário, bem como o perfil biográfico dos autores. Quanto ao segundo, as estruturas e temáticas dos poemas serão evidenciadas, com enfoque nas semelhanças e diferenças no tratamento da morte.

UM PASSEIO AO CEMITÉRIO: ULTRARROMANTISMO E MORTE

Na esteira das transformações históricas desde meados do século XVIII, a sociedade europeia carecia de um tipo de representação artística que abarcasse os novos modos de vida. A definição atemporal do Belo, proveniente da cultura greco-latina, não tinha em conta as dissemelhanças históricas entre o mundo moderno e o mundo antigo. Emergia, pois, a modernidade literária, sintetizada conceptualmente por Octavio Paz:

A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é afirmação de um princípio intemporal mas o desdobrar da razão que, sem cessar, se interroga, se examina, se destrói para renascer novamente. Não somos regidos pelo princípio da identidade nem por suas enormes e monótonas tautologias, mas pela alteridade e a contradição, a crítica em suas vertiginosas manifestações (Paz, 1984, p. 47).

Antes da literatura, as modificações incialmente surgiram na pintura, em que paisagens amenas e suaves típicas do Neoclassicismo cederam lugar à natureza morta, bem como ao aspecto gótico das árvores retorcidas, dos céus tempestuosos, das ruínas longínquas e dos castelos no alto de montes sombrios. Essa transição pode ser percebida por meio do estudo crítico de um dos nomes mais altos do Iluminismo, Denis Diderot (1713-1784), cujo *Discours sur la poésie dramatique* apregoa o talento natural do artista e reprova a artificialidade dos textos dramáticos de seu tempo. Como solução sugere escolhas a serem feitas na poesia, tais como a natureza bruta, o horror provocado pela noite trevosa e o som de um trovão (Diderot, 1758). É possível, nessa variedade de signos, notar a proximidade com os cenários que balizariam a pintura de paisagens na estética romântica.

Em linhas gerais, as características do Romantismo, conforme sintetizamos a partir de Leski (2023), consistiram em: *Originalidade* – o artista não é mais aquele operado em uma estrutura pré-estabelecida, mas, sim, aquele que encontra no interior de seu Eu toda a complexidade do Universo e expressa sua verdade interior, a qual, quanto mais fosse individual e única, tanto mais seria valorizada; *Escapismo* – busca por um mundo distante, como um transcender da existência, em contraponto à pobreza da vida moderna cada vez mais materialista; *Gênio* – nova categoria de indivíduo, que traz dentro de si a capacidade de criar um mundo diferente daquele que Deus criou e, para tal, possui em seu inconsciente imagens e formas que seriam expressão particular de uma imaginação coletiva; *Individualidade* – no Romantismo, o artista se inspira em si mesmo; sua criatividade é produto de seu inconsciente, suas emoções e seus sentimentos; o trabalho individual e introspectivo é apreciado, diferentemente do Arcadismo, em que as academias eram o local de reunião para aprendizado e produção de uma arte compartilhada; *Melancolia* – a angústia provocada pela dúvida religiosa, o sentimento de desesperança, motivador de suicídios como o do jovem Werther, personagem de Goethe, é tema recorrente no movimento; *Natureza Morta* – escolha pictórica adequada para representar a angústia romântica; *Subjetividade* – o objetivismo da era estética precedente foi substituído por ideais não tão fiéis ao mundo empírico, pois as fronteiras entre realidade e fantasia se diluem não apenas no conteúdo, mas também no modo de transmissão da arte; *Sentimentalismo* – em contrapartida ao comedimento árcade, as obras românticas exprimiam o estado anímico de seus autores, pois era necessário tocar os corações dos leitores; *Religiosidade* – frente ao excesso de razão promovido pela racionalidade

iluminista, os românticos se viram compelidos a retomar a ideia do mundo como um lugar encantado, com resgate da fantasia mediante devoção religiosa, tal que a poetização da religião foi parte de uma poetização da vida.

Nessa perspectiva, a partir das mudanças na sociedade e nas artes no contexto do Romantismo, o perfil ordinário do artista romântico formado nesse contexto pode ser condensado, em linhas gerais, nos seguintes termos:

o artista moderno é como um *esgrimista*, lutando contra a fugacidade do real e contra o esvaimento das imagens da memória; como o *homem do mundo*, interessado pelos costumes humanos naquilo que eles têm de próprio e peculiar; como um *flâneur* com um objetivo mais elevado do que a contemplação da multidão fugidia, pois busca a eternização, por meio da arte, das imagens observadas; como uma *criança* capaz de se deslumbrar com o mundo e suas novidades e transfigurá-los em arte, fazendo uso da imaginação; como um convalescente em constante estado de sensibilidade aguçada; como um *dândi* quanto ao conhecimento moral e ao desprezo pelo imperativo da utilidade, mas intensamente apaixonado pelos estímulos da sensibilidade (Pompeu, 2021, p. 11).

Se o Romantismo, *grosso modo*, pode ser considerado uma estética da revolta (Löwy; Sayre, 1992), na medida em que promove ruptura com antigos padrões formais, estilísticos e temáticos, a fase ultrarromântica acentua esse aspecto rebelde ao incluir elementos que acentuam o obscuro, como o cemitério, a sepultura e o cadáver. Soma-se a isso o tratamento de temas culturalmente controversos, como o incesto e a necrofilia, que colidiam com a moral burguesa, e o satanismo, que afrontava a fé cristã (Praz, 1930). Conforme sintetiza Cândido (2002, p. 46), os bardos ultrarromânticos “levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de temperar frequentemente pela ironia e o sarcasmo, não raro com toques de satanismo”, determinados que estavam à “negação das normas e desabalada vontade de transgredir, que levou alguns deles à poesia do absurdo e da obscenidade”.

Se os primeiros adeptos do Romantismo exploravam à farta temas como o patriotismo e a noção de povo, porque impactados pelos valores legados da Revolução Francesa, os jovens poetas dos anos 1850 se rebelavam contra esses princípios que balizaram os românticos de primeira hora, sobretudo porque as promessas de liberdade, igualdade e fraternidade não se realizaram de todo. Conforme veremos mais adiante, Passos e Baudelaire exploraram de forma incisiva esse espírito rebelde em seus versos.

O SÉCULO XIX EM PORTUGAL E FRANÇA: CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO

O século XIX significou vultosas transformações na Europa. A Revolução Industrial, iniciada na Inglaterra do século XVIII, ocasionou célere industrialização em vários países. A vida cultural se acentuava nos centros urbanos, as cidades cresciam e consequentemente os camponeses se transformavam em operários. Todavia, Portugal, que teve sua era de ouro durante as grandes navegações, mantinha-se apegado a esse período e não se adaptava às mudanças conjunturais do continente. Na aurora do século XIX, quando o país lusitano foi ameaçado pela tirania napoleônica, a corte se transferiu para sua principal colônia em 1808 e, poucos anos após regressar, acabou por perdê-la formalmente (Hespanha, 1995).

Em 1822, Portugal se tornou uma monarquia constitucional, mas uma Guerra Civil emergiu depois da morte de Dom João VI, na qual Liberais (constitucionalistas) e Miguelistas (absolutistas) disputaram o trono. O fim da querela, em 1834, marcaria o triunfo dos liberais. Entretanto, uma oligarquia de barões foi formada e, de maneira geral, os resultados esperados não foram alcançados. Desse modo, instaurou-se um desinteresse por ideais liberais e revolucionários, em conjuntura na qual “o tédio, a inércia e o desprezo pelas ideias, que tomavam conta do país, contrastavam com a intensa vida social e cultural das grandes capitais da Europa” (Camara, 2007, p. 30).

91

A condição social e histórica de Portugal reverberou numa literatura timbrada pelo pessimismo em relação à sociedade e o foco se voltou para o *eu*. Em Portugal, as ideologias liberais, que já não eram tão robustas quanto no resto da Europa, enfraqueceram mais. A corrupção, o desinteresse pela cultura e a prevalência dos ideais burgueses transformavam Portugal num país de escassez artística se comparado às emergentes potências europeias. Portanto, essa geração pós-guerra civil não estava mais comprometida com o projeto ideológico nacionalista anterior. Destarte, em Portugal, o ultrarromantismo perdurou de 1840 a 1860, com foco em questões individuais, como sofrimento amoroso, morte e saudade (Sousa, 1978).

Já na França, o século XIX foi apinhado de acontecimentos políticos. Seguidamente à Revolução de 1789, Napoleão Bonaparte, após governar a República por nove anos, proclamou em 1804 o Império, que perduraria dez anos. Após a derrocada do Império, a monarquia foi restaurada por Luís XVIII (1814-1824) e Carlos X (1824-1830). Houve a Monarquia de Julho, na qual Luís Filipe I foi decretado rei da França pela As-

sembleia Nacional Francesa, em 7 de agosto de 1830. Tempos de miséria implicaram a volta da República em 1848, e o presidente eleito, Carlos Luís Napoleão Bonaparte, sobrinho do primeiro imperador da França, implantou novamente o Império, dessa vez prolongando-se por quase vinte anos. Além da necessidade de denunciar desigualdades sociais, em meio a tal turbilhão de mudanças, medrou-se em parte da população um sentimento de não estar acompanhando-as, e, por conseguinte, seguindo o curso da modernidade (Crubellier, 1974).

No berço da Revolução Francesa, as diversas alterações políticas não exterminaram a miséria das classes mais baixas e, no reinado de Luís Filipe I, o movimento de protesto cresceu e ganhou o apoio de artistas e escritores, como Victor Hugo (1802-1885), Gustave Courbet (1819-1877), Horace Vernet (1789-1863) e Honoré Daumier (1808-1879). Estes, em suas obras, opunham-se à sociedade do lucro exacerbado que contrastava com a indigência humana (Boxus, 2010). No Segundo Império, as injustiças somente mudaram de regime e os artistas não deixaram de demonstrá-las. Levando em conta os acontecimentos sócio-políticos do país, é evidente que, em meio ao desalento e ao lúgubre, não faltariam críticas sociais. Nessa esfera, Baudelaire, nos versos de *Les Fleurs du Mal* (1857), traça um paralelo direto com as reformas em Paris realizadas pelo Barão Haussmann, conforme veremos a seguir.

ANÁLISE DOS POEMAS “O NOIVADO DO SEPULCHRO” E “UMA CARNIÇA”

António Augusto Soares de Passos nasceu no dia 27 de novembro de 1826, na cidade do Porto. Aos vinte e três anos, ingressou no curso de Direito na Universidade de Coimbra. Em 1851, co-fundou a revista *Novo Trovador*, ao lado do poeta Alexandre Braga. Dois anos depois, teve seus primeiros sintomas de tuberculose. Em 1854, concluiu o curso de Direito, retornou à sua cidade natal e passou a trabalhar no tribunal. No entanto, muito tomado pela doença, abandonou o cargo e dedicou-se unicamente à literatura. À vista disso, passou a reunir e organizar sua obra, publicando-a em 1856 com o título *Poesias*. Como consequência da tuberculose que se agrava e do óbito de seus irmãos e mãe, seus poemas são revestidos de temáticas mórbidas e pessimistas. Quando o poeta passava por uma fase mais tranquila de sua vida, sofreu um ataque de hemoptise em 6 de janeiro de 1860 e, após dois dias, não resistiu e morreu aos 34 anos (Braga, 1925).

Cinco anos antes de Passos vir ao mundo, nascia em Paris Charles Baudelaire, que, com seis anos, ficou órfão de pai. Logo, sua mãe se casou com o comandante Au-pick, que se tornou general, embaixador e senador durante o Segundo Império. Seu relacionamento com o padrasto nunca foi bom e, depois de viver uma vida mundana dos dezoito aos vinte anos, Baudelaire foi enviado às Índias, mas regressou à França dez meses após sua partida. De volta a Paris, retornou à rotina boêmia e passou a gastar toda a sua herança, o que fez com que sua mãe e seu padrasto recorressem à justiça e ganhassem a causa. Por conseguinte, o poeta passou a receber uma escassa mesada. As dificuldades financeiras não impediram Baudelaire de exercer uma atuação impactante na literatura francesa. Seus escritos de crítica de arte e crítica literária contribuíram fortemente para o conceito de *modernidade*. Sua principal obra, *Les Fleurs du Mal*, publicada pela primeira vez em 1857, reúne sua completa produção poética. Esta, desde a edição de 1861, é dividida em seis partes – “Spleen e ideal”, “Quadros Parisienses”, “O vinho”, “Flores do Mal”, “Revolta” e “A morte”. Se bem que Baudelaire tenha vindo à baila, como escritor, depois das grandes horas do Romantismo francês, recebeu influência dessa corrente estética e a ultrapassou, sendo considerado o precursor do Simbolismo. Em 1866, o poeta sofreu de hemiplegia, e, em 31 de agosto de 1867, morreu de sífilis na capital francesa, sem concluir uma edição final de *Les Fleurs du Mal* (Compagnon, 2003).

93

Uma vez apresentado um breve perfil biográfico dos poetas, passemos ao exame de ambos os textos selecionados para cotejamento. O poema “O Noivado do Sepulchro”, de Passos, é uma elegia composta por dezenove quartetos de versos decassílabos com rimas alternadas (ABAB), como se vê na seguinte transcrição: “Vae alta a lua! na mansão da morte / Já meia noite com vagar soou; / Que paz tranquilla; dos vaivens da sorte / Só tem descanso quem alli baixou” (Passos, 1856, p. 11). Esses versos iniciais nos envolvem em ambiente sombrio e mórbido, iluminado somente pela lua, porém tomado pela paz: o cemitério. De imediato, a morte é anunciada como escapismo em face dos sofrimentos da vida, já que “Só tem descanso quem alli baixou” (v. 4). Mal o leitor é familiarizado com o local e o silêncio funéreo, um acontecimento repentino quebra a atmosfera de placidez, pois a tampa de um dos sepulcros se rompe e emerge de suas profundezas um “Branco phantasma, semelhando a um monge” (est. 2, v. 8). A partir de então, o poema narra as ações e sentimentos do morto-vivo.

Na terceira estrofe, observamos o primeiro dos oxímoros que revestem o poema, recurso bem típico dos românticos: “Campeia a lua com sinistra luz” (v. 10). A

importância do significado da noite no pensamento romântico é crucial. Em oposição às luzes do Iluminismo, o Romantismo, principalmente em seu segundo estágio, faz questão de ressaltar a noite, o obscuro e o irracional como princípios da sua filosofia. Portanto, veremos uma constante ligação dualística entre o Belo e o Feio, o Sublime e o Grotesco, a Luz e a Escuridão. Em sequência, novamente o eterno repouso se agita quando o homem morto olha em volta à procura de sua amada e não vê ninguém. Isso posto, a partir da sexta estrofe, passamos a ouvir suas lamúrias: “Mulher formosa que adorei na vida, / E que na tumba não cessei d’amar, / Porque atraíçôas desleal, mentida, / O amor eterno que te ouvi jurar?” (Passos, 1856, p. 12).

Finalizados os lamentos na décima estância, somos surpreendidos com outra voz dentro do poema, identificada como “Formosa virgem” (est. 11, v. 44). Logo descobrimos que se trata da mulher pela qual o amante sofrera em vida e continuava a padecer, e agora sabemos que também não está mais viva, porque o mundo não importava “sem a luz do amor” (est. 14, v. 56). Esse padecimento amoroso vai ao encontro da paixão idealizada do período literário. Assim, extasiado pela reunião, o casal realiza o que não tiveram ocasião de fazer em vida: o ato sexual, que se concretiza sob a luz do luar, símbolo de transitoriedade – como a atual condição de mortos-vivos – e fertilidade: “E ao som dos pios do cantor funereo, / E à luz da lua de sinistro alvor, / Junto ao cruzeiro, sepulchral mysterio / Foi celebrado, d’infeliz amor” (Passos, 1856, p. 14).

94

A contradição pode ser mais claramente vista em “frio leito”, pois o ato sexual é naturalmente associado ao calor humano, enquanto no poema a união carnal se dá entre dois cadáveres pálidos como a luz da lua e frios como os ventos noturnos. Na penúltima estrofe, após o ato concretizado, o sol nasce e com ele vem o dia e o calor da vida. Consequentemente, eles não estão mais lá, pois resta somente uma tumba vazia e quebrada. Então, no quarteto terminal do poema, os dois esqueletos são descobertos na mesma sepultura, unidos: “Dous esqueletos, um ao outro unido, / Foram achados n’um sepulchro só” (est. 19, v. 75-76). Ao finalizar o poema dessa maneira, Passos deixa claro que não eram fantasmas puramente etéreos a se encontrar, mas, sim, dois corpos sem vida. Esse reencontro inverossímil aproxima o poema do espectro do fantástico, tal como concebido por Todorov (1975).

Se Passos apresentou, nos poemas do florilégio *Poesias*, uma monomania pela morte, Baudelaire tratou da temática da morte em diversos poemas, com destaque para “Uma Carniça”, no qual a abordagem resvala para o grotesco, aqui entendido, nos termos de Hugo (1827), como aquilo que suscita horror, porque insólito. O poe-

ma, contido na seção “Spleen e Ideal” de *Les Fleurs du Mal*, contém doze quartetos de versos alexandrinos e rimas alternadas (ABAB): “Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos / Numa bela manhã radiante: / Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos, / Uma carniça repugnante” (Baudelaire, 2013, p. 29).

Nessa estrofe, conhecemos o eu lírico, que, em conversa com sua amada, recorda-se de um passeio que fizeram e encontraram uma carniça, apresentada num cenário bucólico e idílico: “Numa bela manhã radiante: / Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos” (est. 1, v. 2-3). Essa disposição cênica inicial, que nos apresenta o belo para logo em seguida, por efeito contrastivo, inserir o elemento macabro, demonstra as contradições também presentes em “O Noivado do Sepulcro” desde o começo. Desse modo, ao descrevê-la, as duas realidades antitéticas coexistem no oximoro “esplêndida carcaça” (est. 4, v.15). Não podemos esquecer que, ao lado do caráter pútrido, o eu poético adiciona sensualidade e erotização feminina à carniça: “As pernas para cima, qual mulher lasciva, / A transpirar miasmas e humores, / Eis que as abria desleixada e repulsiva, / O ventre prenhe de livores” (Baudelaire, 2013, p. 29).

O aparecimento da carcaça também se mostra um espetáculo diante do mundo, tal que ela chega a ser comparada a “uma flor a se entreabrir” (est. 3, v.14). Por todo o poema, há essa extração da beleza no que é comumente considerado feio e/ou desagradável. Para tal, Baudelaire se serve de recursos visuais e olfativos que nos oferecem uma imagem muito precisa, tornando a cena vívida: é uma *ekphrasis*, como vemos nos seguintes versos, em que o sol, sinônimo de vida e calor, encarrega-se de cozinar a carne morta para que esta volte ao estado de natureza: “Ardia o sol naquela pútrida torpeza, / Como a cozê-la em rubra pira / E para o cêntuplo volver à Natureza / Tudo o que ali ela reunira” (Baudelaire, 2013, p. 29).

Nos versos seguintes, a vista da carniça ainda é retratada como um espetáculo, permanecendo com os artifícios pontuados. Em questão de odor, as exalações também podem se ligar ao perfume de mulher: “E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça / Como uma flor a se entreabrir. / O fedor era tal que sobre a relva escassa / Chegaste quase a sucumbir” (Baudelaire, 2013, p. 29). Nesse sentido, o poema incide mais fortemente sobre o grotesco, uma vez que estabelece inusitada analogia entre a graciosidade da mulher e a feiura do corpo cadavérico que um dia ela se tornará.

Adiante, o poema se encarrega de vislumbrar os vermes e larvas se movimentando no corpo decomposto, indicando vida e reprodução presentes na morte: “E tudo isso ia e vinha, ao modo de uma vaga, / Que esguichava a borbulhar, / Como se o corpo,

a estremecer de forma vaga, / Vivesse a se multiplicar (Baudelaire, 2013, p. 29). Desse modo, a associação da carniça com o feminino e o sexual não se desprende ao decorrer dos quartetos, e também é feita uma reflexão sobre o *fazer arte*, que não convém à análise, mas, ao observarmos a obra de Baudelaire, percebemos a mensagem de que a arte e principalmente o gênio do artista permitem transcender o apagamento da vida, como no poema “O Esqueleto Lavrador”.

Na décima quadra, a partir de um travessão, saímos da lembrança (*mise en abyme*) da carcaça e o eu lírico, dirigindo-se à mulher amada, revela que um dia ela também ficará daquela forma, produzindo um *memento mori* e a quebra da beleza feminina imaculada propagada nos anos anteriores: “– Pois há de ser como essa coisa apodrecida, / Essa medonha corrupção, / Estrela de meus olhos, sol da minha vida, / Tu, meu anjo e minha paixão!” (Baudelaire, 2013, p. 30). Em seu idioma original, é possível identificarmos a rima “infection” e “passion” (v. 38 e 40), que se trata do mesmo caso de significados distintos de “O Noivado do Sepulchro” e ocorrem diéreses em “**in** / fec / **ti** / on” e “pa / **ssi** / on”. Ao fim de “Uma Carniça”, o sujeito poético afirma à amante que quando ela estiver naquele estado, ele se lembrará de sua forma, entrelaçando o belo tradicional e o belo horrível.

96

Quando passamos em revista os poemas “O Noivado do Sepulchro”, de Passos, e “Uma Carniça”, de Baudelaire, notamos que ambos são dotados de dualidades do início ao fim: vida e morte, amor e desilusão, belo e feio. Entretanto, ao invés de se antagonizarem, tais contradições se complementam, ao modo de *discordia concors*, produzindo um efeito de sentido peculiar ao ultrarromantismo, qual seja, a ruptura contundente com preceitos estéticos e filosóficos legados da tradição clássica. Se o Romantismo, *per se*, rompe com a ideia de racionalidade moderna e iluminista, a vertente gótica confere voltagem máxima a essa transgressão ao apostar na harmonização de noções antitéticas cujo paroxismo reside precisamente na obliteração da dualidade corpo/espírito.

Se, desde seus antecedentes góticos, a escola romântica aborda a morte como um de seus principais temas, durante sua primeira fase o fenômeno era tomado por um espectro sobretudo etéreo, em diversos momentos utilizado como escapismo em face da frustrante vida material. Contudo, o ultrarromantismo leva a temática a outro nível, pois trata a morte e a putrefação com deleite, embelezamento e idealização. De fato, em “O Noivado do Sepulchro”, a morte é inicialmente caracterizada como a posição ideal de paz e, ao longo dos versos, vemos que os corpos dos mortos se levantam

das tumbas e se unem carnalmente. Em “Uma Carniça”, isso é ainda mais evidente, pois a imaginação vê no corpo vivo e belo o futuro cadáver. Nesse prisma, os poemas confluem para o que Galvão denomina *romantismo das trevas*:

Uma de suas mais notáveis derivações é a figura do poeta maldito. Dentro dessa linha, que mostra desdém pelas convenções morais e sociais, que louva o Diabo, que tem atração pela morte como meta final, que brinca com as ideias de putrefação e de decomposição, ainda outras figurações se seguiriam. É o romantismo das trevas que cria a Mulher Fatal, vendo no feminino um ser maléfico que seduz os homens para fadá-los à destruição. Não por acaso é Salomé – aquela que recebeu numa bandeja a cabeça de João Batista, degolado a seu pedido – o ícone feminino da época, tanto na literatura como na música e nas artes plásticas. A fantasmagoria da mulher castradora predomina e se estende a outras comparsas de Salomé. Ou seja, é sempre o tema romântico do amor, todavia tratado pela negativa, pelo avesso (Galvão, 2013, p. 70).

Nessa perspectiva, Passos introduz uma preocupação com a existência da Mulher Fatal do sexto ao décimo quarteto. Todavia, logo é cortada com a aparição do cadáver da amada. Já Baudelaire trabalha com a ideia da Mulher Fatal em boa parte de seus poemas, não exatamente em “Uma Carniça”, mas, como destacado anteriormente, zomba do amor cortês e não idealiza a mulher da mesma maneira que seus precursores. A despeito das diferenças pontuais, nos dois poemas há a combinação de duas forças opostas, *Eros* (desejo) e *Thanatos* (morte), que se unem, já que em “O Noivado do Sepulchro” o ato sexual é consumado por dois cadáveres e em “Uma Carniça” o corpo em decomposição é associado a elementos eróticos e à mulher amada pelo eu lírico. O amor deixa de ser somente metafísico e passa a ser domínio dos corpos em decomposição, e a morte não é apenas um escapismo, mas uma parte do ciclo da vida que deve ser vista com beleza na arte: em sua putrefação e símbolo do fim.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As mudanças históricas e sociais ocorridas no século XVIII causaram impacto sobre o imaginário europeu, culminando na estética conhecida como Romantismo. Para a ascensão desse movimento foram fundamentais a Revolução Industrial (1760-1840) como mote da transformação econômica e a Revolução Francesa (1789) como mote da transformação política. Para toda a Europa, de uma forma ou outra, o século

XIX foi um momento de alterações abundantes na vida cotidiana, pela modernização ou pela sensação de estar fora dela. Nesse contexto, entre as vertentes românticas, o ultrarromantismo marcou o apogeu do senso de perplexidade em face dos novos tempos, haja vista o sintomático recurso ao macabro, ao satânico e ao sobrenatural.

Personagens paradigmáticos dessa vertente, Passos viveu em Portugal e passou pela tragédia de sua família, enquanto Baudelaire viveu na França e experienciou as vicissitudes da vida moderna. Assim, para “O Noivado do Sepulchro”, a morte é um alívio diante dos pesares do mundo e, com um toque místico, o poder do amor faz com que os corpos sem vida se encontrem novamente e consumem o ato nupcial. Já para “Uma Carniça”, a morte é um evento inevitável do qual devemos extrair beleza – daí a analogia entre a carcaça e a mulher amada, sem ignorar a putrefação. De certa maneira, ambos fogem à completa idealização do amor etéreo, angelical e casto, porque o tópico da morte é representado com erotismo. Todavia, em Passos o encontro entre os cadáveres assume conotação mais suave, na medida em que, longe de enfatizar a decomposição, o poema sublinha que a morte de ambos os namorados constitui o ensejo para o reencontro imorredouro. Por sua vez, em Baudelaire, o contraste entre a beleza da namorada e a fealdade do cadáver decomposto incorre mais fortemente no grotesco, pois aqui a morte está relacionada à finitude corpórea, ainda que com objetivo de incitar reflexão sobre a vaidade humana.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. Uma carniça. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2013, p. 29-30.
- BOXUS, Dominique M. P. G. A França no século XIX: história, literatura e arte. Uma contribuição para os estudos em literatura comparada no Brasil. *A Palo Seco*, n. 2, p. 48-54, 2010.
- BRAGA, Teófilo. Escorço biográfico de S. de P. In: PASSOS, António Augusto Soares de. *Poesias*. Porto: Chardron, 1925, p. xviii-xix.
- CAMARA, Karina Marques. *Eça de Queirós e o projeto de modernização de Portugal*. Rio de Janeiro: PUC-RIO, Maxwell, 2007.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire devant l'innombrable*. Paris: Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2003.

CRUBELLIER, Maurice. *Histoire culturelle de la France: XIX-XX siècles*. Paris: A. Colin, 1974.

DIDEROT, Denis. *Le père de famille, comédie en cinq actes, et en prose, avec un discours sur la poésie dramatique*. Amsterdam: [n.e.], 1758.

FROIDEVAUX, Gerald. Modernisme et modernité: Baudelaire face à son époque. *Littérature*, n. 63, p. 90-103, 1986.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Romantismo das trevas. *Teresa: revista de Literatura Brasileira*, n. 12-13, p. 65-78, 2013.

HERCULANO, Alexandre. A Soares de Passos. In: HERCULANO, Alexandre. *Cartas de A. Herculano*. Tomo II. Lisboa: Livraria Bertrand; Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte: Livraria Francisco Alves, 1900, p. 87-89. 99

HESPANHA, António Manuel. *História de Portugal moderno: Político e institucional*. Lisboa: Universidade Aberta, 1995.

HUGO, Victor. Préface. In: HUGO, Victor. *Crowell, drame en cinq actes*. Frankfurt: H. Bechhold, 1827, p. 3-20.

LESKI, Ivan. As transformações estéticas que levaram ao romantismo. *Muiraquitã: Revista de Letras e Humanidades*, v. 11, n. 1, p. 77-91, 2023.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Révolte et mélancolie: Le romantisme à contre-courant de la modernité*. Paris: Payot, 1992.

PASSOS, António Augusto Soares de. O noivado do sepulchro: ballada. In: PASSOS, António Augusto Soares de. *Poesias*. Porto: Tipographia de Sebastião José Pereira, 1856, p. 11-15.

Larissa dos Santos Coutinho
Raimundo Expedito dos Santos Sousa

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRAZ, Mario. *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Florença: Società Editrice “La Cultura”, 1930.

POMPEU, Caio Olivette. Baudelaire: a modernidade e as várias faces do artista moderno. *Avesso: Pensamento, Memória e Sociedade*, v. 2, n. 1, p. 1-13, 2021.

SOUZA, Maria Leonor Machado. *A literatura “negra” ou de terror em Portugal: séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Novaera, 1978.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correia Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007, p. 21-31.