

O BELO, O FEIO E SUAS REPRESENTAÇÕES EM FRANÇOIS VILLON, BERNARDO GUIMARÃES E CHARLES BAUDELAIRE

Gilda Vilela Brandão¹

RESUMO: Este artigo examina a incorporação poética do Belo e do Feio em três escritores pertencentes a momentos históricos e culturais diversos, o que nos permitirá assinalar, sem intuítos comparativos, as diferenças éticas e estéticas que entre eles inevitavelmente se estabelecem. Após considerações sobre a iconografia do corpo na arte medieval, verifica-se a visualidade mórbida patente no poema “A balada dos enforcados” (*La ballade des pendus*), de François Villon (1431-1463?). Em seguida, analisam-se fragmentos de *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães (1825-1884), romance que exerceu um papel fundamental no cânone romântico brasileiro. Destaca-se aqui a preocupação ética do autor, que, alia, na mesma proporção e por meio do recurso descritivo, a bondade e a beleza de Isaura a um significado social (a defesa da abolição da escravatura). Enfim, o artigo detém-se no poema “A carniça” (*Une Charogne*), de Charles Baudelaire (1821-1867), um dos primeiros poetas – se não o primeiro – a operar a despersonalização da lírica e a proclamar o feio como essência da arte. Johan Huizinga, Philippe Ariès, Hugo Friederich e Mario Praz são fontes fundamentais para o trabalho interpretativo.

PALAVRAS-CHAVE: Belo. Feio. François Villon. Bernardo Guimarães. Charles Baudelaire

THE BEAUTY, THE UGLY AND THEIR REPRESENTATIONS IN FRANÇOIS VILLON, BERNARDO GUIMARÃES E CHARLES BAUDELAIRE

ABSTRACT: This article examines the poetic incorporation of the Beauty and the Ugly in the work of three writers from different historical and cultural moments, what will allow us to point out, without comparative purposes, the ethic and aesthetic differences that are inevitably established between them. After reflections on the iconography of the body in the medieval art, it will be verified the patent morbid imagery of the poem “The Ballade of the Hanged” (*La ballade des pendus*), by François Villon (1431-1463?). After that, it will be analyzed some fragments of *A escrava Isaura*, by Bernardo Guimarães (1825-1884), a novel that played a very important role in the Brazilian Romantic canon. Here it is highlighted the author’s ethic concern that conjoins, proportionally and by means of descriptions, the kindness and the beauty of Isaura with a social sense (the support to the end of slavery). Finally, the article focuses on the poem “A Carrion” (*Une Charogne*), by Charles Baudelaire (1821-1867), one of the first poets – if not the first – to perform a depersonification of poetry and to claim the ugly as the essence of art. Regarding the interpretation, Johan Huizinga, Philippe Ariès, Hugo Friederich and Mario Praz are fundamental sources.

KEYWORDS: Beauty. Ugly. François Villon. Bernardo Guimarães. Charles Baudelaire.

Valor estético, estreitamente relacionado à ideia de paz e serenidade, o Belo é considerado, no medievo ocidental, a representação mais perfeita da bem-aventurança. Vencido o preconceito de que a imagem era uma herança pagã, “a Igreja compreendeu que

¹Professora voluntária do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL) da Universidade Federal de Alagoas (Ufal). Atua na linha de pesquisa Literatura e História.

não lhe bastaria apelar apenas para o ouvido dos neófitos. Para acreditar, eles deviam ver” (VAN LOMM, 1944, p. 455). A arte torna-se, assim, uma escrita visual, uma forma de ensinamento, mais refinada, para fazer entender os episódios da Sagrada Escritura. Com finalidades didáticas, quadros, tapeçarias, iluminuras passam a ornar igrejas, mosteiros, abadias. Mais adiante, no período renascentista, a arte ganha uma profusão de corpos belos. Talvez por isso, Roman Jakobson considerou o Renascimento uma arte visual por excelência:

Pode-se buscar a existência de uma dominante não somente na obra poética de um artista individual, não somente no cânone poético e no conjunto das normas de uma escola poética, mas também na arte de uma época considerada como formando um todo. Por exemplo, é evidente que, na arte do Renascimento, a dominante, o sumo dos critérios estéticos da época, era representado pelas artes visuais [...] (JAKOBSON, 1973, p. 146; tradução nossa)².

Entendendo a beleza como manifestação do divino, Santo Agostinho proclama que só é belo o que agrada à vista (*id quod visum placet*), retomando, neste aforismo, pela mediação da fé, a concepção platônica (pagã) do Belo como espelho da Alma. Para o autor de *Confissões*, o olho preside a tudo:

Para Santo Agostinho, o olho é o mais espiritual dos sentidos. E, por trás de Santo Agostinho, todo o platonismo repora a ideia à visão. Conhecendo por mimese, mas de longe, sem a absorção imediata da matéria, o olho capta o objeto sem tocá-lo, degusta-lo, cheirá-lo, degluti-lo. Intui e compreende sinteticamente, constrói a imagem não por assimilação, mas por similitudes e analogias (BOSI, 1977, p. 17).

A entronização do Belo, modelo estético do qual Santo Agostinho é certamente um dos mentores, traz “intimamente” (no sentido etimológico do termo) a “temeridade” do Feio. Não sem razão, a iconografia medieval tinha como finalidade provocar o “medo da danação e não o medo da morte”, afirma Ariès (1977, p. 88), retomando Jacques Le Goff: a morte é temida por aquele que ignora as leis de Deus. Em outras palavras, é preciso o incrédulo “ver” para “crer” e para “temer”. Com suas visões aterrorizantes, Hyeronimus Bosch (1450-1460/1516) antevê a precipitação das almas no fogo do inferno.³ Em seus estudos sobre a

² No original: « On peut chercher l’existence d’une dominante non seulement dans l’oeuvre poétique d’un artiste individuel, non seulement dans le canon poétique et l’ensemble des normes d’une école poétique, mais aussi dans l’art d’une époque, considérée comme formant un tout. Par exemple, il est évident que dans l’art de la Renaissance, la dominante, le summum des critères poétiques de l’époque, était représentée par les arts visuels. »

³ A historiadora Régine Pernoud põe em dúvida a questão: “Fica por saber se as visões do Inferno, magistralmente evocadas pelos pintores e pelos poetas, engendraram esse terror paralisante que se imagina facilmente e se as mortificações inspiradas pela Igreja acabavam de privar nossos antepassados das alegrias da existência” (PERNOUD, 1982, p. 97).

iconografia medieval, Johan Huizinga mostrou o quanto a arte do período continha de maus augúrios e imagens amedrontadoras:

A ingênua consciência religiosa da multidão não carecia de provas intelectuais em matéria de fé. A simples presença duma imagem visível das coisas santas bastava-lhe para estabelecer a verdade. Nenhuma dúvida intervinha entre a vista de todas essas pinturas e estátuas – as pessoas da Santíssima Trindade, as chamas do Inferno, os inúmeros santos – e a crença na sua realidade (HUIZINGA, s.d., p. 170).

É nessa mundivivência que se situa François Villon (1431-1463?), “o mendigo, escroque, vagabundo, sacrílego e assassino [que] desafia a tudo o que é culto e fino, mas não ao humano” (CARPEAUX, 1999, p. 716). Em “A balada dos enforcados” (*La ballade des pendus*)⁴, de indiscutível dimensão pessoal e biográfica⁵, Villon tenta reaproximar dois mundos – o mundo do pecado e o mundo da santidade. Usa da ambiguidade – *techne*⁶ rara no período – ao se dirigir aos homens (tão pecadores quanto ele) que roguem a Deus o perdão. Por meio de uma técnica extremamente hábil, emprega ambigualmente o pronome “nós”, ora subentendido como “eu” e a humanidade inteira, ora como “eu” e os demais (cinco ou seis) que se encontram ao lado:

Irmãos humanos que depois de nós viveis,
 Não tenhais duro contra nós o coração,
 Porquanto se de nós pobres, vos condoeis,
 Deus vos concederá mais cedo o seu perdão. (RAMOS, 1986, p. 15)⁷

Tal ambiguidade, desenvolvida nas demais estrofes, desnorteia a crítica e interfere decididamente no sentido do poema. Porém, o que se pretende ressaltar aqui é um *topos*

⁴ Inspirada da música e da dança, a balada é considerada a forma mais conhecida do lirismo medieval. Consiste em três estrofes idênticas (uma dezena de decassílabos), cada uma terminando com um refrão. Em *La ballade des pendus*, o refrão “Priez Dieu que veuille tous nous absouldre” [“Peçam a Deus que queira nos absolver todos”] contém um efeito musical produzido pelo encontro de grupos vocálicos.

Além do título mencionado, o poema tem um segundo título, escrito após o último verso: *Épitaphe Villon* (*Epitáfio Villon*).

⁵ Órfão de pai (não se tem notícia da mãe), François de Montcorbier é educado por um capelão, de quem herdou o sobrenome. Frequenta a Sorbonne (Maître ès Arts, 1452). Em 1455, mata um padre, provavelmente por motivos amorosos, e condenado à morte por enforcamento. Mas é agraciado com as chamadas “lettres de remission”. Entre 1461-1462, compõe *Le Testament*, no qual está inserido o poema *La ballade des pendus*. Acusado de roubo é, mais uma vez condenado. Alguns biógrafos afirmam que, liberado, Villon desaparece. Outros afirmam que o poeta abandona Paris para não ser mais uma vez aprisionado.

⁶ Tomamos *technè* no sentido de *fazer*, segundo o preciso esclarecimento de Benedito Nunes: “Pode-se [...] é o termo latino equivalente a *technè*. afirmar que [a *Poética* de Aristóteles] reduz o âmbito bastante extenso da arte, equivalente para os gregos dos séculos V e IV a. C ao princípio de todo fazer, inteligente ou racional (*technè*)”. (NUNES, 2009, p. 89; grifo de Nunes).

⁷ Cf. com o original, escrito em francês *ancien*: Frère humains qui après nous vivez,/ N’ayez les cuers contre nous endurecis./ Car, se pitié de nous povres avez,/ Dieu en aura plus tost de vous mercis. (RAMOS, 1986, p. 14).

estampado nas artes visuais do medievo, quase ausente na literatura do período: o feio. Villon despreza a representação simbólica, convencional, do corpo perfeito; mostra-o, ao contrário, realisticamente, estreachado por pássaros agourentos e famintos (corvos e pegas). E ainda permite-se, como apêndice, nos últimos versos da estrofe, um sopro de humor mórbido, conforme se verá logo adiante, nos versos grifados.⁸

Em “Entre parênteses: crítica e memória”, Antonio Candido (1997) confessa seu fascínio pela obra de Villon⁹ e assinala um traço estilístico levado a efeito pelo poeta no *Testament*, presente no terceiro verso de “A balada dos enforcados”: a enumeração. Candido distingue dois tipos de enumeração: “No *Testament* há segmentos de enumeração dispersiva e segmentos de enumeração concentrada. Os primeiros apenas justapõem, criando um pitoresco caracterizado pela variedade. Os segundos estabelecem uma visão de grande efeito, que reforça os temas e as ideias [...]”. (CANDIDO, 1997, p. 143). Transcrevemos, a seguir, as traduções de Cláudio Veiga (1991) e de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1986), respectivamente:

Secos, negros, enfim, o sol nos fez,
A chuva nos gastou. Foram cavados
Os olhos pelos corvos, com avidez,
Sendo a barba e os sobrolhos arrancados.
Não podemos jamais ficar parados;
De cá pra lá, ao léu da ventania,
Pelas aves bicados, à porfia,
Como um dedal os corpos ficarão.
Não sejais, pois, de nossa confraria;
E a Deus rogai nos dê o seu perdão! (VEIGA 1991, p. 63)

A chuva nos lavou, limpou-nos, percebeis;
O sol nos ressequiu até à negridão;
Pegas, corvos cavaram nossos olhos – eis! –
Tiraram-nos a barba, a bico e repuxão.
Em tempo algum tranquilos nos contemplareis:
Para cá, para lá, o vento de virada
A seu talente leva-nos, sem dar pousada;
Mas que a dedal, picam-nos pássaros no ar.
Não quereis pertencer a esta nossa enfiada.
Rogai a Deus que a todos queira nos salvar! (RAMOS, 1986, p. 15).¹⁰

⁸ Cf. , mais adiante, com o original: « La pluye nous a debuez et lavez, / Et le soleil dessechez et noiricis; / Pies, corbeaulx, nous ont lês yeux cavez, / Et arraché la barbe et les sourcils, / [...] Plus becquetez d’oiseaulx que dez a couldre ».

⁹ “[...] penso no caminho sinuoso que me levou a um dos meus poetas prediletos, François Villon, que venho lendo e relendo em várias edições há sessenta anos e ao qual cheguei por etapas inesperadas. Ali por 1927 assisti a uma fita que me fascinou, *Amor de boêmio*, na qual John Barrymore fazia o papel do dito poeta (que eu ignorava ter existido), numa Paris cheia de neve e aventuras sensacionais [...]” (CANDIDO, 1997, p. 136).

¹⁰ Preferimos não comentar detalhadamente ambas as traduções. Assinalamos apenas que Veiga alterou o tempo verbal, mudou a posição dos dois primeiros versos e omitiu parte do conteúdo do terceiro verso, diminuindo, desse modo, a sequência enumerativa, recorrente em Villon, para a qual nos chamara a atenção Candido. Ramos, por sua vez, conservou o tempo verbal *passé composé* (“ressequiu”, “cavaram-nos”, “tiraram-nos”), mas optou,

Decomposto, na imaginação do poeta, o corpo, numa antevisão macabra, é posto à mostra. É surpreendente como, em nenhum momento, Villon estiliza-o, como teria feito um poeta barroco (a estilização pode abolir a forma), nem o cerca de visões ou pensamentos místicos. O pedido de perdão a Deus pode nos remeter ao antológico poema de Gregório de Matos Guerra (1633-1696), intitulado “A Jesus Cristo Nosso Senhor”. Contudo, a semelhança pode ficar adstrita ao assunto, na medida em que, enquanto sujeitos sociais, ambos os poetas adequaram suas posições estilísticas, (próprias e inconfundíveis), às circunstâncias históricas em que viveram.

Com base na leitura de Émile Faguet, Ronald de Carvalho tece aproximações entre o “poeta malfeitor” e o poeta brasileiro:

[Emile] Faguet disse uma vez, comentando Villon, que “Ce truand fut presque un grand poète” (“este malfeitor foi quase um grande poeta”). O conceito não ficaria mal se aplicado a Gregório de Matos. O poeta brasileiro pertence a uma família de tipos muito comuns na Idade Média, sobretudo na Itália e na França, para quem a vida, sem o sorriso, não tinha o natural sabor das coisas apetecíveis [...]. Ele teve, mais do qualquer outro de seu tempo, a intuição da poesia social, da poesia como arma de combate aos ridículos do mundo, aos desmandos dos potentados, às bazófias de toda espécie. Talvez sem o querer, foi ele o nosso primeiro jornal, onde estão registrados os escândalos miúdos e graúdos da época, os roubos, os crimes, os adultérios e até as procissões, os aniversários e os nascimentos, que ele tão jubilosamente celebrou em seus versos (CARVALHO, 1929, pp. 115-116).

Para estabelecer, contudo, comparações desta ordem, seria preciso entender a complexa estrutura histórico-cultural da Idade Média, com seus pavores e medos, guerras e epidemias, como faz Philippe Ariès, ao estudar as fontes iconográficas e literárias da morte, destacando a *decomposição do corpo* como algo natural ao espírito da época:

As fontes iconográficas são, em primeiro lugar, as mais conhecidas [...]:por exemplo, os túmulos dos “cadáveres descompostos”, onde os defuntos são apresentados carcomidos pelos vermes [...]. Em seguida, as danças macabras e o triunfo da morte [...]. Portanto, não é o homem em vias de morrer que atrai a criação de imagens do século XV. O caráter original comum a todas as suas manifestações, iconográficas e literárias, sendo, portanto, essencial, é a *decomposição*. Isto significa que se quer mostrar o que não se vê, o que se passa debaixo da terra e que é, na maioria das vezes, escondido dos vivos (ARIÈS, 1977, pp. 83-84).

nos versos finais, por uma linguagem empolada (“[...] A seu talento leva-nos sem dar pousada”), cheia de inversões (“Mas que a dedal picam-nos pássaros no ar”), tornando incompreensível o sentido dos últimos versos. Em “Apêndice”, Veiga (op. cit, p. 452) comenta: “O conceituado tradutor Péricles Eugênio da Silva Ramos valeu-se do alexandrino para traduzir decassílabos de Villon.. Consultar, a esse respeito, as demais considerações de Antonio Candido no ensaio mencionado.

É necessário considerar, ainda, a rígida estrutura religiosa do mundo medieval, de tal modo que denegrir o corpo é denegrir a alma. Para Françoise Dastur, o dualismo corpo/alma, que se firmou primeiramente na Grécia, e, em seguida, no Ocidente cristão, acentuou-se na esteira do cartesianismo (DASTUR, 2006, p. 3). Abrindo outros horizontes interpretativos, Mikhail Bakhtin (1993) mostrou como, pelo riso¹¹, as camadas subalternas desmistificavam o corpo, profanando os valores cultuados.

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana (BAKHTIN, 1993, p. 105).

Mas esse humor de caráter plebeu, profanador (seiscentista) só deve ter alcançado os meios acadêmicos mais altos, no Iluminismo oitocentista, com os *contes philosophiques* (*Candide*, 1759), de Voltaire (François-Marie Arouet, 1694, 1778). Em pleno século XVII (o classicismo francês), o feio, no domínio literário, é totalmente banido, tanto no plano físico quanto no plano moral: tudo o que viesse a revelar sentimentos despudorados era rechaçado, a ponto de a língua francesa criar uma palavra para designar (e proteger) a lisura, o pudor, a retidão: *bienséance*. Em nome da *bienséance*, palavra de amplo espectro, o tratadista e poeta François Boileau (1636-1711) leu Aristóteles, traçou regras para o teatro clássico (as chamadas “regras das três unidades”: tempo, lugar e espaço) e reduziu a poesia a um esquema rígido, semelhante a uma sucessão dinástica: “Tout ce qu’on conçoit bien s’énonce clairement” (“Tudo o que se concebe bem, enuncia-se claramente”). Esse modelo platonizante de ordem, clareza e harmonia acabou sendo cooptado pela monarquia, em cujos centros de poder (Palácio de Versalhes) as grandes tragédias eram geralmente encenadas. Modelo que iria ruir com a queda do *ancien régime* e a ascensão inevitável da burguesia endinheirada.

Conforme brevemente mostrado, dois *modos miméticos de representação* – o belo e o feio – se antagonizam no medievo. Coube a François Villon dar, de modo inovador, uma finalidade expressiva à fealdade.

¹¹“Estudiosos medievistas consideram que os teólogos distinguiam o riso “bom”, o riso puro da felicidade, do riso (mau) da gargalhada, associada a Satanás.

Em *A escrava Isaura*, exemplo do romantismo mais convencional¹², a descrição – atributo formal por excelência – torna-se um recurso indispensável ao projeto estético do autor, empenhado em comungar um valor intrínseco à obra (a beleza de Isaura) a um valor extrínseco (a causa abolicionista).

1 Como o marfim do teclado

Na estética romântica mais convencional, o Belo é o espelho da alma – prova tangível da existência de Deus e de sua infinita bondade. Corpo e alma pertencem ao paradigma incólume da beleza: o *belo e bom* (*kalos kai agathos*). Esse é o princípio norteador do idealismo romântico. Em *A escrava Isaura* – romance cujo número de edições é difícil de precisar (PROENÇA, 1967, p. 13) – Bernardo Guimarães não se desprende deste ideal, mesmo porque este processo idealizante da protagonista feminina alimentava a causa abolicionista que defendia.

A fábula, um tanto simplória, bem no espírito sentimental da época, narra a história de uma escrava branca, Isaura, educada por ricos cafeicultores, cobiçada pelo mau caráter Leôncio, proprietário da fazenda, esposo de Malvina, filha de um rico negociante da Corte, Isaura repudia-o. Perseguida, foge em companhia do pai (Miguel). Após muito sofrimento, conhece Álvaro, “um abolicionista exaltado” (GUIMARÃES, 1967, p. 75) que por ela se apaixona, e a ela é destinado, posto que “o céu [...] o escolhera para instrumento da nobre e generosa missão de arrebatá-la à escravidão” (ibid., p. 184).

O romance abre-se com uma longa descrição – motivo estático, na terminologia de Tomachevsky¹³ – monótona, cujos elementos reproduzem mimeticamente a estrutura arquitetônica colonial: em primeiro plano, a casa de fazenda rodeada de colinas, com seu alpendre e suas escadarias; em segundo, os “edifícios acessórios”, constituídos por senzalas, pátios, currais e celeiros. No centro desse quadro – herdado do modelo mimético horaciano do *ut pictura poiesis* (a poesia assemelha-se à pintura) –, uma “sereia” entoa uma canção ao piano. Aqui, a cantiga não vem em versos amplos, como os entoados pelas tecelãs do poema

¹² Num sentido amplo, o “romantismo convencional” caracteriza-se, no plano formal, pelo pendor sentimental, por uma subjetividade lírica exacerbada e pela onipresença da beleza. Aqui, o belo e o feio não são intercambiáveis como acontece no *romantisme noir*.

¹³ Para Tomachevsky, as descrições da natureza, do lugar, das personagens e seus caracteres são motivos estáticos (TOMACHEVSKY, 1965, p. 272).

de Chrétien de Troyes,¹⁴ mas em versos septassílabos, que conferem um ritmo aligeirado ao queixume:

Desd’o berço respirando
Os ares da escravidão,
Como semente lançada
Em terra de maldição,
A vida passo chorando
Minha triste condição.

O romance explora clichês e comparações desgastadas pelo uso, caras à estética romântica, em que prevalece a beleza do corpo feminino revestido de valores estéticos legitimados pela tradição. Um detalhe descritivo, porém, chama-nos a atenção: os cabelos “soltos e fortemente ondulados [despencando] encaracolados pelos ombros”, acusam os traços mestiços da moça. A citação, longa, é esclarecedora:

Subamos os degraus, que conduzem ao alpendre, todo engrinaldado de viçosos festões e lindas flores, que serve de vestíbulo ao edifício. Logo à direita do corredor, encontramos aberta uma larga porta, que dá entrada à sala da recepção, vasta e luxuosamente mobiliada. Acha-se ali *sozinha* e sentada ao piano uma bela e nobre figura de moça. As linhas do perfil desenham-se distintamente entre o ébano da caixa do piano e as bastas madeixas ainda mais negras do que ele. São tão puras e suaves essas linhas, que fascinam os olhos, enlevam a mente e paralisam toda análise. *A tez é como o marfim do teclado* [...]. Os cabelos soltos e *fortemente* ondulados se despencam caracolando pelos ombros em espessos e luzidios rolos, e como franjas negras escondiam quase completamente o dorso da cadeira, a que se achava recostada (GUIMARÃES, 1967, p. 19; grifo nosso).

A descrição de Isaura, ao longo do romance, impacienta o leitor de hoje, pela adjetivação redundante, ornamental: Isaura é “cândida e modesta”, pertence à “família dos anjos” (GUIMARÃES, op. cit., p. 134); tem “uma alma pura, nobre e inteligente, e uma beleza incomparável” (ibid., p. 70); é “uma Vênus saindo das ondas do mar”; “um assombro de beleza”(ibid., p. 111); sua fisionomia é “toda modéstia, ingenuidade e candura”(ibid. p. 122). Em Isaura, tudo é equilíbrio, harmonia, bondade e resignação, o que, aliás, na opinião de Cavalcanti Proença, a torna “simpática à sociedade escravagista do tempo” (PROENÇA, 1967, p. 5).

Trata-se, como vimos, de uma descrição repetitiva, empolada, segundo a visão subjetiva do narrador. Cria-se um eixo em que a harmonia visual é a tônica, em torno do qual

¹⁴ O tom melancólico nos remete à *complainte* medieval, semelhante àquela cantarolada pelas tecelãs (*tisseuses*) no poema “Queixa das operárias das indústrias de tecido” (*Plainte des ouvrières des tisseuses de draps*), poema de Chrétien de Troyes (século XIII).

o autor expõe o discurso político, empostado, de Álvaro, em sintonia com a causa que defende:

A escravidão, em si mesma, já é uma indignidade, *uma úlcera hedionda* na face da nação, que a tolera e protege. Por minha parte, nenhum motivo enxergo para levar a esse ponto o respeito por um preconceito absurdo, resultante de um abuso, que nos desonra aos olhos do mundo civilizado (GUIMARÃES, 1967, p. 110).

E, num movimento de adesão mimética à realidade, Guimarães não hesita em noticiar a fuga de Isaura, descrevendo pormenorizadamente “a desditosa escrava” (ibid., p. 132) através de um meio de comunicação de que se serviam proprietários rurais e mercadores de escravos – o jornal¹⁵.

Fugiu da fazenda do Sr. Leôncio Gomes da Fonseca, no município de Campos, província do Rio de Janeiro, uma escrava por nome Isaura, cujos sinais são os seguintes: Cor clara e tez delicada *como de qualquer branca*; olhos pretos e grandes; cabelos da mesma cor, compridos e ligeiramente ondedos; [...]; tem *na face esquerda um pequeno sinal preto*, e acima do seio direito um sinal de queimadura, mui semelhante a uma asa de borboleta. Traja-se com gosto e elegância, canta e toca piano com perfeição (GUIMARÃES, 1967, p. 95).

O desejo de converter a realidade em ficção, e a ficção em realidade, é trazido continuamente para o plano da composição. É o caso, por exemplo, do “pequeno sinal preto” que Isaura traz no rosto. Emblema metafórico de sua pertença a duas raças, *o pequeno sinal negro* – motivo associado, na terminologia de Tomachevsky¹⁶ – é um elemento fundamental na organização da trama.

Em *A escrava Isaura*, o excesso de adjetivações causa um efeito sedativo, mas o leitor pode sair da letargia e se surpreender com algumas insinuações eróticas, num jogo de subentendidos entre recato e sensualidade: “O colo donoso e do mais puro lavor sustenta com graça inefável o busto maravilhoso” (ibid., p. 19).

Em torno deste colo, deste busto, deste rosto e deste corpo, o autor, sem perder de vista o marco histórico-social, vai criando evoluções retóricas, num equilíbrio entre forma e conteúdo, em termos éticos e estéticos.

¹⁵Segundo Gilberto Freyre, notícias de fugas de negros eram comumente dadas “numa linguagem de fotografia de gabinete policial de identificação: minuciosa e até brutal nas minúcias. Sem retoques nem panos mornos”. (FREYRE, 1963, p. 86).

¹⁶Para Tomachevsky, um motivo estático (um elemento descritivo) pode se transformar em motivo associado, por se tornar um componente essencial à ação (ou ao desfecho) da trama (TOMACHEVSKY, 1965, p. 269).

2 Baudelaire e a consagração do feio

J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste. Je ne conçois guère un type de Beauté où il n'y ait du Malheur. (BAUDELAIRE)¹⁷

Le vice est séduisant. Il faut le peindre séduisant. (BAUDELAIRE)¹⁸

O corpo deformado e *desfigurado* (observe-se o valor negativo do prefixo “des”, marcando algo fora da figura, fora do controle e, por conseguinte, fora do esquadro) é uma agressão ao ideal platônico da beleza, princípio que manteve seu papel doutrinário, *grosso modo*, até o princípio do século XIX, quando, numa profunda reversão da ordem estabelecida, pintores começam a perceber no feio um motivo inspirador, a exemplo de Honoré Daumier (1809-1879), cujo “poderoso lápis” (CORBIN; COURTINE; VIGARELLO, 2012, p. 120), “aproveita a liberdade de um gênero menor [a caricatura, a charge] para abordar todas as feiúras, todas as contorções humanas e produzir uma arte crítica [...]”. (ibid., loc.cit.).

Na poesia, a desfiguração do corpo – matriz fundamental do expressionismo – vem na esteira do processo de desumanização do indivíduo, cuja aceleração se deveu às novas formas de sociabilidade desenvolvidas pelo capitalismo moderno, consolidado, no contexto europeu, nos meados do século XIX. Ao escrever *Du grotesque et du sublime*, Victor Hugo (1802-1885) já havia começado a quebrar o eixo que ordenava as regras das três unidades, já referidas, que ainda dominava a produção teatral francesa. Trazendo, do romantismo o tédio, os *blues devils* (os diabos azuis), o *spleen*, Charles Baudelaire alarga o passo e escreve *Les fleurs du mal* (*As flores do mal*), qualificadas, em suas mesmíssimas palavras, de “flores doentias” (*fleurs malades*), tal como lemos na dedicatória ao amigo e poeta Théophile Gautier (1811-1872). Mobilizando, como de costume, sua vasta erudição, Octávio Paz percebe, nele, uma alquimia canibal: “Baudelaire extasia-se diante do que chama o “canibalismo” de Delacroix, precisamente em nome da ‘beleza moderna’” (PAZ, 1984, pp. 110-111).¹⁹ Extraímos duas estrofes do poema intitulado “Une charogne”, traduzidas, respectivamente, por Pietro Nasseti (2001) e Jamil Almansur Haddad (1982).

¹⁷ “Eu encontrei a definição do Belo, do meu Belo. É algo de ardente e de triste. Não consigo conceber um tipo de Beleza em que não haja Infelicidade” (BAUDELAIRE, Charles. *Les journaux intimes*. Apud. PRAZ, 1977, p. 68; tradução nossa).

¹⁸ “O vício é sedutor. É preciso pintá-lo sedutor”. (BAUDELAIRE, Charles. *L'art romantique*, 1968. Tradução nossa).

¹⁹ Trata-se, no fundo, de uma reação contra a modernidade. Continua Paz: “Na Espanha, não podia produzir-se esta reação contra a modernidade porque a Espanha não teve propriamente modernidade: nem razão crítica, nem revolução burguesa. Nem Kant, nem Robespierre” (ibid., loc. cit.).

Une charogne

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes mon âme
Ce beau matin d'été si doux
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux

Les jambes en l'air comme une femme lubrique
Brûlant et suant les poisons
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons (BAUDELAIRE, 1964, pp. 42-43).

Recorda-te do objeto e que vimos, ó Graça,
Por belo estio matinal
Na curva do caminho uma infame carcaça
Num leito que era um carrascal

Suas pernas para o ar, qual mulher luxuriosa
Suando venenos e clarões
Abriram de feição cínica e preguiçosa
O ventre todo exalações (HADDAD, 1982, p. 50).

Uma carniça
Recorda-te do objeto e que vimos, ó Graça,
Por belo verão matinal
Na curva do caminho uma pútrida carcaça
Num leito que era um carrascal

Suas pernas para o ar, tal mulher luxuriosa,
Transpirando venenos e clarões,
Abriam de feição cínica e preguiçosa
O ventre cheio de exalações. (NASSETTI, 2001, pp. 41-42)²⁰

O que se vê aqui é a abolição de ideais elevados. Em contraste com o olho, que, afirmara Bosi, capta o objeto “sem tocá-lo” e sem feri-lo, aqui o signo poético apela, de modo sinestésico, para os sentidos auditivo e visual, notadamente para o olfativo visto que os termos utilizados para designar o cheiro nauseabundo da carcaça impregnam toda a poesia. Baudelaire precisava do mau cheiro para expressar sua ojeriza à modernidade, seu horror à “arte honesta” (*l'art honnête*)²¹, à fealdade do mundo:

²⁰ Preferimos, mais uma vez, não comentar as traduções, pois não é este nosso objetivo. Assinalamos apenas que o eu lírico dirige-se a ele próprio, ou a seu duplo: «mon âme» (minha alma, meu ser) e não a um interlocutor. A apóstrofe “Ó Graça” reduz a interlocução a um plano feminino. A associação *carniça x mulher*, estabelecida mais adiante, certamente induziu os dois tradutores a traduzir a expressão «mon âme » erroneamente. O contexto enunciativo do poema foi bastante modificado.

²¹ Baudelaire foi processado por ataque à moral (1857), assim como Gustave Flaubert (*Madame Bovary*).

Esta palavra [modernidade] tem uma justificativa de todo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores da palavra. Ele a emprega em 1859, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então. Esse é o problema de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica (FRIEDERICH, 1978, p. 35).

Indo de encontro ao clássico, que disciplinava o feio, o poeta confere à poesia, no dizer de Hugo, “um júbilo novo” (*un frisson nouveau*). Essa exacerbação de sensações, essa *demésure* (desmedida) forma o que Praz caracterizou como “a estética do horrível” (PRAZ, 1977, p. 266), tendência reveladora da estética decadentista²². Ao recusar o individualismo romântico, Baudelaire funda o que Hugo Friederich denomina “a despersonalização da lírica” na poesia moderna:

Com Baudelaire se inicia a despersonalização da lírica, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade da palavra lírica e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos (FRIEDERICH, 1987, pp. 36-37).

Em diapasão semelhante, Sartre destaca a fisionomia amargurada do poeta, que se debruça sobre si mesmo:

L’attitude originelle de Baudelaire est celle d’un homme penché. Penché sur soi, comme Narcisse. Il n’y a point chez lui de conscience immédiate qui ne soit transpercé d’un regard acéré [...]. Baudelaire est l’homme qui ne s’oublie jamais. Il se regarde pour se voir (SARTRE, 1964, p. 5)²³.

Baudelaire redefiniu a relação poesia-natureza: o poeta não se relaciona mais com a natureza de forma mimética. Vulgar, confusa, escandalosa, pervertida foram os qualificativos que sua poesia recebeu. Ao desvelar o feio, a putrefação, a ideia do Mal, o poeta de *As flores do mal*, despreza o que de mais canônico havia em matéria dos ideais clássicos: a beleza – elemento que, até então, mantinha o elo entre o universo, a condição humana e o plano divino.

²² Discutimos essa filiação decadentista de Baudelaire no artigo intitulado *Notas sobre a recepção do simbolismo na França e no Brasil*, publicado no número 17 (2010) da Revista Abralic (Associação Brasileira de Literatura Comparada).

²³Cf. com o original: “A atitude original de Baudelaire é a de um homem inclinado. Inclinado para si. Inclinado para si, como Narciso. Não há, nele, consciência imediata que não seja atravessada de um olhar afiado [...]. Baudelaire é o homem que não se esquece nunca. Ele se olha para se ver” (Tradução nossa).

Considerações finais

O artigo orientou-se, todo ele, dentro de uma perspectiva hermenêutica, buscando interpretar dois modos de representação antagônicos – o Belo e o Feio – que alcançaram uma realização poética privilegiada em François Villon, Bernardo Guimarães e Charles Baudelaire. Carregado de nuances pessoais e históricas, o poema “Abalada dos enforcados”, de François Villon, é, sem dúvida, um raro momento, senão o único, da história literária medieval francesa em que o corpo é exibido em suas entranhas. Na organização literária de Bernardo Guimarães, a descrição – procedimento estilístico redundante, conforme mostrado – ao mesmo tempo em que ressalta a beleza de Isaura, e tudo de puro que existe nela, revela a intencionalidade básica do romancista: cooptar o público leitor para a insanidade da escravidão. Baudelaire desafia a validade de uma beleza racional e funda, em “Uma carniça” (*Une charogne*), um oxímoro inaceitável: o belo-horrível. Traz, desse modo, à consciência estética do período, um avanço fundamental.

REFERÊNCIAS

ARIES, Philippe. Huizinga e os temas macabros. In: _____. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução de Priscila Vianna de Siqueira. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BAKHTIN, François. *A cultura popular na Idade Média no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1964.

_____. *Art romantique*. Paris: Flammarion, 1968.

BOSI, Alfredo. Imagem, discurso. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CANDIDO, Antonio. Entre parênteses: crítica e memória. In: FARIA, João Robert; AREAS, Vilma; AGUIAR, Flávio (Org.) *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: FAPESP/ EDUSP, 1997, pp. 335-353.

CARPEAUX, Otto Maria. Pode um assassino escrever um bom poema? In: _____. *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1929.

CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean-Jacques ; VIGARELLO, Georges. *História do corpo*. Da Revolução à Grande Guerra. 4. ed. Tradução de João Batista Kreuch e Jaime Clasen. Revisão de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2012, v. 2.

.DASTUR, Françoise. *La place du corps dans la philosophie occidentale*. Avril, 2006. Disponível em<[http:// www.artefilosofia.com/pdf/corpsenoccident](http://www.artefilosofia.com/pdf/corpsenoccident)>. Acesso em: 30 mar. 2013.

FREYRE, Gilberto. *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*. Recife: Imprensa Universitária, 1963.

FRIEDERICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. Silva (poemas). São Paulo: Duas Cidades, 1987.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. Introdução e notas de M. Cavalcanti Proença. São Paulo: Tecnoprint, 1967.

HADDAD, Jamil Almansur. *Baudelaire*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

HUIZINGA, Johan. O pensamento religioso cristaliza-se em imagens. .In: _____. *O declínio da Idade Média: um estudo das formas de vida, pensamento e arte em França e nos Países Baixos nos séculos XIV e XV*. Lisboa: Ulisséia, s. d.

JAKOBSON,Roman. La dominante.In: _____.*Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

NASSETTI, Pietro. *As flores do mal*. São Paulo: Marin Claret, 2001.

NUNES, Benedito. *A clave do poético*.Apresentação e organização de Vítor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PAZ, Octávio. Tradução e metáfora. In: _____. *Os filhos do barro*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PERNOUD, Régine. *Luz sobre a Idade Média*. Tradução de Antônio Manuel de Almeida Gonçalves. Lisboa: Publicações Europa-América, 1982.

PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable:le romantisme noir*.Paris: Denoel, 1977.

PROENÇA, Cavalcanti M. Introdução. In: GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Tecnoprint, 1967.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poemas de François Villon*. São Paulo : Editora Art, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. Préface. In: BAUDELAIRE, Charles.*Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1964.

TOMACHEVSKY. Thématique. In: *Théorie de la littérature:Textes des formalistes russes*.Réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov. Paris: Seuil, 1965.

VAN LOOM, H. *As artes*.Tradução de Marina Guaspari. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1944.

VEIGA, Cláudio. *Antologia da poesia francesa: do século IX ao século XX*. Rio de Janeiro: Record, 1991. [Edição bilíngüe]

VILLON, François. *Poemas*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986. (Prêmio Machado de Assis 1986 da Academia Brasileira de Letras)

Enviado em: 30/11/2018

Aceito em: 25/04/2019