

a grandeza e a magnanimidade que brilhavam dentro de si. Não por acaso ficou curioso por conhecer a vida dos santos. Estes estavam acima dos homens, estavam mesmo acima de Fradique Mendes e da civilização – porque esta não é feita com santos, mas com hipocrisia, falsidade, fingimento, egoísmo, soberba. Eça sentia o apelo do espírito, ele que escreveu no conto “José Matias”: “É que sempre a Matéria, mesmo sem o compreender, sem dele tirar a sua felicidade, adorará o Espírito, e sempre a si própria, através dos gozos que de si recebe, se tratará com brutalidade e desprezo.” É preciso estar-se muito alto para se escrever isto! E Eça, o Eça que eu senti, estava e está realmente muito alto!

Escrevi-o como o senti, não com o coração, mas com a imaginação e fiel à realidade. De certo modo, identifiquei-me com a carta dirigida aos seus amigos pois também eu, já no declinar da

vida, sinto que sou analfabeto em relação a tanta riqueza que há por estudar – e pus-me por isso a pesquisar e a escrever sobre tantos autores, de tantos lugares, de tantas épocas históricas! Amei-o, ao Eça, e amo-o, como amo todos os autores contemplados na coleção. Na verdade, amo um continente, ou talvez melhor, continentes, porque a língua portuguesa abrange continentes (e mares sem fim). Em trinta escritores e poetas encontrei trinta fascinantes personagens, e Eça, entre elas, foi uma figura extraordinária. Para ser justo, direi que todas foram extraordinárias. No nosso sangue de autores corre um pouco ou muito do gênio de Eça – honremo-lo, amemo-lo. Sejamos diplomáticos, grandiloquentes, magnânimos, às vezes, na relação com o outro, levemente irônicos sem sermos vulgares. A língua portuguesa para sempre nos ficará agradecida.

CHARLES BAUDELAIRE EM CARLOS FRADIQUE MENDES

La Salette Loureiro

1. INTRODUÇÃO

O autor fictício Carlos Fradique Mendes, criado inicialmente por Eça de Queirós, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis, surgiu na imprensa portuguesa em folhetim em 1869, primeiro na revista *A Revolução de Setembro*, em 29-8-1869, depois no jornal *O Primeiro de Janeiro*, em 5-12-1869. Porém, a sua vida foi longa, a personagem e a obra foram sofrendo uma evolução ao longo dos tempos, os seus criadores foram variando, ficando apenas Eça de Queirós. Um segundo Fradique Mendes reaparece fugazmente em 1870 em *O Mistério da Estrada de Sintra* (MES), da autoria de Eça e Ramalho Ortigão, e um terceiro Fradique Mendes renasce em 1888 em *A Correspondência de Fradique Mendes* (CFM), da autoria de Eça de Queirós,

primeiro na revista *O Repórter* e depois na *Revista de Portugal* em 1889.

A ligação de Fradique Mendes a Baudelaire é assumida desde o início e mantém-se até ao fim, contudo ela varia consoante os seus autores reais e vai-se transformando ao longo do tempo, seguindo em paralelo com a atitude do seu último criador, Eça, relativamente à cultura francesa e à sua recepção em Portugal, aquilo a que chamou o Francesismo, que transmitiu à sua criatura. Com efeito, temos no primeiro e segundo Fradique uma colagem a Baudelaire e no terceiro uma problematização dessa relação e até a tentativa, ou simulação, da negação da sua influência. A presença de Baudelaire em Carlos Fradique Mendes, nas suas várias fases, é muito visível e pode ser analisada através de vários tópicos, de que destacamos os seguintes: retrato de Baudelaire, avaliação da sua poesia e do seu processo

poético; temas como Satã e a condição humana; a Cidade; O Amor/ A Mulher; o dandismo. Neste curto espaço, trataremos apenas alguns tópicos. Começamos por fazer uma breve apresentação de Baudelaire e da sua obra e da relação dos autores de Fradique com aquele poeta.

2. CHARLES BAUDELAIRE E FRADIQUE MENDES

2.1. CHARLES BAUDELAIRE

Charles Baudelaire, nascido em Paris em 9-4-1821, onde faleceu em 31-8-1867, publicou em 1-6-1857 o seu livro *Les Fleurs du Mal*, que se tornou um marco decisivo da Literatura Ocidental. Segundo W. Benjamin, esta foi “a última obra lírica europeia que teve repercussão europeia” (Benjamin, 2017: 146), e depois dela “nunca mais um livro de poesia foi um êxito de massas” (Id.: 105). A sua obra poética inclui ainda *Les Paradis Artificiels* e *Le Spleen de Paris*, mas Baudelaire foi ainda crítico literário, crítico de arte e tradutor de Poe.

Baudelaire viveu e escreveu numa época de grandes transformações sociais, urbanísticas, artísticas, científicas e técnicas, que configuram a Modernidade, presenciou e viveu uma mutação de valores, introduziu na sua poesia temas até aí considerados não líricos e não poéticos, questionou e problematizou o conceito de belo, de poético, de lírico, o estatuto e o lugar do poeta e do artista na sociedade.

O poeta participou activamente nas barricadas da Revolução de 1848, onde gritou “Mort au Général Aupick”, o representante do poder, seu padrasto. Manifestou-se igualmente contra o Golpe de Estado na França em 2-12-1851.

O autor detestou e contestou a sua época e atacou “L’Industrie et le Progrès, ces despotiques ennemis de toute poésie” (Baudelaire, 1989: 507), contudo, também considerou que a Literatura deveria estar em linha com o seu tempo, a sua época, integrar o aperfeiçoamento trazido pelas épocas precedentes, e caminhar ao lado da ciência e da filosofia:

*Le temps n'est pas loin où l'on comprendra
que toute littérature qui se refuse à marcher*

fraternellement entre la science et la philosophie est une littérature homicide et suicide
(Id.: 461).

Baudelaire tinha consciência, ou hiperconsciência, de que a sua obra ia contra o gosto do público seu contemporâneo por integrar múltiplos assuntos considerados não poéticos, contudo isso satisfazia a vontade de escrever para o futuro e eventualmente o seu gosto da provocação, proporcionando-lhe “le plaisir aristocratique de déplaire” (Id.: 396). Essa consciência tê-lo-á levado a dirigir o seu livro *Les Fleurs du Mal* a um determinado Leitor-Modelo, aquele que como ele se sente sujeito às tentações e aos vícios infligidos por Satã, que reina sobre o homem e o mundo, sendo o maior de todos esses vícios, “l’Ennui”, o Tédio, caracterizado à maneira de Pascal¹ no poema “Au Lecteur”, que serve de prólogo ao livro. Referindo-se a este vício, depois de o caracterizar, o sujeito poético convoca a cumplicidade do leitor nestes termos:

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère! (Id.: 4)

O conteúdo do livro, como o título sugere, revela uma mundividência que enquadra os temas que nele se tratam. Com efeito, o título *Les Fleurs du Mal* remete por metonímia e por sinédoque para o Jardim do Éden, local bíblico onde o Homem, tentado por Satã, cometeu o pecado original, ao comer o fruto proibido da Árvore da Ciência do Bem e do Mal. Tal evocação convoca a memória da expulsão do homem do paraíso, que nos levaria ao *The Paradise Lost*, de Milton, e a Satã.

Esta interpretação é caucionada no livro pelo poema “Litanies de Satan”², que faz parte do grupo “Révolte”, que parodia as “ladainhas” da

¹ Definição de Pascal, em *Pensées* II, 1904: (131) Ennui. – Rien n’est si insupportable à l’homme que d’être dans un plein repos, sans passions, sans affaire, sans divertissement, sans application. Il sent alors son néant, son abandon, son insuffisance, sa dépendance, son impuissance, son vide. Incontinent il sortira du fond de son âme l’ennui, la noirceur, la tristesse, le chagrin, le dépit, le désespoir (pp. 48-49).

² Poema comentado por Antero de Quental, em “O Possesso (Comentário às Litanies de Satã)”, publicado em 1873 em *A Folha*, incluído em *Raios de Extinta Luz*.

religião católica (cf. Nery, 2015: 338-9), onde o poeta elogia Satã e critica Deus, nomeadamente, pela expulsão do homem do paraíso. Na prece final, o sujeito poético glorifica Satã e pede-lhe que um dia a sua alma repouse perto dele “sous l’Arbre de Science”:

*Gloire et louange à toi, Satan, dans
les hauteurs
Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs
De l’Enfer, où, vaincu, tu rêves en silence !
Fais que mon âme un jour, sous l’Arbre
de Science,
Près de toi se repose
(Baudelaire, 1989: 92, cf. nota, p. 957).*

É por esse caminho que chegamos às “Flores do Mal”, ou seja, saímos de um paraíso natural e entraremos necessariamente em outros tipos de paraísos. Com efeito, ao associar as Flores ao Mal, Baudelaire desloca a ideia de paraíso da natureza para um outro local, que é necessariamente a cidade. Ao fazê-lo destrói a mundividência que atribuía a concepção do paraíso à Natureza, própria dos românticos, e consoma a sua passagem para a cidade, onde ocorrem os “Paraísos Artificiais”. Em simultâneo, rompe com o conceito tradicional de poético, trazendo para a poesia temas e assuntos que dela estavam arredados. Estamos, portanto, perante uma mutação de valores, que inclui também a des-sacralização do poeta e do artista (cf. “Per-te d’Auréole”) e a mercantilização da arte (cf. “Muse Vénale”).

A partir do momento bíblico acima referido, tal como Satã, o homem é um ser proscrito, expulso do paraíso, sujeito à morte, a todos os males e sofrimentos, a todos os vícios e tentações e, segundo as “Litanies”, abandonado por Deus. Esta é a condição humana, tal como a descreve Pascal no seu texto sobre o *Divertissement*³, ao qual Baudelaire alude num texto sobre Hugo (1989: 508).

Assim, abandonado por Deus, o Homem é um ser que vive neste mundo entre o Mal e o Bem, o Spleen e o Ideal, expiando o pecado original e

aspirando ao retorno ao paraíso. Segundo Baudelaire, esse é também o lugar e a condição do poeta e da poesia. A ideia do pecado original constitui-se como base do pensamento de Baudelaire, a partir da qual ele avalia os comportamentos humanos e estabelece uma hierarquia entre o progresso espiritual, o verdadeiro, e o progresso técnico e científico, que pode ser ilusório. Nesse entendimento, a

Théorie de la vraie civilisation.

Elle n’est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel (Id. : 418).

A imagem do “scorpion qui se perce lui-même avec sa terrible queue” (Id.: 725), usada para avaliar o progresso técnico, mostra a preocupação do autor relativa à ambivalência deste tipo de progresso, no impacto que ele tem sobre a vida dos humanos.

No que diz respeito aos temas, Baudelaire traz para a sua poesia o Bem, o Mal, a experiência da vida na grande cidade, a rua, as multidões, os *bas-fonds*, os pobres, os proletários, os deserdados, os proscritos, os conspiradores, as prostitutas, os velhos, o tédio, a dor, o amor, os vícios, a doença e a morte, enfim, a condição humana. A estrutura do livro *Les Fleurs du Mal* constrói e exemplifica um percurso que reflecte um desejo de ascese e uma busca do Absoluto, cujo insucesso conduz à Revolta e termina na Morte. Efectivamente, a organização em partes e a sua sequência é: Au Lecteur (prologue, sem numeração); Spleen et Idéal; Tableaux parisiens (Ed. 1861); Le Vin; Fleurs du Mal; Révolte; La Mort. A recepção à primeira edição do livro foi muito dura, com críticas contundentes, sobretudo do jornal *Le Figaro*, e com poucos apoios da parte dos seus pares.

Em 7-7-1857, foi movido um processo judicial ao autor e ao editor por “outrage à la morale publique” et “offense à la morale religieuse”, de que resultou, em 21 de Agosto, a condenação dos dois a uma elevada multa e a supressão definitiva de 6 poemas, cuja publicação em França esteve interdita até 1949.

Seguiram-se, no entanto, outras edições, com a inclusão de muitos novos poemas, de que se

³ Pascal, *Pensées* II, 1904: (§139) le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable, que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de près (p. 54).

destaca o conjunto *Les Tableaux Parisiens*, incluído na edição de 1861.

De forma muito sintética, diríamos que a obra de Baudelaire aborda e suscita a reflexão sobre vários tópicos que virão a ser desenvolvidos na Literatura e nas Artes do século XX.

2.2. CARLOS FRADIQUE MENDES

2.2.1. O POETA SATÂNICO, DISCÍPULO DE BAUDELAIRE

Na primeira aparição de Carlos Fradique Mendes em *A Revolução de Setembro*, para além da apresentação do poeta, são publicados quatro poemas, com os títulos “Soneto” (Antero), “Serenata de Satã às Estrelas” (Eça), “A Velhinha” (J. Batalha Reis) e “Fragmento da Guitarra de Satã” (Antero). No entanto, diz-se na introdução que estes textos são apenas uma amostra, pois Fradique Mendes tem completas, já nessa altura, três grandes colecções de poesias (cf. Serrão, 1985: 257-8).

Já n’ *O Primeiro de Janeiro*, de 5-12-1869, Antero de Quental publica também quatro poemas de C. Fradique Mendes, todos da sua autoria, datados de Paris 1867, ano da morte de Baudelaire, apresentados como fazendo parte de uma colecção intitulada *Poemas do Macadam*, numa introdução assinada por “A. Q.” (Id.: 265-7). Todos os temas tratados e os elementos paratextuais remetem para Paris e Baudelaire e o primeiro tem como título e tema “A Carlos Baudelaire”. Sabe-se que Antero esteve alguns meses em Paris em 1867, mas não na data do enterro de Baudelaire (cf. Id.: 355). Os poemas referidos são:

- A Carlos Baudelaire (Autor das Flores do Mal), Paris: dia do enterro de Baudelaire: 7 de Setembro de 1867;
- Intimidade, Paris – 1867;
- As Flores do Asfalto (Escrito num exemplar de As Flores do Mal), Paris – 1867;
- Noites de Primavera no Boulevard, Paris – 1867 (In Serrão, 1985: 265-273).

Com excepção do último, Antero publicou depois estes poemas em seu nome em *Primaveras Românticas* e alguns também em *Sonetos*.

Todos os poemas publicados em 1869, e ainda onze inéditos, estão publicados em *O Primeiro Fradique Mendes*, de Joel Serrão, devidamente anotados e com autoria identificada, sendo cinco de Antero, um de Eça e cinco de Batalha Reis. Nos textos de apresentação de 1869, Fradique surge como representante em Portugal da escola satânica, um movimento a fazer grande sucesso na Europa. Na *Revolução*, diz-se que o “poeta satânico Carlos Fradique Mendes, [...] conheceu pessoalmente Charles Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville e a todos os poetas da nova geração francesa” (Apud Serrão, 1985: 257) e acrescenta-se que o poeta pretendeu ser entre nós “o representante dos *satanistas* do Norte, de Coppert, van Hole, Kitziz, e principalmente de Ulurus, o fantástico autor das *Auroras do Mal*” (*Ibidem*), estes últimos totalmente inventados (Reis, 1896: 461).

No *Primeiro de Janeiro*, confirma-se a pertença de Fradique àquele movimento e reconhece-se que este “conta à sua frente chefes do maior talento, dos mais variados recursos” e que “Baudelaire é hoje um nome europeu: crítico e poeta, legislou e pôs em obra as doutrinas da nova plêiade” (Apud Serrão, 1985: 266). Mantêm-se alguns dos autores inventados e acrescentam-se outros. Neste texto, da autoria de Antero, caracteriza-se o movimento, elogiam-se as qualidades estéticas dos poemas, mas o autor condena o seu conteúdo, por este não corresponder à missão e à função da poesia, e promete combater energeticamente a escola satânica “em nome do ideal na arte, que é a sua lei suprema” (Id.: 265). Sobre este movimento, escreve A. Q. (Antero) que

O Satanismo pode dizer-se que é o realismo no mundo da poesia. É a consciência moderna (a turva e agitada consciência do homem contemporâneo!) revendo-se no espectáculo das suas próprias misérias e abaixamentos, e extraindo dessa observação, uma psicologia do homem torturado e desmoralizado, erigindo o seu estado em lei do Universo [...]. É a poesia cantando, sobre as ruínas da consciência moderna, um requiem e um dies irae fatal e desolador!” (Id.: 266).

Segundo o que Batalha Reis contou muito tempo depois, na intenção dos autores de *Fradique*, esta personagem, criada por brincadeira, tem uma grave e séria missão a cumprir: trazer ao conhecimento dos portugueses “a riqueza imensa do moderno movimento de ideias” (Reis, 1896: 460); provocar a sonolenta sociedade portuguesa e acordá-la para a modernidade literária, filosófica, política e social que então agitava o velho continente.

Do ponto de vista literário, são-lhe estabelecidos os seguintes objectivos:

1. criar no mais íntimo e fantástico absurdo, no mais extremo contraditório, nas regiões mais irracionais e insensatas do Espírito, mais longe, mais fundo que Poe, que Nerval, que Baudelaire (Reis, 1896: 461);

2. suprir uma das muitas lamentáveis lacunas criando ao menos um poeta satânico (Ibidem), num Portugal cinzento, sonolento e apático, alheio ao intenso movimento moderno que grassava na Europa.

Um ano mais tarde, em 1870, o *Fradique* do *Mistério da Estrada de Sintra* dá continuidade a estes objectivos, já que se encontra a escrever um livro de colaboração com F..., em que, prometem, “levarão a pontapés ao extermínio todos os trambolhos a que as escolas literárias dominantes em Portugal têm querido sujeitar as invioláveis liberdades do espírito” (MES: 298).

Alguns destes objectivos são comuns aos da *Geração de 70* e das futuras *Conferências do Casino*, pelo que se percebe que este autor fictício já tenha sido associado ao grupo denominado “Os Vencidos da Vida”⁴. Na verdade, o projecto *Fradique* surge entre a *Questão Coimbrã* e *As Conferências do Casino* e, graças a Eça, acompanhará os protagonistas até quase ao final das suas vidas.

Como ficou demonstrado, este projecto forjado no *Cenáculo* de Lisboa configura-se desde o início como uma atitude deliberada de competição com determinados percursos e em determinadas áreas das suas produções, a irracionalidade e a insensatez do espírito. Por outro lado, aponta igualmente para uma acção sobre os

destinatários imediatos, a sociedade portuguesa do final do século XIX, inscrevendo, assim, esta “personagem” num determinado fluxo histórico e conferindo-lhe determinados efeitos programáticos e pragmáticos, que o futuro imediato dos autores viria a confirmar.

Na verdade, verifica-se que na própria génese desta ficção está pressuposta a dissonância entre o “horizonte de espera” exibido pela obra e o “horizonte de espera” do público a que se destina no imediato, enquanto integra essa mesma dissonância no próprio programa de produção, utilizando-a como factor lúdico e provocatório. Estamos obviamente numa lógica em que “La vie de l’œuvre littéraire dans l’histoire est inconcevable sans la participation active de ceux auxquels elle est destinée” (Jauss, 1996 : 49). Escreve Batalha Reis: “O nosso plano era considerável e terrível: Tratava-se de criar uma filosofia cujos ideais fossem diametralmente opostos aos geralmente aceites” (Reis, 1896: 461).

Os objectivos dos autores deste projecto foram atingidos, já que segundo o testemunho de Batalha Reis, esta escola teve grande aceitação por parte do público literato português que procura avidamente alguns desses autores, sobretudo o inventado Ulurug, pois “Os livreiros, [...] durante muitos meses encomendaram, para Paris, as Obras Completas, deste diabólico e fantástico autor” (Id.: 462).

Toda esta informação traz consigo também uma outra implicação, a de que os criadores desta “figura literária” se colocam a eles e à sua criatura, em primeira instância, como leitores dos autores mencionados e, nesse sentido, a qualidade dessa “leitura” é um factor a ter em conta na nossa análise. Segundo Álvaro Manuel Machado,

Em 1869, a evolução do processo de renovação do imaginário romântico comum a Antero e à sua geração atinge o ponto culminante com a criação heteronímica colectiva de Carlos Fradique Mendes. Chegamos então a um satanismo tornado doutrina literária a partir da influência directa de Baudelaire (Machado, 1986: 331).

Em suma, a ligação de *Fradique* a Baudelaire é assumida desde o início do projecto, está

⁴ - Cf. G. Sequeira Matos, 1941, e P. M. Oliveira, 2005: 97.

presente de forma explícita e implícita, através de referências directas e indirectas, e é visível no tratamento de vários temas comuns ao autor francês.

2.2.2. BAUDELAIRE E OS AUTORES DE FRADIQUE: ENCONTROS E DESENCONTROS

Como já foi dito, a relação de Fradique e dos seus autores com Baudelaire transforma-se ao longo do tempo, havendo uma atitude ambivalente no início, de recusa, aceitação e seguimento, depois um deslumbramento e mais tarde a indiferença e mesmo o ataque, como se vê no último Fradique, da autoria exclusiva de Eça, e em vários textos deste autor. Estas várias atitudes são apresentadas no enredo de *A Correspondência de Fradique Mendes*.

Essa variação radica, a nosso ver, por um lado em algumas questões conjunturais e contextuais, mas por outro lado existem também algumas razões de fundo que separam os autores portugueses do autor francês e que geram situações de incompreensão ou avaliação errada.

Das várias dissonâncias que se verificam entre Baudelaire, Fradique e os seus autores e levam a equívocos e desentendimentos, destacamos: 1) as concepções de Belo, de poesia e da arte e respectivas funções 2) os temas tratados; 3) a relação forma/conteúdo; 4) as questões da sinceridade/ insinceridade; emoção/ razão/ imaginação na produção poética.

Antero manifestou a sua discordância do conteúdo da poesia de Baudelaire no texto de apresentação de Fradique (Cf. *Supra*), mas Eça já se tinha manifestado contra Baudelaire e outros poetas satânicos em 1866 no folhetim “Poetas do Mal” (PB: 43-50), volta a fazê-lo em 1867 na secção “Leituras Modernas” do jornal *Distrito de Évora* (TDE1: 305-9), onde classifica Baudelaire como “poeta retórico” (Id.: 309), classificação que aplica também a Mallarmé e outros poetas franceses, “que sabem cinzelar as formas, escolher ritmos, violentar ideias, descrever estranhezas e visões, mas que não têm inspirações de liberdade, espontaneidade, lirismo, grandeza” (Id.: 308). Esta atitude não impede que Baudelaire e outros poetas franceses exerçam uma

influência considerável e indesmentível nos textos de Eça, sobretudo de 1866-67. Veja-se a ocorrência da expressão “flores do mal” e da palavra “mal” nos folhetins da *Gazeta de Portugal*, publicados no livro *Prosas Bárbaras*, o mesmo acontecendo com o adjectivo “bárbaro”, que remete para o livro de Leconte de Lisle.

De facto, a relação de Eça com Baudelaire foi sempre muito problemática, tanto por causa dos temas tratados pelo poeta francês, como pela sua muito aclamada e/ou repudiada atitude de impassibilidade, bem como um suposto e pressuposto culto da forma, que realmente existe, mas não corresponde à interpretação feita pelo autor português.

A sua posição contra Baudelaire e outros poetas franceses agravar-se á nos anos 80, como se pode ver nos Prefácios a “Azulejos” (1886) e “Aquarelas” (1888) e no artigo “O Francesismo”, da mesma época, incluídos em *Notas Contemporâneas* (NC), onde são feitos ataques inexplicáveis e inaceitáveis a Mallarmé e Verlaine e a todos os poetas franceses, com a excepção do romântico Musset. Esta atitude é veiculada também pelo terceiro Fradique que em alguns casos repete textualmente as palavras do seu progenitor.

Ainda assim, Álvaro Manuel Machado, ao analisar os modelos que terão influenciado Eça de Queirós, considera que Baudelaire “é o grande modelo seguido, [...] sobretudo porque a definição de poesia “satânica” ligada a uma ideia de romantismo e a um processo irónico e mesmo paródico de apresentação do poeta ...” (Machado, 1986: 426). Os testemunhos de Batalha Reis sobre as influências de Eça apontam no mesmo sentido.

Também Antero se distancia de Baudelaire, não só no texto já mencionado, como num artigo de 1881, intitulado “A poesia na actualidade”, onde se insurge contra Heine, Baudelaire e Poe, dando-os como exemplo da “morte da poesia”, uma ideia inspirada nas teorias de Vico, que apontam para a “morte da arte” (Cf. Santos, 1991). Na sua opinião, cada um destes autores contribui para essa morte, por exemplo, “Baudelaire, em França, prostituindo a poesia, a antiga inspiradora da virtude e do heroísmo, e obrigando-a a respirar as pestíferas *flores do mal*

e a cantar o vício incurável, a maldade impenitente” (Quental, 1926: 320). Como veremos, isso não o impediu de o seguir.

Eça expõe ideias semelhantes, em 1871, na sua Conferência sobre “A Moderna Literatura”, inspirada em Proudhon (Cf. Reis, 1966: 130), ao considerar que “A arte decaí” quando falha o seu princípio de “realizar as ideias na sua beleza”, dando o exemplo de Baudelaire, Leconte de Lisle e Sully Prudhome, filhos de uma época de corrupção e expressão do que ela “tinha de pior, de mais corrupto e dissolvente” (Cf. Alberto Queiroz, www.purl.pt).

Na verdade, as posições de Eça e Antero, que defendem a função didática da arte, estão em oposição radical com Baudelaire e Poe e em sintonia com a ideia de Proudhon, quando este se queixa dos artistas, dizendo “Et faut-il que l’homme occupe son talent, sa faculté poétique et imaginative à se rabaisser encore?” (Proudhon, 1865: 313). Neste sentido, ele reclama uma arte que crie a beleza humana, que ele chama “la beauté virile” (Id.: 304), uma beleza humana que afinal não existe, ou quase não existe, por isso tem de ser criada artificialmente,

Cette beauté humaine, si rare, nous la cherchons, et il nous appartient de la produire, puisque nous voulons réaliser les conditions rationnelles du bien-être, de la quiétude et du progrès. L’homme ne sera dans la plénitude de sa beauté que quand il existera dans la plénitude de son intelligence, de sa liberté et de sa justice (Id.: 306).

Na verdade, Eça e Antero seguem as ideias de Proudhon que, de forma contraditória, quer por um lado uma arte que pinte o homem como ele é e ao mesmo tempo reclama a representação de um homem ideal e idealizado. Dirigindo-se aos artistas, este filósofo reclama:

L’art que vous préconisez est celui de l’enfer; nous aimerions mieux celui du séjour céleste. [...] envoyez-nous plutôt un ange gardien qui nous fasse voir tels que nous pouvons être, et que nous serons en suivant la sagesse (Id.: 313).

Quanto a Baudelaire, a sua atitude artística é completamente diferente perante o mal e o feio

que o rodeia na grande cidade, “Hôpital, lupanar, purgatoire, enfer, bagne” (1989: 137), lá onde como poeta exerce o seu ofício (“Soleil”, 61) e cumpre o seu dever, transformando tudo, poeticamente, em “ouro”:

*Soyez témoins que j’ai fait mon devoir
Comme un parfait chimiste et comme une
âme sainte.
Car j’ai de chaque chose extrait la
quintessence,
Tu m’as donné ta boue et j’en ai fait de l’or
(1989:138).*

2.3. ALGUNS TEMAS BAUDELAIRIANOS EM FRADIQUE MENDES

2.3.1. BAUDELAIRE: CARACTERIZAÇÃO DO POETA, AVALIAÇÃO DA SUA POESIA E DO SEU PROCESSO POÉTICO

Em Fradique Mendes, Baudelaire não é apenas uma referência e um modelo, ele e a sua poesia são também tema tratado em todas as suas fases. É o caso do poema “A Carlos Baudelaire”, já referido, mas também a sua associação ao poeta francês em *O Mistério da Estrada de Sintra*, e ainda a problematização da relação entre os dois autores em *A Correspondência de Fradique Mendes*.

O título fradiquiano “A Carlos Baudelaire” (Serão, 1985: 268-9) é por si só uma homenagem e um tributo. Neste poema de 1869, Fradique/Antero faz o retrato de Baudelaire, como poeta e como homem, apresentando-o como o “Dante do Boulevard”, destaca a sua aparência física e as características temáticas da sua poesia, que no poema se podem resumir na expressão “Um sinistro bouquet, a negra flor do mal!”, destaca igualmente as características formais, estilísticas, e a atitude impassível do poeta perante a gravidade dos assuntos tratados, que é, por um lado uma atitude dândi, e por outro uma nova concepção de poesia, que recusa a efusão emotiva dos românticos. Registe-se que Baudelaire elege como “Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie” (1989: 395), a primeira das quais deveria agradar a Antero.

Contudo, deve salientar-se o facto de o sujeito poético de Fradique/Antero ver para além das aparências e da exteriorização, ver o distanciamento artístico praticado por aquele poeta (ironia) e reconhecer o sofrimento envolvido e escondido na poesia de Baudelaire. Vejam-se as estrofes:

*Sim, descer onde tu descas – na Primavera
Ver só o insecto vil, que rói a bela flor –
(Em despeito do estilo e da rima severa)
Não se faz sem sofrer ... tu conheces a dor!*

*Tu sabes o que é dor, ó sereno estilista!
Sob o fraque do dandy há em ti, bem o vês,
Um poeta, um leão, um demónio, que
o artista
Pode a custo conter, domar, calcar aos pés!*

O poema acaba com uma atitude de solidariedade do sujeito poético para com o poeta francês, em que se mostra o contraste entre o interior e o exterior:

*Somos todos assim – um triste olhar que chora
E encobre, chocarreira, a luneta do tom ...
Um esqueleto frio e horrível – mas por fora
Irreprochablement vestido à Benoiton⁵!...*

A impassibilidade e o cuidado com o aspecto exterior são características comuns a Baudelaire e Fradique e são inalienáveis no dandy, tal como o poeta francês o caracterizou (1989: 806-8). A impassibilidade é, no entanto, aquela característica que, paradoxalmente, atrai e repele os admiradores de Baudelaire e de Fradique envolvidos nesta ficção, bem como os seus autores. Acontece que o dandismo, que Baudelaire praticou e tão bem caracterizou, é uma característica que Fradique nunca abandonou e que o liga irremediavelmente a este poeta, apesar das alterações que Eça imprimiu na personagem em 1888 no que se refere à sua relação com este e todos os poetas franceses.

⁵ Referência à peça de teatro *La Famille Benoiton*, de Victorien Sardou, muito famosa pelo seu guarda-roupa, pelo que o nome *Benoiton*, muito frequente na obra destes autores, passou a ser sinónimo de toilette muito elegante, associada ao dandismo. Esta peça foi apresentada em Lisboa e teve uma crítica de Eça em 31-1-1867, no seu jornal *Distrito de Évora* (cf. TDE2: 26). O conto *Onfália Benoiton* é inspirado nesta peça.

No retrato que é feito no *Mistério da Estrada de Sintra*, Fradique é caracterizado como um dandy (“gentleman”) e identificado simultaneamente com Baudelaire e Satã, através de analogias no aspeto físico, na maneira de vestir, nas atitudes e no comportamento: “Havia em todo o seu exterior o que quer que fosse da feição romântica que tem o Satã de Ary Scheffer, e ao mesmo tempo a fria exactidão de um “gentleman” (MES: 258). As semelhanças com Baudelaire são bem enfatizadas através de comparações e anáforas:

Fora amigo de Carlos Baudelaire e tinha como ele o olhar frio, felino, magnético, inquisitorial. Como Baudelaire, usava a cara toda rapada: e a sua maneira de vestir, de uma frescura e de uma graça singular, era como a do poeta seu amigo, quase uma obra de arte, ao mesmo tempo exótica e correcta (MES: 258).

Em *A Correspondência de Fradique Mendes*, apesar das transformações da personagem, acentuam-se as semelhanças com Baudelaire, tanto a nível do aspecto físico em geral, como da indumentária, da atitude e do comportamento, como revela o retrato pormenorizado que o narrador faz de Fradique no seu primeiro encontro (cap. II: 25-6, 28). Ao recordar mais tarde esse primeiro encontro com “o cinzelador das *Lapidárias*” (CFM: 25, 80), o narrador lembra:

Quando eu conheci Fradique em Lisboa, no remoto ano de 1867, julguei sentir na sua natureza (como no seu verso), uma impassibilidade brilhante e metálica: e através da admiração que me deixara a sua arte, a sua personalidade, o seu viço, a sua cabaia de seda (CFM: 79).

Neste terceiro Fradique, por um processo dialógico, Eça procede a uma problematização da relação com o autor francês através do enredo da biografia da personagem, que representa diferentes atitudes relativamente ao poeta francês, ao mostrar as diferentes posições do narrador e da personagem. O leitor que conheça o passado de Fradique ficará surpreendido e até chocado com as suas novas posições e afirmações, como aconteceu com o narrador-biógrafo-editor. Este novo Fradique é apresentado como autor das *Lapidárias*, poemas publicados em *A*

Revolução de Setembro, em 1867, mas que só parcialmente correspondem aos que foram efectivamente publicados em 1869. Neste enredo, o encontro dessas poesias pelo narrador deixa-o fascinado pela semelhança com os autores franceses que o entusiasmavam. Diz o narrador que o que o prendeu na poesia de Fradique

não foi a Ideia, mas a Forma – uma forma soberba de plasticidade e de vida, que ao mesmo tempo me lembrava o verso marmóreo de Leconte de Lisle com um sangue mais quente nas veias do mármore, e a nervosidade intensa de Baudelaire vibrando com mais norma e cadência (CFM: 14).

Esta mesma ideia é retomada e reforçada:

Foi sensualmente enterrado nesta idolatria da Forma, que deparei com essas Lapidárias de Fradique Mendes, onde julguei ver reunidas e fundidas as qualidades discordantes de majestade e de nervosidade que constituíam, ou me pareciam constituir, a grandeza dos meus dois ídolos – o autor das Flores do Mal e o autor dos Poemas Bárbaros (CFM: 17).

Relativamente aos autores que alegadamente inspiram Fradique, a atitude inicial do narrador é de emoção até às lágrimas, mas algum tempo depois de conhecer Fradique, ele afasta-se da poesia de Baudelaire. Veja-se a sua evolução:

Leconte de Lisle e Baudelaire faziam duas constelações de adorável brilho: e o seu encontro fora para nós um deslumbramento e um amor! (CFM: 15);

mas lágrimas congéneres [...] saltaram-me dos olhos quando pela primeira vez penetrei por entre o brilho sombrio e os perfumes acres das Flores do Mal (CFM: 16)

perdi a idolatria da forma, não tornei a ler Baudelaire (CFM: 33).

Porém, é ainda sob a emoção que lhe desperta a poesia dos poetas franceses e as *Lapidárias* que ela inspirou, que Fradique escandaliza o seu interlocutor. De facto, neste jogo lúdico, em 1888 Eça coloca o seu Fradique de e em 1867 a disparar em várias direcções e a escandalizar

o narrador com uma primeira provocação, ao referir-se àquelas poesias, porque

Ele não considerava assináveis esses pedaços de prosa rimada, que decalcara, havia quinze anos, na idade em que se imita, sobre versos de Leconte de Lisle, durante um verão de trabalho e de fê, numa trapeira do Luxemburgo, julgando-se a cada rima um inovador genial (CFM: 29).

Esta afirmação envolve várias críticas que a continuação deste diálogo desvendará, quando ocorre uma segunda provocação e um segundo choque do narrador. De facto, Fradique deixa o seu interlocutor em estado de choque quando chama Baudelaire de “maganão das *Flores do Mal*” (CFM: 30) e considera que

Baudelaire (que ele conheceu) não era verdadeiramente um poeta. Poesia subentendia emoção: e Baudelaire, todo intelectual, não passava de um psicólogo, dum analista – um dissecador subtil de estados mórbidos. As Flores do Mal continham apenas resumos críticos de torturas morais que Baudelaire finamente compreendera, mas nunca pessoalmente sentira” (CFM: 30).

Na verdade, este Fradique, porta-voz de Eça, atribui a Baudelaire as características do Naturalismo, aquelas que o narrador critica a “essa parte da mocidade culta [...] que se nutre de Spencer e de Taine” (CFM: 15). O poeta francês é tratado como um “patologista”, que descreve em prosa, “pela erudição e observação acumuladas, as perturbações temerosas duma lesão cardíaca”, que só mais tarde passou a verso “com um dicionário de rimas” (CFM: 30).

Fradique / Eça vai ainda mais longe, perante o espanto do narrador, ao afirmar que: “em França [...] não havia poetas. A genuína expressão da clara inteligência francesa era a prosa” (CFM: 30); ideia repetida, ou copiada do seu progenitor que afirma que “Os franceses nunca foram poetas, e a expressão natural do génio francês é a prosa” (NC: 163).

Eça, Fradique de 1888 e Batalha Reis partilham as mesmas opiniões sobre a emoção na arte e na Literatura, e demonstram que não entenderam

Baudelaire. Para eles, a poesia exige a expressão directa e espontânea da emoção, característica que rejeitam liminarmente a qualquer francês, por isso afirmam os três que “Baudelaire escrevia primeiro em prosa os seus poemas” (NC: 163; CFM: 30; Reis, 1966: 102), afirmação cujo fundamento se desconhece, mas que se afigura falsa. Registe-se que, para sustentar as suas opiniões, Batalha Reis remete o seu leitor para dois textos de Eça, a passagem da *Correspondência de Fradique Mendes* que referimos e “Leituras Modernas”, de 1867. Eça voltou a fazer afirmações semelhantes noutros textos e em outras ocasiões, talvez ainda mais chocantes, mas a posteridade mostrou que estava errado.

De facto, em vários textos, o Eça da década de 80 ataca Baudelaire e os poetas franceses por não terem emoção sincera, com excepção de Musset, e substituírem o *sentir* pelo requinte formal (NC: 207). Musset é o grande romântico sempre admirado por Eça e Fradique, que continua a relê-lo (cf. CFM: 213).

Nestas circunstâncias, pela lógica instituída no livro, que exige emoção e sinceridade ao poeta, o Fradique de 1867, inventado por Eça em 1888, “aquele homem todo de análise” (CFM: 51), já não pode ser e não é poeta, devido à sua impassibilidade de dandy. Como nesta lógica os franceses não são poetas, as *Lapidárias* são agora “prosa rimada” decalcada de Leconte de Lisle havia quinze anos (cf. CFM: 29), ou seja, em 1852, o que é uma impossibilidade real, o que configura Fradique como um provocador. Não obstante o exagero temporal e a provocação, sabe-se que Eça escreveu a “Serenata de Satã às Estrelas” antes do projecto fradiquiano, pouco depois do conto *Onfália Benoiton*, publicado em 15-12-1867 (cf. Reis, 1966: 116).

O afastamento de Baudelaire como inspirador das *Lapidárias* feito por Fradique é desmentido pela existência do poema “As velhinhas”, que segue “Les Petites Vieilles” do poeta francês, e pela ligação entre os dois autores estabelecida pelo narrador, cabendo, assim, ao leitor fazer a interpretação de todos os dados fornecidos.

No que respeita a emoção e outras matérias, Baudelaire está várias décadas à frente destes autores portugueses, porque recusa liminarmente

a chamada “poésie du cœur” (1989: 490) dos românticos e opta por uma poesia que substitui a paixão do coração pela imaginação artística, porque “l’Imagination seule contient la poésie” (Id.: 499). Muito à frente do seu tempo, Baudelaire explicou desenvolvidamente, como Pessoa viria a escrever muito mais tarde, que:

La sensibilité de cœur n’est pas absolument favorable au travail poétique. [...] La sensibilité de l’imagination est d’une autre nature; elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement, spontanément (Id.: 500).

As ideias de Baudelaire sobre este assunto, em consonância com as teorias de Poe, que praticamente traduz e desenvolve, são muito claras e estruturadas. Elas decorrem logicamente da sua definição do princípio da poesia como “l’aspiration humaine vers une Beauté supérieure” (Id.: 498), uma “Beleza sobrenatural”, que se manifesta numa “elevação, ou excitação da alma” (Poe, 2004: 156), que Poe designa como “Sentimento Poético”, o qual “é distinguível da Verdade, ou da Paixão, que é excitação do coração” (*Ibidem*).

Estamos, portanto, perante uma poética da insinceridade e da despersonalização na arte, como viria a ser desenvolvido e praticado no século XX. Neste sentido, o Eu que fala nos poemas de Baudelaire não é o seu “Eu empírico”, mas a assunção artística de vários papéis.

2.3.2. SATÃ E A CONDIÇÃO HUMANA

Il y a dans l’homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan.

L’invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre (Baudelaire, 1989 : 409).

Le mal existe: sur ce point désormais tout le monde semble d’accord (Proudhon, 1850 : 377).

Dieu, c’est le mal (Proudhon, 1850 : 384).

A presença e a influência de Baudelaire em Eça e Antero são anteriores e posteriores à experiência

de Fradique. Relativamente ao Satanismo, embora se registre e verifique a influência directa de Baudelaire nos autores portugueses, em alguns casos são visíveis outras influências no tratamento do tema.

Registe-se que o tema de Satã é muito frequente na Literatura e nas artes da época. Tenha-se em conta Michelet, um dos autores que influenciou Eça nesta matéria (Cf. Reis, 1966: 100), que em *La Sorcière* difundiu a lenda do Diabo. Curiosamente, até o insuspeito Proudhon se pronunciou sobre o assunto.

Satã é uma figura sedutora por vários motivos, entre os quais a sua revolta, a sua melancolia, a sua jovialidade e a sua beleza, e o facto de ser um proscrito, tal como o Homem, “le premier rêveur, la plus vieille victime” (Lisle, 1925: 298). Baudelaire elege a sua figura como modelo de Beleza, dizendo que “le plus parfait type de Beauté virile est Satan – à la manière de Milton” (1989: 394). Proudhon surpreende com a sua atracção pelo Diabo e a sua recomendação aos artistas para o usarem como modelo de beleza. Interessado em “créer l’art humain”, “la beauté humaine”, para substituir a beleza divina, lança o repto: “Ne dirait-on pas un aveu échappé aux poètes, que la beauté du diable est plus belle que la beauté divine?” (1865: 304). E explica a superioridade dessa beleza e as razões do fascínio que provoca:

Mais il est une beauté moins régulière, moins géométrique, beauté mobile, passionnée, fougueuse comme la vie, comme la force en action, comme la santé en éruption: c’est la beauté du diable. Inférieure à l’autre pour la correction, la précision, la dignité, la placidité, la sérénité, le calme, le divin, mais bien plus attrayante, plus capiteuse, plus entraînante, par l’expression, la passion, la vie, le mouvement, elle nous enlève, nous emporte, et nous l’aimons à la folie (Id.: 303).

Na verdade, sabe-se que este autor, ao pronunciar-se ferozmente contra Deus em tom blasfematório, notícia que chegou a Coimbra, é também um dos inspiradores do satanismo de Antero e seus companheiros ainda nesta cidade. De facto, para alguns dos autores portugueses

de que aqui falamos, o satanismo terá começado em Coimbra. Segundo o testemunho de Anselmo de Andrade, a casa de Antero era chamada o *Cenáculo*, nome que deve ter sido inspirado por Balzac⁶. Este era “considerado uma espécie de *Sabbat*, onde Antero oficiava pontificalmente de ministro de Satanaz” (Andrade, 1896: 320), sobre ele “Fantasiaram-se coisas tétricas e tenebrosas. [...] Atribuíram-se-lhe propósitos satânicos” (*Ibidem*). Ali tinha chegado a notícia de que Proudhon escreveu que “Deus é o mal” (Proudhon, 1850: 384), frase que se tornou divisa dos blasfemadores do Cenáculo (Andrade, 1896: 320). Verifica-se, portanto, que, para além de Baudelaire, Antero teve outro mestre na arte de blasfemar, já que a frase citada ocorre num contexto altamente blasfemo, onde Proudhon afirma:

Dieu, s’il existe, est essentiellement hostile à notre nature, [...] chacun de nos progrès est une victoire dans laquelle nous écrasons la Divinité, [...] Car Dieu, c’est sottise et lâcheté; Dieu, c’est hypocrisie et mensonge; Dieu, c’est tyrannie et misère; Dieu c’est le mal. [...] Dieu retire-toi! [...] Je nie donc la suprématie de Dieu sur l’humanité (Proudhon, 1850: 383-4).

Estas ideias transparecem no texto de Antero que serviu de Posfácio às *Odes Modernas*, onde ele afirma o princípio de que “a Poesia moderna é a voz da Revolução” e preconiza uma “Reconstrução do mundo humano sobre as bases eternas da Justiça, da Razão e da Verdade, com exclusão dos Reis e dos Governos tirânicos, dos Deuses e das Religiões inúteis e ilusórias” (Quental, 1923: 314).

Para os autores de Fradique, Deus/Satanás; terra/céu; espiritualidade /animalidade; alma/corpo; espírito/matéria são as forças contraditórias que dilaceram o Homem, sobretudo o Homem desta época, para quem a tranquilidade das crenças religiosas começou a desabar. Um Homem que se sente limitado, amputado, sobretudo pela doutrina da Igreja Católica, mas, “mendigo do Infinito” (Quental, 1892: 107), procura

⁶ Registe-se que “Le Cénacle” é o nome de um grupo de intelectuais da *Comédia Humana*, de Balzac, formado em 1819, cujos membros aparecem pela primeira vez em *Le Père Goriot*.

desesperadamente uma saída, um caminho para o Infinito e para o Desconhecido. E para conseguir este caminho, qualquer preço serve, vindo do Céu ou do Inferno.

Relativamente a Fradique, a sua faceta satânica revela-se também de forma subtil no retrato que é feito em *O Mistério da Estrada de Sintra*, onde ele é identificado simultaneamente com Baudelaire e com Satã, como já referido (cf. MES: 258), mas também nas “invenções” monstruosas com que o “filósofo do *boulevard*” brinda os seus ouvintes.

No seu poema “La Voix”, Baudelaire apresenta um exemplo paradigmático do grande drama da Humanidade e da condição humana na Terra, mostrando como o Homem tem de fazer a escolha entre o sossego do desconhecimento, da ignorância, e a angústia trazida pela ânsia de descobrir o que se passa para além dos “décors” da existência humana. Neste poema, o sujeito poético é disputado por duas vozes, uma que apela para a terra e outra que diz “Viens voyager dans les rêves, / Au delà du possible, au delà du connu!” (1989: 117). É pela segunda que ele opta, aquela que o leva “Derrière les décors/ De l’existence immense, au plus noir de l’abîme” (*Ibidem*).

Na verdade, Baudelaire coloca o Homem no centro da sua poesia, em sintonia com a sua ideia de que na Arte o Homem deve substituir a Natureza, feia, no seu entender. Nesse sentido, a sua poesia questiona: o que é o Homem, o que é a natureza humana, qual a sua condição?

A procura de uma resposta para estas perguntas está em muitos dos seus textos, literários e não literários, muito embora o enigma do ser humano permaneça. Apesar disso, alguns vislumbres dos mistérios do Homem são acessíveis aos olhos clarividentes do Poeta que os partilha com os outros seres humanos *no e através do* poema, de acordo com a sua conceção de Poesia. Para ele, a dominar a fraca alma humana está o poderoso e sábio Satan Trimégiste. Com efeito, no seu universo poético e na sua mundividência, Satã é rei e senhor, como se demonstra em “L’Irrémédiable” (1989: 58-9) e tantos outros textos. Ao Homem, “à l’homme vaincu”, ao homem “*si naturellement dépravé*” (Id.: 399), após

a expulsão do paraíso, cabe um destino miserável, carregado de dores e sofrimento, quer físico, quer psicológico.

Da condição humana faz parte a angústia, a tentação, o pecado, a vergonha, o remorso, o choro, os aborrecimentos, o ódio, a vingança, a doença, as rugas, o medo de envelhecer, que contrastam com a condição do Anjo da alegria, da bondade, da saúde, da beleza, da felicidade (“Reversibilité”, Id.: 32-3). Parece-nos ser esta problemática a que é levantada no poema de C. Fradique Mendes, publicado na *Revolução de Setembro* em 1869, intitulado “Soneto”, da autoria de Antero, mais tarde publicado com o título “Diálogo” (Quental, 1980: 90). Registe-se que na experiência fradiquiana este soneto é apenas o primeiro de um conjunto de três (Cf. Serrão, 1985: 283-4).

Este poema foca a diferença entre a Cruz – Amor, firmeza, paz, espírito, luz – e a Natureza, onde necessariamente o Homem se inclui – esta, caracterizada como abismo, jaula, dor, luta cega, trabalho, escravidão, tristeza, lodo vil. Na perspectiva apresentada em alguns textos de Antero, o sacrifício e a morte de Cristo não redimiram a Humanidade, cujo sofrimento continua, como se vê no soneto de 1862 “A um Crucifixo” (1892: 104-05; 1980: 46), o segundo de “Momentos de Tédio”, com a epígrafe “*Dieu n’est pas! Dieu n’est plus*”, verso de “Le Christ aux Oliviers”, de G. de Nerval, onde se expõe a mesma ideia (Em *Sonetos*, o autor retirou a epígrafe). O soneto de Antero termina com a perturbadora interrogação, que é mais uma acusação, “De que serviu o sangue / Com que regaste, oh Cristo, as urzes do Calvário?!”. Doze anos mais tarde, Antero suaviza a sua atitude num outro soneto com o mesmo título, onde responde àquela pergunta, dizendo “Não se perdeu teu sangue generoso, / Nem padeceste em vão”, e acaba considerando Cristo “entre os nossos avós” (1980: 89).

Para Baudelaire, no meio de toda a degradação e miséria que constitui a vida na Terra, “sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci” (“Recueillement”, 1989 : 127), perseguido pelo grande inimigo, o Tempo (“Le temps mange la vie” (“Ennemi, Id. : 12), perante “Le Ciel muet et ténébreux” (“Épilogue”, Id. : 137-8) e o olhar irónico da Morte (“En tout climat, sous tout

soleil, la Mort t’admire/ En tes contorsions, risible Humanité” (“Danse Macabre”, Id. : 71-3), o Homem torna-se presa fácil do poderoso Satan, “Sans cesse à mes côtés” (“Destruction”, Id. : 82). Da condição de toda a natureza, inclusive a humana, se queixa o sujeito poético de Antero no poema de cariz blasfemo “Epigrama Transcendental” (1892: 159-60), de 1879, onde acusa Deus pela sua Criação e pelo sofrimento que lhe infligiu.

Na mesma linha de pensamento e ação, e neste caso específico em sintonia com Proudhon, o sujeito poético da poesia de Baudelaire, perante o espetáculo confrangedor do sofrimento da Humanidade, revolta-se contra Deus, o Criador, normalmente, indiferente. É o que acontece com o conjunto de poemas “Révolte” (1989: 90-93), constituído pelos poemas “Le Reniement de Saint Pierre”, “Abel e Caïn” e “Les Litanies de Satan” (Id.: 92-93), onde, no assunto em análise, este último assume especial relevância. Neste poema, é em tom blasfemante que o sujeito poético se dirige a este anjo caído, símbolo da revolta e do inconformismo, anjo proscrito, como o Homem, expulso do paraíso, anjo das trevas, porém, muito mais próximo do homem e das suas misérias, que o Deus longínquo, ciumento e inacessível. Nesta longa ladainha, são enumeradas as situações em que Satã esteve ao lado do homem sofredor, do homem inventor, do homem conspirador e lutador, como “Guérisseur familier des angoisses humaines”, “Bâton des exilés, lampe des inventeurs, / Confesseur des pendus et des conspirateurs”, “Père adoptif de ceux qu’en sa noire colère / Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père” (Id.: 92-93). De facto, ao longo deste texto, Baudelaire enumera uma série de situações que fazem parte da história do Diabo e da Humanidade, apresentada por Michelet em *La Sorcière*, livro bem conhecido dos autores de Fradique (Cf. Reis, 1966: 100), onde este revela que o Diabo esteve quase sempre ao lado do Homem ao longo dos tempos, ao contrário de Deus, que muitas vezes o perseguiu e traiu.

No soneto “Homo”, Antero sugere a proximidade do Homem com o Diabo, ao afirmar “Sou talvez Satanás; – talvez um filho / Bastardo de Jeová; – talvez ninguém!” (1980: 101).

Em 1873, este poeta publica dois sonetos com o título “O Possesso” (Comentário às *Litanies de Satã*) (1892: 153-6), título de um outro soneto de Baudelaire, onde este afirma: “Ô mon cher Belzébuth, je t’adore!” (1989: 28). Se em “Litanies de Satan” Baudelaire colocou em primeiro plano a interação de Satã com o Homem nas mais variadas situações, no seu “Comentário” Antero coloca o foco na relação do sujeito poético com Deus e com Satã, para mostrar a sua ferocidade para com o primeiro e a sua preferência pelo segundo. De facto, o poeta português é muito mais feroz e blasfemo que o poeta francês relativamente à Divindade. No primeiro soneto, proclama que não crê em “Deus-Padre onnipotente”, nem em “Deus-Filho”, nem no “Espírito”, invoca a condição humana decorrente do Pecado original e da inexplicável expulsão do Paraíso, declara a sua fé “no Pecado inelutável / [...] / E no eterno reinado de Satã!” (1892: 154). No segundo soneto, o sujeito poético evoca a situação do “homem desolado” esmagado pelo “Tédio” e humilhado pelas “Preces vãs e esconjuros”, para chegar à conclusão lógica de que “O nome do Homem, trágico e sagrado, / Só a quem desafia Deus compete!” (1892: 155). O corolário deste raciocínio é a proclamação da superioridade do Inferno e a prestação do seu preito e homenagem a Satã:

*Mais fecundo que o Céu, criou o Inferno
A blasfémia –Honra, pois, o preito eterno
A Satã, que nos deu o blasfemar! (1892: 156)*

A propósito destes sonetos, Antero seguiu o exemplo de Baudelaire (1989: 957), ao publicar uma nota em que se distancia do conteúdo dos seus textos (In Serrão, 1985: 383).

Porém, estes não foram os únicos poemas blasfemos de Antero, como mostram os sonetos que constituem “Disputa em família” (1980: 102-103), de data posterior a 1874, “NIHIL”, de 1863 (1892: 107-8), “Gargalhadas”, de 1863 (Id.: 120-129), um poema cujos significados a leitura do texto “De l’Essence du Rire” (1989: 690-701) de Baudelaire, de 1855, tornará mais claros. De facto, a interpretação deste texto mostra que “Le rire est l’expression d’un sentiment double, ou contradictoire” (Baudelaire,

1989: 695), contradição que fica explícita logo na abertura do poema de Antero.

Para Baudelaire, originário da queda no Paraíso, “Le rire est satanique, il est donc profondément humain. Il est dans l’homme la conséquence de l’idée de sa propre supériorité ; [...] il est essentiellement contradictoire, c’est-à-dire qu’il est à la fois signe d’une grandeur infinie et d’une misère infinie, misère infinie relativement à l’Être absolu dont il possède la conception, grandeur infinie relativement aux animaux” (Id.: 694).

Dirigidas às realidades do presente do poeta, as “Gargalhadas” de Antero denunciam o fosso entre o Bem e o Mal, entre real e o ideal, o existente e o desejável, e mostram que “la puissance du rire est dans le rieur et nullement dans l’objet du rire” (1989: 694).

Em suma, no que respeita a satanismo e blasfêmia, talvez Antero, também influenciado por Proudhon, chegue a superar Baudelaire, já que desafia e insulta Deus direta e explicitamente, enquanto Baudelaire é sempre mais tímido e subtil nos seus ataques, que são mais próximos de queixumes, e nunca põe em causa a ortodoxia cristã, apesar de um “cristianismo em ruínas” (Cf. Friedrich, 1978: 35-58). Para Antero, trata-se efetivamente de uma crise religiosa grave.

A ideia da proximidade do Diabo relativamente ao homem surge também em Eça de Queirós, no conto “O Senhor Diabo”, de 1867, onde se reconhece que “em certos momentos da história, o Diabo é o representante imenso do direito humano” (Contos, 1980: 35).

Em suma, o satanismo chega a Antero e seus companheiros por várias vias, entre as quais Proudhon, Nerval, Leconte de Lisle e Baudelaire, e é tratado literariamente antes e depois da experiência fradiquiana.

No que respeita a Baudelaire, apesar de algumas coincidências, o satanismo e o Satã do autor francês parecem-nos diferentes daquilo que vemos no Fradique Mendes de Eça e em vários dos seus textos sobre o mesmo tema, escritos em 1866 e 1867, publicados em folhetins na *Gazeta de Portugal* e posteriormente no livro *Prosas Bárbaras* (PB). Efetivamente, verificamos que o Satã de Baudelaire é um ser pleno de vigor e vitalidade,

que, por várias formas, nomeadamente, através do prazer e da paixão, domina irremediavelmente a Terra e o Homem. Em todo o caso, há que ter em conta que esta é uma atitude literária e, segundo Benjamin, “O satanismo de Baudelaire não deve ser tomado muito a sério. Se tem algum significado, é no sentido de ser a única atitude que, a longo prazo, poderia sustentar a sua posição inconformista” (Benjamin, 2017: 24).

Quanto ao Satã de Fradique e de Eça, ele está mais próximo do protagonista de “La Tristesse du Diable”⁷, de Leconte de Lisle, já perdeu todo o vigor, está desolado de tédio, expressa as saudades de um tempo de felicidade que contrasta com a sua situação presente e anseia pela morte. No poema “Serenata de Satã às Estrelas”, Satã queixa-se:

Hoje estou velho e só e corcovado.

[...]

*E corro o mundo todo, esfomeado,
Aos abutres do céu pedindo esmola.*

Eu sou Satã o triste, o derrubado!

(Apud Serrão, 1985: 260-1)

Também o Diabo de Lisle, anterior ao de Fradique, está desanimado, entediado, confessa que “la fureur me pèse, et le combat m’ennuie” (1925: 298) e pede a morte, ameaçando que com ele também morrerá a “obra dos seis dias”, ou seja, a obra de Deus. Diz o Diabo de “La Tristesse du Diable”:

*Tombez, écrasez-moi, foudres, monceaux
des mondes!*

Dans le sommeil sacré que je sois englouti!

Et les lâches heureux, et les races damnées,

*[...]Entendront une Voix disant: Satan
est mort!*

Et ce sera ta fin, Œuvre des six Journées!

(1925: 298-9)

Na verdade, a decadência, a desilusão e o desejo de morte caracterizam o Diabo de Leconte de Lisle e dão parcialmente razão e fundamento ao Fradique de 1888, quando este diz que as *Lapidárias* foram decalcadas de versos deste poeta

⁷ Publicado na *Revue Française*, em 1/12/1864, pp. 588-9; em *Parnasse Contemporain* I, em 1866, pp. 19-21; depois em *Poèmes Barbares*, ed. 1872 (Cf. Alves, 1983).

(CFM: 29). No que diz respeito ao satanismo, e em especial ao poema “Serenata de Satã às Estrelas”, rebatizado na *Correspondência de Fradique Mendes* como “Serenata de Satã aos Astros” (CFM: 24), existe de facto fundamento para essa associação, mas não para os outros poemas. Essa influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça, em especial no poema de Fradique “Serenata de Satã às Estrelas”, foi pormenorizadamente analisada e demonstrada por Santos Alves (1983: 18-27), ficando claras as coincidências entre este poema de Fradique/Eça e os poemas “La Chute des Étoiles” (Lisle, 1925: 223), “La Tristesse du Diable” (Id.: 297-9), e outros poemas deste poeta francês. Segundo o mesmo autor, essa influência verifica-se também em “O Milhafre”, “O Senhor Diabo” e “Mefistófeles. J. Petit”, opinião que partilhamos. Em “O Senhor Diabo” de Eça, depois de uma derrota amorosa, o Diabo exprime o mesmo desalento e decadência, refere desdenhosamente a “obra dos Seis Dias” e parte para a morte, sendo evidentes as semelhanças com o poema de de Lisle:

Estou velho. Vai-se-me a vida. [...] Os abutres já me apupam. [...]

Vou achando risível a obra dos Seis Dias. [...] Fica-te em paz, mundo! [...] É esta a minha última aventura. Vou para o meio da Natureza, para junto do livre mar, pôr-me sossegadamente a morrer (Contos: 46).

No entanto, poderíamos sugerir também a influência de Michelet e do seu livro *La Sorcière*, onde ocorre uma cena similar, embora Satã atue aqui em companhia e em obediência à Sorcière, a sua criatura:

“Eh bien, mon bon Satan, partons... Car j’ai bien hâte d’être là-bas. L’enfer vaut mieux. Adieu le monde!”

[...] Satan obéissant avait, tout près, sellé un gigantesque cheval noir, qui, des yeux, des naseaux, lançait le feu. – Elle y monta d’un bond... [...] – En partant, elle rit, du plus terrible éclat de rire, – et disparut comme une flèche (Michelet, 1898 : 470).

Registe-se que o satanismo e a Morte do Diabo⁸ são uma obsessão para Eça, como provam algumas das suas obras.

Ora este declínio de Satã acontece porque também Deus, ou os deuses, estão a desaparecer. O céu está desabitado, é apenas um cemitério, as igrejas e os cruzeiros estão desertos. De facto, a mesma imagem da decadência de Deus aparece no conto atrás citado (Cf. *Contos*: 46) e o mesmo se verifica também em “O Milhafre”, de 1867 (Id.: 28).

Trata-se da antecipação da “morte de Deus” que Nietzsche virá anunciar em 1882 em *A Gaia Ciência*.

Verifica-se, pois, da parte do Homem, um abandono de tudo o que é espiritual e religioso, em favor de tudo o que é material. E se em Baudelaire apenas Satã reinava, nos nossos autores já se instalou a dúvida religiosa, como revela o poema de Fradique Mendes inédito “Eterna Dúvida”, da autoria de Batalha Reis, isto é, Deus e Satanás estão ambos em decadência na sociedade. A emergência do satanismo português parece-nos, assim, corresponder a uma crise religiosa que afeta aquela geração, e que em 1867 Eça caracteriza nestes termos:

Nós, meu amigo, somos uma geração desiludida por três revoluções, amolecida por uma invenção horrível – a música, tomada de dúvida religiosa, geração que vê esvaecer-se Cristo, a quem tanto amou, e não vê chegar a liberdade, por quem há tanto tempo espera (PB: 145).

Nesse sentido, os criadores de Fradique compreenderam que, quando escrevem, a sociedade ocidental já deu um passo em frente relativamente a Baudelaire (Cf. Serrão, 1985: 131). Nesse aspeto, eles antecipam Nietzsche, na medida em que antecipam a “morte de Deus” e, por inerência, a morte correlativa de Satã. Como escreveu Antero em 1863 no soneto “Sarcasmos”: “Está deserta a estrada do Infinito, [...] A eternidade é fóssil: Deus é velho, A cruz de Cristo está feita um palito, / [...] / Mas morrer Satanás também

⁸ Cf. *A Morte do Diabo*, (de Eça de Queirós com Jaime Batalha Reis & Augusto Machado), Editores: Irene Fialho, Mário Vieira de Carvalho, José Brandão, Lisboa, Editorial Caminho, 2013.

de frio [...] / [...] / É isto o que me dói, o que me mata” (Quental, 1892: 111-112).

Assim, os criadores de Fradique pertencem a uma geração que poderia ser afetada pelo nihi-lismo resultante de uma mutação de valores, o que de facto acontece com Antero, incapaz de reagir pelo distanciamento da ironia e do desdobramento, quando o “Homem! mendigo do Infinito!” (Quental, 1892: 107) ficou “cara a cara com o Nada!” (Id.: 109), num “século fantasma, / Tão sábio que é ateu” (apud Serrão, 1985: 269), que para Fradique/Antero tem Baudelaire como “símbolo”:

*És o símbolo, tu, dum século fantasma,
Tão sábio que é ateu, e já não quer chorar...
Que tem cãs sem ser velho, e que de
nada pasma
Olhando o mundo à luz do gás do
Boulevard... (Ibidem)*

Na verdade, nesta matéria, Fradique e os seus autores integram-se num percurso que já estava em marcha e chegará a Nietzsche, onde podemos assinalar alguns marcos:

– *O Christ! n'est-il point de Dieu?*

– *Il répondit: – Il n'en est point.*

– *Jésus, n'avons-nous pas de père? – Et il répon-dit avec un torrent de larmes: – Nous sommes tous orphelins; moi et vous, nous n'avons point de père⁹;*

*Dieu n'est pas! Dieu n'est plus!¹⁰;
Hoje estou velho e só e corcovado.
[...]
Eu sou Satã o triste, o derrubado!
Mas vós, estrelas, sois o musgo velho
Das paredes do céu desabitado,
[...]
Eu sou expulso, roto, escarnecido,*

*Mas a vós já ninguém vos quer as leis.
Ó velho Deus! ó Cristo dolorido!¹¹;*

Deus está morto! Deus permanece morto! E quem o matou fomos nós!¹²

Esta história tumultuosa entre deuses e homens pode, afinal, estar resumida no soneto de Antero, “Divina comédia”, onde os homens clamam aos “deuses invisíveis” “Porque é que nos criastes?!”, a que “os deuses, com voz inda mais triste, / Dizem: – “Homens! porque é que nos criastes?” (Quental, 1980: 109).

BIBLIOGRAFIA

- Alves, Manuel S. (1983), “A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós”, Colóquio/Letras, n.º 75, Set., pp. 18-27.
- Andrade, Anselmo de (1896), “O sonho do poeta”, in *Antero de Quental – in Memoriam*, Porto, Mathieu Lugan Editor, pp. 319-335).
- Baudelaire, Charles (1989), *Baudelaire. Œuvres Complètes*, Paris, Robert Laffont.
- Benjamin, Walter (2017), *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Fialho, Irene, (2014) “A Morte do Diabo” e a Primeira Vida de Carlos Fradique Mendes, Poeta Satânico Português”, in *Os Estudos Literários em Portugal no Século XX*, Vol. 1 (2011), 11-04, pp. 283-304.
- Friedrich, Hugo (1978). *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo, Livraria Duas Cidades.
- Grossegese, Orlando (1993), “A Correspondência de Fradique Mendes – uma ‘auto-necrografia’”, *Queirosiana*, 5/6, pp. 227-240.
- Jauss, Hans, R. (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard.
- Lisle, Leconte de, (1925), *Poèmes Barbares*, Paris, Librairie Alphonse Lemerre.
- Machado, Álvaro M. (1986), *Les Romantismes au Portugal*, Paris, F. Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais.
- Matos, G. Sequeira (1941), “Fradique Mendes, símbolo dos “Vencidos da Vida”, in “Vencidos da Vida” – 1º ciclo de conferência promovido pelo Século, 1941.
- Michelet, Jules (1898), *La Sorcière*, Paris, Flammarion.
- Nery, António A, (2015), “Fradique Mendes e o Satanismo Baudelaireano”, *Revista Estação Literária*, Londrina, Vol. 13, jan., pp. 335-346.
- Oliveira, Paulo M. (2005), “Entre Continentes e culturas: as travessias de Fradique Mendes”, in *Portos flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*, Atelie Editorial, Brasil (pp. 91- 104).
- Le Parnasse Contemporain I* (1971), Genève, Slatkine Reprints.

⁹ *Le Songe*, Jean-Paul Richter, Traduzido por Mme de Staël, in *De L'Allemagne*, pp. 352-3.

¹⁰ Nerval: “Le Christ aux Oliviers”, texto inspirado em *Le Songe*, epígrafe de Antero em “A um Crucifixo”.

¹¹ C. Fradique Mendes, “Serenata de Satã às Estrelas”.

¹² Nietzsche, 1882, *A Gaia Ciência*, § 125.

- Poe, Edgar Allan, (2004), *Poética*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Proudhon, P.-J. (1865), *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris, Garnier Frères.
- (1850), “De la responsabilité de l'homme et de Dieu, sous la loi de contradiction, ou solution du problème de la Providence”, in *Système des contradictions économiques*, 2 vol. (1846), Paris, Garnier, t. I, pp. 344-399).
- Queirós, Eça de (1980) *Prosas Bárbaras*, Círculo de Leitores, Mem Martins.
- (1980), *Contos*, Círculo de Leitores, Mem Martins.
- (1980), *Textos do Distrito de Évora 1*, Círculo de Leitores, Mem Martins.
- (1980), *Textos do Distrito de Évora 2*, Círculo de Leitores, Mem Martins.
- (1981), *Notas Contemporâneas*, Círculo de Leitores, Mem Martins.
- (1981), *A Correspondência de Fradique Mendes*, Círculo de Leitores, Mem Martins.
- Queirós, Eça de, e Ortigão, R. (s. d.), *O Mistério da Estrada de Sintra*, Lisboa, Livros do Brasil.
- Quental, Antero de (1980), *Sonetos*, Lisboa, Ulmeiro.
- (1892), *Raios de Extinta Luz*, Lisboa, M. Gomes, Livreiro-Editor.
- (1923) *Prosas I (1859-1865)*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- (1926) *Prosas II (1866-1881)*, Coimbra, Imprensa da Universidade.
- Reis, J. Batalha (1966), *Eça de Queiroz e J. Batalha Reis – Cartas e Recordações do seu convívio*, Porto, Lello & Irmão-Editores.
- (1896) “Anos de Lisboa (Algumas Lembranças)”, in *Antero de Quental – in Memoriam*, Porto, Mathieu Lugan Editor, pp. 441-472.
- Santos, Leonel R. (1991), “Antero e a Arte”, *Revista de História das Ideias*, Vol. 13, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 135-160.
- Serrão, Joel (1985), *O Primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte.

“PANTEÍSMO CRÍSTICO”: O “PANTEÍSMO FANTÁSTICO” COMO REPRESENTAÇÃO DA MATERIALIDADE DE CRISTO

Manuel P. Fernandes

I. A UNIDADE DAS *PROSAS BÁRBARAS*

Prosas Bárbaras é uma obra póstuma de Eça de Queiroz em termos cronológicos, saída em 1903, mas, maioritariamente correspondente à uma republicação de vários textos que haviam sido publicados entre 1866 e 1867 na *Gazeta de Portugal*.¹ O título colhe a sua justificação da Introdução de Jaime Batalha Reis em se diz que Eça de Queiroz, após ter ouvido uma leitura de “O Milhafre” e ter sido confrontado com a hipótese de republicar os textos da sua juventude literária, teria afirmado que se os republicasse seria “sob o título crítico e severo de *Prosas*

Bárbaras”.² Porém, quero que recordemos que embora haja uma edição crítica recente que tomou a opção editorial de não se ficar pelo título *Prosas Bárbaras*, decidindo publicar a literatura juvenil de Eça sob o nome de *Textos de Imprensa*, estamos perante um livro que poderá ser considerado antológico.

A antologia, tal como Maria da Natividade Pires explica:

pode, no seu título, clarificar o critério da selecção de selecção dos textos que apresenta. Os prefácios explicitam muitas vezes os objectivos da A[ntologia] em causa, enquadrando histórica e ideologicamente os textos escolhidos e, por vezes, exprimem até posições estéticas e teóricas sobre a criação literária. (...) O contacto do leitor com os textos apresentados, para além

¹ A crónica intitulada “A morte de Jesus” terá sido publicada entre 13 de abril e 8 de julho de 1870 na *Revolução de Setembro*, mas de acordo com Campos Matos terá sido introduzida por Luís de Magalhães nas *Prosas Bárbaras* por não parecer concluído. Cf. Campos Matos, A. (2015) “A morte de Jesus”. In *Dicionário de Eça de Queiroz*. Organização e coordenação de A. Campos Matos. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 893.

² Batalha Reis, Jaime. (2004). “Introdução”. In *Textos de Imprensa I. (da Gazeta e Portugal)*. Edição crítica de Carlos Reis e Teresa Peixinho. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, p. 183.