

Francine Riciéri

**Digerir, transformar:
Cruz e Sousa e Baudelaire,
Baudelaire e Cruz e Sousa**

Resumo

Mais do que constatar a presença de Charles Baudelaire nos projetos poéticos de Cruz e Sousa, o objetivo deste texto é explorar alguns dos caminhos por meio dos quais a recepção crítica ao poeta brasileiro abordou aquela presença. Desde alguns leitores de primeira hora até trabalhos que se tornaram referência nos estudos do poeta brasileiro, Charles Baudelaire tem aparecido como um dos poetas (certamente o mais nítido) em relação aos quais a poética de Cruz e Sousa se configura: uma poética que encontra sua dicção no diálogo. Para além de definir quais seriam os termos em que se deram tais diálogos, ou, ao menos, de definir em quais termos a recepção crítica os teria interpretado, o que se pergunta, no texto, é de qual Baudelaire poderiam estar tratando os interlocutores considerados.

Palavras-chave: Cruz e Sousa; Charles Baudelaire; recepção crítica; simbolismo no Brasil

Résumé

Plus que de réaliser la présence de Charles Baudelaire dans les projets poétiques du poète brésilien Cruz e Sousa, le but de ce texte est d'explorer quelques-unes des façons dont la réception critique du poète brésilien a approché cette présence. De quelques premiers lecteurs à des œuvres qui sont devenues une référence dans les études du poète brésilien, Charles Baudelaire est apparu comme l'un des poètes (certainement le plus pointu) par rapport auquel la poétique de Cruz e Sousa est configurée : une poétique qui trouve sa diction dans le dialogue. En plus de définir les termes dans lesquels de tels dialogues ont été donnés, ou, au moins, de définir en quels termes la réception critique les aurait interprétés, ce que l'on se demande, dans le texte, c'est que Baudelaire pourrait traiter les interlocuteurs considérés.

Mots-clés : Cruz e Sousa ; Charles Baudelaire ; réception critique ; symbolisme au Brésil

Pour être bref, je suis obligé d'omettre une foule de corollaires résultant de la forme principale, où est, pour ainsi dire, contenu tout le formulaire de la véritable esthétique, et qui peut être exprimée ainsi : Tout l'univers visible n'est qu'un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur relative ; c'est une espèce de pâte que l'imagination doit digérer et transformer^{1,2}

Charles Baudelaire – Salon de 1959

Demais, prosa e verso, numa dada natureza, são cordas vibráteis, manifestações integrais e simples de uma Estética pura e à parte. E, dessas cordas vibráteis, se muitos possuem apenas uma, com delicadeza, intensidade e correção superior, não quer isso dizer que outros não possam, por excepcionalidade, possuir duas, com igual ou maior correção ainda, o que simplesmente indica complexidade e força.

Cruz e Sousa - Intuições

Em novembro de 1893, no jornal *Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, publicava-se a primeira de uma série de “Cartas Literárias” que totalizariam 22 artigos de crítica preparados por Adolfo Caminha. Essa primeira carta ocuparia, como as que a sucederam, cerca de duas das oito ou nove colunas que organizavam a página de abertura e que era também a página mais importante da *Gazeta*, ela própria um dos jornais mais respeitados, se não o mais respeitado do Rio de Janeiro naquele momento. Os estudiosos de Caminha apontaram nesses escritos uma tentativa de legitimação do projeto criador do crítico. Ainda assim, escolhi começar minhas considerações recorrendo a Caminha, em especial por aquilo que aí se vislumbra daquele ambiente literário. A Carta revela um crítico jovem, informado e combativo, que se propõe realizar uma espécie de inventário das produções literárias do ano, enquanto documenta a precariedade, valendo-se de números e comparando as situações francesa e brasileira, além de censurar diversas vezes o que seriam o “desleixo” e a “incúria”, que justificariam nosso “lento caminhar na órbita das conquistas literárias” (CAMINHA, 1893, apud CAROLLO, 1980, p. 184).

O tom francamente descrente das letras no país não impede que, na sequência, Cruz e Sousa apareça entre os poucos escritores a serem situados em primeiro plano na vida literária de então. Para descrever em detalhes: em um texto que (na versão transcrita em livro) se

* **Francine Ricieri** - Professora da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

¹ Trabalho realizado mediante Auxílio Regular à Pesquisa concedido pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo 2016/20720-6.

² Tradução (BAUDELAIRE, 1995, p. 808): “Para resumir, sou obrigado a omitir uma série de corolários resultantes da fórmula principal, onde está contido, por assim dizer, todo o ideário da verdadeira estética, e que pode se expressar assim: todo o universo visível é apenas um armazém de imagens e signos aos quais a imaginação deverá atribuir um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar”.

estende por sete páginas, Caminha emprega cerca de uma página para se referir a três autores que, por diferentes razões, entende merecerem alguma consideração (Aluísio de Azevedo, Coelho Neto e Artur Azevedo, esse último apenas mencionado)³. Quanto a Cruz e Sousa, já próximo do final do texto, o crítico demora-se em examinar sua importância por cerca de uma página, seguida por três parágrafos dedicados a B. Lopes. Todo o restante são censuras e lamúrias com que tenta pintar a precariedade do ambiente literário no país.

Escrevendo, portanto, sobre Cruz e Sousa, nos últimos números da *Gazeta* publicados em 1893 (ano da publicação de *Missal* e *Broqueis*, respectivamente em fevereiro e agosto), Adolfo Caminha a ele se refere como o artista “mais bem-dotado entre os que formam a nova geração brasileira”. Creio valer a leitura:

Se me perguntassem, porém, qual o artista mais bem-dotado entre os que formam a nova geração brasileira – pergunta ociosa e indiscreta – eu indicaria o autor de *Broqueis*, o menosprezado e excêntrico aquarelista do *Missal*, muito embora sobre mim caísse a cólera do Parnaso inteiro. Erro, talvez, de observação e de crítica, mas o certo é que vejo em Cruz e Sousa um poeta originalíssimo, de uma rara sensibilidade estética, sabendo compreender a Arte e respeitá-la, encarando a vida com a independência de quem tem um ideal – a perfeição artística.

Um preconceito injusto e tolo isolou-o dos seus contemporâneos, fechando-lhe as portas do jornalismo, e daí o revoltado e pessimista implacável que abre seu livro com essa solene invocação de Baudelaire, feita de ódio e orgulho, trespassada de amargura e desprezo: - *Seigneur, mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise.* (CAMINHA, 1893, apud CAROLLO, 1980, p. 181-187)

Lembrado na primeira página de um conceituado jornal, sendo valorizado por sua excepcionalidade, por sua peculiar sensibilidade estética (“originalíssimo”) e pelo que seria sua compreensão da Arte em um panorama literário considerado de baixa qualidade sob vários aspectos, Cruz e Sousa é enaltecido por sua “independência”, associada à busca de perfeição artística. Para os objetivos desse texto, não se pode deixar de enfatizar, ainda, que a relação entre as poéticas de Cruz e Sousa e Charles Baudelaire só será mencionada no segundo parágrafo em que Cruz e Sousa é tematizado. Também nesse segundo parágrafo, aparecem, muito embrionárias, formulações que remetem a elementos que se converteriam posteriormente em algo como um paradigma crítico ou uma chave de leitura de Cruz e Sousa e que poderiam, talvez, ser localizadas nas alusões a *preconceito* e *isolamento*. De todo modo, nesse caso, *preconceito* e *isolamento* parecem funcionar como aspectos secundários em

³ O texto se refere ao ano de 1893. Registre-se, contudo, que são mencionados retrospectivamente trabalhos de Alencar, Machado de Assis, Macedo, Aluísio de Azevedo, Ferreira Leal, Raul Pompeia e Pardal Mallet.

relação ao que deles resulta e que é entusiasticamente saudado pelo texto: uma escrita em que Cruz e Sousa estaria irmanado com Baudelaire, ambas as vozes perfiladas no mesmo livro, enunciando-se, em paralelo. A natureza das relações entre os escritores receberá desenvolvimento na sequência: “Baudelaire é seu guia neste inferno da vida. Baudelaire com seu rir nervoso e galvânico, Baudelaire com o seu pessimismo invencível de superexcitado” (CAMINHA, 1893, apud CAROLLO, 1980, p. 181-187).

Não deixa de ser curioso lembrar que, em cerca de cinco ou seis anos, muito próximo da morte, Cruz e Sousa entregaria a Nestor Vitor um livro a ser publicado postumamente e que conteria poemas em prosa, dentre os quais um ficcionalizando exatamente um encontro, em pleno inferno, entre os dois poetas. Portanto, seja em 1893, seja nos livros póstumos, a relação com Baudelaire havia sido irrefutavelmente explicitada pelo próprio poeta, que escolhe no *Spleen de Paris* a epígrafe que abre o livro *Broqueis* e que, em um de seus livros finais, toma Baudelaire como personagem de um poema em prosa depois muito comentado.

Isso para mencionar que não parece cabível examinar a hipótese de uma relação entre as poéticas em questão (não se trata de uma hipótese, trata-se de um fato), mas talvez seja pertinente uma reflexão sobre os modos segundo os quais tal relação vem sendo explorada pela crítica dedicada a Cruz e Sousa. Voltando ainda a Caminha, na tentativa de estabelecer uma das formas como se pôde constituir a abordagem àquela relação entre poéticas, explicitaria que esse leitor de primeira hora, ainda na sequência do mesmo “1893”, volta a referir Cruz e Sousa como “um independente, um forte, um insubmisso” (CAMINHA, 1893, apud CAROLLO, 1980, p. 181-187). A proximidade reivindicada pelo poeta com a escrita baudelairiana não recebe, nesse sentido, por parte do leitor crítico, qualquer conotação restritiva ou demeritória para Cruz e Sousa: a relação com Baudelaire não figura como *imitação*. Também não é garantia do valor e da legibilidade de Cruz e Sousa ou, menos ainda, prova de sua subalternidade em relação àquele que teria escolhido como *fonte*.

A propósito, ainda, da primeira repercussão de *Missal* e *Broqueis* e do quanto ela possa contribuir para pensar o modo como se descreveram as relações entre os dois poetas de que trato aqui, recupero, em um texto publicado por Raúl Antelo, em 1988 (“Leituras sincrônicas: Cruz e Sousa em Jaimes Freyre”), outro momento dessa repercussão. Antelo ocupa-se em reconstruir “o caminho através do qual o modernismo hispano-americano teria recebido produtivamente os procedimentos poéticos de Cruz e Sousa” (ANTELO, 1988, p. 165) e o faz centrando sua análise em uma conferência de introdução à poética simbolista proferida em agosto de 1899 no Ateneu de Buenos Aires, que descreve como um “típico cenáculo finissecular”, que teria funcionado “como órgão de consagração e difusão de novos modelos

estéticos e paradigmas literários” (ANTELO, 1988, p.166-167). Segundo Antelo, o conferencista revelaria “um bom conhecimento de literatura brasileira”, com referências a diversos escritores, já que, inclusive, residira no Brasil por algum período. A admiração por Cruz e Sousa e a valorização de sua poética poderiam ser observadas em um trecho específico, transcrito por Antelo:

Buscaríase en vano en las letras brasileras y en las portuguesas, los antepasados intelectuales del artista de los Broqueis. Si volviérais la vista a Francia, os acordaríais de Baudelaire o de Villiers; si al país yankee, de Poe; si a Inglaterra, de Swinburne; pero Cruz e Sousa solamente os recordaría a estos artistas, tan grandes e tan distintos; porque su obra le pertenece, como concepción y como ejecución; es suya, la caracteriza y lo revela (FREYRE, 1899, apud ANTELLO, 1988).

Sem se restringir às relações com Baudelaire, Freyre estabelece outras associações. Mais do que isso, dissocia desses autores que a escrita cruz-sousiana faz *recordar*, desses “antepassados intelectuais”, qualquer responsabilidade por aquilo de que tal escrita se constitui: como concepção e como execução sua obra a ele pertence.⁴ Proferida em agosto de 1899, a conferência contém também uma nota fúnebre e, por aproximação, sem ser um poema, parece evocar os poemas referidos como *tombeau*. Um *tombeau* seria mais que um poema em que um poeta vivo consigna sua devoção a um poeta morto, mais que uma homenagem póstuma. Em geral, por meio de um *tombeau*, um poeta sugere como constitutivos de seu próprio projeto criativo aspectos específicos da obra do homenageado. Nesse sentido, o *tombeau* é uma forma de explicitação pelo próprio escritor do que ele julga serem linhas de força de sua produção: certa concepção de ritmo, certo conjunto de imagens, específicos recursos de organização textual, mas também uma ética, um posicionamento diante da escrita ou do mundo... Da prática disseminada do *tombeau* no final do século XIX⁵, pode-se pensar em uma concepção de escrita poética como entrelaçamento de tradições. Como indica o título escolhido por Raúl Antelo, Cruz e Sousa está em Jaimes Freyre. No

⁴O título do ensaio de Antelo contém a expressão “leituras sincrônicas” e, no fechamento, ele se reporta à expressão “leituras simultâneas”. Como a reflexão com que o texto se encerra de algum modo ilumina aspectos em discussão, transcrevo o parágrafo final do ensaio: “Pouco antes de morrer, examinando a posição de Lugones perante a tradição, Borges reiterou aquilo que, de traço pessoal, transformou-se em ferramenta teórica da época: as leituras simultâneas. Constatou, então, que por trás de *Los crepúsculos en el jardín* estava a sombra de Albert Samain; por trás de *Las Fuerzas extrañas*, a de Edgar Allan Poe; por trás do *Lunário sentimental*, a de Jules Laforgue. *Así es, pero sólo Lugones pudo haber escrito esos libros de fuentes tan diversas*. (BORGES, 1985, apud ANTELLO, 1988, s.p.). Do mesmo modo, poderíamos pensar que por trás de *Castália bárbara* está a sombra de Cruz e Sousa, mesmo que coubesse aplicar a Jaimes Freyre aquilo que ele mesmo disse do poeta negro: *su obra le pertenece como concepción y como ejecución: es suya*.” (ANTELO, 1988, p. 173)

⁵Para mencionar apenas alguns casos: Mallarmé escreveu “Le tombeau de Charles Baudelaire”, “Tombeau” (a Verlaine) e “Le tombeau d’Edgar Poe” (na versão final, “Au tombeau d’Edgar Poe”). No Brasil, Eduardo Guimaraens escreveu, entre outros, “Túmulo de Baudelaire” e “Túmulo de Alceu Wamosy”. Além dos poemas em que aparece a palavra *tombeau*, há muitos outros em que ela não aparece e que recebem como título o nome ou algum atributo do poeta lembrado e que se constituem em *tombeaux*.

mesmo sentido, Baudelaire está em Cruz e Sousa. Ou Poe, em Baudelaire. E, contudo, cada uma dessas escritas permanece própria: enquanto concepção, enquanto execução.

Assim, os dois textos, um de 1893, o outro de 1899, parecem se aproximar pelo modo como a relação entre escritores aí se configura. Seria o caso, talvez, de registrar, muito rapidamente, que o texto de Caminha inclui na descrição da cena literária daquele ano a alusão a um conturbado jogo de forças. As alusões à cólera do Parnaso inteiro e mesmo ao “menosprezado e excêntrico aquarelista do *Missal*” explicitam esse cenário conflituoso, indiciando algumas das tensões que se seguiram à publicação dos dois livros de 1893.⁶ A esse respeito, Ivone Daré Rabello discerniu no comentário de Adolfo Caminha relativo à epígrafe de *Broqueis*, o reconhecimento de um ato combativo que incluiria a escolha do título do livro e que teria escapado aos demais críticos contemporâneos ao poeta. A epígrafe seria uma espécie de “recado mandado aos donos da tribo” (RABELLO, 2006, p. 114), uma resposta “ao preconceito injusto e tolo” que teria isolado o poeta de seus contemporâneos.

Em uma análise intitulada “Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire” e presente em um número da revista *Travessia* comemorativo dos cem anos da publicação de *Missal* e *Broqueis*, Glória Carneiro do Amaral assim comentava a epígrafe em questão, extraída do livro *Le Spleen de Paris*.

⁶ Não sendo nosso objetivo examinar mais detidamente esse contexto, remeto a “Cruz e Sousa em 1893: a incompreensão crítica de *Missal* e *Broqueis*, de Juan Marcello Capobianco (CAPOBIANCO, 2014, s.p.). Ilustrando a turbulência em que se encontravam as letras, no momento, Capobianco transcreve um belicoso poema-paródia assinado por “Sousa e Cruz” aparecido na mesma *Gazeta de Notícias*, em 3 de setembro de 1893 (três meses antes, portanto, de “1893”, de Adolfo Caminha):

NA COSTA D’ÁFRICA

Flava, bizarra, álaçre e cintilante,
Na Epopeia de rufos de tambores,
Surge a manhã dos místicos vapores
Do Levante irial, purpurejante...

Gargalha o sol; - o Deus enamorante,
Cristais brunindo os rútilos fulgores
Na comunhão dos rubros esplendores:
N’África rude, bárbara, distante.

E vinha, então, torcicolosamente,
Numa dança macabra a turba ardente
De pretinhos a rir, trajando tangas ...

Festa convulsa, exata d’Alegria.
Candongas, Bonzos, tudo enfim havia,
Missais, Broqueis, Pipocas, Bugigangas.

(Gazeta de Notícias, 1893)

São as últimas palavras do poema “À une heure du matin”, em que o poeta faz o balanço de um dia de convivências sociais forçadas e hipócritas. Voltando para casa, descontente consigo e com o mundo – “Mécontent de tous et mécontent de moi” – roga a Deus que o exorcize da mediocridade, através da poesia. Retomando o trecho na epígrafe de *Broqueis*, Cruz e Sousa realça a necessidade do poeta de colocar-se acima da média dos homens. Não é essa, no entanto, a temática central da obra que leva a epígrafe; ela surgirá com maior frequência nos poemas em prosa.” (AMARAL, 1993, p. 129)

O comentário da autora de *Aclimatando Baudelaire* permite introduzir, para além das considerações feitas a propósito de Jaimes Freyre e Adolfo Caminha, outra das possibilidades segundo as quais vêm sendo pensadas as relações entre Cruz e Sousa e Baudelaire: a via temática. Por serem, de fato, tão numerosas e frequentes as coincidências temáticas e mesmo vocabulares entre os escritores, a via temática teria sido, de longe, a mais praticada: temas comuns às duas obras costumam ser muito explorados, com alguma precedência para o tema da mulher e do satanismo, com frequência combinados.⁷ O excerto acima enuncia claramente sua perspectiva temática, mas, mesmo em *Aclimatando Baudelaire*, Amaral explicita o método adotado, reconhecendo suas possíveis limitações:

O caminho que se revelou mais frutífero foi o da comparação de aspectos temáticos dos poemas.

O estudo temático, advertem os teóricos, apresenta dois riscos: por um lado, pode-se privilegiar o estudo dos temas às expensas do procedimento; por outro, pode-se reduzir a multiplicidade e a riqueza da obra influenciadora. (AMARAL, 1996, p. 32)

Um dos modos pelos quais a pesquisadora lida com tais riscos está dado já em sua seleção de corpus: o estudo se concentra na recepção de Baudelaire no Brasil nos três últimos decênios do século XIX e o faz recorrendo a autores *menores*, em que a incidência das duas condições estaria, de algum modo, implicada. Ainda assim, suas considerações em torno de Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Vicente de Carvalho ou Wenceslau de Queiroz não estão voltadas a movimentos de *reabilitação* (ou a propostas alternativas de ordenação de cânone), tentando, ao contrário, estabelecer, em perspectiva histórica, as condições em que se teriam dado as repercussões do escritor francês na literatura brasileira daquele final de século, com indicações quanto a ressonâncias futuras. Reconhecendo as complexidades que o poeta do Desterro acrescenta a sua proposta, bem como o senso de coerência de sua pesquisa, ao

⁷ Marie-Hélène Torres, em seu estudo *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*, delimitando igualmente seu método de trabalho, aproxima-o da Literatura Comparada ou da poesia comparada, definindo-o como um estudo intertextual formalizado enquanto análise temática (TORRES, 1998, p. 43), para a qual seleciona um tema central, o satanismo. Ao delimitar seu corpus de trabalho, esclarece, ainda, que a escolha de poemas e obras críticas abordados obedeceria a dois critérios principais:

“- o critério temático, assim como Deus, Satã, o amor, a morte, o erotismo o tédio, a modernidade ...

- o critério intertextual, como por exemplo, referências a poesias de Baudelaire dentro da poesia de Cruz e Sousa ou conceitos baudelairianos do belo ou da arte moderna adotados por Cruz e Sousa.” (TORRES, 1998, p. 28).

ocupar-se de Cruz e Sousa, Glória considera mais acertado ater-se às “trilhas percorridas pelos poetas anteriores tal como circulam na poética cruz-sousiana e aos aspectos novos que ela soube captar no poeta francês” (AMARAL, 1996, p. 234). Ponderando, sempre, as diferenças de ordens variadas entre os escritores contemplados, encerra o capítulo dedicado a esse último poeta indicando o quanto a “poética baudelairiana abria possibilidades para que o Assinalado alçasse novos voos” (AMARAL, 1996, p. 286). Chega a este ponto (que a aproxima dos leitores críticos já mencionados), reafirma, explorando coincidências e rearranjos temáticos.

Mesmo Roger Bastide, em seus polêmicos “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, estivera em território afim. Escrevendo sobre “Cruz e Sousa e Baudelaire”, abre suas considerações refletindo sobre o que seria um *processo técnico* comum aos dois escritores: a repetição da mesma ideia sob formas diferentes. Bastide aludiria, assim, ao procedimento recorrente nos dois poetas de retomarem em poemas diferentes um mesmo complexo temático, por vezes uma mesma construção imagética. Tais paralelismos discerníveis entre poemas versificados e poemas em prosa (ou mesmo entre diferentes poemas versificados), como se observa com frequência em Baudelaire, ocorreriam também em Cruz e Sousa. Assim, ainda que Bastide dimensione em termos de *processo técnico* o problema analítico que enfrenta, o aspecto temático se encontra na base da dimensão técnica implicada. O imbricamento parece demonstrável no excerto:

[...] tanto na prosa como nos versos nunca Cruz e Sousa desenvolve um tema baudelairiano em sua totalidade poética. Ele encerra somente, resvala para o seu próprio pensamento, introduz numa linha melódica alguns temas musicais de Baudelaire, que se juntam momentaneamente aos seus, trocam notas e se separam e se desvanecem. Mas exatamente por não se apresentarem nunca sozinhos, por não passarem de flutuantes sobre uma superfície poética estranha, assumem significação bem diversa da que tinham nas *Fleurs du mal*. Examinaremos rapidamente essas mudanças de sentido, porque nelas vamos encontrar também a ideia central que nos guiou nesse estudo: a da criação de uma poesia afro-brasileira. (BASTIDE, 1943, p.103-104)

Seria o caso, talvez, de observar como *aproximações momentâneas, notas trocadas e logo desvanecidas em um movimento de separação* parece uma imagem convergente com o segundo texto dedicado à recepção de Cruz e Sousa mencionado. Na conferência de Jaimes Freyre, a produção poética cruz-sousiana definia-se, enfim, em singularidade, a despeito do diálogo com Baudelaire (*su obra le pertenece, como concepción y como ejecución*), o que já aparecera nos comentários de Adolfo Caminha, quando delimitava como “originalíssima” a escrita do poeta, enquanto reproduzia a epígrafe que aproximava as duas escritas.

É possível que o quadro contra o qual se delineia a linha argumentativa principal desse ensaio ainda não tenha sido devidamente explicitado. Seria o quadro em que se deu a recepção crítica, em seu conjunto, das tendências simbolistas no Brasil, sendo, nesse quadro, decisivo o que Eduardo Portella definiu como “tendência às comparações desabonadoras”, que consagraram a leitura de Cruz e Sousa como “um pasticho de Baudelaire” e de Alphonsus de Guimaraens como “um Verlaine tropical” (PORTELLA, 1979, p. 300). José Veríssimo, seja em suas formulações iniciais tão previsivelmente negativas, seja em suas constrangedoras modificações posteriores, é apenas o mais célebre representante dessas formulações, mesmo funcionando melhor (mesmo revelando melhor a perspectiva em que se constitui o quadro) quando pensado em contraponto com as perspectivas críticas de Nestor Vitor e Sílvio Romero: o Romero, claro, de um segundo momento, não o da primeira edição da *História da Literatura Brasileira*, em 1888. Refiro-me ao Romero próximo de Nestor Vitor, aparentemente também tão empenhado na reabilitação do poeta negro a ponto de cunhar a máxima escrita já nos estertores do século XIX e publicada em 1905, na *Evolução do lirismo brasileiro*, segundo a qual Cruz e Sousa constituiria “o ponto culminante da lírica brasileira após quatrocentos anos de existência” (ROMERO, 1905, p. 197).⁸

Justamente a partir desse quadro, examinaria um último leitor de Cruz e Sousa que, em um trabalho derivado de uma tese de doutorado e publicado em 2008, *Um poeta simbolista na República Velha: literatura e sociedade em Missal* de Cruz e Sousa, recupera os poemas em prosa de *Missal*, reconfigurando uma tradição crítica por meio da qual o livro foi condenado à irrelevância, à marginalidade, ou mesmo à categoria de curiosidade episódica. Na contracorrente dos juízos estabelecidos a propósito de *Missais*, Jefferson Agostini de Mello se debruça precisamente sobre o caráter de insuficiência formal ou de fuga da forma discernível em projetos afins, do final do XIX. Mello evoca, portanto, o poema em prosa tal como pensado

⁸ A ironia de João do Rio parece ajudar a compor o que estou pensando *como* guerra por canonização, como embate entre grupos em busca de consagração. Cruz e Sousa, evidentemente tomado como peça chave desses embates. Se, por um lado, seria muito parcial considerar Cruz e Sousa irrelevante ou apenas esquecido e injustiçado naquela conflagração de forças, por outro, seria descuidado tomá-lo como unanimidade. O “momento literário” de que transcrevo o excerto refere-se a Félix Pacheco:

“O Sr. Félix Pacheco é, como toda a gente sabe, uma das figuras proeminentes do simbolismo. Em tempos que já lá vão, o bizarro poeta foi quase o sacerdote magno de uma igreja que tinha por Deus Cruz e Sousa. Era a época da nevrose. Os literatos andavam pelos jardins dos delírios, surgiam diariamente revistas em que o núcleo nefelibata esgrimia tendo na destra o cacete do desaforo mostrado com orgulho ao vácuo, e, afivelado à sinistra, o broquel d'oiro da rima exótica.

O medievalismo, o intencionismo e outros males provenientes do pré-rafaelismo carcomiam a alma dos infantes poetas, e todos esses infantes, alguns dos quais ainda nos preparatórios, eram de uma ignorância religiosa e sesquipedal.

Um desses meninos vociferava de manhã à noite, na Rua do Ouvidor, os quatro pontos cardeais da poesia universal, os quatro grandes e assombrosos gênios da rima.

Sabem quais eram esses pontos cardeais?

Homero, Dante, Shakespeare e Cruz e Sousa! Tudo o mais cavalgadas!” (BARRETO, 1905, p. 53)

e praticado por Rimbaud e Baudelaire, pensando-os a partir de certa percepção de insuficiência de toda forma, da experimentação livre e do dinamismo ou da transformação formal. O autor se ocupa, ainda, em dimensionar em que medida Cruz e Sousa teria compreendido ou incorporado os referenciais do poema em prosa europeu, colocando-os (ou não) em relação com o contexto cultural do Brasil republicano. Em seus esforços argumentativos, chega a colocar em questão um importante estudo histórico de 1959, de Suzanne Bernard, usualmente acionado *contra* Cruz e Sousa, contrapondo exatamente uma concepção do poema em prosa como *gênero* a outra, que o flagra às voltas com a consciência de inacabamento e incompletude, assim como confrontado com questionamentos acerca da validade de delimitações genéricas estanques.

Descrevendo o projeto de *Missal* já nos primeiros movimentos do texto, aponta no livro um conjunto composto por “poemas em prosa cuja articulação, tanto formal quanto temática, entre si” (MELLO, 2008, p. 15), seria bastante tênue, o que facultaria ao leitor a criação de um ritual próprio de leitura. Para atribuir sentido a tal constituição, recorre à dedicatória a Arsène Houssaye com que Charles Baudelaire apresenta o livro *Spleen de Paris*⁹, aproximando, nesse sentido, os projetos poéticos dos dois escritores aqui abordados. Aproxima-os, ainda, de uma mais ampla tradição associada à trajetória histórica do poema em prosa, ressaltando, no diálogo com essa mesma tradição, a relação ambivalente do livro que, “ao mesmo tempo em que a acata, não o faz completamente, como se deslizasse através de diferentes perspectivas estéticas, sem se prender completamente a uma única perspectiva” (MELLO, 2008, p. 32). Redimensionados pelas análises de Mello, alguns dos poemas em prosa de *Missal* ressurtem, descolando-se de uma recepção crítica que se habituou a pensar o livro de 1893 como um livro em que as palavras *servem para não dizer nada*, para recuperar a tão repetida formulação de José Veríssimo. Nesse caso, *Missal* recupera interesse precisamente pelo que seria seu inacabamento:

E quem sabe se a crítica tanto à história quanto à sociedade brasileiras da época não tem lugar também por causa das supostas “deficiências” de *Missal*, detectadas e acusadas pelo olhar acadêmico de José Veríssimo? Isto é, pelo fato de a obra, por não figurar como um objeto acabado, chamar a atenção do leitor para o processo de construção artística e, com isso, rompendo com a ilusão de totalidade que este objeto pudesse oferecer, apontar também para os problemas do chão histórico dos quais ela é, igualmente, constituída? Mal comparando, seria dizer que há em *Missal* uma espécie de “efeito de distanciamento”. Ao apresentar o seu poema como produto descosido, o

⁹ Transcrevo: “Tire uma vértebra, e os dois pedaços desta fantasia tortuosa tornarão a se juntar sem esforço. Corte-a em numerosos fragmentos, e verá que pode cada um deles existir à parte. Na esperança de que alguns desses pedaços sejam bastante vivos para lhe agradecer e diverti-lo, ousou dedicar-lhe a serpente toda...” (BAUDELAIRE, 1976, p. 14, apud MELLO, 2008, p. 30)

autor romperia com a organicidade do símbolo poético, assim como, mais tarde, o teatro de Bertold Brecht romperia com a ilusão de realidade do teatro naturalista, não obstante, por outros motivos. Na análise do poema em prosa “Modos de ser”, no quarto capítulo, o ponto de partida é justamente o inacabamento do poema, objeto sem costuras, com ar de exercício literário, mas numa forma aparentemente acabada. (MELLO, 2008, p. 27)

Assumindo já no título de seu ensaio a filiação a uma tendência crítica que, no Brasil, refere-se a seus estudos como sendo demonstrações das relações entre “literatura e sociedade”, Mello empenha-se em estabelecer e enfatizar relações mais ou menos diretas com a história do Brasil finissecular. Importa mais, contudo, para o andamento da análise ora em curso, seu afastamento do que temos descrito como abordagem *temática* das relações entre as escritas de Baudelaire e Cruz e Sousa. Nesse sentido, como já fica mais ou menos implícito na indicação de Glória Carneiro do Amaral das dificuldades inerentes ao método temático, a busca de uma alternativa àquela constante contribuiu com perspectivas não usualmente presentes em estudos sobre simbolistas. Em *Aclimatando Baudelaire*, já se fazia referência a um texto crítico em que a reflexão sobre Baudelaire estava, de resto, fundada não em se repertoriarem temas, mas em se estabelecerem problemas estéticos a partir de seu projeto poético. Recuperando um estudo de Hans-George Ruprecht sobre a recepção de Baudelaire e, a propósito da recepção mexicana de *As flores do mal*, Amaral se refere a esse outro leitor de Baudelaire:

O estudo da recepção mexicana às *Flores do Mal* pode nos ser esclarecedor. Segundo Ruprecht, a alavanca da modernidade de poesia mexicana se dá em 1893, com a publicação do ensaio de José Juan Tablada, “Carlos Baudelaire”, no jornal *El siglo Diez y Nuove*. Pelas observações do crítico e pelas citações do ensaio, percebe-se que Tablada captou o projeto estético implícito n’*As Flores do Mal* e a sua importância, buscando, através da assimilação deste universo, um caminho para sua própria poesia. Referindo-se às imagens da obra, diz o mexicano que “hacen el efecto de esos geroglíficos que los faraones dejaron en sus palacios”; ou analisando as “correspondências”, observa que “esa correlación, aun no definida pero existe, entre las diferentes percepciones de nuestros varios sentidos”; ou ainda que os versos de Baudelaire “se descomponen en la imaginación en un jardín toxicológico”. (RUPRECHT, 1974, p. 296)

Ainda segundo Amaral, no Brasil, os baudelairianos de final do XIX não teriam demonstrado similar consciência do papel histórico do poeta francês, ou de sua importância para a poesia posterior. A pesquisadora indica a ausência de um texto teórico como o de Tablada, explicitando que mesmo a leitura de *Les fleurs du mal* contida no poema de *Evocações*, “No inferno”, indicaria recepção à obra, mas não “a consciência do projeto estético de Baudelaire de forma mais global” (AMARAL, 1998, p. 296). No entanto, e a própria ensaísta o admite, existe em *Evocações* uma teorização em que se pensa a concepção do poema em

prosa, em flagrante relação com o Baudelaire de *Le Spleen de Paris*. Esse último livro não consta, ressalve-se, no corpus de trabalho de *Aclimatando Baudelaire* (centrado em *Les fleurs du mal*). De todo modo, figura como elemento articulador central do que se desenvolve aqui. Em especial, em “Intuições”, Cruz e Sousa faz aproximações de uma teorização sobre o poema em prosa em que, sim, o diálogo que se estabelece é com Baudelaire, o pensador da estética. O pensador da estética que escreve poemas em prosa.

Que Cruz e Sousa viesse *digerindo* o pensamento de Baudelaire sobre a peculiar posição da prosa naquele peculiar momento da história da poesia, está dado na epígrafe que escolhe para seu livro em versos denominado *Broqueis*. Está dado na prosa de *Missal*: para Adolfo Caminha, obra de “aquarelista”. De resto, está dado no conjunto das formulações teóricas (de 1893 ou posteriores) de que “Intuições” é apenas uma das fontes, em se tratando de Cruz e Sousa. As muitas frustrações que sua prosa veio impondo, historicamente, a seus leitores, são, ainda, indício importante de que algo se *transformava* enquanto as “intuições” cruz-sousianas *digeriam* as de Baudelaire. Algo da ordem da história da poesia – o que, desde então, passa a incluir a prosa.



REFERÊNCIAS

- AMARAL, Glória Carneiro. Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire. In: **Travessia**: Revista do Curso de Pós-Graduação em Letras, n.º. 26, UFSC, Florianópolis, 1993, p. 127-136.
- ANTELO, Raúl. Leituras sincrônicas: Cruz e Sousa em Jaimes Freyre. In: **Boletim Bibliográfico** Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v. 49, n.º. 1/4, p. 165, jan./dez. 1988. p. 165- 175.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BARRETO, Paulo (João do Rio). **Momento literário**. Rio de Janeiro: Garnier, 1905.
- BASTIDE, Roger. **A poesia afrobrasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1943.
- BORGES, Jorge Luís. Prólogo a LUGONES, Leopoldo. **El império jesuítico**. Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- CAMINHA, Adolfo. 1893. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 1893. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda. **Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília / INL, 1980. pp. 181 - 187.
- CAPOBIANCO, Juan Marcello. Cruz e Sousa em 1893: a incompreensão crítica de Missal e Broqueis. **Revista Philologus**, v. 58, p. 308-318, n. 2014.
- JAIMES FREYRE, Ricardo. Letras Brasileiras: Cruz e Sousa. (Conferência leída en El Ateneo de Buenos Aires el 28 de agosto de 1899). **El Mercurio de America**, n.º. 3, Buenos Aires, set.-out. 1899. p. 83.
- MELLO, Jefferson Agostini Mello. **Um poeta simbolista na República Velha**: literatura e sociedade em *Missal* de Cruz e Sousa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.
- PORTELLA, Eduardo. Nota prévia a Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio. **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. Coleção Fortuna Crítica. (Transcrito de: **Cadernos Brasileiros**, Rio de Janeiro, 1961)
- RABELLO, Ivone Daré. **Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa**. São Paulo: Nankin/Edusp, 2006.
- ROMERO, Sílvio. **Evolução do lirismo brasileiro**. Recife : J. B. Elbrock, 1905.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine Torres. **Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético**. Florianópolis: Editora da EDUSF, 1998.
- RUPRECHT, Hans-George. Die epidemia baudeleriana in: Mexico und der Zweite Kontinuitätsbruch in der Geschichte der mexikanischen Lyrik. **Beitrag zur romanischen Philologie**. Berlin 11 (2): 102, june 1974, p. 251).