

CRUZ E SOUSA, LEITOR DE BAUDELAIRE¹

Gloria Carneiro do Amaral
USP

“Le poème en prose ne se définit pas, il existe”². Com esta conclusão de Guy Lavaud, que ela mesma classifica de lapidar, Suzanne Bernard, em seu detalhado estudo sobre o poema em prosa³, deixa clara a dificuldade encontrada para se delinear os contornos desse tipo de texto, cuja sedução encontra-se exatamente na sua natureza escorregadia e sediciosa, a abrir-lhe de par em par as portas da liberdade de criação. Apesar de reconhecer a dificuldade de definição, ela não renuncia à descrição de suas características fundamentais.

Embora concebido sob o signo da liberdade, o poema em prosa precisa constituir um universo fechado, um todo orgânico; mesmo utilizando-se de elementos tanto narrativos quanto descritivos, seus objetivos devem ser só poéticos; e, além disso, ele deve ser produto de uma densidade, de uma “síntese iluminadora”. São portanto, condições fundamentais do poema em prosa a unidade, a gratuidade e a brevidade.

Depois de abordar aspectos teóricos, Suzanne Bernard passa a um levantamento histórico, que se inicia com as primeiras tentativas de libertação do verso, no final do século XVII, passando pelo poema em prosa do século XIX até chegar ao seu cultivo na literatura contemporânea. E, evidentemente, nesse estudo se inclui o *Spleen de Paris*.

As intenções de Baudelaire ao escrever seus poemas em prosa estão expressamente declaradas na sua carta-prefácio a Arsène Houssaye. O poeta busca uma prosa poética que seja capaz de

transmitir os sentimentos mais opostos do ser humano e o ritmo da urbes moderna:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubressauts de la conscience?

C'est surtout dans la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.⁴

Spleen de Paris, composto de textos curtos, às vezes de um só parágrafo, apresenta grande variedade de assunto: flashes urbanos, reflexões, pequenos relatos ou parábolas, devaneios sensoriais.

Essa variedade de assuntos procura cobrir a complexidade da alma moderna, tal como ela está se formando no novo ritmo urbano. A vizinhança de estados opostos, intencional, procura mostrar a matéria variada de que se compõe a existência; "J'associerai l'effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine". Daí nos depararmos com devaneios ("Un hémisphère dans une chevelure", "Les bienfaits de la lune"), às vezes ligados diretamente ao deambular pela cidade ("Les projets"), com o lirismo mesclado ao sobressalto que traz a consciência da realidade ("La chambre double"), ou com surpreendentes peças, quase que de humor negro ("Le mauvais vitrier"), ao lado de parábolas moralizantes ("Le vieux saltimbanque").

Segundo Suzanne Bernard, não se deve dissociar a intenção modernista de Baudelaire do uso da prosa. Há uma intenção confessada de criar uma poesia do prosaico, do quotidiano da grande cidade, de retratar, em suma, o espetáculo da multidão, o objeto da atenção do "homme des foules".

Como se colocaria Cruz e Sousa, com suas duas obras — *Missal* e *Evocações* — consideradas, em geral, poemas em prosa, face à tradição do poema em prosa descrita por Suzanne Bernard e à proposta baudelaيرية?

Sem dúvida alguma, Cruz e Sousa, além das *Flores do Mal*, conhecia também o *Spleen de Paris*, pois é daí que seleciona a epígrafe de Broquéis:

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.

São as últimas palavras do poema “A 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 *Broquéis*, 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.

Em *Missal e Evocações*, a temática é bem menos variada do que no *Spleen de Paris*: descrições, sobretudo de paisagens marítimas e de figuras femininas, poemas em que a liturgia se mescla a estados sensoriais. A cidade, motivação essencial para o poeta francês e proclamada já no título de sua obra, aparece pouco e, em geral, como cenário.

Os textos de *Missal* são relativamente curtos, duas a três páginas, satisfazendo, em geral, pelo menos, duas das características apontadas por Suzanne Bernard como primordiais para a existência do poema em prosa: a brevidade e gratuidade. No entanto, uma tendência à narração e à discussão de problemas estéticos, já existente aqui, acentua-se nitidamente em *Evocações*. Os textos dessa segunda obra em prosa estendem-se muito mais e alguns, como “Intuições” e “Emparedado”, acabam por transformar-se em pequenos ensaios estéticos, escapando às características propostas por Suzanne Bernard, pois além de longos, têm um objetivo — a discussão de princípios estéticos. As diferenças não querem dizer que o farol da obra baudelaireana tenha se apagado para Cruz e Sousa. Muitas idéias são comuns.

Como, por exemplo, a aspiração a uma forma poética que permita ao artista maior autonomia na expressão de seus sentimentos; ou suas estesias, para lembrarmos o vocabulário de Cruz e Sousa. O poeta catarinense afirma que a época prescinde de fórmulas e códigos prefixados, não devendo o artista ser obrigado a escrever em prosa ou em poesia, podendo buscar uma nova forma de expressão, que não seja nem uma coisa nem outra, ou as duas ao mesmo tempo:

E quanto a mim, se me fosse dado organizar, criar uma nova forma para essa transmissão, certo que o teria feito, afim de dar ainda mais ductibilidade e amplidão ao meu Sonho. Nem prosa, nem verso! Outra mani-

festação, se possível fosse. Uma Força, um Poder, uma Luz, outro Aroma, outra Magia, outro Movimento capaz de veicular e fazer viver e sentir e chorar e rir e cantar e eternizar tudo o que ondeia e turbilhona em vertigens na alma de um artista definitivo, absoluto⁵.

Cruz e Sousa não fala em “vida moderna”, nem menciona a cidade. Mas sua reivindicação é a mesma de Baudelaire, em seu prefácio: maior possibilidade de criação e de expressão da alma do artista. Num certo sentido, a essência desta nova forma — o poema em prosa — é idêntica para os dois; a maleabilidade. Um fala em “souplesse”, o outro em “ductibilidade”.

O que constitui um caminho particular nos textos de *Evocação*, se confrontados com essa tradição do poema em prosa baudelaireano, é exatamente o fato de, utilizando-se de uma prosa poética, apresentando seu texto como poético, entrar Cruz e Sousa na discussão de seus pontos de vista acerca da literatura. Como, por exemplo, a utilização de formas literárias ou a posição do artista face à hostilidade da sociedade. Ou ainda, se quisermos, estamos assistindo à conversão dos poemas em prosa em textos praticamente de crítica, mas conservando, ao mesmo tempo, seu caráter poético.

É nesse sentido que nos interessa particularmente um dos textos de *Evocações*, “No Inferno”. Em primeiro lugar, sua linguagem poética é especialmente insólita, quando confrontada aos outros textos da obra. Nestor Vitor já notara o quanto ela se destaca no conjunto da obra:

Toda esta extravagante, desmedida, cabalística criação é das que melhor caracterizam o gênio oriental e, ao mesmo tempo, tão modernista de Cruz e Sousa⁶.

Por outro lado “No Inferno”, é um encontro de Baudelaire e Cruz e Sousa no inferno. Trata-se, portanto, de um texto em que as marcas da obra baudelaireana são explícitas; mais do que isso transformam-se em tema do texto.

“No Inferno” articula-se em torno de três eixos: a descrição física de Baudelaire, o cenário do inferno e um monólogo de Cruz e Sousa, dirigido ao poeta francês.

A descrição física do poeta é minuciosa: cabeça, face, cabelos, olhos e boca. A cabeça é imponente e volta-se desafiadoramente para o desconhecido; a face, branca, lânguida e escanhoadá; a cabeleira ampla e negra; a boca lasciva e sensual.

Se alguns pontos da descrição, como o olhar firme e magnético, que se vê nas fotos de Carjat e Nadar, podem passar por verossímeis, outros, especialmente a “onda pomposa” de uma cabeleira ampla e farta, são desmentidos por essas mesmas fotos; há até depoimentos que atestam um início de calvície. A vasta cabeleira está, portanto, na imaginação do retratista.

Aparentemente, estamos diante de uma descrição física. Podemos, no entanto, recuperar elementos que remetem à obra e não ao físico do poeta. Por exemplo, “as incoercíveis regiões do Desconhecido”, nas quais se perde o olhar baudelaireano, são alusão a uma busca poética. O que nos leva a crer que provavelmente Cruz e Sousa não estava ignorando os últimos versos das *Flores do Mal*:

Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe-
le? Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!

Os adjetivos que descrevem a boca — lascivo, violento e rebelde — podem aplicar-se tanto aos lábios do poeta, quanto à sua poesia. Não nos esqueçamos de que a poesia de Baudelaire é uma poesia de rebeldia e de insurgimento em relação à ordem vigente. E também de que, especificamente no Brasil, os baudelaireanos anteriores a Cruz e Sousa, que ele leu e apreciou, fizeram uma leitura erotizada das *Flores do Mal*. Além disso, a boca é sujeito do verbo simbolizar. Os desejos que ela “simboliza” são mais recuperáveis através da obra do que da fotografia. Ou pertencem, outra vez, mais ao observador do que ao observado. Aliás, a alusão à poesia é facilmente perceptível para um leitor brasileiro pós-romântico através do advérbio “condoreiramente”, que aparece no parágrafo seguinte.

Num plano mais amplo, transportar Baudelaire para o inferno é revelador de uma certa clandestinidade e marginalização com que o poeta francês foi lido no Brasil, conforme atestam alguns depoimentos.⁷

A percepção de Cruz e Sousa vai além, registrando na figura de Baudelaire, aqui transformada em alegoria da sua própria obra, um aspecto duplo de anjo e demônio: “Como que a celeste imaculabilidade, a candidez elísea de um Santo e a extravagante, absurda inquisidora intuição de um Demônio dormiam longa e promiscuamente sonos magos naquela ideal e assinalada cabeça”. Essa duplicidade reaparece mais adiante: ao condensar as manifestações do espírito baudelaireano para a sucessão de exclamações que fecham a interpelação dirigida ao poeta francês, Cruz e Sousa a elas se refere como “teu Pandemonium e teu Te-Deum”. Ora, é interessante recordar a origem grega da palavra

pandemônio, significando “todos os demônios”, neologismo criado por Milton, no *Paraíso Perdido*, para designar o palácio de Satã. É utilizada aqui como pendant do litúrgico Te-Deum. Assim equacionadas, as duas expressões traduzem, outra vez, o verso e o reverso de uma mesma moeda. Apesar do uso da palavra “promiscuidade”, que pode carregar uma valoração moral, ao registrar essas oposições da obra baudelairiana, Cruz e Sousa mostra que soube captar um de seus aspectos fundamentais. E que remete ao que seria o paradoxo básico do ser humano, segundo o poeta francês: “Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l’une vers Dieu, l’autre vers Satan”.⁸

Nesse cenário infernal, Baudelaire posta-se mudo, imóvel, sem dar mostras de olhar o que está à sua volta. Magnetismo e mistério emanam da sua figura majestosa, concentrada em si mesma, isolada, meio à turba infernal. É a mesma postura adotada pelo Don Juan das *Flores do Mal*, igualmente majestoso, indiferente e absorto, ao ser recebido no inferno. A oposição de ambos em relação a tudo que os rodeia e o conseqüente isolamento são ressaltados, nos dois textos, por sua conjunção adversativa:

Mais le calme héros...../ ne daignait rien voir

Baudelaire, no entanto, ... estava mudo, imóvel.

Na verdade, o poema em prosa superpõe um Baudelaire real e uma visão fantasiosa, transformando o autor em personagem de ficção, construída a partir do seu físico e projetada pela leitura de sua obra por Cruz e Sousa.

Atentemos agora para a construção poética do texto e o que disso podemos captar da poética cruz-sousiana. A descrição do cenário infernal, até agora deixada de lado, é um aspecto que se propicia a essa observação.

A primeira frase de localização espacial encontra-se logo depois da descrição da figura de Baudelaire:

Era no esdrúxulo, luxuoso e luxurioso parque de Sombras do Inferno.

Uma análise da camada fônica dos três adjetivos que qualificam o inferno torna evidente uma sonoridade intensa, o que é freqüente na poesia de Cruz e Sousa. Em primeiro lugar, o som “xu”, pouco corrente em português; o “l” formando sílaba com “u” ou “o”; finalmente o sufixo “oso”, precedido por uma vogal, que, em um dos casos, o “u” se repete, acompanhando o “x” ou o “l”, núcleos

consonantais dessa sucessão de adjetivos. Além disso, o fato de serem três, cria um eco, que se prolonga quando a descrição é retomada para se introduzir os faunos na paisagem:

longas alamedas exóticas do fabuloso parque.

A designação do inferno continua a mesma. O som também se repete: outra vez a líquida "l", o "x" e o sufixo "oso", que aparece ainda nesse outro adjetivo, "maravilhoso".

A descrição das personagens do parque, os faunos, contamina-se: eles riem com risos de gonzo e dançam como gnomos. E ainda há aliterações na descrição de suas asas: "as suas asas fulgurantes, furta-cores e fortes, ruflavam e relampejavam..."

A atenção à camada sonora continua constante em tudo que se refere à descrição espacial. As flores do mal produzem "aromas mornos e amargos". O efeito sonoro constrói-se em progressão: ma/mor/mar. De passagem, talvez seja interessante notar que vamos encontrar "mar amargo" na poesia de Cruz e Sousa, eco provável do "mer amer" da poesia baudelaireana⁹. Esses aromas produzem emanções "fatais, fugidias", "fluídos" e um óleo "flamejante". A aliteração da fricativa prepara o roldão final que arrasta o poeta, "os rios fosforescentes da Imaginação".

Esse cenário, sonoramente descrito, é acentuadamente vegetal. Mas, suas árvores não são traçadas através de pinceladas miúdas e sim pluralizadas em contornos rápidos. O que se destaca na descrição é antes uma incessante personificação das formas. As primeiras expressões podem ter duplo uso: esguias, compridíssimas e troncos estranhos podem referir-se tanto a formas humanas quanto vegetais. A sugestão explicita-se na comparação seguinte: conformações como toraxes humanos, cabelos revoltos e desgrenhados, em agonia.

E, na primeira imagem do texto, temos o movimento contrário: um sentimento humano comparado a uma planta. A ironia voltairiana é "rubra como tropical e sanguíneo cactus aberto".

Esse entrecruzar vegetal/humano revela um duplo aspecto. O primeiro remete à utilização freqüente de imagens florais na poesia de Cruz e Sousa, compondo variegado jardim: de singelas rosas brancas, lírios, lilazes, papoulas, magnólias, flores de laranjeiras, açucenas, tulipas, heliotropos, jasmim-do-Cabo, até a explosão sonora do cróton e a ameaça venenosa das mancenilhas. Encontramos também exemplos da flor como metáfora de sentimentos: "flores negras do tédio", "flores sangrentes do soturno vício".

O segundo aspecto a ser examinado é de que maneira as imagens vegetais de "No Inferno" preparam a metáfora final da árvore que

produz as flores do Mal. Essas flores nascem numa árvore que se distingue das outras pelo seu porte e estranheza. São mancenilhas, flores venenosas, metáfora dos seios e metonímia da mulher em "Seios"¹⁰, já ligadas à árvore do Mal, à fascinação e à tentação feminina. Na árvore do Paraíso, brotam os frutos do pecado e na árvore do parque infernal cruz-sousiano, flores das quais escorrem os rios da Imaginação, que já abriu o texto e agora o encerra. A imaginação, "La reine des facultés" para Baudelaire, entendida aqui também como faculdade criadora de imagens, lenitivo para a alma dos Sonhadores, no fecho do poema. E sonhador é o poeta, pois esta é a atitude de Baudelaire: mergulhado em meditação e mistério.

O longo monólogo de Cruz e Sousa ocupa a maior parte do texto e constrói-se através de interpelações e exclamações, que giram em torno da obra de Baudelaire.

A primeira interpelação diz respeito à "rara, escrupulosa psicose de som, cor e aroma". Ou seja: estamos face à sucessão que compõe o antológico verso das "Correspondências", "les parfums, les couleurs et les sons se répondent". A obra poética de Cruz e Sousa, na qual encontramos diversos exemplos das correspondências¹¹, mostra a importância que lhes atribuiu o poeta catarinense. Descrevendo a música, os aromas e os sabores que capta na poesia de Baudelaire, utiliza-se de verbos como beber, devorar, gozar, ver, sentir, perceber, experimentar, que reforçam uma abordagem sensorialista.

Os aromas aspirados por Cruz e Sousa nas *Flores do Mal* são indianos, arábicos, asiáticos. A tônica pende para acentuado orientalismo, que se evidencia também nos epítetos dirigidos a Baudelaire, chamado de "Soberano Exilado do Oriente", "Profeta muçulmano do tédio" ou de "beduíno". A inclinação pelo Oriente é comum em nosso Simbolismo e aparece em outros momentos da poesia de Cruz e Sousa e em poetas que lhe são contemporâneos. A busca de mistério e a reação anti-positivista e parnasiana abrem essa via orientalista¹². Podemos, através disso, observar um exemplo de como os elementos baudelairianos passam a mesclar-se com os da poesia brasileira do momento.

Músicas, aromas, cores e sabores. Orientalismo e perfumes, nervosidade sensual e felina, clima de sol, neuroses e extravagâncias arrebatadoras, tudo isso vê Cruz e Sousa na obra de Baudelaire.

"No Inferno" articula, assim, a visão que Cruz e Sousa tinha da obra de Baudelaire. Se tivesse sido diretamente questionado a esse respeito, talvez não tivesse dado tão ilustradora resposta.

Estamos vendo, de certa forma, colocada em prática o que Baudelaire proclamava ser "a fórmula principal" do processo estético:

“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 pâture que l’imagination doit digérer et transformer”.

Só que aqui, o estoque de imagens tem como manancial a própria poesia baudelaireana. O “universo visível” é substituído pela poesia e Cruz e Sousa reproduz inclusive o processo utilizado pelo próprio Baudelaire em “Les Phares”, em que o poeta francês converte a obra de pintores em matéria poética. Se, para ele, Delacroix é um “lac de sang hanté des mauvais anges”, Rubens um “fleuve d’oubli, jardin de la paresse”, Da Vinci, um “miroir profond et sombre”, para Cruz e Sousa, Baudelaire é um “nevoento aquário de spleen”. Eis Don Charles aux enfers: o poeta convertido em matéria poética, em personagem ficcional nessa descida aos infernos poéticos.

Assim, Cruz e Sousa vê, sorve e bebe as estesias baudelaireanas como se bebesse “o extravagante vinho turvo, de lágrimas e sangue”. Mas, quando esse vinho é devolvido ao leitor, já vem envelhecido nas adegas cruz-sousianas de brumas e de sonhos. A afinidade e o entusiasmo de Cruz e Sousa pela obra de Baudelaire traduz-se então num texto que, se por um lado revela um genuflexo deslumbramento, por outro inova na tradição do poema em prosa, criando um texto ao mesmo tempo poético e de idéias críticas; espaço privilegiado ainda porque nele podemos observar várias características da poética cruz-sousiana.

Notas

- 1 Este trabalho se insere numa pesquisa sobre a influência de Baudelaire na poesia brasileira de 1870 a 1900.
- 2 apud BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose*. Paris: Nizet, 1959. p. 11.
- 3 BERNARD, Suzanne. Op. cit.
- 4 BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968. p. 148 (Collection L’Intégrale).
- 5 CRUZ E SOUSA. *Prosa (Missal e Evocações)*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, s/d. p. 279.
- 6 In: CRUZ E SOUSA, op. cit., p. 322.
- 7 “Em São Paulo, entre alguns moços acadêmicos, começava-se a ler Baudelaire. Emiliano Perneta, que lá estudava, foi dos primeiros a manusear, numa atmosfera de mistério, entre companheiros íntimos, quase como quem lê páginas proibidas, as *Flores do Mal*. Nas férias levou consigo o estranho volume para Curitiba. Teve grande gentileza de confiar-me aquela raridade por alguns dias. Eu já conhecera, pois, o “perigoso mestre” como lhe chamou Gautier, quando vim conviver com os parnasianos aqui”. VITOR, Nestor. *Obra crítica de Nestor Vitor*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Curitiba, Secretaria do Estado da Cultura e do Esporte, 1979. p. 76.

- 8 In: BAUDELAIRE, Charles, op. cit., p. 632.
- 9 "O solidão do Mar, ó amargor das vagas"
(in "Alucinação");
"Um barco, lentamente, fere as águas melancólicas do verde e vasto mar amargo" (in "Intuições")
Sugestão apontada pelo Prof. Alfredo Bosi em curso ministrado em 1982.
- 10 "Magnólias tropicais, frutos cheirosos
das árvores do Mal fascinadoras,
das negras mancenilhas tentadoras,
dos vagos narcotismos venenosos."
- 11 Exemplos das correspondências na obra de Cruz e Sousa:
"Para mim, as palavras, como têm colorido e som, têm do mesmo modo, sabor." (in "Sabor")
"Quanto à Arte queriam que a expressão, que a frase vivesse, brilhasse, sonora e colorida, como um órgão perfeito." (in "Página Flagrante")
"O Sons intraduzíveis, Formas, Cores!..."
(in "Tortura Eterna")
"Aroma, Cor e Som das Ladainhas
de Maio e Vinha verde dentre as vinhas".
"Que brilhe a correção dos alabastros
sonoramente, luminosamente."
(in "Antífona")
- 12 "Ergueram eles (os simbolistas) uma filosofia do inconsciente contra o positivismo dominante. O simbolismo procurou, ostensivamente, reagir ao espírito positivista em todas as suas repercussões morais, sociais e artísticas. Lançou-se, inclusive, a favor da noção de mistério que o positivismo buscou, a todo custo, destruir. Era um comportamento mais romântico que clássico, mais oriental que ocidental. E não foi sem motivo que as artes tanto chinesa quanto japonesa exerceram marcada influência na França do fin de siècle: na pintura dos impressionistas como na poesia do próprio Mallarmé." PORTELLA, Eduardo. Nota prévia a Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. (Coleção Fortuna Crítica, v. 4).