

Notas sobre alguma recepção poética de Baudelaire, no Brasil, em fins do XIX (Cruz e Sousa, Gonzaga Duque)

Notes on some Baudelaire's poetic reception in Brazil (Cruz e Sousa, Gonzaga Duque)

Francine Fernandes

Weiss Ricieri

Universidade Federal de São Paulo

(UNIFESP) | Guarulhos | SP | BR

francinericieri@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-4541-3090>

Resumo: Considerando uma tradição de abordagens temáticas das relações entre poetas brasileiros do final do XIX e Charles Baudelaire, o objetivo deste artigo é observar como reflexões de ordem estética se apresentam entre alguns leitores do poeta francês. Para explorá-las, priorizam-se um poema e a epígrafe escolhida por Cruz e Sousa para *Broqueis* (com alusão a outros poemas e a uma publicação de Gonzaga Duque, de 1907). As conclusões propostas dependem do conceito de *clown* trágico, de Jean Starobinski, e dos mapeamentos iniciais daquela recepção, formulados por Glória Carneiro de Amaral. Os estudos de Alain Vaillant, dedicando-se ao papel ocupado pelo riso na poética de Baudelaire, permitem desenvolver reflexões em torno da ironia e de seu papel na produção de uma específica forma de lirismo que parece ser compartilhada pelos diferentes poetas em questão.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; Gonzaga Duque; Cruz e Sousa; ironia; recepção crítica.

Abstract: Drawing on a tradition of thematic approaches to the relationship between Brazilian poets of the late 19th century and Charles Baudelaire, the aim of this article is to observe how aesthetic reflections are formulated by some readers of the French poet. In order to do this, we will focus on one poem and the epigraph chosen by Cruz e Sousa for *Broqueis* (with allusions to other poems and to a publication by Gonzaga Duque, in 1907). Conclusions are based on the concept of tragic *clown*, by Jean Starobinski, and consider first mappings of that reception, formulated by Glória Carneiro de Amaral.



Alain Vaillant's studies, dedicated to the role of laughter in Baudelaire's poetics, allow us to develop reflections on irony and its role in the production of a specific form of lyricism that seems to be shared by these different poets.

Keywords: Charles Baudelaire; Gonzaga Duque; Cruz e Sousa; irony; critical reception.

Baudelaire, poète des «deux postulations simultanées», a conféré à l'artiste, sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation contradictoire de l'envol et de la chute, de l'altitude et de l'abîme, de la Beauté et du Guignol.

(Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*)

1 Trilhas já percorridas

Em *Aclimatando Baudelaire* (1996), trabalho que permanece sendo referência obrigatória para quem deseje revisitar a recepção brasileira do poeta francês, Glória Carneiro do Amaral concentrou seus esforços investigativos nos três últimos decênios do século XIX, priorizando a abordagem de poetas menores como Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Vicente de Carvalho ou Wenceslau de Queiroz. Propunha, então, a pesquisadora não uma forma de *reabilitação* desses escritores (ou algum tipo de problematização do cânones locais), mas o estabelecimento, em perspectiva histórica, da especificidade das condições em que se teriam dado as repercuções de Charles Baudelaire na literatura brasileira, no período.

Após algumas questões introdutórias, os capítulos IV a VIII ocuparam-se do estudo de cada um dos cinco poetas abordados. Cruz e Sousa, objeto do nono e mais extenso capítulo do livro,¹ aparece como um desafio à delimitação que organiza o trabalho: assumindo as dificuldades impostas pelo catarinense a seu recorte bem como ao senso de coerência de sua pesquisa, ao ocupar-se de Cruz e Sousa, Amaral opta por apontar a reafirmação das “trilhas percorridas pelos poetas anteriores” (Amaral, 1996, p. 234) na poética cruz-sousiana. Quanto aos elementos baudelairianos surgidos no tratamento da figura feminina, por exemplo, observa sua construção derivada não apenas da leitura do poeta francês, mas também da convivência com o veio de certa poesia realista e urbana em que se acentuavam “aspectos de luxúria e de sensualismo” (Amaral, 1996, p. 248), recuperando-se as especificidades do baudelaireanismo do período anterior.

Em um de seus capítulos preliminares, explicita a preocupação em demonstrar, pelo contato com os textos, como a poética de Baudelaire se fazia presente, ocupando-se da leitura “que cada poeta dela fez e seus reflexos em sua própria poética” (Amaral, 1996, p. 32) no

¹ Pouco mais de 50 páginas, contra uma média de cerca de 30 e, para Teófilo Dias, 47.

período entre 1870 e 1900: “uma leitura parcial (inclusive em relação à escolha de textos)² e deformante” (Amaral 1996, p. 15). O método adotado (a comparação entre constantes temáticas presentes nos poemas de uns e outros – o francês e os brasileiros), ainda que se revelando oportuno para pensar poetas *menores*, levou a limitações e dificuldades enunciadas pela própria pesquisadora,³ em especial uma quase exclusividade das considerações sobre a recorrência de complexos imagéticos e temáticos ou constantes vocabulares. É ainda no exame de coincidências e rearranjos temáticos, que Amaral encerra o capítulo dedicado a Cruz e Souza, não sem sugerir que a “poética baudelairiana abria possibilidades para que o Assinalado alçasse novos voos” (Amaral, 1996, p. 286).

A partir dessas premissas é que o trabalho chega à constatação (difícil de refutar) segundo a qual o contingente principal dos baudelairianos brasileiros situados naquelas três décadas não teria demonstrado consciência do papel histórico do poeta francês, revelando mesmo uma compreensão limitada do alcance de seu projeto estético. Recuperando um trabalho de Hans-Georg Ruprecht dedicado à poesia mexicana do fim do século XIX, Amaral aponta, em suas páginas finais, a incidência em outros países da América Latina de uma mesma “epidemia baudeleriana” (sic), suscitando inquietações não limitadas ao cuidado em se repertoriarem temas, mas ao estabelecimento de problemas estéticos despertados pelo projeto poético de Charles 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, *apud* Amaral, 1996, p. 296)

Sem pretender examinar aqui em que medida José Juan Tablada possa ter *captado* “o projeto estético” implícito a *As Flores do Mal* e o que isso possa significar em termos das atuais possibilidades de compreensão de seu próprio projeto poético, consideramos que essa *outra forma* de pensar as relações com Baudelaire tenha, ainda, um vasto espaço aberto à reflexão. Retomamos, nesse sentido, exatamente no ponto em que as interrompemos em um artigo anterior,⁴ algumas considerações sobre o modo como reflexões de ordem estética se apresentam entre escritores brasileiros que eram, também, leitores de Baudelaire (e não apenas do Baudelaire de *As flores do mal*). Para explorá-las, priorizam-se um poema e a epígrafe escolhida por Cruz e Sousa para *Broqueis* (com alusão a outros poemas e a uma publicação de Gonzaga Duque, de 1907).

² Segundo a autora, naquele momento, a leitura de Baudelaire no Brasil seria restrita ao livro *As Flores do Mal*.

³ Observação da autora: “Este trabalho foi concebido como tese de doutoramento apresentada no Curso de Língua e Literatura Francesa da Universidade de São Paulo, em junho de 1989. Tanto a data quanto a finalidade devem ser levadas em conta na sua leitura.” (Amaral, 1996, p.9)

⁴ Ver: Ricieri, 2017a.

2 Mas, então, qual Baudelaire?

Em seu *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Jean Starobinski fez um cuidadoso levantamento da presença (associada à herança shakespeareana) dos bufões, palhaços, saltimbancos e de todo um imaginário algo carnavalesco, ligado às festas populares, espetáculos e apresentações. Imagem obsessivamente retomada ao longo do período romântico, dela derivaria uma vasta fortuna iconográfica e literária. Para Starobinski, esse ser imaginário, vestido de Yorick, fazendo cabriolas em um espaço irreal e inserido em uma decoração gótica, bem como suas inumeráveis derivações, não encontraria nenhuma correspondência concreta no mundo contemporâneo que não fosse o próprio escritor. O clown, o bobo da corte, o saltimbanco⁵ conjugariam uma vocação musical e funambulesca à imagem *desagradável* de porta-voz de verdades indizíveis, que ofereceriam ao poeta romântico uma estrutura narrativa capaz de enunciar descontentamento com a sociedade e desejo de intervenção espetacularizada, a que se associaria, ainda, uma consciência crítica cindida, agudizando-se em autoderrisão e melancolia.

Percorrendo trabalhos de mais de uma geração de pintores e escritores franceses,⁶ o crítico enfatiza a condição corporal, carnal, sensorial, associada ao personagem, condição que será ultrapassada pelos movimentos da encenação ou da dança e que convertem o circo ou a arena de espetáculos em espaço de revelação do belo. As virtualidades musculares do *clown* acrobata dele fariam uma espécie de equivalente alegórico da própria escrita poética, segundo uma concepção que implica a maestria técnica e a noção de endereçamento. Em Banville (e suas *Odes funambulesques*) ou em vários trabalhos de Gautier, a dimensão privilegiada do *clown* seria a altitude vertiginosa, a elevação destacada:

A transposição poética, tal como aparece em Gautier e Banville, atesta uma simpatia dinâmica e plástica em relação ao palhaço acrobata. O poeta se identifica com esse poder de levitação, nele reconhece o domínio que ele próprio pretende exercer sobre o corpo verbal da linguagem. Mas a participação afetiva não vai muito mais longe. Pura agilidade espetacular, proeza otimista, o salto do palhaço acrobata não envolve a imaginação poética numa aventura comprometedora. Os voos limitam-se geralmente ao salto inicial sobre o trampolim. Por sua própria virtuosidade, a proeza acrobática separa-se da vida dos que estão abaixo: o poeta, se fizer a aplicação alegórica a si mesmo, atribui-se a vocação de afirmar sua liberdade num jogo superior e gratuito, enquanto faz uma careta para o burguês, “sentado” logo abaixo. (Starobinski, 2004, p. 28)⁷

⁵ Para os objetivos desse texto, consideramos mais relevante observar o modo como tais imagens se conjugam e sobrepõem, deslocando-se suas componentes alegóricas e produzindo-se situações intercambiáveis, que se revelam afins. Uma diferenciação que particulariza suas especificidades pode ser encontrada em Fréry, 2015.

⁶ Starobinski aborda as pantomimas de Gautier e Nodier, passando pelo teatro de Musset e Hugo, pelas óperas de Verdi, além de um vasto repertório relativo às artes plásticas.

⁷ Todos os excertos de Starobinski foram por mim traduzidos para o artigo. Texto original: “La transposition poétique, telle qu'elle apparaît chez Gautier et chez Banville, atteste à l'égard du clown acrobate une sympathie dynamique et plastique. Le poète s'identifie à ce pouvoir de lévitation; il y reconnaît l'empire qu'il entend lui-même exercer sur le corps verbal du langage. Mais la participation affective ne va guère au-delà. Pure agilité spectaculaire, exploit optimiste, le bond du clown acrobate n'entraîne pas l'imagination poétique dans une aventure compromettante. Les envols en restent le plus souvent au coup de rein initial sur le tremplin. Par sa virtuosité même, la prouesse acrobatique se sépare de la vie de ceux d'en bas: le poète, s'il en fait à lui-même

Haveria alguma vacuidade nesse salto, que é fuga de um real decepcionante, mas também afirmação de uma liberdade um tanto quanto fútil: “A fuga para as regiões da pura idealidade perde-se numa abstração sem conteúdo” (Starobinski, 2004, p.30).⁸ Charles Baudelaire seria o poeta responsável por levar ao mais alto grau de concentração esse conjunto de temas dispersos, em um processo que culminaria, ainda nos termos de Starobinski, no nascimento do *clown trágico*. Agora, não apenas uma variação brilhante em torno de um tema pitoresco, mas algo que “corresponde ao desenvolvimento de uma dramaturgia íntima e resulta numa imagem infinitamente complexa da condição do poeta e da poesia. Baudelaire, o poeta das ‘duas postulações simultâneas’, conferiu ao artista, sob a forma do bobo e do acrobata, a vocação contraditória do voo e da queda, da altitude e do abismo, da Beleza e do Infotúnio” (Starobinski, 2004, p.67).⁹

Ao renovar e aprofundar uma tradição segundo a qual, por detrás de seu pretenso triunfo e de sua alegria fingida, o ator esconderia uma alma desesperada, Baudelaire teria contribuído para fixar, mais intensamente que personagens de Victor Hugo (como Triboulet e Gwynplaine), o arquétipo do *clown trágico*. Em “La Fanfarlo”,¹⁰ Starobinski encontrará o testemunho de um mal-estar em relação à condição corporal que redunda (o que reaparece em outros escritos) em diferentes modos de transfigurá-la ou evitá-la. Um deles seria a dança, o movimento por vezes atualizado como simulacro ou arremedo: o corpo da personagem principal (figura que oscila entre os signos da arte e da prostituição – o que será retomado adiante), se por um lado é o que a torna irresistível, por outro é a marca de uma contingência (de uma submissão à contingência) a ser evitada e combatida a todo custo. Pelo exercício trágico da pantomima, ela será submetida a um jogo tão desenfreado quanto necessário: “Porque a mulher tem de escapar à matéria. Se não for transfigurada por um sentido estético (criado por ela ou atribuído a ela pelo espectador), afundar-se-á na materialidade literal do seu corpo – no pecado da existência natural. O herói de Baudelaire só deseja Fanfarlo na medida em que reconhece nela as figuras do repertório literário, e todo um passado de ficção” (Starobinski, 2004, p. 48).¹¹ O movimento se apresenta como redenção, mas uma redenção trágica: ao final da narrativa, a personagem se encontra totalmente destituída do poder de sedução e domínio que a definiam nas páginas iniciais.

Esse jogo irônico constituiria uma “epifania derrisória da arte e do artista” (Starobinski, 2004, p. 8) realizada como uma espécie de autocrítica dirigida à própria vocação estética. A

l’application allégorique, se donne pour vocation d’affirmer sa liberté en un jeu supérieur et gratuit, tout en faisant la grimace aux bourgeois, aux “assis”

⁸ Texto original: “L’envol vers les régions de la pure idéalité se perd dans une abstraction sans contenu”.

⁹ Texto original: “Cette élaboration littéraire n’est plus seulement une variation brillante sur un sujet pittoresque: elle correspond au développement d’une dramaturgie intime, et elle aboutit à une image infinitement complexe de la condition du poète et de la poésie. Baudelaire, poète des “deux postulations simultanées”, a conféré à l’artiste, sous la figure du bouffon et du saltimbanque, la vocation contradictoire de l’envol et de la chute, de l’altitude et de l’abîme, de la Beauté et du Guignon”.

¹⁰ Considerados os objetivos e as limitações desse texto, vou me permitir supor que os trabalhos de Baudelaire são conhecidos por meus leitores, evitando paráfrases mais ou menos extensas e atendo-me apenas a elementos que pretendo recuperar ao longo do artigo.

¹¹ Texto original: “Car la femme doit s’évader de la matière. Si elle n’est pas transfigurée par une signification esthétique (qu’elle crée ou que le spectateur lui attribue), elle s’abîme dans la matérialité littéraire de son corps – dans le péché de l’existence naturelle. Le héros de Baudelaire ne désire la Fanfarlo que dans la mesure où il reconnaît en elle les figures du répertoire littéraire, et tout un passé de fiction [...]”.

ele poderíamos associar também uma figura como Fancioulle, o “admirável bufão” que aparece em um dos poemas em prosa de *Spleen de Paris* (“Une mort héroïque”) e cuja virtuosidade é tanto mais impressionante quanto associável ao desfecho trágico. Se Fancioulle sucumbe às tentativas de superar sua própria virtuosidade, uma outra face da falência pode ser encontrada em outro *bufão* do mesmo livro (“Le vieux saltimbanque”):

Enquanto Fancioulle sucumbiu ao atingir o auge do virtuosismo estético, o Velho Saltimbanco representa um outro aspecto do fracasso (um aspecto relacionado à promessa de um futuro brilhante nas letras e nas artes): a decadência silenciosa, o esgotamento da vontade, a impotência insuperável. O seu silêncio, de uma forma profética, prefigura e antecipa a afasia de Baudelaire. Mas estas duas personagens – Fancioulle e o Velho Saltimbanco – são semelhantes apesar de tudo o que se lhes opõe: ambas têm como pano de fundo o abismo e a morte iminente. [...] Se a morte de Fancioulle faz lembrar a queda de Ícaro, a sobrevivência atordoada do Velho Acrobata é pior do que a morte. A fantasia derrisória da destituição e a exibição lamentável subsistem em vão, no meio de uma festa, sem que a energia de uma invenção viva seja capaz de as animar. O velho artista separou-se dos homens para ir para o palco: espera ainda atrair sua atenção; mas deixou de despertar interesse, e são os homens que se afastam dele. A separação é dupla, pois corresponde primeiro à distância tomada pelo artista, depois à distância em que se mantém o público. (Starobinski, 2004, p. 75)¹²

Starobinski se detém, a essa altura de seu ensaio, no fato de que todos os casos mencionados encenam uma relação *espetacular*: em todos há um *público* constitutivo da dinâmica da narrativa e dos elementos alegóricos implicados. O destino de cada um desses seres que se expõem à apreciação (a atriz de pantomima, o bufão da corte, o saltimbanco de rua) depende de um espectador a quem cabe intervir e decidir e todos coincidem na *condenação* (efetiva ou simbólica) a que o artista é submetido por esse olhar externo (ao qual, supõe a lógica dos espetáculos, deveria *agradar*). O desinteresse da multidão, o gesto autoritário do príncipe e a histeria alucinada do amante seriam equivalentes, quanto a isso. A propósito, ainda, desse imaginário relativo à bufonaria e a sua presença na obra de Baudelaire, Nicolas Fréry (2015) apontava até mesmo a proximidade entre essas narrativas e aquela que preside à organização formal do poema “O Albatroz” (“L’Albatros”): teríamos, também lá, “um cômico ridículo, exposto a ser vaiado por um público malicioso. O albatroz, que é um ‘comediante’ e se agita sobre ‘tábuas’ (teatrais?) para ‘divertir’ os marinheiros, tem todos os traços de um histrião

¹² Texto original: “Tandis que Fancioulle succombait en atteignant au comble de la virtuosité esthétique, le Vieux Saltimbanque figure un autre aspect de l’échec (aspect promis à un bel avenir dans les lettres et les arts): la déchéance silencieuse, le tarissement de la volonté, l’impuissance insurmontable. Son silence, d’une façon prophétique, annonce et préfigure l’aphasie de Baudelaire. Mais ces deux personnages – Fancioulle et le Vieux Saltimbanque – se ressemblent en dépit de tout ce qui les oppose: tous deux se découpent sur fond d’abîme et de mort imminente. Ce sont deux *fins de carrière*: l’une dans le paroxysme d’un vain triomphe, l’autre dans l’immobilité et la paralysie. [...] Si la mort de Fancioulle peut faire penser à la chute de Icare, la survie hébétée du Vieux Saltimbanque est pire que la mort. La fantaisie dérisoire de la défroque, l’exhibition pitoyable subsistent pour rien, en pleine fête, sans que l’énergie d’une invention vivante soit capable de les animer. Le vieil artiste s’est séparé des hommes pour monter sur les tréteaux: il espère encore attirer leur attention; mais il a cessé d’intéresser, et ce sont les hommes qui s’écartent de lui. La séparation est double, puisqu’elle correspond d’abord à la distance prisé par l’artiste, puis à l’éloignement où se tient le public”.

obrigado a representar o seu papel. Para o humilhar, um dos seus espectadores torturadores torna-se, ele próprio, um histrião, ‘imitando [...] o aleijado que roubava’” (Fréry, 2015, p. 132).¹³

Abordando, também, essas mesmas constantes temáticas (a bufonaria, as feiras festivas e os jogos grotescos) Fréry discernia, a despeito das evidentes diferenças entre os *palhaços* baudelaireanos implicados, alguns pontos em comum:

São seres de exibição e de espetáculo, que se oferecem, que lutam (correndo o risco de se degradarem) pela alegria de um público. Partilham a *energia*, mesmo que seja em vão, e o *domínio do corpo* (não têm os “corpos pobres, retorcidos, magros, barrigudos ou flácidos [...]” que Baudelaire deplora). Com raras exceções [...], são sofredores e incomprendidos. O que têm em comum é um sentimento de solidão, de melancolia, até de loucura, que conduz ou à abdicação da vontade ou, no caso dos palhaços macabros e sádicos, a um turbilhão de violência. (Fréry, 2015, p.133)¹⁴

Mas estamos, então, ainda, pensando Baudelaire a partir da observação de constantes temáticas? E serão constantes temáticas que tentaremos discernir como elemento definidor da recepção do poeta no Brasil, tal como a pretendemos aqui abordar?

3 Grotesco, cômico absoluto, bufonaria transcendental

Alain Vaillant tem se dedicado à posição ocupada pelo *riso* no projeto estético de Baudelaire, que a assume ele próprio como uma espécie de *obsessão* (Ver: *De l'essence du rire*: 1855; 1857). Colocando-se à distância (no que concerne ao estudo de seu objeto) da concepção de cômico associada, por exemplo, ao teatro de Molière (que implicaria um misto de sátira social e edificação moral e teria sido convertida em uma espécie de “cômico por excelência”, na cultura francesa), Vaillant ressalta que, para Baudelaire (em diálogo com uma longa tradição filosófica), o riso seria “uma das manifestações mais misteriosas e comoventes da natureza humana – algo mesmo que faria com que fosse *humano*: inteligência, sensibilidade e potencial criativo aí compreendidos” (Vaillant, 2007, s.p.).¹⁵

¹³ Texto original: “De même que le saltimbanque, il est un comédien ridicule, qui s'expose à être hué par un public malveillant. L'Albatros, qui est « comique » et s'agite sur des « planches » (théâtrales?) pour « amuser » les marins, a tous les traits d'un histrion forcé à jouer son rôle [...]. Pour l'humilier, un de ses spectateurs tortionnaires se fait lui-même histrion, en « mimant [...] l'infirmé qui volait ”.

¹⁴ Texto original: Si le narrateur du « Vieux saltimbanque » a la gorge nouée, c'est en bonne partie parce que le saltimbanque est le miroir du poète. C'est un cas exemplaire, selon la typologie de P. Labarthe [...], d'allégorie où *s'implique* le sujet lyrique. Aucun auteur avant Baudelaire n'avait autant associé le pitre et le poète. Triboulet touche parfois au sublime, mais il était loin d'incarner, comme Fancioulle, « l'ivresse de l'art ». Est-ce la trace d'une promotion pour le bouffon, ou d'un avilissement pour l'artiste? L'image du cabotin est-elle la représentation que le poète a de lui-même, ou qu'il pense renvoyer de lui aux autres? Il est indispensable, pour mesurer l'originalité de Baudelaire et l'affinité qu'il trouve avec ce motif, de se demander quel « répondant allégorique » du poète est le pitre.”

¹⁵ Texto original: “[...] l'une des manifestations les plus mystérieuses et les plus émouvantes de la nature humaine – ce qui fait que l'homme est homme: intelligence, sensibilité et puissance créatrice comprises”. (N.T. Optamos por trocar o substantivo “homem”, pelo termo mais abrangente *humano*).

A aptidão ao riso, denominada, naquele tratado, “cômico absoluto” poderia ser mesmo confundida com o gênio estético, por facultar o acesso às regiões superiores da arte: “A essência muito nobre do cômico absoluto faz dele o apanágio dos artistas superiores que aí encontram a receptibilidade suficiente de toda ideia absoluta” (Baudelaire, *apud* Vaillant, 2007, s.p.).¹⁶ Merece ênfase a dissociação entre esse ideal estético e a produção de hilaridade: “esta arte suprema nascida do riso, da disponibilidade genial do artista para a emoção do riso, não tem necessariamente de dar origem a obras destinadas a suscitar hilaridade e que podem, pelo contrário, ao tomar sutis desvios filosóficos ou, ao sofrer estranhas metamorfoses estéticas, ser as obras mais sérias e graves que existem” (Vaillant, 2007, s.p.).¹⁷

Ainda segundo Vaillant, um impasse metafísico seria inerente ao problema filosófico implicado: à duplicidade humana (corpo e espírito; materialidade e idealidade) corresponderia a aspiração à “unidade integral”, capaz de estabelecer uma síntese perfeita, esteticamente harmoniosa entre essas duas realidades contrárias. Tomando como eixo metafórico de suas considerações uma formulação de *Fusées*,¹⁸ Vaillant propõe-se a pensar o sistema estético bau-delairiano a partir de dois elementos: assim, inicialmente, “vaporização” seria o movimento centrífugo por meio do qual o poeta renunciaria a sua unidade espiritual para se dissolver no real; enquanto “centralização” seria o retorno centrípeto a si mesmo, implicando recolhimento e incomunicabilidade. Convergindo contraditoriamente, aspiração à *centralização* e aspiração à *vaporização* constituiriam as duas “postulações simultâneas” recorrentemente recuperadas na recepção crítica do poeta.¹⁹

Convertidos os termos a um vocabulário estético, vaporização corresponderia a “sobrenaturalismo” e centralização, a “ironia”. A primeira diria respeito à capacidade que tem o artista de se fundir com o real pela aplicação sistemática e consciente da faculdade hiperestésica (que consistiria em decompor fenômenos naturais e em exacerbar sua percepção). A segunda surgiria como uma espécie de elaboração estética que preservaria a criação daquele tipo de adesão fusional que pudesse remeter à ilusão de uma união perfeita com o mundo. Consustanciais, ironia e sobrenaturalismo ocorreriam em implicação mútua: ao submeter os excessos da imaginação hiperestésica ao controle do espírito crítico, a ironia os tornaria filosoficamente aceitáveis.

Haveria duas outras extensões complementares a esses processos. A primeira seria a noção de “prostituição”:

¹⁶ Texto original: “L’essence très relevée du comique absolu en fait l’apanage des artistes supérieurs qui ont en eux la réceptibilité suffisante de toute idée absolue”. (A tradução é de Plínio Augusto Coelho. Baudelaire, 1995, p. 741).

¹⁷ Texto original: “Et il va sans dire – mais il est préférable, cette fois encore, de prendre les devants – que cet art supérieur né du rire, de la géniale disponibilité de l’artiste à l’émotion du rire, ne doit pas nécessairement engendrer des œuvres faites pour susciter l’hilarité, et qu’elles peuvent au contraire, empruntant de subtils détours philosophiques ou subissant d’étranges métamorphoses esthétiques, être les plus sérieuses et les plus graves qui soient”.

¹⁸ “De la vaporisation et de la centralisation du *Moi*. Tout est là” (Baudelaire, *apud* Vaillant, 2007, s.p.).

¹⁹ Nesse sentido, a hesitação entre Deus e Satã seria um tratamento imagético imposto a essa dupla postulação e ao caráter contraditório do ser humano. Seria *demoníaca* exatamente a crença na possibilidade de que uma dessas duas componentes viesse a se sobrepor à outra, havendo, até mesmo, uma especialização vocabular, segundo a qual *satanismo* comportaria uma referência mais direta à animalidade e *diabolismo* teria maior relação com um movimento em direção à “centralização” espiritual. (Ver: Vaillant, 2007, s.p.)

Na mitologia baudelairiana, a incorporação do espírito, que resulta da sua corrupção pelo corpo, tem um nome preciso, cujos significados são clara e extensamente definidos nos *Diários Íntimos*, “Prostituição”: o espírito do homem, para agir sobre o mundo, aceita misturar-se com seu corpo e dedicar-se ao mundo dando-lhe seu corpo, *prostituindo-o*. E, ao prostituí-lo, prostitui-se a si próprio. É claro que a escolha do termo “prostituição” é deliberadamente provocatória, para não dizer obviamente biográfica. No entanto, no contexto do pensamento de Baudelaire, constitui um autêntico conceito filosófico, convenientemente metaforizado – e mesmo um dos três conceitos nodais do seu pensamento, juntamente com “vaporização” (ou “sobrenaturalismo”) e “centralização” (ou “ironia”) [...]. (Vaillant, 2007, s.p.)²⁰

Como equivalente oposto a essa conspurcação no e pelo corpo (na e pela imaginação), uma espécie de busca de ascese estética (e formal), com valor de doutrina moral, poderia ser encontrada nas figurações do dândi: nem um artista real, nem uma obra de arte, mas a alegoria personificada da arte, “uma espécie de figura encarnada cuja elegância calculada deve transmitir retoricamente aquilo que a arte pretende ser, nomeadamente a sublimação material da superfície, de tudo o que se relaciona com a percepção pura e simples”. O dandismo autêntico não seria discernível, portanto, nos gestos ou no vestuário de Baudelaire, mas no esforço de centralização formal manifesto poeticamente pela ironia articulada na escrita d’ *As Flores do Mal*. Constituiria, assim, com a vaporização, um dos eixos estruturantes da poética baudelaireana, não sendo nunca “mais visível do que quando o poema, procurando o seu próprio reflexo nos motivos que escolhe, toma como objeto uma das formas sublimadas da aparência que são o corpo e a obra de arte”.²¹

Ao se reportar ao dândi, Baudelaire retomaria espontaneamente os mesmos termos empregados nas referências à Arte ou à Beleza: “Tal como o verdadeiro artista, o dândi é aquele que nos permite sentir uma presença invisível por detrás da impassibilidade da forma”. (Vaillant, 2007, s.p. / Para todas as citações diretas e indiretas ao longo deste parágrafo).²² Baudelaire constituiria, então, no plano de suas realizações poéticas concretas, uma

²⁰ Texto original: “Dans la mythologie baudelairienne, l’incorporation de l’esprit, qui entraîne sa corruption par le corps, porte un nom précis, dont les acceptations sont clairement et extensivement définies dans les Journaux intimes, la “Prostitution”: l’esprit de l’homme, pour agir sur le monde, accepte de se mêler à son corps et de se dévouer au monde en lui donnant son corps, en le *prostituant*. Et, le prostituant, il se prostitue lui-même. Bien sûr, le choix du terme de “prostitution” relève de la provocation volontaire, sans parler d’évidentes motivations biographiques. Il n’en constitue pas moins, dans le cadre de la pensée baudelairienne, un authentique concept philosophique, commodément métaphorisé – et même l’un des trois concepts nodaux de sa pensée, avec la “vaporisation” (ou “surnaturalisme”) et la “centralisation” (ou “ironie”) [...].

²¹ Texto original: “[...] le dandy n'est ni un artiste réel ni une œuvre d'art, mais l'allégorie personnifiée de l'art, une sorte de figure incarnée, dont l'élégance calculée doit rhétoriquement faire comprendre ce que l'art a vocation à être, à savoir la sublimation matérielle de la surface, de tout ce qui relève de la perception pure et simple. L'authentique dandysme artistique, on ne doit donc le rechercher ni dans les gestes ni dans l'habillement de Baudelaire – ce serait tout de même trop facile –, mais dans la forme même des *Fleurs du Mal*, et dans l'effort de centralisation qu'elle manifeste poétiquement, par son ironie esthétiquement concertée. Et, s'il constitue alors avec la vaporisation l'un des deux axes de la poétique baudelairienne, il n'est jamais aussi visible que lorsque le poème, cherchant son propre reflet dans les motifs qu'il se choisit, prend pour objet l'une des formes sublimées de l'apparence que sont le corps et l'œuvre d'art”.

²² Texto original: “Pour parler de lui, Baudelaire retrouve donc spontanément les mots qu'il emploie normalement pour parler de l'Art ou de la Beauté. Comme le véritable artiste, le dandy est celui qui fait pressentir une présence invisible derrière l'impassibilité de la forme [...]”.

estética do riso, simultaneamente sobrenaturalista e irônica, que ofereceria uma saída propriamente estética para aquele impasse filosófico. A dialética entre corpo e espírito reapareceria por meio de um antagonismo constante e onipresente entre profundidade e superficialidade, do qual o dandismo, o erotismo e o esteticismo seriam os principais avatares.

Algumas das premissas do tratado *De l'essence du rire*, podem ser encontradas na teoria histórica do grotesco, desenvolvida por Victor Hugo, em seu prefácio a *Cromwell*. Outras (como observa Jean-Louis Cabanès, ao circunscrever historicamente a questão da ironia romântica) remeteriam a um jogo duplo, pressupondo tanto um distanciamento (um olhar *divino* que coloca o mundo em espetáculo), quanto “um jogo com as formas, sob o signo do bufão” (Cabanès, 2012, p. 253). Essa alusão, que recupera a conhecida formulação de Schlegel,²³ permite ao autor sublinhar o modo pelo qual a ironia objetiva²⁴ forneceria um *maquinário ótico*²⁵ próprio a integrar a derrisão ao trágico: a reflexividade crítica permitiria apreender, a partir de uma suposta perspectiva sublime, o ridículo de uma existência restituída a sua contingência.

Especificamente nas obras de Baudelaire, o sobrenaturalismo baseado na imaginação criativa do artista levaria a uma espécie de embaralhamento entre os territórios do grotesco, do bufão, do *witz* e da ironia romântica, formando um complexo cruzamento semântico cuja consideração seria necessária em se tratando de aprofundar as questões em análise. De modo diverso àquele observado no cômico satírico, pré-orientado por uma intenção moral (como em Voltaire ou Molière), teríamos a produção de uma comicidade sem referente direto, sem alvo explícito: o interlocutor, ou o sujeito do riso (*le sujet rieur*) seria confrontado com o estranho, o bizarro, o inquietante e o surpreendente. No tratado de Baudelaire, o riso nasceria do sentimento de alguma espécie de superioridade: fosse em relação a um indivíduo ou às formas de sociabilidade (no caso do cômico significativo); fosse em relação à natureza (no caso do cômico absoluto). No segundo caso, o do cômico sublime, ficaria implicado, ainda, um *conflito de representações*, que conduziria o sujeito a relacionar “a existência finita com o infinito, ou pelo menos a confrontá-la com uma totalidade que o abrange e que excede suas

²³ Cabanès se refere ao fragmento 42, da Lyceum. Em português, em tradução de Marcio Suzuki: “Há poemas antigos e modernos que respiram, do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopro da ironia. Neles vive uma bufonaria realmente transcendental. No interior, a disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade”. (Schlegel, 1991, p. 27)

²⁴ Cabanès remete aos trabalhos de René Bourgeois e Bernard Franco para maiores esclarecimentos quanto à recepção francesa das teses de F. Schlegel. Em português, Constantino Luz Medeiros assim aborda as relações entre a bufonaria transcendental e esse pensamento crítico: “Essa metacrítica realizada pelo bufão foi deduzida por Schlegel, que inseriu esse elemento da tradição literária em sua teoria da ironia romântica. Nesse sentido, através da figura insólita do bufão, o crítico também enfatiza o desenvolvimento do discurso irônico como forma de instância crítica. No fragmento 42 da Lyceum, o crítico acrescenta uma variação ao termo “bufão”, introduzindo o conceito inusitado de “bufonaria transcendental”: [...]. O adjetivo “transcendental”, que remete aos escritos de Fichte, significa que nesse tipo de ironia a reflexão sobre o processo criador ocupa o lugar central, assim como o “eu” na filosofia fichtiana. A bufonaria transcendental indica a ação do autor que reflete sobre as condições de existência da obra, como a poesia que reflete sobre si mesma, enquanto exteriorização artística [...]. Rindo constantemente de sua própria tolice, o bufão é a atitude do crítico e do autor, os quais se encontram imbuídos do espírito da ironia e devem, portanto, ter a clareza de consciência [Besonnenheit] de saber que o processo artístico é infinito em sua reflexão sobre si mesmo (Medeiros, 2014, p. 57) ”.

²⁵ Texto original: “[...] On se contente ici de souligner que l'ironie objective fournit une machinerie optique propre à lier la dérision au tragique [...]”.

capacidades representativas ou hermenêuticas” (Cabanès, 2012, p. 260).²⁶ No que diz respeito ao cômico absoluto, haveria uma recusa em apenas imitar a natureza. A potência imaginativa produziria o grotesco, ou as verdadeiras criações.

De uma perspectiva pragmática, o riso suporia, ainda, três instâncias ou actantes: aquele cuja atitude ou palavras acionam o riso; aquele que ri (em função da atuação anterior); o objeto ou alvo do riso. Se, por um lado, *quem ri, pode rejeitar* (por indiferença ou por um sentimento de superioridade, como observava Baudelaire) o alvo do riso; por outro, o riso implica a emoção jubilosa derivada do sentimento de prazer partilhado entre quem ri e quem provocou o riso. Como, com grande frequência, aquele que provoca o riso pode vir a ser ele mesmo o alvo do riso (como na autoderrisão, elemento decisivo de tantos projetos poéticos, na modernidade), o *rieur* poderia se confrontar com uma afetividade paradoxal composta simultaneamente pela empatia e pelo distanciamento (ou pela simpatia e pelo desprezo).²⁷

Haveria, ainda, três princípios do riso baudelairiano (e do riso em geral): a incongruência (para que seja provocado o riso, devemos perceber algo inadequado ao contexto e que chama a atenção, desperta uma sensação de estranheza ou, por fim, suscita suspeita); a expansão (acumulação, amplificação ou exagero: o cômico, seja “vulgar” ou “absoluto” obedece a uma dinâmica de insistência, marcada quer pela ampliação do traço, quer por um mecanismo de repetição, quer, finalmente, por diversos jogos de excrescência textual); a subjetivação. A intensidade sensorial, emocional e sobrenaturalista induzidas pela expansão e pelo distanciamento irônico (que instaura a incongruência) levariam o leitor a suspeitar a atuação de uma intenção latente, discreta a ponto de não privar do efeito prazeroso do riso, mas suficientemente ativa a ponto de sugerir uma intervenção centralizadora em processo. Para Vaillant, a *subjetivação* constituiria a razão de ser artística do cômico, que tiraria relevantes consequências dessa relação privilegiada entre comediante e público:

Esta dinâmica, que conduz regressivamente do enunciado cômico ao seu autor, é consubstancial ao riso. É verdade, como sublinhou Baudelaire, que o riso está em quem ri. Mas se quem ri se ri de alguma coisa, é porque, por detrás dessa coisa, sabe ou suspeita da presença de um outro riso, pelo qual sente uma difusa convivência. O riso *impõe* o princípio de uma relação interpessoal e de reconhecimento do outro: é esta sua grande virtude humanista, apesar de todos os seus possíveis desvios. Rimo-nos sempre *com* alguém. E se, por vezes, nos rimos *de* alguém, rimo-nos dele na convicção de que, apesar do escárnio, há uma parte dessa pessoa que, de alguma forma, será capaz de se juntar ao riso, associando-se a ele. Assim, rimos tanto *com* como *contra* alguém: o riso é imediatamente congelado se o objeto de escárnio mostrar, zangando-se ou desatando a chorar, que não partilha nada do riso que pensávamos ser virtualmente comum, ou se não houver mais ninguém com quem se possa sentir cúmplice (por exemplo, quando uma multidão de risos se reúne contra uma vítima). Todo o riso é, portanto, um riso de cumplicidade. Mesmo quando rimos sozinhos, rimos por saber

²⁶ Texto original: “[...] Le comique absolu et le sublime font surgir un conflit des représentations, tous deux conduisent le sujet à rapporter son existence finie à l'infini, ou tout au moins à la confronter à une totalité qui l'englobe et qui dépasse ses capacités représentatrices ou herménéutiques”.

²⁷ Acompanho, aqui: Vaillant, 2012, p. 342.

que estamos a rir, uma parte de nós alegra-se com o riso da outra parte, e o riso é alimentado pelo prazer sentido nesta duplicação solitária (Vaillant, 2007, s.p.).²⁸

Ao propor uma abordagem teórica e analítica em que o riso se destaca como o elemento articulador de todo um contraditório e elaborado projeto estético, Vaillant tenta se acercar de um universo criativo em que virtualmente tudo parece ironizável e no qual a maior parte (se não a totalidade) das significações resultaria opaca ou mesmo indecidível. Não diverge, quanto a isso, de parte significativa dos leitores críticos de Baudelaire. Mas nos interessa principalmente o modo como prioriza a relevância da perspectiva (ou maquinaria ótica) que a onipresença do riso confere ao poema (ou ao poema em prosa). Formaliza-se textualmente, assim, um tenso enfrentamento do problema das relações de empatia entre o escritor e o mundo que não seria somente uma manobra irônica, mas representaria, talvez, “a grande utopia da estética moderna”. A ironia caracterizaria, assim, uma espécie de ardil autoral discernível tanto na estética realista quanto no hermetismo literário que viria a se converter em um novo cânones. Da perspectiva adotada por Vaillant, quanto mais a escrita, na modernidade, apresenta-se como ostensivamente impessoal, mais profunda e autenticamente subjetiva ela se torna:

quanto mais o escritor fala do mundo e renuncia a falar em nome próprio (o célebre “desaparecimento elocutório do poeta”), mais ele se preocupa em difundir as pistas latentes da sua presença no coração das suas obras. É como se, numa época em que o discurso subjetivo já não ocupa na literatura moderna o mesmo lugar que ocupava na estética tagarela do Antigo Regime, o próprio corpo dos textos escritos e publicados preservasse e protegesse, nas suas dobras irônicas, a figura do autor (Vaillant, 2012, p. 368).²⁹

Considerar em que medida a recepção brasileira de Charles Baudelaire possa, eventualmente, ter dialogado com esse conjunto questões é o objetivo central aqui perseguido.

²⁸ Texto original: “Cette dynamique, qui conduit régressivement de l'énoncé comique à son auteur, est consubstantielle au rire. Il est vrai, comme le soulignait Baudelaire, que le rire est dans le rieur. Mais si le rieur rit de quelque chose, c'est que, derrière cette chose, il sait ou soupçonne la présence d'un autre rieur pour lequel il éprouve un sentiment diffus de connivence. Le rire impose le principe d'une relation interpersonnelle et de la reconnaissance de l'autre: c'est là sa grande vertu humaniste, malgré tous ses dévoiements possibles. On rit toujours avec quelqu'un. Et, si l'on rit parfois de quelqu'un, on rit de lui en croyant que, malgré la moquerie, il y a une partie de cette personne qui pourra, d'une certaine façon, s'associer à ce rire et le rejoindre. On rit alors à la fois avec et contre lui: aussi le rire est-il immédiatement figé s'il advient que cet objet de risée montre, en se mettant en colère ou en éclatant en sanglots, qu'il ne partage en rien un rire qu'on croyait virtuellement commun ou s'il n'y a personne d'autre avec qui se sentir complice (par exemple lorsqu'une foule de rieurs se ligue contre une victime). Tout rire est donc rire de connivence. Même lorsqu'on rit seul, on rit de se savoir rire, une part de soi se réjouissant du rire de l'autre part, et le rire se nourrit alors de la jouissance ressentie à ce dédoublement solitaire”.

²⁹ Texto original: “[...] plus elle est profondément et authentiquement subjective; plus l'écrivain parle du monde et renonce à parler en son nom propre (la fameuse “disparition élocutoire du poète”), plus il prend soin de disséminer les indices latents de sa présence au cœur de ses œuvres. Tout se passe comme si, au moment où la parole subjective n'a plus la même place dans la littérature moderne que dans l'esthétique bavarde de l'Ancien Régime, le corps même des textes écrits et publiés préservait et protégeait, dans ses replis ironiques, la figure de l'auteur”.

4 Riso e conivência

A questão que se apresenta, a essa altura, diz respeito à possibilidade de pensarmos a recepção poética de Charles Baudelaire, no Brasil, em fins do século XIX, recuperando, de modo mais ou menos sistemático, o cruzamento aqui estabelecido entre as investigações de Glória Carneiro do Amaral, Jean Starobinski e Alain Vaillant. Nesse sentido, “o projeto estético” implícito a *As Flores do Mal* seria o primeiro elemento a tensionar: Amaral apontava, nas páginas finais de sua pesquisa, recuperando Hans-Georg Ruprecht, a incidência, em outros países da América Latina, de uma *epidemia baudelaireana*, que teria suscitado outro tipo de inquietações críticas e aventado a possibilidade de se examinarem elementos que extrapolariam o levantamento de repertórios temáticos afins ou mesmo verificações em torno do grau de adesão (e desvios) do que pudesse ter sido, efetivamente, a poética de Baudelaire.

O poeta então nomeado, José Juan Tablada, indicaria essa *outra forma* de entrar em interação com aquelas proposições estéticas, em um processo que passaria pela incorporação dos modos de operação de certas imagens baudelaireanas (que “têm o efeito daqueles hieróglifos que os faraós deixaram em seus palácios”),³⁰ ou das “correspondências” (a propósito das quais observaria que “aquela correlação que, mesmo não definida, existe entre as diferentes percepções dos nossos vários sentidos”),³¹ ou ainda na indicação de que os versos de Baudelaire “decompõem-se na imaginação em um jardim toxicológico” (Ruprecht, *apud* Amaral, 1996, p. 296).³² Como no caso de Tablada, interações entre projetos poéticos costumam ser acompanhadas de sinalizações do escritor implicado: Baudelaire, por exemplo, declaradamente dirige-se, em diversos momentos, a Poe como uma espécie de alter-ego estético e, ao fazê-lo, problematiza suas próprias relações com a escrita.

Há pelo menos dois escritores brasileiros cujas relações com o poeta francês poderiam ser examinadas, da perspectiva apontada: Baudelaire aparecerá em seus poemas, bem como em suas obras em prosa, sendo convocado como interlocução declarada ou latente também nos esforços de teorização que acompanham seus projetos de escrita. Gonzaga Duque (1863-1911) atuou como crítico de arte, tendo fundado e conduzido um número vasto de revistas e periódicos, além de sua atuação literária. Cruz e Sousa (1861-1898) passou à posteridade por sua poesia e por seus poemas em prosa (em especial, *Missal* e *Evocações*). Para os objetivos aqui propostos, vou me concentrar em alguns poemas e em aspectos específicos da produção de Cruz e Sousa, fazendo referências ocasionais ao trabalho de Gonzaga Duque.

Broqueis, um dos dois livros que apresentam Cruz e Sousa ao público (o outro é *Missal*), escolhe como epígrafe um excerto dos *Pequenos poemas em prosa*: “Seigneur mon Dieu! Acordez-moi la grace de produire quelque beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inferieur à ceux que je meprise”.³³ Em “À une heure du matin”, o isolamento reconfortante do quarto de um “homem de letras”, às

³⁰ Texto original: “hacen el efecto de esos geroglíficos que los faraones dejaron en sus palacios”.

³¹ Texto original: “esa correlación, aun no definida pero existe, entre las diferentes percepciones de nuestros varios sentidos”.

³² Texto original: “se descomponen en la imaginación en un jardín toxicológico”.

³³ Todas as traduções do parágrafo são de Isadora Petry e Eduardo Veras: “[...] Senhor meu Deus! concedei-me a graça de produzir alguns bons versos que provem a mim mesmo que eu não sou o último dos mortais, que não sou inferior àqueles que desprezo!” (Baudelaire, 2018, pp. 28 e 29).

horas mortas, é contraposto à cidade hostil e ao ambiente ordinário das redações de jornais. A separação do mundo imaginariamente reforçada pelas “barricadas” da volta dupla à chave (na abertura do texto) encontra, no parágrafo final, outra duplidade:

Descontente com todos e descontente comigo mesmo, eu queria me redimir
e me vangloriar um pouco no silêncio e na solidão da noite. Almas daqueles a
quem amei, almas daqueles que cantei, fortificai-me, amparai-me, afastai de
mim a mentira e os ares corruptores do mundo, e vós, Senhor meu Deus! conce-
dei-me a graça de produzir alguns bons versos que provem a mim mesmo que
eu não sou o último dos mortais, que não sou inferior àqueles que desprezo!”
(Baudelaire, 2018, pp. 28-29)

O descontentamento duplo parece decisivo para a inserção, proporcionada pela epígrafe, de todo o projeto poético de *Broqueis* nesse ambiente letrado: comparecem, dessa forma, no tecido semântico do livro, as redações de jornais em que conviviam e nas quais compartilhavam iniciativas aqueles dois jovens escritores. Ao *invocar* para seu propósito de escrita, as almas daqueles que amou e cantou, a contradição violenta entre uma possível alusão às invocações épicas e o cenário rebaixado da vida literária representada parece contribuir para levar Baudelaire àquele tipo de incongruência que, para Vaillant, permitiria vislumbrar a construção da ironia. Ou à ação de certa vontade autoral no processo de elaboração de uma cena que produz indecidibilidade e opacidade de sentidos.

Assumindo provisoriamente o risco do esquematismo, parece possível cogitar a hipótese de leitura *dessa* retomada *desse* Baudelaire, *nessa* posição do livro de Cruz e Sousa, como uma recuperação daqueles quatro elementos propostos por Vaillant: o escritor figurado por Baudelaire ora aparece em trânsito dispersivo pelo mundo, esvaindo-se em um caos de interlocuções desencontradas, ora refugia-se incomunicável para dedicar-se a seus belos versos; além disso, sua condição material o rebaixa a uma relação prostituída com o caos circundante; e, por fim, a eventual produção poética virtualiza o desejo de superação da condição contingente que remeteria aos sentidos do dândi naquela construção teórica.

Em todo caso, o escritor endereça seu apelo a Deus, mas também às almas que podem eventualmente ressignificar o descontentamento consigo próprio. Sem adentrar um exame da fortuna crítica que inviabilizaria esse artigo e acompanhando os passos de Vaillant, salientaria, em “À une heure du matin”, a finalização inconclusiva que mantém em suspenso aquele desejo de adesão conciliada ao mundo. A perspectiva irônica pressupõe, ainda, a construção de uma cena endereçada, estabelecendo uma interdiscursividade que embaralha posições e as torna mutuamente problematizantes. Quanto a Cruz e Sousa, há uma tendência em sua recepção crítica em direção a *interpretações resolvidas*: a epígrafe sinalizaria *cacoetes de escola*, quando não fosse mera exibição de verniz cultural. Poderíamos, talvez, desafiar uma tal tendência pela consideração da coexistência dessa epígrafe com poemas específicos que integram o livro. O mais significativo deles seria “Acrobata da dor”:

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço, que desengonçado,
Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
De uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
Agita os guizos, e convulsionado
Salta, gavroche, salta clown, varado
Pelo estertor dessa agonia lenta ...

Pedem-te bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesa os músculos, retesa
Nessas macabras piruetas d'aço...

E embora caias sobre o chão, fremente,
Afogado em teu sangue estuoso e quente,
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.
(Cruz e Sousa, 1995, p.89)

Estruturando-se o poema em terceira pessoa, os versos estabelecem distância entre o palhaço e uma figura autoral que organiza os processos discursivos: acumulando traços imagéticos relacionados à bufonaria, tanto a desclassificação e a menoridade social do personagem implicado, quanto sua posição alegórica em relação ao pensamento sobre a criação artística ficam formalizados. Estaríamos no campo imagético delimitado no estudo de Starobinski, em que um jogo irônico contribuiria com a instauração daquela “epifania derisória da arte e do artista” (Starobinski, 2004, p. 8). Aqui, como no poema em prosa de que Cruz e Sousa extrai a epígrafe para seu livro, o poeta não é objeto apenas de recusa social – a recusa está dada já na própria subjetividade em que se constitui o *artista* e que se duplica (sistematicamente, aliás, no universo souseano) explicitando a partição, explicitando aquele duplo descontentamento. As imagens compõem-se ainda, de notações relativas à desmedida da razão, que, por sua vez, sobrepõem-se ao imaginário grotesco,³⁴ também recorrente no escritor. Esse cruzamento reapresenta-se em poemas como “Rebelado”, “Braços”, “Dança do ventre”, “Dilacerações”³⁵ entre tantos outros e, em especial, “Majestade caída”, em que somos confrontados com “o riso alvar de truão carnavalesco”, de um deus senil e decaído que oculta lágrimas em meio a um espetáculo verbal hiperestésico (Cruz e Sousa, 2000, p. 93).

O palhaço de “Acrobata da dor” expõe-se em pleno voo: sua posição espetacularizada permite evocar aquelas três figuras baudelaireanas em que se acumulam diferentes momentos da superação da contingência corporal pelo movimento. A atriz conhecida como “La Fanfarlo”, o velho saltimbanco e Fancioulle podem ou não encontrar na ação esteticizada (no movimento ensaiado, no empenho e na destreza muscular – por vezes já não possíveis) aquela transição a que se referia Vaillant, ou aquele movimento que vai da conspurcação no corpo e na prostituição (do intérprete que se vende) para a estabilidade da perfeição estética alegorizada no dândi. Mas é a ambiguidade do *gesto* que gostaria de enfatizar: rindo de si, o artista delineia a utopia de rir *com* seu público (utopia à qual não se permitirá aderir acriticamente). Permanece, de todo modo, imprescindível dividir-se e recusar (descontente, enfim,

³⁴ Fabiano Santos estudou mais detidamente a relação entre sublime e grotesco no poeta: “[...] na lírica de Cruz e Sousa – germinada em campo lavrado por Baudelaire –, grotesco e sublime não se justapõem, mas se amalgam por operações analógicas. Discípulo de Baudelaire e dono de uma sensibilidade harmonizada com as disposições da lírica moderna, Cruz e Sousa também encontrou no grotesco meios de preservação do apelo transcendente da poesia, antes um privilégio do sublime”. (Santos, 2009, p. 7)

³⁵ Todos os poemas integram o livro *Broqueis* (1893).

de si mesmo) o tristíssimo palhaço estropiado encenando sua dança trôpega nas linhas do poema. Rir *contra* o palhaço e rir *do* palhaço, para poder rir *com* uma platéia que a complexidade da estrutura de interlocução montada igualmente ironiza e desmerece: “Pedem-te bis e um bis não se despreza!”

Parece ser o caso de referir, mesmo sumariamente, ao menos um trabalho de Gonzaga Duque. Seu “Morte do palhaço” veio a público no número de janeiro de 1907 da Revista *Kosmos*. Naquela edição, o texto se faz acompanhar por ilustrações assinadas por Calixto Cordeiro (ou “Klixto”). Na página de abertura, a imagem que remete ao personagem-título já estabelece uma *representação* pelo avesso, pelo negativo. Imbricando-se de modo decisivo o imagético e o verbal, na ilustração alocada no início do texto, estamos diante de um acrobata cravado no solo, desprovido do voo (acrobático) que o constituiria *artista*, em paralisia: “Esguió, anfracto, torturado na rude anatomia muscular dos esboços miguelangelescos, laivos de zíngaro na máscara violenta e nua, William Sommers fora o galhardo *clown* do trampolim e do trapézio, empolgando, num salto, a barra baloiçante dos aparelhos aéreos” (Gonzaga Duque, 1907, p. 34). Os traços caricaturais vão mesmo deslocando progressivamente o *palhaço* de qualquer representação que possa remeter a conotações de leveza ou puerilidade:

Fora – grifava nos comentários a parceria acrobática, porque, dum contado tempo a então, William decaía em contorções estranhas, imprimindo aos trabalhos singularidades incompreensíveis, movimentos desordenados, em exercícios amorfos, obscuros, ininteligíveis, de músculos e nervos, estendimentos preguiçosos de jibóia sonolenta, tics e tremores nervosos de pantera, sacudindo a impertinência dos moscardos, ou meneios aduncos de corvo atalaiado e lúgubre, como a combinarão expressões ensaiantes e dúbias *de uma arte nova*.

À proporção que se reproduziam essas bizarras manifestações de acrobатismo, esquisitices de hábitos afastavam-no na convivência dos companheiros, esgrouvavam-no, com tédios prolongados, em posturas extáticas prejulgadas pelo esconso parvo dos ginastas que o alvejavam, às costas, com observações e esgares injuriantes. William contraía, em desprezo, a fria boca sarcástica e voltava à sua imobilidade meditativa. (Gonzaga Duque, 1907, p. 34)

Poemas como “Acrobata da dor”, “Asco e dor”,³⁶ ou a narrativa “Morte do palhaço”³⁷ parecem *encenar* efetivamente aquele movimento, aquele trânsito em direção ao que Starobinski denominava *clown trágico*: as oscilações entre diferentes graduações do riso se fazem acompanhar de toda uma gama de contorções musculares e de trânsitos espaciais (entre alto e baixo, especificamente) por meio das quais a figura *atualiza* o conflito entre o grau máximo de virtuosidade e a mais radical indeterminação quanto à receptividade e à validação social da performance executada. O riso, nesse sentido, ainda que não produza hilaridade (ou precisamente por não produzi-la), é decisivo para a construção de um universo tenso e, ao mesmo tempo, encriptado, abstrato, resistente à leitura e à decifração.

³⁶ Mereceria uma discussão em separado o poema em prosa “Asco e dor”, incluído em *Evocações*. A partir da descrição de uma cena de final de carnaval, flagramos uma turba de personagens grotescos que se apresentam em contraponto aos ideais estéticos de uma voz narrativa que, ao fundo, recupera o complexo imagético em discussão. (Ver: Cruz e Sousa, 2000, pp. 571-575).

³⁷ Em um texto anterior, discuto valores estéticos associáveis à construção do personagem central da narrativa de Gonzaga Duque (Ricieri, 2020).

Alain Vaillant tem apontado, desde Baudelaire, o que haveria de *indecidível* no riso moderno, ressaltando seu aspecto produtor de perturbação e opacidade textuais. Quanto a isso, na literatura do século XIX, a indeterminação causada pela manipulação textual do riso (que pressupõe a instância do endereçamento – um endereçamento perturbado, equívoco, tortuoso) produziria o equivalente moderno das exigências clássicas de claridade e regulação da composição: a obscuridade e a recusa das convenções, nesse caso, seriam condições formais de uma *comunicação* bem sucedida (Ver: Vaillant, 2010, p. 16). Pensadas assim, torções e contorcionismos parecem compor, na textualidade do poema, a formalização de um ideal de escrita que une a letra de Baudelaire e a especificidade de sua recepção poética pelos poetas abordados. Em Cruz e Sousa, essa relação se indica também por uma poética dos contrastes estilísticos e das amplificações violentas. No Gonzaga Duque de “Morte do palhaço”, o olhar se volta para essa supressão gradativa do corpo do acrobata (que vai, progressivamente, *abstratizando-se*, propondo-se enquanto esforço de teorização).³⁸

Referindo-se ao que denominou “lirismo da ironia”, Vaillant examinou o modo como incongruências textuais (produzidas por contrastes estilísticos ou por diferentes modalidades de amplificação) convertiam-se em índices macrotextuais do jogo de contradições suposto na produção da ironia. Seguindo seu raciocínio, seriam precisamente esses *desajustes* formalizados na escrita a conferir ao lirismo na modernidade aquele grau de lucidez crítica em relação a um mundo em que o sujeito textualizado já não se pode reconhecer ou com o qual já não pode estabelecer uma relação de pertencimento (enquanto, a despeito de tudo, performatiza uma disponibilidade emocional que se mantém intacta – ou mesmo amplificada pela desilusão). Implicando-se nessa exigência de lucidez e nessa tomada de posição crítica, os projetos estéticos dos dois brasileiros parecem se apropriar não de temas, mas de princípios formais e concepções estéticas de Baudelaire (bem como daqueles processos e princípios de que o poeta francês vinha, a seu modo, apropriando-se também).

Referências Bibliográficas

- AMARAL, G. C. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- BAUDELAIRE, Charles. A uma hora da manhã. In: BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução e notas: Isadora Petry e Eduardo Veras. São Paulo: Via Leitura, 2018. p. 29.
- BAUDELAIRE, Charles. Da essência do riso e de modo geral do cômico nas artes plásticas. Tradução de Plínio Augusto Coelho. In: BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. pp.733-746.
- CABANES, Jean-Louis. La fantaisie et le grotesque: éléments d'un double jeu. In: VAILLANT, Alain (org.) *Esthétique du rire*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012. pp. 250–318.
- CRUZ E SOUSA, J. da. *Obra completa*. Organização de Andrade Murici. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

³⁸ Exploro considerações sobre o riso presentes na crítica de arte de Gonzaga Duque em: Ricieri, 2024. Em texto de 2017(b), analiso (de outra perspectiva) um poema em prosa de Cruz e Sousa centrado nos bastidores da imprensa e nas tensões entre escrita literária e jornalismo, em que reaparecem as estruturas irônicas em discussão.

FRÉRY, Nicolas. Le « fou artificiel » et ses avatars dans l'œuvre de Baudelaire. *Romantisme*, 4 (no. 170), pp.127-144, 2015. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2015-4-page-127.htm?contenu=article>. Acesso em: 15/05/2024.

GONZAGA DUQUE. Morte do Palhaço. *Kosmos*. Rio de Janeiro, ano IV, nº1, 1907.

MEDEIROS, Constantino Luz de. A forma do paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia romântica. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 37, n. 1, p. 51-70, Jan./Abr., 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/kQDMbcVqGHjQ5sr8KMRByPd/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 15/05/2024.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. A loucura como categoria crítica: nevropatias, degenerescências, desvarios. *Miscelânea, Assis*, v. 36, p. 49-71, jul.-dez. 2024.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. Digerir, transformar: Cruz e Sousa e Baudelaire, Baudelaire e Cruz e Sousa. *Revista XIX: Artes e Técnicas em Transformação*, v.2, p.141-154, 2017a.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. Palhaços mortos, poetas e outros párias. *Remate de males* (online), v.40, p.723 – 750, 2020.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. Tu, quem quer que sejas... *Terceira Margem*, v.21, p.137-162 – 162, 2017b.

SANTOS, F. R. da S. *Lira dissonante*: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

STAROBINSKI, J. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Paris: Gallimard, 2004.

VAILLANT, A. Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale. *Romantisme*, p. 11-25, 2010/2 (nº.148). Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-romantisme-2010-2-page-11.htm>. Acesso em: 15/05/2024.

VAILLANT, Alain. *Baudelaire, poète comique*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Disponível em: <https://books.openedition.org/pur/29844?format=toc>. Acesso em: 15/05/2024.

VAILLANT, Alain. Le lyrisme de l'ironie. In: VAILLANT, Alain. (org.) *Esthétique du rire*. Nanterre: Presses Universitaires de Paris Ouest, 2012. Pp.341-381.