

raul pompéia, leitor de baudelaire: da teoria das correspondências às canções sem metro

Franco Baptista Sandanello*

Resumo

Apesar de inserido na tradição formal do poema em prosa consolidada pelos *Pequenos poemas em prosa* de Charles Baudelaire, as *Canções sem metro* de Raul Pompéia, primeira tentativa nacional de exercício no gênero, tem por epígrafe de sua primeira seção uma quadra do soneto "Correspondances" de *As Flores do Mal*. Procuramos discutir neste artigo quais as razões textuais e contextuais para este possível "desvio de influências" no texto de Pompéia, aberto (ou não) às opções formais distintas destas duas obras de Baudelaire. Para tanto, tomamos como fundamentos de análise a primeira seção das *Canções sem metro*, o já mencionado soneto "Correspondances" e um dos *Pequenos poemas em prosa*.

Palavras-chave: Poema em prosa; Canções sem metro; Pompéia; Baudelaire.

* Franco Baptista Sandanello é graduado em Letras pela Universidade Federal de São Carlos e atualmente doutorando no programa de Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - Campus Araraquara. E-mail para contato: franco@lancernet.com.br

Abstract

Although a part of the prose poem's formal tradition as established by the *Little poems in prose* by Charles Baudelaire, the *Canções sem metro* by Raul Pompéia, first national attempt of exercise in the genre, have on its first section of poems a quatrain of the sonnet "Correspondances" for epigraph, a unity of the poem and sonnet book *Flowers of evil*. We intend to discuss in this article which are the textual and which are the contextual reasons for this likely "diversion of influences" in Pompéia's text, and if they are or not open to these opposite formal options nevertheless present in the works of Baudelaire. To do so, we analyse the first section of *Canções sem metro*, the already mentioned "Correspondances" and one of the *Little poems in prose*.

Key-words: Prose; poem; Canções sem metro; Pompéia; Baudelaire.

Introdução

Se, por um lado, é desnecessário salientarmos o papel central de Charles Baudelaire na consolidação do poema em prosa na França, bem como o efeito duradouro de *As flores do mal* (1857) e *Pequenos poemas em prosa* (1869) na produção literária desse país e, posteriormente, brasileira; por outro, resta pouco a acrescentar à imagem de *Canções sem metro* (1900), de Raul Pompéia, consolidada pela recepção crítica como primeira tentativa nacional de exercício no gênero. Tomadas as devidas proporções de uma discussão preliminar e, não obstante, redutora destas três obras literárias do século XIX, cabe apontarmos uma observação de todo incipiente para sua articulação num debate: a primeira seção de poemas em prosa do autor brasileiro tem por epígrafe a segunda quadra do soneto "Correspondances" do autor francês; isto é, apesar de se inscreverem formalmente nas sendas abertas pelo *Pequenos poemas em prosa*, *Canções sem metro* elege o livro de

poemas e sonetos, *As flores do mal*, como unidade de significação e conteúdo. Através desta pequena observação arriscamos romper o silêncio inicial acerca do assunto e tomar uma pequena amostra de cada uma das três obras a fim de responder como e por que ocorre tal desvio de influências, se assim podemos chamá-lo, desde sua unidade conceitual baudelaireana até seu acabamento final por Pompéia. Assim, discutiremos as relações mútuas estabelecidas entre o já destacado soneto "Correspondances" e a seção inicial das *Canções sem metro*.

"Correspondances" e a gênese dos contrários

A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.
Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.¹

Para além de um sentido imediato de representação da Natureza, que poderia corresponder a toda uma poética clássica de imitação – seja de um modelo natural, seja de um cânone literário – as duas primeiras quadras do soneto "Correspondances" subvertem a significação clara que se suporia ligar o eu-lírico aos objetos, fazendo anteceder às palavras e enredos, já "insólitos" em sua essência, um "bosque de segredos" e de símbolos. Inversamente, tal "bosque" observa o homem com "olhos familiares" e convida-o a fazer o mesmo com relação a si, desconstruindo igualmente uma outra poética romântica de antecedência do dado subjetivo ao objetivo. Ademais, o templo de relações ocultas que se encontra nesta natureza em segundo

plano corresponde a "ecos longos que à distância se matizam" e que, reunidos "numa vertiginosa e lúgubre unidade", somente podem ser decifrados – ou reproduzidos – por uma reunião de todos os sentidos através da poesia, finalmente exterior aos limites de qualquer poética pré-concebida: "os sons, as cores e os perfumes se harmonizam". Ou seja, enquanto a natureza traduz e evoca comportamentos humanos ("vivos pilares"), "o que o poeta toma ao mundo sensível é o que precisa para forjar uma visão simbólica de si mesmo ou de seu sonho; [o poeta] pede-lhe os meios para exprimir sua alma"², que se concretiza dentro e a partir do texto poético.

Desta "teoria", ou reflexão, pressuposta ao soneto das "Correspondances", destacam-se três dados fundamentais que caracterizam, em um sentido abrangente, a poética de Baudelaire: 1) a importância conferida a elementos inverossímeis ("confusas palavras") que, por seu próprio caráter incomum, deixam entrever relações semânticas para além das corriqueiras³; 2) a busca por um plano ambivalente de sentidos igualmente além das correspondências mútuas entre os objetos e o poeta ("os perfumes, as cores e os sons se correspondem"), ora voltado para "os seres e as coisas deste mundo" numa reta horizontal, ora voltado para "o mundo ideal, místico, invisível", numa reta vertical⁴; 3) a contraposição antitética de elementos distintos (homem *versus* natureza), a fim de fazer transparecer, por intermédio de seu conflito, uma síntese entre (1) e (2)⁵.

Todos os três elementos aqui sumariamente ressaltados têm por base uma argumentação antitética, seja refletindo a respeito de algo verossímil *versus* inverossímil, seja a respeito de um plano horizontal *versus* vertical. Tudo leva a crer que a poética de Baudelaire visa suprimir um dilema insolúvel entre termos opostos, tomados ora de uma regra, ora de uma exceção, ou por extensão, ora de uma permanência, ora de uma transitoriedade. De fato, é o que indica Baudelaire em

seu ensaio "O pintor da vida moderna", onde teoriza acerca da dupla natureza temporal do belo e afirma que "a dualidade da arte é uma consequência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso lhes apraz, a parte eternamente subsistente como a alma da arte e o elemento variável como seu corpo."⁶ É o que se pode depreender, voltando ao poema, de sua opção por manter formalmente a estrutura do soneto e variar seu conteúdo, reunindo de maneira singular o plano espiritual ao corporal/sensorial nos dois últimos tercetos:

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Com a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.⁷

De um ponto de vista contextual⁸, a construção do texto de Baudelaire em torno desta dualidade original não é gratuita e corresponde, *grosso modo*, ao dilema existencial do artista frente à consolidação definitiva das economias capitalistas europeias nas décadas de 1850 e 1860⁹. Frente à crescente força do mercado como elemento regulador da vida social, os artistas – e dentre eles, os poetas – passam a competir entre si pelos favores do público, adequando-se a seus gostos mais vulgares e imediatos, como apuradamente registra Baudelaire em suas críticas às exposições coletivas de pintura da época (*Salão de 1845*, *Salão de 1846* e *Salão de 1859*). De certa forma, se esta nova configuração das relações de criação e recepção das obras literárias abrem horizontes para uma maior isenção dos textos com respeito a questões religiosas ou moralizantes, favorecendo indiretamente uma estética da arte pela arte (preconizada pelo amigo íntimo do poeta, Théophile Gautier, a quem Baudelaire dedicou *As flores do*

mal), ela também pressupõe um tom de decadência moral nas produções mais conscientes do período. Por isso, diz Théophile Gautier a respeito de Baudelaire, “se o seu ramalhete se compõe de flores estranhas, de cores metálicas, de perfume vertiginoso (...), ele pode responder que outras não nascem no húmus negro e saturado de podridão como um solo de cemitério das civilizações decrépitas”¹⁰.

Tal sentimento duplo de reprodução e de recusa do que há de negativo para a produção da poesia na sociedade moderna – ou, em outras palavras, de construção de novos elementos poéticos a partir de outros prosaicos – encontra seu ápice de significação em uma forma poética até então pouco explorada, talvez justamente pela novidade de contradições tão insolúveis no domínio da poesia: o poema em prosa.

Apesar de iniciada por autores como Aloysius Bertrand e Maurice de Guérin, segundo Tzvetan Todorov, no que diz respeito à forma do poema em prosa, é Baudelaire “quem lhe dá as suas cartas de nobreza, quem a introduz no horizonte de seus contemporâneos e de seus sucessores, quem dela faz um modelo de escritura: um gênero, no sentido histórico da palavra”¹¹. Gênero por excelência das contradições, o poema em prosa tem por fundamento a insolúvel contraposição e confusão entre prosa e poema, fundindo à plasticidade e à variedade de formas típicas da prosa a contenção e a recorrência do texto poético. Neste sentido, Suzanne Bernard aponta que:

uma definição do poema em prosa não pode ser estabelecida unicamente a partir dos critérios formais relativos aos enunciados poéticos. É necessário tomar uma concepção inteiramente diversa daquilo que merece ser chamado de poema. Interrogar sistematicamente as nossas representações da poesia

certamente não é um dos objetivos menores desta escrita poética.¹²

“O quarto duplo” e a síntese das contradições

Sob este signo de interrogação e de crítica, um dos poemas em prosa mais emblemáticos de *Pequenos poemas em prosa* quanto à reunião de elementos contrários é “O quarto duplo”. Nele podemos ver a construção poética de dois quartos a partir de um mesmo. O primeiro deles, construído a partir de uma atmosfera de sonho e de volúpia, é “um quarto verdadeiramente ‘espiritual’ onde a atmosfera estagnada é de leve tingida de róseo e de azul”¹³. Em seu interior, os estofos dos móveis tomam formas alongadas e “falam (...) uma língua muda, como as flores, como os céus, como os poetas”¹⁴; as paredes possuem “a deliciosa obscuridade da harmonia”¹⁵; o leito traz consigo “um ídolo, a soberana dos sonhos (cujos olhos) (...) devoram o olhar do incauto que os contempla”¹⁶: tudo, enfim, impõe-se ao poeta como ideal e o faz concluir que “aquilo a que em geral chamamos a vida, nada tem de comum, mesmo na mais feliz das suas expansões, com esta vida suprema que eu agora conheço e que saboreio minuto a minuto, segundo a segundo!”¹⁷.

Inversamente, o segundo quarto irrompe do primeiro a partir de uma figura multifacetada chamada Espectro e que bate à porta assumindo diversas identidades: “Mas um golpe terrível, pesado ressoou à porta (...). E depois entrou um Espectro: é um meirinho que me vem torturar em nome da lei; uma infame concubina que vem chorar (...); ou o contínuo de um diretor de jornal que reclama a continuação do manuscrito”¹⁸. Sob qualquer uma delas, todavia, o espectro, misto de exploração moral, corporal e intelectual, faz lembrar ao poeta a miséria de sua condição e o prosaísmo de sua existência: “Bem me lembro! Sim, esta pocilga, esta morada do eterno tédio, é bem a minha. (...) E àquele perfume de outro mundo, de que eu me

embriagava com sensibilidade aprimorada – ai! – sucedeu um fétido cheiro de tabaco”¹⁹. Nessa nova atmosfera, preenchida pelo cheiro sufocante do tabaco, os momentos que antes eram passados como partes de uma mesma unidade transcendente e onírica, portanto atemporais, passam a ser vividos como um suplício, trazendo consigo todos os males de uma vida em desespero: “Oh sim! ressurgiu o Tempo, o Tempo agora reina como soberano; e com o horrendo velho retornou todo o seu cortejo demoníaco de Lembranças, de Pesares, de Espasmos, de Terrores, de Angústias, de Pesadelos (...)”²⁰.

Ora sob o império do Tempo (espectro das diversas formas de exploração na sociedade moderna capitalista), ora sob o império do Ídolo (símbolo das duas formas possíveis de subversão da ordem social e de transcendência para um plano superior - a arte e o devaneio), a síntese das contradições existenciais apresentadas permanece não resolvida na figura apenas pressuposta de um terceiro quarto, síntese anterior / posterior dos demais. Evocando, pois, a teoria das correspondências pelo seu revés negativo, “o significado que *estas correspondências* têm para Baudelaire pode ser definido (apenas, e sub-repticiamente) como uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise”²¹, isto é, num contexto pré-histórico e atemporal. Ora, o único contexto que se quer e pode ser atemporal é o (con)texto, o texto tornado livre do “espectro” da referencialidade.

Neste sentido, o poema em prosa, enquanto forma, pode entrever uma possível, mas nunca realizada solução, uma vez que ele “somente pode existir enquanto poema na condição de remeter ao ‘presente eterno’ da arte durações mais vastas, de coagular um devir movente nas formas atemporais”²². Reconquistando, pois, o domínio do tempo para o poema, condensando-o em um módulo narrativo inevitavelmente prosaico e histórico, e, por fim, arrematando sua significação no

círculo eternamente repetido de um “devir movente”, Baudelaire conquista uma solução particular e original a um problema que, por acaso, não é só seu. Solução-não-solução na qual o texto redime seu contexto pelas relações imanentes ao jogo das palavras.

No entanto, se tal *constructo* poético permanece inteiramente coerente dentro da proposta iniciada pelo soneto *Correspondances*, sua influência exercida em literaturas estrangeiras seria incapaz de surtir o mesmo efeito, uma vez que em contextos alheios o terceiro momento, pressuposto por sua própria configuração antitética e paradoxal, não se deixaria entrever com a mesma imediatez. É o que sucede com os poemas em prosa das *Canções sem metro*, de Raul Pompéia. Detenhamo-nos na primeira seção deste livro.

“Correspondances” no Brasil: “Vibrações”

Vibrar, viver! Vibra o abismo etéreo à música das esferas; vibra a convulsão do verme, no segredo subterrâneo dos túmulos. Vive a luz, vive o perfume, vive o som, vive a putrefação. Vivem à semelhança os ânimos.

A harpa do sentimento canta no peito, ora o entusiasmo, um hino, ora o adágio oscilante da cisma. A cada nota, uma cor, tal qual nas vibrações da luz. O conjunto é a sinfonia das paixões. Eleva-se a gradação cromática até à suprema intensidade rutilante; baixa à profunda e escura vibração das elegias.

Sonoridade, colorido: eis o sentimento.

Daí o simbolismo popular das cores.²³

Este primeiro trecho introdutório à seção inicial “Vibrações” das *Canções sem metro* resume em si o movimento que se seguirá subdividido em dez poemas em

prosa subsequentes, intitulados “Verde, Esperança”, “Amarelo, Desespero”, “Azul, Ciúme”, “Roxo, Tristeza”, “Vermelho, Guerra”, “Branco, Paz”, “Negro, Morte”, “Rosa, Amor” e dois outros, sem título, que poderíamos chamar “Incolor, Tédio” e “Transparente, Escravidão”, tamanha a semelhança com os demais²⁴. Nesse poema, a linearidade que se estabelece entre o comportamento dos objetos e dos homens é traduzida na expressão “Vibrar, viver!”: à semelhança da “música das esferas” e do “segredo subterrâneo dos túmulos”, vibra a “harpa do sentimento” num movimento não tanto correspondente, no sentido baudelaireano, quanto consequente, em que é produzida “a cada nota, uma cor, tal qual nas vibrações das luz”. Sem uma intermediação confusa das palavras ou ainda uma predominância das “florestas de símbolos” sobre o eu-lírico, “o conjunto (dessas semelhanças) é a sinfonia das paixões”, numa lógica somatória em que se acrescentam os sentidos uns aos outros não por necessidade e interdependência mútua, a fim de atingir um plano terceiro de percepção, mas pela recorrência de um mesmo valor presente em todos os elementos: “Sonoridade, colorido: eis o sentimento”.

Não obstante tal procedimento rudimentar de soma – ou sobreposição – de dados sensoriais distintos, o trecho encerra-se por uma conclusão de todo alheio ao conjunto totalizante de seres e elementos do universo apresentados. Sem mais, da semelhança entre sons, cores e sentimentos surge uma significação popular das cores: “Daí o simbolismo popular das cores”. Termo não previsto nem textual nem logicamente pelos demais, o traço “popular” das cores traz consigo uma oposição frente a outro “elitista”, de todo alheio ao movimento polifônico da “música das esferas” e aqui inversamente uníssono. Se o homem vibra à semelhança e não à correspondência dos perfumes, dos sons e dos vermes, por que subdividi-lo em um homem / som / verme mais popular e outro mais elitizado? Algum elemento falta à interpretação.

Segundo o dicionário Houaiss, a primeira acepção de algo “correspondente” é a de algo “que apresenta analogia, similitude”²⁵ com outro termo; já a primeira acepção de “semelhante” é a de algo “que é da mesma espécie, qualidade, natureza ou forma, em relação a outro ser ou coisa”²⁶. Através desta nuance lexical, podemos perceber inicialmente que, enquanto para Baudelaire os objetos guardam uma reserva para com o eu-lírico / sujeito, mantendo com isso uma distância plurissignificativa que arremete para além do texto escrito, terceiro termo da equação, para Pompéia a linearidade objeto – eu-lírico / sujeito ignora categoricamente as nuances dos objetos, resumindo-as segundo um denominador tão exterior a uma multiplicidade de sentidos quanto o das vibrações²⁷. Se quisermos retomar a acepção indicada pelo dicionário, podemos dizer de maneira sumária que em Baudelaire a relação predominante é *analógica*, enquanto em Pompéia ela não pode ser outra senão *alegórica*, isto é, segundo Antonio Candido, restrita à representação de um conceito abstrato “por meio de um signo, uma descrição, uma pequena sequência narrativa (...) muito facilmente decifrável, o que lhe retira o poder de encantamento e deixa uma certa frieza na expressão.”²⁸

Esta hipótese ganha força, voltando aos dez poemas da seção “Vibrações”, se observarmos um corte estrutural recorrente em duas partes distintas, onde a segunda tende a exemplificar e legitimar a tese apresentada pela primeira: (1) uma ambientação / breve exposição teórica inicial e (2) uma materialização narrativa / descritiva posterior. Eis o primeiro dos poemas, “Verde, esperança”, na íntegra:

A impetuosa alegria da terra, à passagem da Flora, a primavera verde, compromisso maternal do outono e da opulência.

Náufragos no mar.

Sem pão, sem rumo. Em roda, o gume afiado do horizonte, a reverberação do sol nas águas e o silêncio solene da calmaria. A vela do barco, flácida, pendente – imagem do abatimento. Ligeira viração depois, denso nevoeiro... quatro dias! sudário de brumas que envolve o barco, elimina o céu. Vão acabar assim, amortalhados na bruma. Um ramo, apenas, sobre as águas, um ramo cor de esperança. Salvos! Adivinham-se o continente salvador através da névoa e o panorama verde das florestas. (p. 45-46)

O primeiro parágrafo diferencia-se claramente dos demais, conferindo-lhes uma ambientação elementar de “impetuosa alegria da terra” e equivalente à “primavera verde”, estação de renascimento das folhas e flores. Construída à semelhança desta “passagem da Flora”, a narrativa subsequentemente elaborada em dois parágrafos exemplifica o mesmo sentido de ressurgimento por intermédio da salvação de um grupo de naufragos que se perderam em alto-mar. Como elemento de transição, o poema utiliza a imagem pouco concreta de “um ramo cor de esperança” avistado pelo grupo, encerrando-se sem mais por um breve “Salvos!”. Lacônico ao extremo, como todos os demais poemas do conjunto, o texto não deixa espaço para reflexões outras que não as do mero processo de exposição / confirmação da ideia inicial, ora valendo-se de imagens como as de “silêncio solene da calmaria” e de “sudário de brumas”, referentes ao afogamento, ora valendo-se de outras como as do “continente salvador” e do “panorama verde das florestas”, eferentes ao renascimento já suscitado²⁹.

À imagem e semelhança de “Verde, esperança”, o segundo poema da seção “Vibrações”, “Amarelo, desespero”, reproduz esta mesma estrutura. De um lado, uma ideia, uma tese: “Ouro e sol; ouro, o desespero da cobiça, sol, o desespero da contemplação: a cor dos ideais perdidos” (p. 46); de outro, uma confirmação

sensível, prova do desespero resultante dos falsos êxtases de uma aventura amorosa passada: “Ela morria, alcançada pelo sorteio inexorável da Peste (...). Soberara-lhe um filho dos desperdícios do passado, para vigiar-lhe a agonia. Ninguém mais (...), apenas as flores do desespero”. (*Ibidem.*)

Ainda outra vez, é o que podemos comprovar em todos os demais poemas, divididos reiteradamente em uma tese e um exemplo. No poema “Azul, ciúme” vemos essa distinção nas passagens “Céu e oceano, a soledade sem fim. O ciúme é isolamento, queixa sem ecos do coração solitário” (*Ibidem.*) e “Ao despertar, estava só na triste câmara (...). Sob o reflexo azul bem sonhara Rosita o abandono, eles felizes numa concha de safira, levados à flor do grande lago”. (*Ibidem.*, 46-7). Em “Roxo, tristeza”, nos trechos “Tinta tomada à palheta do oco e às flores da morte”, (*Ibidem.*, p.47) e “Alegre, ela. Muita luz no espaço (...). Agora, órfã. As violetas revivem, as melancólicas, desabrochando em suspiros, sob as lágrimas da chuva”. (*Ibidem.*). Em “Vermelho, guerra”: “Sangue, cólera, vinganças, os hinos marciais, golpes, o incêndio, vermelho o manto dos tiranos e Marte, o astro dos combates” (*Ibidem.*) e “Da casinha à beira-mar, olhos em febre, a velha mãe arguia à distância. Lá, mergulhara o vapor que lhe roubava o filho para a guerra (...); a velha, imóvel, marmorizada na dor”. (*Ibidem.*) Em “Branco, paz”: “Arminho imaculado e virginais capelas, o sagrado leite das mães, o rosto calmo dos mortos, os tranquilos fantasmas” (*Ibidem.*, p.48.) e “Irene abandonou-se ao êxtase contemplativo, gozando o crepúsculo, como se lhe invadisse o sentimento a letargia edênica do anoiecer”. (*Ibidem.*) Em “Negro, morte”: “O contraste da luz é a noite negra” (*Ibidem.*) e “Sente-se na epiderme a carícia do calafrio; envolve-nos um clima glacial; estranha brisa penetra-nos, feita de agulhas de gelo. Em vão flameja o sol a pino”. (*Ibidem.*) Em “Rosa, amor”: “O sorrir das virgens, e o adorável pudor, e a primeira luz da manhã” (*Ibidem.*, p.48-9) e “Esta criança pensativa. Acompanha com a

vista o revoar dos pombos; escuta o misterioso segredo dos casais pousados". (*Ibidem.*, p.49) Em "Incolor, tédio" (título, lembramos, por nós conferido): "Há também nas almas o incolor diáfano do vidro" (*Ibidem.*) e "Dinheiro, amor, honraria, sucesso, nada me falta. O programa das ambições tracei, realizei (...). Nada me falta e disto padeço. Todos dizem: aspiração! e eu não aspiro". (*Ibidem.*) Em "Transparente, escravidão" (título igualmente por nós conferido): "Há, enfim, a coloração indistinta dos sentimentos, nas almas deformadas" (*Ibidem.*) e "Veio de longe, muito longe, mísero! Teve outrora um céu, uma pátria, muitas afeições, a cabana da aldeia. Agora só tem o ódio (...). Ele odeia os homens brancos". (*Ibidem.*)

Toda esta repetição cansativa e previsível de um mesmo modelo, cujo levantamento chega inclusive a adquirir seu mesmo caráter exaustivo, rompe com a autonomia do poema em prosa e faz com que o conjunto dos poemas da seção se ordene de forma linear e interdependente; não obstante, de um ponto de vista mais particular, o trecho inicial de cada um destes poemas preconiza-lhes uma obediência servil ao preceito reiterado de "Vibrar, viver", fazendo de seu desenvolvimento posterior uma mera exemplificação / confirmação do mesmo. Desta forma, se o conjunto da primeira seção das *Canções sem metro* corresponde a um único e único bloco de poemas, podemos reduzir a estrutura de cada um deles a uma formalização gráfica em dois blocos desiguais, como a representada a seguir:



Comparativamente, tal procedimento jamais poderia ser aplicado ao caso dos *Pequenos poemas em prosa*, por Baudelaire, uma vez que, intimamente conectadas não com seus poemas anteriores ou posteriores, mas com seu próprio horizonte interno de significados, cada uma das unidades compostas permanece irreduzível a uma simplificação gráfica. Seu horizonte não é como em Pompéia, duplo e estanque; é antes contraditório e paradoxal. Ora, como já assinalamos, o eixo de significações do poema em prosa não é gratuito e "corresponde" ao contexto específico das potências europeias das décadas de 1850 e 1860. Ao ser transplantado para o contexto brasileiro das décadas de 1880 e 1890³⁰ em que não há uma mediação universal do mercado nas relações sociais e muito menos trabalho assalariado que diminuísse a posição do poeta para a de um servidor subalterno³¹, o poema em prosa perde seu terceiro eixo de apoio, a saber, aquele ligado à superação dos contrários pelo (con)texto, permanecendo uma forma sem conteúdo ou um conteúdo sem forma. Pelo lado da forma, não há tensão significativa entre elementos prosais *versus* poéticos em quaisquer dos dez poemas das "Vibrações"; pelo lado do conteúdo, o único que oferece um tema problematicamente nacional – "Transparente, escravidão" – reduz-se à mera repetição de uma fórmula tornada vazia pela repetição.

Assim, não por uma questão contextual, mas sim pela impossibilidade de uma outra (con)textual, exterior àquela, *Canções sem metro* tem seu valor radicalmente diminuído, o que se agrava se notarmos que os defeitos da seção "Vibrações" preveem outros semelhantes ao longo de toda a obra. No entanto, encerramos por aqui nossa discussão, dando por resposta à nossa questão inicial, qual seja, a de que a absorção mais das "Correspondances" que dos *Pequenos poemas em prosa* pelo livro de Pompéia confirmam sua incapacidade de articular, pelos motivos expostos, aos elementos poéticos (correspondências) outros prosais (descrições, narrativas etc.), reduzindo toda a fórmula

baudelaireana a uma fórmula simplória de "semelhança" entre seres e coisas. Por isso, se segundo Afrânio Coutinho, "ao adotar a forma do poema em prosa, Pompéia situa-se destarte como um inovador"³², sua forma teria de esperar ainda alguns anos para que estivesse consolidada no país, principalmente a partir das obras de Cruz e Souza.^{33 34}

Referências bibliográficas

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. 2 ed. Paris: Gallimard, 1996.

_____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4 ed. São Paulo: Humanitas, 2004.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

COUTINHO, Afrânio. "Introdução". In: POMPÉIA, Raul. *Obras: Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1982.

CRUZ E SOUZA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo: Boitempo, 2001.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século XIX*. São Paulo: Nankin; EDUSP, 2004.

HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital 1848-1875*. 13 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *O Brasil monárquico: do Império à República*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. t. 2.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IVO, Ledo. *O universo poético de Raul Pompéia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

PIRES, Antonio Donizete. "Florações baudelaianas". In *Letras Francesas*. Araraquara: n. 8, 2007.

POMPÉIA, Raul. *Obras: Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1982.

QUEIRÓS, Venceslau de. "Literatura de hoje". In: POMPÉIA, Raul. *Obras: Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1982.

RAMOS, Maria Luiza. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. Tese apresentada a concurso para a cátedra de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1957.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.

SANDRAS, Michel. *Lire le poème en prose*. Paris: Dunod, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1947.

TODOROV, Tzvetan. "Em torno da poesia". In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

Notas

"La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observant avec des regards familiers. / Comme des longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit e comme la clarté, / Les parfums, les couleurs et les sons se repondant." (BAUDELAIRE, 1996, p. 40).

- 2 Marcel Raymond, *De Baudelaire ao surrealismo*, p. 21.
- 3 Cf. Tzvetan Todorov, "Em torno da poesia".
- 4 Cf. Antonio Donizete Pires, "Florações baudelaianas", p. 25.
- 5 Cf. Luiz Costa Lima, *Mimesis e modernidade: formas das sombras*, p. 112-115.
- 6 Charles Baudelaire, *Poesia e Prosa*, p. 853.
- 7 "Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants, / Doux comme des hautbois, verts comme des prairies, / -Et d'autres, corrompus, riches et triomphants, / Ayant l'expansion des choses infinies, / Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens, / Qui chantent les transports de l'esprit et des sens." (BAUDELAIRE, 1996, p. 40).
- 8 Para uma abordagem biográfica do mesmo problema ver Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, p. 90 et seq.
- 9 "O que tornou essa expansão tão satisfatória para os homens de negócios famintos de lucros foi a combinação de capital barato e um rápido aumento nos preços. Depressões (do tipo de ciclo de comércio) sempre significaram preços baixos, em todos os acontecimentos do século XIX. As expansões eram inflacionárias. Mesmo assim, o aumento de cerca de um terço dos níveis de preços ingleses entre o período de 1848 e 1850 e o ano de 1857 foi notavelmente grande" (HOBBSAWM, 2007, p. 55). É curioso notarmos que, particularmente, este mesmo ano de 1857 foi o de publicação d'*As flores do mal*.
- 10 Théophile Gautier, *Baudelaire*, p. 46.
- 11 Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 114.
- 12 "*une définition du poème en prose ne peut donc être établie uniquement à partir des critères formels relatives aux énoncés poétiques. Il faut admettre une tout autre conception de ce qui mérite être appelé poème. Ce n'est pas le moindre intérêt de cette écriture poétique que d'interroger systématiquement nos représentations de la poésie.*" (SANDRAS, 1995, p. 34) (tradução nossa).
- 13 Charles Baudelaire, *Pequenos poemas em prosa*, p. 281.
- 14 *Ibidem*.
- 15 *Ibidem*.
- 16 *Ibidem*.

- 17 *Ibidem*.
- 18 *Ibidem*, p. 282.
- 19 *Ibidem*.
- 20 *Ibidem*.
- 21 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p. 132, (grifo nosso).
- 22 "ne peut exister comme poème qu'à condition de ramener au 'présent éternel' de l'art les durées les plus longues, de coaguler um devenir mouvant en formes intemporelles" (BERNARD, 1959, p. 442) (tradução nossa).
- 23 Raul Pompéia, *Obras: Canções sem metro*, p. 45. Daqui em diante usaremos apenas o número da página entre parênteses após as citações dessa obra.
- 24 Apesar da clara semelhança entre os títulos destes dez poemas em prosa e o soneto das "Vogais", de Arthur Rimbaud, deixaremos de lado estas possíveis e prováveis influências, atendo-nos à proposta inicial de estudo dos pontos de contato apenas entre Baudelaire e Pompéia.
- 25 Antonio Houaiss; Mauro de Salles Villar, *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, p. 846.
- 26 *Ibidem*, p. 2541.
- 27 Cf. Maria Luiza Ramos. *Psicologia e estética de Raul Pompéia*. p. 73. Segundo a autora, "Raul Pompéia dispensou a esses pequenos textos um zelo carinhoso, refazendo-os frequentemente, ilustrando-os com seus próprios desenhos. Mas, não obstante todo esse cuidado, as *Canções sem metro* são um livro medíocre. Em primeiro lugar, não se trata propriamente de poesia. Enquanto Baudelaire trabalhou principalmente com imagens, Pompéia se preocupou demais com ideias: eis a grande distância que os separa" (RAMOS, 1957, p.73). Para uma posição diversa e basicamente e elogiosa ao sucesso da obra de Pompéia na reprodução do poema em prosa de Baudelaire, ver Lêdo Ivo, *O universo poético de Raul Pompéia* e Venceslau de Queirós, "Literatura de hoje".
- 28 Antonio Candido. *O estudo analítico do poema*. p. 125.
- 29 Na versão original, publicada em 01 de agosto de 1883, no *Jornal do Comércio*, inexistia este primeiro parágrafo introdutório de teor conceitual e há um total de 15 parágrafos relativos ao salvamento dos náufragos, o que favorece em muito a atmosfera do poema em prosa (intitulado "O ramo da esperança"), se comparado à versão definitiva e póstuma de 1900. Em nossa

opinião, esta é uma das possíveis razões para a divergência da crítica em aceitar ou recusar o valor literário das *Canções sem metro*, uma vez que sua própria estrutura, através de tamanhas alterações, permite uma oscilação equivalente por parte de sua recepção.

- 30 Cf. Sérgio Buarque de Holanda, *O Brasil monárquico: do Império à República*.
- 31 Essa constatação, não obstante, não pressupõe uma condição elevada do artista, tendo em vista a relativa ausência de público leitor no Brasil. Segundo Hélio Seixas Guimarães, enquanto em 1878 a França e a Inglaterra contavam com 77% e 70%, respectivamente, de população alfabetizada, havia em 1872 apenas 15,7% de alfabetizados no Brasil; 18,6% se considerados apenas os homens livres. Obviamente, dentre estes últimos, menos ainda eram os que efetivamente liam obras literárias. (cf. GUIMARÃES, 2004, p. 62 et seq).
- 32 Afrânio Coutinho, "Introdução", p. 21.
- 33 Isto se considerarmos a data da publicação de *Canções sem metro*, com mencionada em nota anterior, o ano de 1883 e não aquela de sua publicação em volume, em 1900, uma vez que a primeira edição do livro de poemas em prosa *Missal* é de 1893. Caso contrário, as *Canções sem metro* representariam, formalmente, um retrocesso. (cf. CRUZ E SOUZA, 1961).
- 34 João Roberto Faria (org.), *Machado de Assis do teatro*, p. 50.