

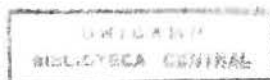
Luiz Silva

**UM DESAFIO SUBMERSO:
*Evocações, de Cruz e Sousa, e seus
aspectos de construção poética***

Dissertação apresentada ao Curso de
Teoria Literária do Instituto de Estudos
da Linguagem da Universidade Estadual
de Campinas como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Letras
na Área de Teoria Literária

Orientador: Prof. Dr. Paulo Elias Allane
Franchetti

Campinas
UNICAMP
Instituto de Estudos da Linguagem
1999



UNIDADE	-BC
N.º CHAMADA:	
V	Ex
TOMBO BC/	39255
PROG.	229199
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	28/10/99
N.º CPD	

CM-00136465-9

S586d Silva, Luiz
Um desafio submerso: *Evocações*, de Cruz e Souza, e seus aspectos de construção poética. / Luiz Silva. -- Campinas, SP: [s.n.], 1999.

Orientador: Paulo Elias Allane Franchetti
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Evocações. 2. Cruz e Sousa. 3. Simbolismo. 4. Literatura Brasileira - Século XIX. I. Cuti. II. Franchetti, Paulo Alias Allane. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Luiz Silva

e aprovada pela Comissão Julgadora em 23 / 06 / 99.

Dr. Paulo Elias Allane Franchetti

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Paulo Elias Allane Franchetti - Orientador

Prof^a. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas

Prof^a. Dra. Orna Messer Levin

*Para Oliveira Silveira,
o poeta e o amigo*

Agradecimentos

A minha família, pela tolerância diante das minhas ausências que este trabalho exigiu.

A Paulo Elias Allane Franchetti, pela acolhida e estímulo a minha proposta de realizar esta dissertação.

À Vilma Sant'Anna Arêas e Orna Messer Levin, pelas excelentes sugestões para o direcionamento do texto.

A Luiz Alberto Gonçalves, que me apresentou, na adolescência, as Obras Completas de Cruz e Sousa.

A Arnaldo Xavier, Oswaldo de Camargo, Iaponan Soares, Eliane Maria Severo Gonçalves e Simone Rossinetti Rufinoni, pelo apoio bibliográfico.

À Lígia Ferreira, pela revisão feita no resumo vertido para o francês.

A Robson Albuquerque, pela versão do resumo para o inglês.

“É provável que algumas das inovações introduzidas por Nelson Rodrigues, Guimarães Rosa e Clarice Lispector já estejam em Evocações, como é provável também que outras tenham permanecido inexploradas e que um novo grande autor as retome, ou reinvente, no futuro”.

*Walter Carlos Costa
(O inexato lugar de Cruz e Sousa)*

Resumo

Visa o presente trabalho a um estudo dos recursos literários utilizados por Cruz e Sousa na construção de seu livro *Evocações*.

Inicialmente, para melhor situar a obra em sua gênese cultural, discutem-se as noções de prosa poética e poema em prosa.

A seguir, pretende-se realçar as predominâncias construtivas e temáticas nos trinta e seis textos que compõem a obra, considerando-os tanto sob o ponto de vista narrativo e seqüencial, quanto sob o ponto de vista poético de cada um.

Busca-se revelar também o significado da obra em um dado contexto sócio-cultural.

Sumário

Introdução	15
1. Poema em verso e poema em prosa: considerações	17
1.1 - Verso não é necessariamente poesia.....	19
1.2 - Prosa poética e poema em prosa	21
1.2.1 - Trajetória	21
1.2.2 - Conceituações	53
2. Cruz e Sousa entre o verso e a prosa: conceitos literários do Poeta.....	61
3. Evocações.....	73
3.1 - Descrição	75
3.1.1 - Títulos.....	77
3.1.2 - Foco narrativo	85
3.1.2.1 - A primeira pessoa.....	85
3.1.2.2 - A terceira pessoa	89
3.1.2.3 - A segunda pessoa	92
3.1.3 - Personagens	93
3.1.4 - O tempo	97
3.1.5 - O espaço	104
3.1.6 - Sonoridade.....	111
3.1.7 - Interfaces	117
3.2 - Temas	122
3.2.1 - O artista versus a sociedade.....	122
3.2.2 - A mulher: tópicos de interdição	127
3.2.3 - A vida e a morte.....	139
3.3 - A poeticidade no horizonte evocativo	159
4. Conclusão.....	167
4.1 - A crítica sobre o livro	169
4.2 - Evocações e seus óbices	173
Referências bibliográficas.....	191
Índice de nomes	198

Introdução

Evocações mereceu pouca atenção da crítica, sobretudo no que diz respeito ao seu conteúdo estético.

Uma das razões desse fato é o viés biográfico, preponderante nas abordagens da obra de Cruz e Sousa, explicável tanto pelo contexto étnico-ideológico em que viveu, quanto pelo conteúdo confessional de vários textos que produziu. Há, também, de se considerar o padrão classificatório do período, cujos conceitos de literariedade não contemplavam as formas resultantes do hibridismo de recursos prosaicos e poéticos, fazendo-as submergir no desdém e no esquecimento.

Assim, cumpre resgatar a gênese de mencionadas formas, sua variação e processo evolutivo.

Os temas privilegiados em *Evocações* eclodem as ambigüidades e os traços contraditórios da sociedade brasileira, por estarem vazados pelo prisma de um “eu” lírico que, ao projetar sua subjetividade, destoa do discurso dominante baseado na consciência de formação da nacionalidade, cuja expectativa era uma linguagem literária referencial e calcada na mitificação do País. Mas é o tratamento estético dado aos temas, revelando a filiação do autor aos pressupostos simbolistas, acompanhado de um ímpeto libertário, que levou o livro à posição de desafio.

A análise interna de *Evocações* faz-se necessária para se resgatar a autonomia do discurso literário de Cruz e Sousa, mesmo que relativizada. Isso possibilita que percebamos o quanto o livro afastou-se ou aproximou-se do cânone da época e qual o legado que aportou para a modernidade.

1. Poema em verso e poema em prosa: considerações

1.1 - Verso não é necessariamente poesia

A distinção visual verso/prosa é um condicionamento para a concepção de poesia e não-poesia escrita. Quanto à oralidade, a reiteração rítmica demarca a diferença tradicional. Contudo, Aristóteles já alertava:

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa... diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (Aristóteles, 1993, p.53)

E mais adiante:

Daqui claramente se segue que o poeta deve ser mais fabulador que versificador... (Aristóteles, 1993, p.57)

A dramaturgia clássica produziu obras em verso. Mas, a prosa, adentrando a composição dramática, levou o conceito de poeta dramático a ceder espaço para o de dramaturgo tão-somente. O verso deixou de ser imprescindível para o texto teatral. Por outro lado o escritor de poemas dramáticos (em versos) é considerado simplesmente poeta.

À epopéia, mesmo tendo como finalidade básica narrar uma história, a tradição não nega, ainda hoje, a classificação de poeta a seu artífice. Desde que escreva em verso. Se não o fizer, deverá ser considerado um romancista.

A problemática envolve apenas conceitos visuais e sonoros na classificação física dos gêneros? Em princípio sim. Mas, está na base a questão genética.

Nascida da música, a poesia caracterizou-se, na tradição dos mais variados povos, pela regularidade reiterativa, tanto no ritmo quanto na significação, além do emprego da metáfora.

A prosa, por sua vez, cristalizou-se na tradição pelo primado da linearidade rítmica, preocupação objetiva e, conseqüentemente, pelo o emprego de linguagem denotativa.

Ainda que tais distinções permaneçam válidas até a atualidade - o que demonstra uma necessidade de ordem e padronização nos aspectos visual e oral da linguagem - “poesia” tornou-se um termo plurissignificante, tendo extrapolado sua função de sinônimo de composição em verso.

Se até o século XIX o reconhecimento da não-coincidência entre verso e poesia era vacilante, a partir de então tornou-se tácito. Enquanto mancha tipográfica na página, segmentada ou contínua, temos verso ou prosa. “Poesia” passou a determinar o resultado do tratamento estético com a linguagem, tendo como resultado o poema. Mas, qual tratamento?

No âmbito do verso, mesmo que, depois de séculos de metrificação, se tenha chegado ao verso livre, como assinala Clive Scott,

“... nenhum verso, por mais livre que seja, pode deixar de ser um convite expresso à leitura conforme os hábitos poéticos; nenhum ritmo, nenhum verso pode se afastar de algum paradigma convencional a ponto de não haver pelo menos uma alusão a ele, e nenhuma liberdade tem qualquer sentido se não soubermos em relação a quê existe essa liberdade. Dujardin pode declarar que *‘Le vers libre ne modifie pas, il ignore le nombre des syllabes’*, mas nem por isso as sílabas deixam de ser contáveis.” (Scott, 1989, p.289-290)

Do ponto de vista da espacialização, tudo continuou como antes. A seqüência de linhas sobrepostas reforçaria a cristalização da idéia de que só em versos se faz poesia.

1.2 - Prosa poética e poema em prosa

“O segredo da grande poesia é que sobre ela se pode indefinidamente disreter e nela tudo se encontra, pois suas janelas, ora cerradas, ora escancaradas, permitem o vôo de todas as exegeses.”

Tristão de Athaíde

(Prefácio para *Uma Estadia no Inferno*, de Rimbaud)

Longa foi a trajetória e complexa é a conceituação de poema em prosa e da prosa poética, que, para muitos equivalem-se. Em uma visão panorâmica, seguindo o roteiro da obra de Suzanne Bernard, *Le Poème en Prose de Baudelaire jusqu'à nos Jours*, e considerando os principais expoentes da literatura francesa do século XIX, poderemos acompanhar as propostas e controvérsias geradas no tempo, até o início do Simbolismo. Em seguida, destacaremos conceituações elaboradas a partir da análise de algumas obras.

1.2.1 - Trajetória

O ritmo da prosa, já no tocante à eloquência, fazia parte dos preceitos da retórica aristotélica. E a distinção entre a prosa e o verso não deixa dúvida: aquela atua em função de uma praticidade e em nome de uma ordem do discurso:

“A forma do estilo não deve ser nem métrica, nem desprovida de ritmo. O metro serve de obstáculo à persuasão, porque parece artificial; ao mesmo tempo, aparta do assunto o ânimo do ouvinte, constringendo-o a aguardar o momento em que voltará o mesmo metro. /.../ Pelo que o discurso deve possuir ritmo, não metro; de contrário, será poema. Mesmo assim esse ritmo não deve

ser observado escrupulosamente; e esta condição será preenchida, se o ritmo não for além de certo grau.” (Aristóteles, s.d., p.190) - o destaque é meu.

Contudo, confrontando a vertente racionalista, a prosa religiosa, em seu ímpeto de cantar as orações, dinamizaria a cadência arrebatadora, da qual diversos livros que compõem a Bíblia guardam os modelos para a eloquência do púlpito, sem contar a forma do versículo, um fator visual importante. Mesmo na composição profana, a busca de uma sonoridade capaz de encantamento demonstrou, de forma variada, as incursões da prosa no domínio do verso, chegando-se mesmo ao estabelecimento do equilíbrio: a *chanteable*, uma forma de expressão francesa da Idade Média, que alternava passagens em verso e prosa cadenciada. Na segunda metade do século XVI, surgirão obras significativas, em particular no campo da retórica religiosa e profana, reconhecidas em sua importância cultural ou por sua literariedade, tornando-se um dos marcos dentre elas a *Instituição da Religião Cristã*, de Calvino, cuja tradução francesa, em 1541, dinamizou o sermonário cadenciado. O desenvolvimento da prosa cadenciada, inclusive a intermediária entre a linguagem comum e a literária, não conheceu limites quanto a extensão. Por outro lado, nessa prosa as variações encontraram campo fértil: a frase não precisou se limitar a uma métrica fixa, as regras da elisão deixam a rigidez da convenção do verso, a rima torna-se desnecessária. Molière, no *Don Juan*, realiza tal prosa, de arquitetura métrica, mas que comporta um conjunto de células não métricas. Com o pragmatismo do século XVIII, a poesia versificada francesa, sem prestígio, cede lugar à prosa cadenciada¹. Esta, a partir de obras que incorporam novos elementos até então atinentes à arte poética (lirismo, mitologia, manifestação do irreal, idealizado e simbólico), ganha o estatuto de prosa poética. As

¹ “La bataille contre la versification pouvait paraître gagnée d’avance, en un siècle où les ‘grands’ poètes s’appelaient Rousseau, Le Franc de Pompignan, Lebrun, et où la poésie française, emprisonnée dans le corset de règles étroites, desséchée par le goût de l’abstraction, appauvrie par la superstition du langage ‘noble’, n’était plus guère qu’un fantôme sans couleur.” (Bernard, 1994, p.23).

traduções prosaicas de poemas também contribuem para a derrota do verso francês do período.² Obras como *Le Télémaque*, de Fénelon, *Les Incas*, de Marmontel e *Les Martyres*, de Chateaubriand chegaram a ser consideradas grandes poemas em prosa³. Vazados na mistura de métricas fixas, apresentadas com variações regulares, tais obras adentram o Romantismo coroadas pela prosa de Rousseau⁴. Os propósitos românticos de liberdade encontram na prosa poética um caminho apontando para a mistura de formas literárias.

Exemplos bíblicos demonstram que, entre a poesia a prosa, sempre se articulou uma escrita, incorporando, simultaneamente, os recursos de ambas as expressões.

A utilização do metro, aliada aos elementos já citados, coloca o problema do critério na consideração do poético. A afirmação aristotélica do poeta enquanto fabulador, ainda que se referisse ao dramaturgo, e do metro enquanto fator de poeticidade, garantiria às obras que atendessem a tal exigência, o estatuto de poesia, ainda que fossem escritas em prosa. Mas, mesmo que tal implicação fosse provável, outros fatores se colocam, um deles a extensão do poema.

Se aquelas obras - os grandes poemas em prosa - tiveram na França pré-romântica a sua poeticidade, entretanto a sua característica de expansividade, frouxidão, e sua proximidade com a oratória serão questionadas através da obra que ficou consagrada como ponto inicial do poema em prosa: *Gaspar de la Nuit*, de Aloysius Bertrand, publicado em 1841. Com este livro, a aproximação do poema em prosa com o poema em versos, do ponto de vista da configuração tipográfica, bem como no tocante às partes constitutivas será realizada, para alguns, de forma definitiva.

² “...c’est qu’il y avait beaucoup plus de vraie poésie dans l’Edda, dans Ossian, dans Young, même traduits en prose française, que dans tous les ‘poèmes’ des rimeurs français d’alors.” (Bernard, 1994, p.24-25).

³ Morie, 1989, p.939.

⁴ “De fait, chez lui, nous assistons à une chose nouvelle: la conjonction de la forme (prose poétique largement cadencée) et l’état d’âme (rêverie complaisante et diffuse, voluptueux abandon de l’être aux forces ambiantes de la nature)” (Morie, 1989, p.939).

A pequena dimensão dos textos de Bertrand aponta para a necessidade de tensão no discurso, reagindo aos excessos da prosa poética, mas reflete, também, elementos do poema em verso. Os textos serão alinhados em frases curtas. A simetria será buscada pelo autor, na tentativa consciente de manter, quanto à sonoridade, a regularidade do verso. No plano de significação, o autor insistirá na aproximação entre a literatura e a pintura. Seus poemas em prosa são quadros descritivos que, pela finura nos detalhes, aproximam-se da arte da iluminura.

A busca de concisão, no entanto, já vinha sendo preparada, através da forma referida por Suzanne Bernard: a balada, sendo Prósper Merimée uma referência singular com o seu *Guzla*, publicado em 1827⁵.

Mas, naquele que ficou conhecido como o criador do poema em prosa, enquanto “gênero” ou “forma”, os propósitos de mensuração textual, em busca da regularidade, encontram suas variantes. Com o livro *Gaspar de la Nuit*, apresenta as seguintes instruções, de 1828, para o seu editor:

“M. le Metteur en pages remarquera que *chaque pièce est divisée en quatre, cinq, six et sept alinéas ou couplets* comme si c'étaient des strophes en vers.” (Bertrand, 1980, p.301)

Contudo, o próprio autor reconheceu, no mesmo documento, que seu livro, na sua totalidade, não seguia o mencionado esquema:

“Cependant je dois lui faire observer que dans la dernière moitié de l'ouvrage, c'est-à-dire, à *commencer du livre IV inclusivement*, il y a plusieurs pièces qui ne sont pas comme les précédentes régulièrement coupées en *couplets* et qui contiennent des phrases éparpillés, des dialogues, etc...” (Bertrand, 1980, p.301)

⁵ “A cette date de 1827, le moule du poème en prose est déjà trouvé: c'est celui de la ballade en couplets, assez brève et fortement structurée; il ne s'agit plus que d'y couler un contenu poétique plus authentique que l'imitation ou la pseudo-traduction, et de remplacer la Ballade étrangère par la Ballade française, historique ou lyrique.” (Bernard, 1994, p.47)

Suzanne Bernard, entretanto, analisando a técnica de Bertrand no poema em prosa, assinala:

“Il est donc évident que, dans la pensée de Bertrand, ses poèmes en prose étaient caractérisés par la construction en cinq, six ou sept couplets, et qu’il visait à leur donner une forme fixe, analogue à celle de la ballade.” (Bernard, 1994, p.60)

O reconhecimento de Bertrand, quanto à variação de seus textos, dentre os quais chegou a apresentar até dezoito estâncias, em “Les Muletiers”, segunda peça da quinta parte, realça uma preocupação estética, além da criação de forma em prosa que fosse reflexo daquelas a que chegara a tradição do verso. Neste sentido, o poema em prosa francês, a partir de Bertrand pode ser visto como uma reação contra a própria liberalidade proposta por Victor Hugo no prefácio do *Cromwell*. A elaboração de Bertrand, em outro registro, assemelha-se à posterior preocupação formal com o verso, própria dos parnasianos e também simbolistas⁶. Contudo, no *Gaspar de la Nuit*, entre cinco e dezoito estâncias, a variedade acaba se impondo.

A obra póstuma de Aloysius Bertrand foi, enquanto modelo romântico, publicada tardiamente. Como poema em prosa, apesar de silenciosa, sua influência foi decisiva, pois, além das propostas formais, a obra reforçou os seguintes traços românticos: a inspiração fantástica, o amor à Idade Média e o gosto pelo grotesco⁷.

Podemos dizer, pois, que o poema em prosa nasce na França com pressupostos formais destoantes do conjunto do qual participa por espírito e temática. O arrebatamento romântico não faz parte do código do *Gaspar de la Nuit*. Não obstante, a atmosfera noturna o envolve,

⁶ “Le but de Bertrand, c’est de ciseler avec un art minutieux de courtes pièces pittoresques, dont la saveur évocatrice ou fantastique serait diluée dans les ondes du grand lyrisme. Bertrand appartient, par certains côtés tout au moins, ‘à l’École de la Forme - qui deviendra plus tard l’école de l’Art pour l’Art’, comme l’a écrit M. Bruneau - *Histoire de la langue française*, t. XII, *L’époque romantique*, p.285” (Bernard, 1994, p.60)

⁷ Conforme (Bernard, 1994, p.54-55)

como o próprio título demonstra, apontando para um estado de alma próprio da angústia⁸.

Bertrand, tendo sido um escritor desconhecido em sua época, deixou a obra inaugural do poema em prosa para um público bastante restrito. Contando, a primeira edição, com apenas duzentos exemplares, o livro só recebeu atenção no ambiente literário francês após a publicação de uma segunda edição, promovida por Baudelaire, em 1868. Do ponto de vista formal, Bertrand trabalhou com uma linguagem concentrada, em busca de uma unidade arquitetural, em oposição à expansão lírica e à meditação, comuns à prosa do período. Contudo, seu legado, antes da mencionada segunda edição, caíra no vazio.

“La formule de Bertrand, sa technique, restent lettre morte pour ses contemporains.” (Bernard, 1994, p.73)

O verso romântico havia conseguido tal desenvolvimento que a prosa poética não teve muita atenção e não contou com o empenho de muitos escritores, no sentido de que seu aprimoramento atingisse uma expressão de conjunto. As experiências significativas, neste sentido, foram desenvolvidas por Lamennais e Maurice de Guérin⁹. Do primeiro são destacados o tom profético e panfletário, bem como seu apelo popular, sendo o ritmo do texto regido, quase sempre, pela oratória de cunho bíblico. Há, também em Lamennais as explosões de cólera, com a presença de frases bruscas e excessivas, de forte acentuação apocalíptica.

Maurice de Guérin, por seu lado, explorou o tema da natureza, em especial o movimento das estações, em uma perspectiva panteísta,

⁸ “... des oeuvres où l'angoisse s'efforce d'atteindre à une sensibilité glacée et qui on rapport à la nuit (Alphonse Rabbe, *Album d'un pessimiste*, 1835; Aloysius Bertrand, *Gaspar de la nuit*, 1842). Baudelaire s'était d'abord (1858) arrêté au titre de *Poèmes nocturnes* ce qui devai devenir les *Petits Poèmes en Prose* (1867).” (Demougin, 1989, p.1263).

⁹ A autora avalia *Paroles d'un Croyant*, de Félicité de Lamennais, e *Centaure*, de Maurice de Guérin. (Bernard, 1994, p. 74-86)

baseada em pressupostos míticos¹⁰. Sua obra aponta para um dos limites extremos do poema em prosa, pois, pela sua extensão material, se aproxima do romance.

“Et pourtant, le *Centaure* est bien un poème: il l’est non seulement par sa langue poétique... mais par la stylisation des éléments, le refus aussi bien de l’anecdote que du commentaire psychologique ou philosophique, et surtout par l’unité de structure, la manière dont se répondent le concret et l’abstrait, l’évocation plastique et l’attitude morale.” (Bernard, 1994, p.80)

As características apresentadas não garantem, para outros autores, a mesma classificação que Suzanne Bernard atribui às obras de Guérin¹¹.

Em uma outra perspectiva, a de aproximação com a idéia primordial de poema, Marc Fumaroli, no prefácio às *Oeuvres*, de Guérin (1984), assim considera o poema em prosa e situa as principais obras do autor:

“Le propre du poème en prose, c’est de se donner pour le reflet imparfait, allusif, d’une oeuvre idéale absente. [...] Il n’ose ou ne peut se donner pour une fin, il n’est qu’un passage; il ne se propose pas comme objet de jouissance, mais comme allusion infinie à cet objet. *Le Centaure* et *La Bacchante* sont le suprême hommage que Guérin ait pu rendre à la poésie qu’il ne pouvait écrire, un chant qui invoque un autre qu’il savait ne jamais devoir venir. C’est ainsi qu’ils appartiennent à la plus troublante poésie moderne.” (apud Sandras, 1995, p.184-185)

Ainda que o posicionamento de Fumaroli seja discutível, pois o poema em prosa estaria em sua gênese condenado a não ser

¹⁰ Trata a obra de um centauro narrando a sua longa história a um rapaz.

¹¹ “S’opposant à la tradition universitaire, Bernard Delvaille et Luc Decaunes refusent de les considérer comme des ‘poèmes en prose’. Pourtant ces oeuvres permettent de comprendre les conditions d’apparition et la spécificité de cette nouvelle forme. [...] La prose de Maurice de Guérin est ample et admirablement équilibrée.” (Sandras, 1995, p.58-59)

plenamente um poema, mas tão-somente a sua sugestão, fica evidente a zona limítrofe em que a forma se fundamenta.

Na época do Segundo Império (1852), surgirá na França, dentre os escritores de toda ordem, uma ânsia de, no âmbito das formas tradicionais da prosa literária, realizar poesia. Mesmo os romancistas estarão tendentes a tal aproximação. Um dos exemplos mais destacados é Flaubert, em *Tentation de Saint-Antoine* (1849) e *Salammbô* (1862).

Neste período, surgiram outras prosas poéticas inspiradas nos evangelhos, como o *Poème Biblique en Prose*, publicado por Cailleux em 1845, de grandeza e sopro épico, ainda que:

“... le grand vent de science et d’érudition qui passe sur la France au Second Empire a glacé toute inspiration personnelle. On peut toutefois discerner, dans plusieurs oeuvres de cette époque, certains courants, une orientation vers le lyrisme et la modernité, qui laissent prévoir l’avènement prochain d’une nouvelle formule de poème en prose.” (Bernard, 1994, p.89)

Barbey d’Aurevilly, com *Rhythmes Oubliés*, conseguiu, através de evocações plásticas, efeitos rítmicos e de cores, bem como do uso da divisão por estâncias simétricas, alguns elãs líricos e certos acentos pessoais, uma atmosfera afetiva que impregnava os objetos. Em *Les Yeux Caméléons*, um texto de 1857, explorou a técnica indicada no poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe, tendo em vista o ritmo e reiteraões obsessivas¹². É de se assinalar que, neste momento, já se está um pouco longe de certa objetividade proposta por Aloysius Bertrand. A subjetividade, que se aprofundará na direção do Simbolismo, inicia sua longa trajetória. Também, neste período, na França, surge a influência do Lied. Os primeiros românticos estiveram bastante interessados na balada, mas o Lied é que influenciará mais a criação do poema em prosa. Dessa forma de composição musical breve, várias letras foram traduzidas em prosa para o francês, inclusive

¹² Bernard, 1994, p.89-90.

por Gérard de . Tais traduções, pelo lirismo doloroso e jocoso, serviram de modelo para o poema em prosa, além de chamar a atenção para a obra do poeta alemão Henri Heine, que marcará os últimos românticos e os primeiros simbolistas.

Dos franceses que imediatamente antecederam Baudelaire, cumpre destacar Lefeuve Daumier, com seu *Livre du Promeneur, ou Les Mois et Les Jours* (1854), e Arsène , que escreveu *Chanson du Vitrier* e *La Bouquetière de Florence* (1849). Houssaye, que era editor do jornal *La Presse*, teve estreitas relações com Baudelaire, de quem publicou os poemas em prosa naquele órgão. Uma carta que lhe dirigiu Baudelaire passou a ser o prefácio dos *Petits Poèmes en Prose*¹³.

Os autores anteriormente citados contribuíram para o poema em prosa com temas da vida moderna e urbana e questionamentos sobre a linguagem, além de adotarem o sarcasmo e a ironia.

A partir da segunda metade do século XIX, na França, a poesia tentará compensar o processo de asfixia espiritual causado pela visão de mundo científica e positivista, que reflete a ascensão de uma burguesia triunfante. Trata-se de encontrar, pois, uma forma capaz de quebrar todas as convenções antigas, as normas de um mundo inaceitável. Tomando a linguagem como reflexo do caos, o poeta assumirá a postura de um demiurgo, com a função de organizá-la em um cosmos. O poema em prosa será a forma que atrairá os poetas para o que está além do mundo visível.

“Au cours de cette tentative presque désespérée, on voit le poète, parti du vers régulier, en arriver, le plus souvent, à demander au poème en prose la formule d’une nouvelle poétique - inséparable d’une nouvelle poésie.” (Bernard, 1994, p. 98)

O objetivo passa a ser o de encarar a linguagem literária como um meio de se atingir o espiritual, um instrumento para se

¹³ Cf. Sandras, 1995, p.61.

perseguir o desconhecido ou o absoluto. Através do poema em prosa serão desenvolvidas, principalmente, as reflexões de caráter metafísico.

Gérard de Nerval, nas páginas de seu livro *Aurélia*, de 1855, radicaliza a busca de transcendência, através de um poema em prosa, sobre o qual escreve Bernard:

“Le pressentiment d’un monde invisible, la tentative pour retrouver le contact avec l’au-delà grâce aux pouvoirs secrets du Verbe: avec des moyens différents, c’est une aventure spirituelle du même ordre que Baudelaire va tenter.” (Bernard, 1994, p. 100)

O livro *Petits Poèmes en Prose*, de Baudelaire, conforme declaração do autor em sua dedicatória, teve como paradigma a obra de Bertrand, referida como “brilhante e misterioso modelo”. Sua expectativa diante da nova forma poética, bem como a expressão “petits” do título, revelam uma idealização, refletindo, ao mesmo tempo, as limitações do verso:

“Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une **prose poétique**, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?” (Baudelaire, 1973, p.22)

Tanto na extensão quanto na sonoridade, o projeto é contrário à prosa poética. Contudo, ao fazer apelo à maleabilidade do ritmo, bem como à adaptação da forma aos movimentos interiores, Baudelaire parece interessado em colocar a forma a serviço da vida interior, operando, assim, um novo direcionamento, um descaminho com relação a Bertrand. Quando, acentuou o fracasso ¹⁴ de seu projeto,

¹⁴ “Para dizer a verdade, porém, receio que a minha ambição não tenha logrado êxito. Mal principiei o trabalho, percebi que não somente ficava muito longe do meu misterioso e brilhante modelo, mas, ainda, que eu fazia alguma coisa (se a isto se pode chamar alguma coisa) singularmente diversa, acidente de que outro que não eu decerto se orgulharia, mas que só pode

Baudelaire deixou para a posteridade não apenas o reconhecimento de uma limitação pessoal ¹⁵, mas também a constatação da dificuldade de se erigir padrões para o poema em prosa, além de fornecer apoio aos argumentos dos inimigos desta forma poética, bem como àqueles que não a reconhecem enquanto “forme extrême de l’arnachie libératrice”, como assinala Suzanne Bernard, referindo-se a um dado momento histórico pós-Baudelaire. Por outro lado, se o autor de *Petits Poèmes en Prose* fugiu aos padrões de Bertrand, mas, no entanto, considerou seus textos como poemas, a questão da poeticidade do poema em prosa fica apresentada, bem como aquela referente à abordagem crítica mais adequada.

Por outro lado, assim como Aloysius Bertrand se dedicou à sua velha Dijon e à velha Paris, na construção de sua obra Baudelaire se dedicará à poesia da Paris moderna. Este propósito de literatura urbana se revelará na obra deste último, a partir do ano de 1860, quando inicia seus poemas em prosa. A beleza urbana vai ser caracterizada em seu aspecto fugaz, tendo sido a multidão um dos elementos de fascínio do poeta francês, que chegou a referir-se a seu contato com ela como um “banho de multidão”¹⁶.

Outro elemento importante da concepção literária de Baudelaire é a figura do andarilho, que o próprio autor assumirá em sua vida parisiense. Dedicará especial atenção aos saltimbancos, aos pobres, aos mendigos, aos cães errantes, e ao espaço por onde perambula esta parcela urbana. Em seu diário íntimo, o autor escreveu:

“Dans certains états de l’âme presque sumaturels la profondeur de la vie se révèle tout entière dans le spectacle, si ordinaire qu’il soit, qu’on a sous les yeux. Il en devient le symbole.” (apud Bernard, 1994, p.108)

humilhar um espírito para quem a maior honra do poeta consiste em realizar justamente aquilo que projetou fazer.” Baudelaire, 1966, p.8.

¹⁵ “Nobre confissão de autêntico poeta, porquanto, partindo dessa sugestão, logrou fazer obra absolutamente pessoal. De resto os trabalhos do *Spleen*, anote-se de passagem, não poucos participam menos do poema em prosa que da crônica estilizada ou do relato breve.” (Placer, 1960, p.14.)

¹⁶ Bernard, 1994, p.108

Havia mesmo o propósito de ver, atrás das aparências, no trivial da vida cotidiana, a profundidade de sentidos transcendentais, a vida misteriosa, ou seja, uma outra vida. É um propósito de transmutação, qual seja, transformar o trivial e o grotesco em obra de arte, fazendo presente o contraste. A respeito da sua antologia de poemas em prosa, Baudelaire escreveu a sua mãe:

“J’associerai l’effrayant avec le bouffon, et même la tendresse avec la haine” (apud Bernard, 1994, p.109)

A possibilidade oferecida pela prosa, como uma maneira de se fazer poesia, foi percebida por Baudelaire sobretudo no tocante à tradução dos contrastes da vida moderna.

“Il faut donc admettre qu’il [Baudelaire] voit dans le poème en prose une forme beaucoup plus libre, plus ‘ouverte’ que le poème en vers, admettant les dissonances, les ruptures de ton, l’ironie surtout.” (Bernard, 1994, p.109)

Na dedicatória dos *Petits Poèmes en Prose*, o autor deixa explícita a busca de uma forma mais flexível. Não utiliza a expressão poema em prosa, e sim prosa poética, embora assuma “poèmes” no título¹⁷. Tal imprecisão terminológica corresponde à imprecisão nos

¹⁷ O subtítulo da obra de Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, preferido por Suzanne Bernard, diz respeito a seis poemas em prosa publicados em *Le Figaro* e seis na *Revue de Paris*, em 1864, além do emprego, pelo poeta, como título da reunião futura, embora em 1863, um conjunto de vinte textos tenham tido os direitos autorais vendidos sob o título que permaneceu. Os primeiros poemas em prosa surgiram em 1855. Em 1857, seis, sob o título de *Poèmes Nocturnes*. Em 1861, os anteriores mais três, sob o título de *Poèmes en Prose*. Segundo Robert Kopp: “Ce n’est qu’à partir de 1863 que, dans sa correspondance, et, plus tard, dans l’imprimé, Baudelaire emploie le titre de *Spleen de Paris* que certains éditeurs retiennent de préférence à celui de *Petits Poèmes en prose*. On leur objectera qu’il n’y a pas eu, dans l’esprit du poète, changement de titre, et que Baudelaire s’est servi, jusqu’à la fin, de l’un comme de l’autre. On ajoutera même que *Le Spleen de Paris* s’accorde mal, en fin de compte, à la variété d’un recueil dont beaucoup de pièces – telles *La Belle Dorothée*, *Dejà* ou *Le Port* – n’ont rien de spécifiquement parisien. Mais on se gardera de conclure: le volume est resté inachevé.” **Introduction** (Baudelaire, 1973, 13-14).

limites. Por outro lado, o poema em prosa surge da prosa poética, buscando uma aproximação com o poema lírico.

Já até aqui vimos as variantes quanto à extensão, simetria e temática. O princípio de unidade de tom na obra de arte, preconizado pela antiga estética, encontrará no poema em prosa, na concepção de Baudelaire, uma contraposição. O autor dos *Petits Poèmes en Prose* reconhecerá, para a nova realidade urbana, uma forma adequada a transmitir-lhe o incessante jogo da “dualidade do contraste”, no qual se funda a análise da obra feita por Todorov, que constata as seguintes figuras assumidas por aquele jogo: *inverossimilhança*, *ambivalência* e *antítese*.

“A própria dedicatória da coletânea antes ilustra do que teoriza este constante encontro dos contrários, pelo deslizamento, no interior de uma única frase, da forma poética para o tema da grande cidade, ambos considerados por Baudelaire com[o] o aspecto constitutivo do poema em prosa.

A regularidade desses contrastes é tal que chegamos a esquecer que se trata de contrastes...” (Todorov, 1980, p.117)

À desagregação do indivíduo, a expressão capaz de traduzi-la. A poesia versificada de então, por sua própria estrutura regrada, própria do movimento mensurado de ordem e harmonia, não corresponderia mais à vida urbana e suas variações. Mesmo que tal argumentação possa não ser reservada, exclusivamente, ao poema em prosa¹⁸, cumpre notar que, as diversas iniciativas de tornar o verso mais flexível, levada a efeito pelos poetas românticos, inclusive por Baudelaire, mostraram-se bastante limitadas diante da realidade urbana, pois estavam impregnadas de clichês da poesia clássica. Assim, Baudelaire, nos *Petits Poèmes en Prose*, ao buscar a liberdade da forma, procura renunciar também aos refrões e à simetria que os

¹⁸ Neste ponto, Suzanne Bernard cita os “Tableaux Parisiens”, grupo de poemas que integra as *Fleurs du Mal*, como prova da fragilidade desta assertiva usada por Baudelaire em favor do poema em prosa. (Bernard, 1994, p.147)

autores da prosa poética e poema em prosa, até então, haviam empregado como aproximação à poesia em verso. Apesar de tais tentativas, em diversos textos do livro continuarão aparecendo aqueles recursos. A busca de uma maior liberdade de expressão no poema em prosa trará o risco de não contar com os benefícios de adequar-se a uma classificação¹⁹. O poema em prosa, enquanto configuração formal ou estrutural, não tinha possibilidade, à época - e quiçá ainda hoje, para muitos - de se constituir uma forma literária, nem tampouco um gênero, como é considerado por Suzanne Bernard.

Significativa é a falta de consenso no julgamento estético dos *Petits Poèmes en Prose*. As opiniões divergentes demonstram o quanto o poema em prosa traz de questionamentos. A dificuldade de se ter unanimidade com relação ao poema em prosa terá como causa o que, segundo Bernard, seriam seus dois movimentos coexistentes:

“... tendance à la régularité, à la perfection formelle -
tendance à la liberté, voire au désordre anarchique.”
(Bernard, 1994, p.112)

Mas a autora, levando em conta a variedade dos textos, apresenta, como fundamental, a tendência do poema em prosa em se sobrepor à prosa corrente, negando-se a ela, e resguardando o sentido de gratuidade, de mistério e de densidade, que são próprios da poesia.

Não obstante, é necessário considerar que a “prosa corrente” também se altera e é variada. Ser corrente não significa ser homogênea. Na heterogeneidade da prosa é que o influxo poético insere-se para negá-la de várias maneiras. O poema em prosa busca, por exemplo, simetrias que o aproximem do caráter cíclico do discurso em versos.

Baudelaire, ao declarar seus limites para descrever em verso certos aspectos da natureza²⁰, como justificativa para a opção de fazê-

¹⁹ Por exemplo, para a teoria realista dos gêneros, baseada na obra enquanto mimese: “O valor de uma obra, conseqüentemente, estaria na dependência da observância dos cânones do gênero.” (D’Onofrio, 1983, p.79)

²⁰ “Baudelaire... se déclare incapable d’écrire des vers ‘sur la Nature (...), sur le bois, les grands chênes, la verdure, les insectes” (Bernard, 1994, p.114)

lo em prosa, talvez tenha colocado o problema, para além das reais razões pessoais, na relação realidade e desafio formal. O que parecia apenas preocupação temática transformava-se em questão de linguagem ou, mais precisamente, em busca de liberação estético-literária. Provavelmente seja esta a razão de temas similares ou idênticos serem apresentados pelo autor em prosa e em verso. Certos casos podem ser considerados reescrituras de um registro em outro. Em tais composições²¹ o autor buscará, pela influência de Aloysius Bertrand, utilizar recursos variados de simetria e sonoridade, dentre eles o refrão. São textos anteriores à produção parisiense. Esta vai dominar o poema em prosa de Baudelaire a partir de 1861, quando as assonâncias e as aliterações, que criavam ritmos comparáveis aos produzidos pela rima, tenderão a desaparecer.

Ainda em “La Morale du Joujou”, “L’Etranger”, “Chacun sa Chimère”, “La Chambre Double”, a aproximação formal com Bertrand é evidente. A divisão em estâncias segue a mesma sugestão da estrofe, a que se referia aquele autor. Assim também, a extensão do texto e a sua estruturação sintética.

Suzanne Bernard atribui a falta de unidade nos poemas em prosa parisienses de Baudelaire ao reflexo da influência da poesia frouxa de Sainte-Beuve. As partes não realizariam uma fusão completa, ficando o todo textual em um meio caminho entre as formas tradicionais da prosa e a poesia. A autora vai enfatizar que na produção dos *Petits Poèmes en Prose* ocorrerá, gradativamente, uma perda da conformação poética, que, além da unidade de impressão e harmonia geral exigiria uma harmonia de tom. Ainda assim, Bernard reconhece em Baudelaire a originalidade, garantida pelo que o autor se propôs realizar:

“ metre à nu”, en rejetant les oripeaux conventionnels, un
coeur moderne (le sien) dans toute sa complexité, avec ses

²¹ Com temas análogos: *Anywhere out of the world*, retoma *Voyage*; *Les Projets*, refere-se a *Hiboux* e *Bien loin d’ici*. Com temas idênticos *Un Hémisphère dans une Chevelure* repete *La Chevelure*; *L’Invitation au Voyage* retoma um poema de mesmo título. (Bernard, 1994, p.114)

élans, ses rancoeurs, ses alternatives de rêverie et de lucidité ironique - et cela en faisant oeuvre non de moraliste, mais de poète.” (Bernard, 1994, p.120)

No tocante à questão do “tom”, Alfredo Bosi, abordando o assunto, assevera que:

“O tónus representa o grau de tensão significante a que se acham sujeitos os músculos, a voz e os instrumentos musicais. O tom é maneira com que se porta o sopro (pneuma: ar: espírito), manifestação autêntica da vontade. As palavras podem enganar, o tom não./... / A entoação em estado puro (o *tom* em si) semelha um gesto espontâneo que saísse do corpo sonoro.” (Bosi, 1997, p.94/99)

Na perspectiva de introduzir os tons de ironia, sarcasmo e mesmo crueldade, Baudelaire dota o poema em prosa de elementos estéticos que, assumindo a variedade, projetam a possibilidade de que a subjetividade encontre o seu caminho no afastamento dos cânones clássicos. Na perspectiva destes, imitar o poema lírico em versos seria a norma, sobretudo no que diz respeito ao seu aspecto sonoro, intimamente relacionado à simetria. Os tons mencionados resultam em um reposicionamento do sujeito frente à elaboração da linguagem literária. Ainda, segundo Bosi:

“O tom não se limita a abrir um canal para a afetividade; o tom opera uma transposição dos altos e baixos emotivos para a pauta da significação.” (Bosi, 1997, p.99)

A ligação entre o tom e o propósito de se fazer poesia abrigaria, naqueles termos, a vazão de uma subjetividade singular. Diferentes poetas românticos - franceses e de outras nacionalidades - visavam com sua arte ao lado obscuro da realidade²². Mas, se em

²² “La démarche romantique est donc avant tout, ou du moins veut être une démarche mystique. Ce sentiment d’un univers caché qu’exprimait déjà un Young, un Warton, un Hurd, et parfois un Klopstock ou un Herder, les romantiques l’affirment plus nettement encore. Pour Coleridge, la

Bertrand aquela finalidade foi desenvolvida através da aproximação da poesia com a pintura, mantendo-se à distância das formas tradicionais da prosa de ficção, em Baudelaire, ao contrário, o poema em prosa vai situar-se no ponto de cristação das formas, no qual ser ou não ser poesia constituirá uma questão aberta, envolvendo a expectativa de leitura que se possa ter. Quando o parâmetro de poema em prosa é o poema lírico em verso, encará-lo como fôrma, caracterizada pela concisão, seria atribuir a esta o estatuto estético. Ora, qualquer texto pode ser conciso e não ser poético. A recíproca não será verdadeira? Cremos que sim. Concisão e brevidade podem estar atinentes, por exemplo, à bula de remédio ou receita culinária. Ao se negar ser um arremedo do poema em verso, o poema em prosa de Baudelaire, sobretudo aqueles produzidos em Paris, lançará mão de características das formas ficcionais (o conto, a novela, a crônica), recuperando, da natureza primitiva da poesia, o seu sentido épico, do homem diante do mundo tentando decodificá-lo.

Rimbaud, por outro lado, com o livro *Une Saison en Enfer*, exacerba a característica básica do lirismo: a presença do “eu”, recorrendo, em vários textos, à confissão, à violência verbal e mesmo ao grito. Estes elementos não podem ser enquadrados dentro de uma conceituação de não-poesia, a menos que tenhamos como conceito chave de poesia a sobriedade. Suzanne Bernard, depois de classificar o mencionado livro como “une confession, une explication, un pamphlet”, nele reconhece “l’abondance des symboles”. A autora, referindo-se a derivação do livro pela narrativa e pela argumentação, considera que ele “se gonfle, ruisselle d’images inattendues, inoubliables”, e que o estilo que o anima apresenta “des synthèses d’une densité étonnante”. Por fim, Bernard admite que o livro se trata de “*prose lyrique*” ou “*poétique*”. Mas continua negando-lhe o estatuto de poema. E completa que “est cependant, en tant qu’oeuvre littéraire,

poésie est ‘la faculté d’évoquer... le mystère des choses.’...On peut donc dire avec Novalis que ‘le chemin mystérieux va vers l’intérieur’. Vers l’intérieur, c’est-à-dire vers la vie des sentiments et des émotions, vers les états les plus subtils de l’âme. C’est le moi caché qui se réveille, en une immense insurrection de ses profondeurs.” (Michaud, 1951, p.21)

créatrice de valeurs.” Contudo afirma que a sua força explosiva não estaria adequada aos “étroits limites du poème en prose.” Tais limites estreitos abrigariam um sistema de valoração estética? Tudo indica que sim. Por este prisma, a prosa poética seria um poema em prosa mal-acabado. Razão ou arbitrariedade? Que estreitos limites seriam aqueles? Existiriam antes de Rimbaud e continuariam válidos até hoje? O paradoxo parece estar revelado: o impulso liberador do poema em prosa, de que fala Suzanne Bernard, resultaria em limites estreitos, por conta de seu contrário, o impulso organizador do poema. Neste caso, a balança ora penderia para um dos lados, ora para outro.

Se se pode aceitar que um texto receba uma avaliação estética menor, por ser considerado prosa poética e não poema, por princípio haveria uma impossibilidade estética para a prosa poética. Por outro lado, no âmbito do poema em prosa a possibilidade seria absoluta: todo poema em prosa seria absolutamente uma obra esteticamente realizada. Aqui se coloca um problema de difícil solução para a abordagem destes textos do período. Se “l’évolution de Rimbaud va du vers à la prose”²³ a convivência dos dois registros, como ocorre em *Une Saison en Enfer*, demonstraria seu processo de passagem. Cumpre salientar que, para Susanne Bernard, tratar-se-ia de “une oeuvre de passion, une confession émouvante et forcenée plutôt, qu’une oeuvre d’art.”²⁴ Tratar-se-ia de “oeuvre de transition”. Nela predominaria a linguagem lógica sobre a linguagem poética.

Neste ponto convém assinalar os elementos que impediriam a realização do poema em prosa: a paixão, a confissão e a lógica. Por outro lado, a violência, a vociferação, a incoerência, a grosseria, associadas às “phrases brisées, hachées, inachevées parfois, ce style sans cohésion, plein de cassures, d’ellipses, de tournures familières ou incorrectes... paraissent évidemment beaucoup plus l’expulsion d’une matière verbale encore en fusion, d’une lave brûlante et précipitée, qu’une prose organisée en vue d’un effet poétique.”²⁵

²³ Bernard, S. - p.162

²⁴ Idem - p.165

²⁵ Idem - p.167

A oscilação entre perceber “se manifester une poésie, sans doute plus sauvage” (que nas *Illuminations*) e negar o estatuto de poema à obra, demonstra a dificuldade da crítica em estabelecer parâmetros. Vê-se que, na realidade, as obras do período trazem em seu propósito anárquico a queda dos parâmetros existentes, que significavam limitações não meramente formais, mas sobretudo, criativas.

Retornando a *Une Saison en Enfer*, podemos considerar dois aspectos que demonstram a propensão da busca de uma poesia a ser realizada nos domínios da prosa: a metalinguagem e a presença do eu lírico, dando ao poeta a dimensão do demiurgo e, ao interior do indivíduo, o privilégio de fonte das pulsações poéticas. A zona obscura do homem é que passa a interessar o poeta:

“Aucun des sophismes de la folie, - la folie qu'on enferme,
- n'a été oublié par moi: je pourrais les redire tous, je tiens
le système.

Ma santé fut menacée. La terreur venait. Je tombais dans
des sommeils de plusieurs jours, et, levé, je continuais les
rêves les plus tristes. J'étais mûr pour le trépas, et par une
route de dangers ma faiblesse me menait aux confins du
monde et de la Cimmérie, patrie de l'ombre et des
tourbillons.” (Rimbaud, 1998, p.174 - **Faim**)

O poeta coloca-se frente ao desafio de enfrentar os extremos de seu próprio abismo e daí fazer surgir a sua poesia, sem antes deixar de discuti-la, reavaliá-la:

“La vieillesse poétique avait une bonne part dans mon
alchimie du verbe.” (Rimbaud, 1998, p.164 - **Alchimie du
Verbe**)

O fazer poético tornar-se preocupação criativa e seu futuro uma meta:

“Il faut être absolument moderne.” (Rimbaud, 1998, p.190 - *Adieu*)

Neste livro, que entremeia prosa e verso, Rimbaud declara estar empenhado não só na pesquisa de linguagem, mas também em uma espécie de iconoclastia metafísica²⁶.

A sonoridade, cultivada em prosa, também, em certa medida, por Baudelaire, uma herança da prosa ritmada, encontra na *Saison* o seu reflexo.²⁷

Assim, essa obra mista antecipa a próxima do autor, *Illuminations*. Aqui o emprego do verso e o apelo a sua metrificação será menor. Por outro lado, quando da sua ocorrência, tratar-se-á do verso livre, ora espacialmente determinado na página, ora entremeando-se ao aspecto gráfico da prosa. Rimbaud, assim, coloca a questão poética para além de tal divisão visual, estabelecendo uma integração ajustada entre o texto contínuo e o segmentado.

Por outro lado, o aspecto caótico do livro revela um propósito de negar as leis artísticas, de inaugurar o novo que possibilitará a convivência dos contrários, como em Baudelaire, além da simultaneidade das diversas formas literárias ou gêneros, como quer Suzanne Bernard²⁸, evitando também dar lugar à idéia de conclusão aos textos, dotando-os de finais abruptos. As limitações impostas pelo real, tanto no aspecto estético, quanto no plano das idéias serão o alvo contra o qual se insurge a obra. A meta será a supressão das categorias,

²⁶ “Je vais dévoiler tous les mystères: mystères religieux ou naturels, mort, naissance, avenir, passé, cosmogonie, néant. Je suis maître en fantasmagories.” (Rimbaud, 1998, p.164 - *Alchimie du Verbe*)

²⁷ Um exemplo a ser citado é o final do texto *Nuit de L’Enfer*: “Ah! remonter à la vie! Jeter les yeux sur nos difformités. Et ce poison, ce baiser mille fois maudit! Ma faiblesse, la cruauté du monde! Mon Dieu, pitié, cachez-moi, je me tiens trop mal! - Je suis caché et je ne le suis pas. C’est le feu qui se relève avec son damné.” (Rimbaud, 1998, p.150)

²⁸ “Le choix de la prose lui permet, remarquons-le, de mêler des genres très divers (entre lesquels on verra souvent, par la suite, le poème en prose hésiter): apologues, descriptions, souvenirs, élans lyriques ou prophétiques: comme Baudelaire (pour qui c’était, en partie, un moyen d’étoffer un recueil trop mince), Rimbaud voit dans le poème en prose une forme ouverte, admettant des genres et de tours variés.” (Bernard, 1995, p.178)

a liberação radical do espírito, fazendo da poesia e da metafísica uma união indissolúvel.

Suspendendo as noções de tempo e espaço, ou relativizando-as, instaura-se o insólito²⁹. Há, no forte dinamismo das inesperadas rupturas das frases, traços geradores da descontinuidade.

Nas *Illuminations* as palavras revelam seu valor evocativo próprio associado às rupturas nos períodos e frases, o que, para Susanne Bernard, constituir-se-á em ação destrutiva para criar uma nova poesia, a qual revelará “une surabondance de vie, de richesse, une prodigieuse exubérance”³⁰.

No plano psicológico, a concepção do eu lírico, em alguns textos, revela o desdobramento múltiplo da personalidade, tanto no sentido do passado, quanto do presente. Aí inclui também alguma analogia com animais³¹, bem como a vitalização dos objetos inanimados³². As personagens não são caracterizadas a ponto de se constituírem no mesmo diapasão das personagens de ficção. Restam indeterminadas, apenas como esboços.

A tendência da obra segue a via da síntese em detrimento da análise, com o emprego preferencial da metáfora ao invés da comparação.

Rimbaud realizará a fusão - como Baudelaire já experimentara - de realidades contrárias, associando elementos que, tradicionalmente, eram considerados inconciliáveis ou distantes. Mas, o realce dar-se-á, sobretudo, quando funde, continuamente, o plano concreto e o abstrato. Esta realização, quebrando os padrões da lógica, remete o texto para a recuperação da fantasia infantil, na qual o possível não respeita limites.

²⁹ “Dans l’univers rimbaldien, tous les objets sont frappés de vertige et d’instabilité - toujours prêts à se dissoudre, à se fondre les uns dans les autres...” (Bernard, 1995, p.182) Um dos exemplos desta ocorrência em versos é o poema “Bateau Ivre”.

³⁰ Bernard, 1995, p.187

³¹ Em *Les Déserts de l’Amour* e *Alchimie du Verbe*, por exemplo, o autor faz comparações entre seres humanos e animais.

³² Suzanne Bernard fará referência a um animismo de Rimbaud (Bernard, 1995, p.199)

Illuminations apresenta a descontinuidade também na relação dos textos entre si. A obra mostra-se sem o fio lógico que permitisse uma leitura de conjunto, e, desta forma, sem unidade, como bem o demonstrou Todorov³³, a não ser a unidade de concepção³⁴.

A intensidade e brevidade dos poemas em prosa do livro, associadas às rupturas já mencionadas, resultam em uma linguagem baseada na justaposição de pequenas células sintático-semânticas.

Estranheza e choque no plano da linguagem traduzem a revolta metafísica de Rimbaud. Em semelhante sentido surge um outro autor, cuja obra implicará um novo aspecto da evolução do poema em prosa: Lautréamont.

A contribuição de Lautréamont será dada pela obra *Les Chants de Maldoror*. De publicação inicialmente irregular, em 1869, só chegará ao público em 1874, após a morte do autor. O primeiro editor havia manifestado insegurança em liberar a distribuição da obra, tendo em vista seu conteúdo, a performance demoníaca da personagem Maldoror, que atinge os extremos da crueldade. A obra fora vendida e distribuída na Bélgica.

Cumprir assinalar o caráter satânico que, ora implícito, ora explícito, norteia o poema em prosa, desde o *Gaspar de la Nuit*³⁵ à obra de Lautréamont. As forças destrutivas do inconsciente já haviam tomado de assalto a literatura há muito tempo, envolvendo a instância metafísica. O demônio tornara-se figura de adoração no Romantismo. Contudo, a temática demoníaca, tomada da literatura profana, fora desenvolvida e utilizada pelo cristianismo, como forma de, através da instituição do medo, induzir à busca do paraíso pela obediência a seu

³³ "... as *Iluminações* erigiram a descontinuidade como regra fundamental. Rimbaud fez da ausência de organização o princípio de organização desses textos." (Todorov, 1980, p.205)

³⁴ Conforme Bernard, 1995, p.191.

³⁵ "- Ah! je m'avise enfin de comprendre! Quoi! Gaspard de la Nuit serait?..."

- Eh! oui... le diable!

- Merci, mon brave!... Si Gaspard de la Nuit est en enfer, qu'il y rôtitse. J'imprime son livre."

(Bertrand, 1980, p.78)

dogma³⁶. Aliás, o próprio Lautréamont, quando viu ameaçada a distribuição de sua obra, apelou para tal argumento, em carta endereçada ao editor Verboeckhoven³⁷. A crítica que vai buscar nas fontes a razão de ser da obra localizou, na literatura apocalíptica e em uma série de romances do período romântico, o ponto de partida de Lautréamont. Não faltou, também quem privilegiasse uma delas³⁸. A atmosfera literária recendia a enxofre.

A dificuldade dos *Chants de Maldoror*, para a crítica, revelou-se, também, e principalmente, em seu aspecto formal. Quanto ao poema em prosa, Suzanne Bernard reconhece:

“Le poème en prose, tel que Lautréamont l’a conçu, est quelque chose d’entièrement neuf, qui tient du roman, de l’invective lyrique et du poème épique. Sans doute, on peut dire que les *Chants de Maldoror* **pulvérisent les cadres stricts du poème en prose conçu comme en genre littéraire bien défini**; mais, ce faisant, il lui ouvre, - l’avenir le montrera - des perspectives encore inconnues.” (Bernard 1995, p.247) - o destaque é meu.

O potencial desestruturante da obra de Lautréamont fez vir à tona, de forma flagrante, a atitude de atrelamento a padrões cristalizados e institucionalizados da crítica do período. Leyla Perrone Moisés, que elegeu Lautréamont como motivo básico de sua obra *Falência da Crítica*, considera:

³⁶ “Le sermon sur l’enfer formait toujours le morceau de bravoure des missions de l’intérieur au XVII^e siècle. Plus tard encore, le sermon sur les fins dernières et le passage sur l’enfer mettaient vraiment la peur aux tripes des auditeurs, de sorte qu’après ils se précipitaient pour se confesser et se libérer. L’enfer a constitué un des thèmes de ce que j’ai appelé la pastorale de la peur.” (Delumeau, 1997, p.20)

³⁷ “Deixe-me primeiramente explicar-lhe minha situação. Cantei o mal como fizeram Mickiewicz, Byron, Milton, Southey, A. de Musset, Baudelaire, etc. Naturalmente, exagerei um pouco o diapasão para fazer algo novo no sentido dessa literatura sublime que só canta o desespero para oprimir o leitor, e para fazê-lo desejar o bem como remédio”. (apud Moisés, 1973, p.21)

³⁸ “Il faudra attendre Lautréamont et ses *Chants de Maldoror* (1867), pour que le Satan de Maturin (dont Isidore Ducasse parle très clairement dans sa *Préface à un livre futur*) ressurgisse, provocant, insaisissable.” (Sautel, 1997, p.61)

“Mas é preciso ver, na atitude hostil ou tácita de crítica do século XIX, mais do que a simples impotência: é preciso reconhecer nela algo de deliberado, um desejo de ocultamento e de exclusão.

A crítica desse período é dirigida por critérios racionalistas, estéticos ou éticos. Uma grande trindade preside à formação do gosto: a Razão, o Bem e a Beleza. Mais precisamente: o julgamento da Beleza decorre dos preceitos da Razão e do Bem.” (Moisés, 1973, p.31)

Assim como a obra de Bertrand ficou impossibilitada de exercer sua influência, assim também a de Lautréamont, por motivos diversos, mas o mesmo propósito de “adulterar” poeticamente a prosa parece-nos remeter ao eixo da rejeição formal do poema em prosa. Apesar de seu título fazer apelo à poesia e seus fundamentos musicais, os *Chants* são considerados como romance e/ou conjunto de poemas. O livro revela, em sua luta interna contra os padrões estéticos e morais, o quanto a organização da linguagem (e nela a literatura) é parte integrante e fundamental da organização da sociedade. Entende-se, pois, não só a potência destrutiva da personagem Maldoror como motivo de rejeição da obra por seus contemporâneos, mas o fato de o autor ter alterado o funcionamento das convenções literárias de seu tempo³⁹, assumindo um não-lugar na classificação literária⁴⁰.

O caráter narrativo na obra de Lautréamont é patente. O dinamismo que impregna o texto, já visto em Rimbaud, atua para o seu sentido vertiginoso que, em vários momentos é retido por parênteses, reticências e aposições. Há, também, nos cantos a absorção de vários

³⁹ “*Les Chants de Maldoror* sont-ils roman, récit, poème? La question sera posée ici. Mais elle n’est pas neuve et, d’une certaine façon, elle est sans objet. Car la vertu essentielle de ce livre n’est pas de remplir une “forme” littéraire déterminée, mais au contraire d’être le terrain originel d’où toutes les formes peuvent naître et s’accomplir.” (Jean, 1974, p.308)

⁴⁰ “Cada setor da atividade social comporta sua polícia, encarregada de sancionar os desvios. Em literatura, existe um código de ‘gênero’ e um código de ‘estilo’ (a retórica, repertório das figuras admissíveis), e o respeito a esses códigos é assegurado pelos críticos-censores.” (Moisés, 1973, p.37)

padrões tradicionais da prosa⁴¹, chegando mesmo à utilização do plágio. Seus personagens não têm consistência, são figuras que surgem e desaparecem sem maiores explicações por parte do narrador. Este, por sua vez, também como já visto em Rimbaud, desdobra-se em vários. Entretanto, tendo em vista a constância narrativa, tal desdobramento implica também na mudança de foco. De uma primeira pessoa, passa-se para a perspectiva de um narrador onisciente⁴². Isso contribui para descontinuidade textual que a independência de cada um dos cantos e, neles, de cada uma das partes separadas por um traço, acaba consolidando.

Tanto na extensão, quanto na organização interna, a obra destoa da brevidade proposta como característica básica do poema em prosa⁴³. Assim também o sentido de unidade.

“Lautréamont conçoit, certes, le poème en prose comme **une forme extrêmement libre** : puisqu’elle accueille aussi bien le récit, le dialogue, la ‘grande strophe’ lyrique ou oratoire, ou l’apostrophe sarcastique au lecteur, qui est constamment pris à partie.” (Bernard, 1995, p.231) - o destaque é meu.

⁴¹ Suzanne Bernard, utilizando a expressão “genre”, no sentido da configuração formal e estrutural do texto, assinala: “On dirait que Lautréamont se plaît à passer en revue tous les genres de récits possibles.” (Bernard, 1995, p.223)

⁴² Por exemplo, no canto terceiro, a cavalcada de dois irmãos “misteriosos” inicia-se assim: “Mario et moi nous longions la grève.” para, em seguida, assumir o ponto de vista de outras personagens: “Les habitants de la côte avaient entendu raconter des choses étranges sur ces deux personnages...”, e chegar à nova perspectiva: “Mario et celui que galopait auprès de lui...” (Lautréamont, 1990, p.190-191) Ainda nesse aspecto, argumenta Julia Kristeva: “On observe alors, comme nous le verrons dans *les Chants de Maldoror*, une fluctuation du sujet de l’énonciation: d’abord posé comme appel de l’autre ou en lutte avec lui, il tend à prendre sa place ou à intégrer cette opposition en énonçant des troisièmes personnes, de ‘personnages’, qui prennent en charge l’énonciation.” (Kristeva, 1974, p.316) Comentando a análise de Lautréamont feita por Philippe Sollers, Leyla Perrone Moisés escreve: “A escritura de Lautréamont institui a morte do sujeito falante, pela ambigüidade da enunciação. É uma tanatografia na medida em que a escritura, ao se fazer, apaga sistematicamente o enunciador...” (Moisés, 1973, p.133)

⁴³ “La brièveté implique que l’unité et la totalité de l’effet, selon les termes d’Edgard Poe, soient visibles simultanément. Ce critère exclut les textes d’une dimension trop importante (*Le Centaure* de Maurice de Guérin semble en atteindre les limites), mais ne distingue pas les poème en prose de la nouvelle, voire de l’aphorisme. (Sandras, 1995, p.20)

E, não faltará no texto de Lautréamont o emprego do processo anafórico à guisa de refrão⁴⁴. Este atua para marcar o sentido solene da oratória violenta que preside a obra, cujo vocabulário rico e raro não esconde o propósito da ironia. Os diversos recursos poéticos utilizados não excluem a existência de “estrofes”, como as dos cantos IV e VI, nas quais aqueles recursos estão quase de todo ausentes. É que eles são empregados de maneira particular, visando a:

“... uma nova língua, que pretende liquidar a representação, o signo e o conceito, através de uma ciência permutacional que é a ciência do próprio jogo da escritura, visto agora não mais como um divertimento anódino, mas como um questionamento definitivo dos sistemas nos quais vivemos e da identidade do sujeito falante nesses sistemas.” (Moisés, 1973, p.134)

Tal “jogo da escritura” implica, pelo seu caráter corrosivo, a perda de parâmetros entre poesia e não-poesia⁴⁵. Aliada a isso, a maneira amoral de desenvolver temas sensíveis aos padrões éticos da sociedade, associando a ela a atmosfera do fantástico, contribui decisivamente para a destruição dos limites entre o real e o irreal, colocando em cheque os vários planos da então dominante visão do mundo.

Les Chants de Maldoror, bem como o livro *Poésies*, do mesmo autor, só com os surrealistas, por volta de 1920, foram avaliados pela crítica e puderam exercer sua influência fecunda na literatura.

⁴⁴ Os exemplos buscam traduzir, além da repetição integral em vários momentos do texto, em si mesmos uma célula rítmica. É o caso de: “Le navire en détresse tire des coups de canon d’alarme; mais, il sombre avec lenteur... avec majesté.” - canto segundo - e “Nos chevaux galopaient le long du rivage, comme s’ils fuyaient l’oeil humain...” (Lautréamont, 1990, p.175-176 e 192-195) As reticências, um recurso bastante empregado na obra, também concorrem para a descontinuidade, com a suspensão da sequência.

⁴⁵ “En lisant Lautréamont nous sentons que toutes nos certitudes s’enbranlent, que tout est remis en question : et c’est là sans doute, sur le plan littéraire comme sur le plan métaphysique, ce qui fait l’importance de sa poésie.” (Bernard, 1995, p.251)

Para a evolução progressiva do poema em prosa, Lautréamont constituiu um momento único, pela revolução que provocou nos padrões. Onde a tradição havia colocado a fronteira das formas e da expressão foi o ponto privilegiado para que ele fizesse ruir as convenções. Isso marca o quanto aquela tendência destrutiva do poema em prosa, aludida por Suzanne Bernard, fora longe.

Mas se a obra de Lautréamont foi abafada em seu tempo, a de Mallarmé constituiu uma influência decisiva para o Simbolismo. Com ele, a ênfase destruidora dos padrões literários, no entanto, prosseguiria seu rumo⁴⁶.

A princípio a obra de Mallarmé, no tocante à concepção do poema em prosa, seguiu diversos procedimentos adotados por Aloysius Bertrand e Baudelaire, autores que ele admirava e conhecia desde a adolescência. Dentre tais procedimentos, do primeiro empregou a divisão do texto em *couplets*, com o uso do refrão, bem como da técnica de retomar palavras e temas utilizados anteriormente. Do segundo absorveu a visão urbana e o estilo eivado de certo prosaísmo. Quanto à busca de concisão da frase, a lição fora extraída das teorias de Edgard Allan Poe⁴⁷. Do ponto de vista formal, neste sentido, a aliteração representou um recurso assimilado com profundidade, tornando-se um traço característico da obra de Mallarmé. Contudo desde os primeiros poemas em prosa, publicados em 1864, os temas da cabeleira, plumagem, pedras preciosas e anjos músicos, que marcarão a produção madura do autor, já se faziam presentes.

Com a busca de uma linguagem sintética, a influência da retórica da poesia rítmica é superada. As rupturas operadas por

⁴⁶ “O texto de Lautréamont marca o fim da literatura, o momento em que ela explode para dar lugar a outra coisa. Essa outra coisa começará verdadeiramente com Mallarmé, e exatamente com o que ele definiu como ‘poema crítico’”. (Moisés, 1973, p.157)

⁴⁷ “... il sera fidèle aux ‘sévères idées’ de son maître Poe en ce qui concerne le choix des mots et la rigueur de la composition.” (Bernard, 1995, p.259)

Rimbaud e Mallarmé obedecerão a certa conduta programática, visando à linguagem da concisão⁴⁸.

As preocupações estético-literárias de Mallarmé resultarão, também, no texto metalingüístico e, por outro lado, através da dialética hegeliana, na sua concepção metafísica da poesia, que se refletiu na frase extraída de uma carta a Cazalis, de 1864: *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*. Assim, a poesia, por um processo de transposição, libertaria o homem das angústias geradas pelo mundo material. Ao poeta caberia não reproduzir a realidade, mas, por intermédio da criação, chegar à essência das coisas⁴⁹. Essa concepção implicará, por outro lado, a renúncia do eu individual em nome da impessoalidade do sujeito do discurso. O poeta buscará recompor o universo na obra literária. Para tamanha ambição, disporá de apenas um meio, como destaca Bernard:

“...c'est d'agir sur l'univers du langage, et pour cela il lui faut d'abord étudier le rôle du langage et ses possibilités. La méditation et l'étude approfondie des pouvoirs du langage sont pour Mallarmé étroitement liés à l'élaboration d'une oeuvre 'absolue', à la fois explication et recreation du monde. Il n'est pas excessif de dire que Mallarmé cherche à édifier une véritable *métaphysique du langage*. ” (Moisés, 1973, p.134)

Mesmo com a visão literária acima esboçada, na quase totalidade dos doze poemas em prosa de Mallarmé, o confronto entre o poético e prosaico estará expresso⁵⁰. Mas a evolução de sua obra

⁴⁸ “Mallarmé admet pour la prose telle qu'il la pratique non le développement, mais une forme d'enveloppement, selon le mot de A. Thibaudet, à laquelle correspond l'image du thyrses. Aux 'mille tours' de la prose (et il faut entendre cette expression dans tous ses sens), correspond une écriture qui, d'abord hantée par des jeux de timbres et de cadences, va rompre avec ces modèles et s'engager dans des énoncés constamment brisés dans leur syntaxe et leurs rythmes.” (Sandras, 1995, p.73)

⁴⁹ “Ansi considérée, la Littérature est comme une projection du monde dans l'Absolu: au-delà de l'existence impure des choses, elle découvre le système de leurs rapports; par là, quand bien même tout le reste serait contingent et soumis au hasard, elle seule s'élève sur le plan du Nécessaire et de l'Universel.” (Bernard, 1995, p.267)

⁵⁰ Cf. Sandras, 1995, p.136.

aponta para o contínuo afastamento do mundo real, com o emprego de uma linguagem complexa e obscura, na trilha do ideal de obra, capaz de traduzir o estado mais elevado do espírito⁵¹, de conciliar o Absoluto e a Matéria. Pela influência da cabala, o autor ver-se-á, também, retornando à função primitiva da linguagem, enquanto meio de evocação e magia, pois atribuirá às palavras sua função de encantamento.

Do ponto de vista formal, a pesquisa sonora de seus poemas em prosa, cujo propósito era encontrar a correspondência perfeita entre o som e o sentido, gerando sugestões que se associam ou se superpõem, cederá espaço à pesquisa lexical, em que sua preocupação será estabelecer novas relações gramaticais entre as palavras. Suas pesquisas, nesse sentido, perseguem, o propósito de fazer do sistema verbal a réplica do sistema cósmico. Para além da metáfora, tenta a identidade completa entre o mundo sensível e o espiritual.

Suzanne Bernard destaca as seguintes tendências como principais nos poemas em prosa de Mallarmé: abstração (com freqüente supressão do verbo, preferência pelas formas nominais, e uso constante do singular), concentração (com superposição de sentidos e sentidos múltiplos, através do uso de termos polivalentes, tendente ao jogo de palavras) e reconstrução da frase (implicando aqui a reordenação dos termos da frase usual, a pontuação inusitada e espaçada até sua abolição).

O livro que fecha a obra de Mallarmé, *Un Coup de Dés*, já de 1897, sintetiza a oscilação das duas formas, verso e prosa. A pesquisa tipográfica e espacial estará a serviço de uma ambição maior: a reunião dos recursos das diversas artes. Neste ponto, pode-se vislumbrar as vanguardas que vieram suplantar o Simbolismo.

Quando o manifesto do Simbolismo, redigido por André Moréas, chegou a público em 1886, a literatura francesa, desde

⁵¹ “C’est donc à l’Ecriture qu’est assignée la mission de faire apparaître l’Idée, d’évoquer le Verbe avec les moyens du langage, de refléter la splendeur de l’esprit.” (Bernard, 1995, p.272)

Aloysius Bertrand, já havia percorrido um caminho de trinta e oito anos de experimentação de prosa cadenciada, prosa poética e poema em prosa. A primeira caracterizada pela transposição da métrica do verso para o texto em prosa, a segunda, pela flexibilização de outros aspectos formais da prosa (personagens, peripécia, tempo e espaço) e aplicação de novos elementos rítmicos (assonâncias, reiteraões, etc.) e o último a tentativa de síntese poética na busca do estatuto estético do poema em verso.

A imprecisão de seus limites, sua aparente contradição de princípio (prosa que se quer poema), além do retorno parnasiano aos padrões clássicos da noção de gênero, enquanto conjunto de modelos formais, são fatores que problematizaram a sua consideração como possibilidade poética pela crítica do século XIX. O poema em prosa passou para o século XX à margem da canonização literária⁵².

Na crítica brasileira, vamos encontrar afirmações de pouca valorização ou reconhecimento do poema em prosa realizado pelo Simbolismo nacional⁵³. Contudo, algumas vozes alertam para a importância renovadora daquela produção⁵⁴.

⁵² “Quando um gênero literário chega ao seu apogeu ele é canonizado, proposto como modelo digno de ser imitado, torna-se ‘clássico’ na aceitação etimológica do termo.” (D’Onofrio, 1983, p.84)

⁵³ “O ‘poema em prosa’, de que haviam dado exemplos Baudelaire e Rimbaud, é gênero difícil, pois não se tolera por muito tempo a indefinição ou a vaguidade do discurso não rítmico, a não ser que essas características sejam compensadas por uma força rara de fantasia./.../ Mas foi o modelo menos feliz que proliferou nos primeiros anos do século. É fato lamentado por um especialista em ‘literatura 1900’, Brito Broca: ‘... as boas heranças da poesia simbolista poucos as colheram, enquanto as más heranças da prosa encontraram terreno fértil e propício para desenvolver-se entre nós. Desde o começo do século que se implantou em nossas revistas literárias e mundanas, com vinhetas e ilustrações, um gênero de *crônica meio poemática, espécie de divagação fantasista sobre motivos abstratos, mero jogo de palavras*, em que se exercitavam a habilidade e o engenho verbal dos autores. Era assimilação do pior Simbolismo pelo pior Parnasianismo, e o tipo perfeito desse mal da literatice, que se tornou um dos principais alvos dos modernistas.” - o grifo é meu - (Bosi, 1976, p.327) Wilson Martins, tecendo severa crítica à prosa de Cruz e Sousa, destaca: “São precisamente as suas características de grande poeta que o desservem na prosa, mesmo admitindo, o que não faço, que o poema em prosa seja um gênero de existência possível.” - o grifo é meu - (Martins, 1962, p.2)

⁵⁴ Ao estudar as *Canções sem Metro*, de Raul Pompéia, Afrânio Coutinho é enfático, argumentando ser o poema em prosa: “... um gênero original que merece reabilitação crítica, pois abriu caminho para uma nova renovação da literatura brasileira, tal como ocorreu na França, onde

Também na evolução brasileira o poema em prosa contou com o legado da prosa romântica, que tendeu para a poesia em várias obras, com poetas e mesmo romancistas.

Além disso, desde Pero Vaz Caminha, uma tendência para a descrição percorreu a Literatura Brasileira até os tempos modernos. A busca de traduzir as diversas regiões do País, redescobrimdo-as, foi o principal motivo que levou escritores de várias épocas à tentativa de descrever seus meandros.

Por outro lado, principalmente do século XVII e XVIII, há de se considerar o influxo do sermonário - do qual o Padre Vieira é o exemplo máximo - que concretizou a preocupação com a necessidade de marcar artesanalmente a palavra, ao mesmo tempo estabelecendo seu propósito de oralidade, o que, este último aspecto, foi também um apelo da obra satírica de Gregório de Matos. Assinale-se também a influência direta que os sermões de Monte Alverne exerceu em vários românticos, reforçando a necessidade da voz e, conseqüentemente, do ouvinte. O sentido oratório chega, pois, ao Romantismo, com forte influência sobre os literatos do período⁵⁵.

Quando assumem a tarefa de lançar as bases de uma literatura eminentemente nacional, baseando-se nos pressupostos libertários advindos principalmente da França, os românticos já contavam com as tendências marcantes do passado local. A preocupação com a natureza e a inflamação verbal do púlpito, no clima pós-independência, constituem importantes vetores da produção no campo das letras. A oralidade e o propósito descritivo contribuirão para flexibilizar as fronteiras entre o verso e a prosa. Os romances de José

a poesia recebeu do gênero um saudável e definitivo impulso modernizador. Infelizmente, ao contrário do que ocorreu na França, as correntes modernistas brasileiras não prestaram atenção às 'canções' de Pompéia, talvez pela pouca divulgação que tinham e certamente pela mania antipassadista dos nossos 'futuristas', acérrimos inimigos de tudo o que existiu antes deles. Não obstante, o poema em prosa foi largamente produzido pela literatura contemporânea. /.../ Mas foi sob a atmosfera simbolista que o gênero se implantou e consolidou." (In: Pompéia, 1982, p.22)

⁵⁵ Referindo-se ao Romantismo, Antonio Cândido observa: "...a retórica e a poética permaneceram intactas pelo século afora, e até quase nossos dias, criando uma estranha contradição, nesse movimento que preconizava a liberdade e a renovação do verbo." (Cândido, 1975, p.345, v.2)

de Alencar, em particular os indianistas, tornaram-se exemplos de tal flexibilidade. M. Calvacanti Proença analisa os recursos poéticos do autor, a partir da influência das línguas indígenas. Destaca o díptico e acrescenta:

“Outros recursos, e estes do arsenal da poesia, utilizou para cadenciar as falas indígenas. Em **Ubirajara**, por exemplo, é o refrão que serve de ponto de reparo rítmico; na canção da mãe de Poti é a própria métrica, fácil de perceber, quase dispensando a prova do grupamento de estrofes...” (Proença, 1972, p. 49)

E sobre **Iracema**, destaca:

“Para fechar esta exemplificação e fugir ao desejo de levar adiante o estudo da influência da língua indígena no ritmo de Alencar, é impossível evitar parada nos primeiros períodos de **Iracema**. Sem medo nenhum de exagero, é o trecho de prosa literária mais decorado do Brasil, exatamente pela simetria rítmica que ajuda a gravar o lirismo simples das imagens, a clara beleza das palavras.” (Proença, 1972, p. 50”)

Também a vertente regionalista, mergulhando no interior do território brasileiro a visão do letrado urbano, não fará economia de adjetivos, acentuando um veio analítico, cuja força chegará aos modernistas.

Em **Inocência**, de Visconde de , estará presente aquele filão, sendo poetizada a prosa pela via pictórica.

Entretanto, é quando os poetas deixam o verso que a mencionada perda do contorno formal aparecerá com maior vigor, ainda que poucos tenham se aventurado no propósito de criar poemas em prosa. Entretanto, os contos de **Macário**, de Álvares de Azevedo, já introduzem a preocupação com a zona do inconsciente, herança que o Simbolismo fará uso em alta escala.

A linguagem da prosa romanesca e seus múltiplos processos de poetização, associada ao caráter musical e oratório da poesia romântica, da qual Castro Alves foi o caso mais altissonante, haveria de possibilitar as experiências simbolistas de uma prosa não referencial, subjetivista e sem parâmetros.

Se o Romantismo ameaçou diluir os limites entre as formas literárias, também prosadores naturalistas como Coelho Neto empregariam “linguagem virtuosística e acumulativa por excelência, voltada para o efeito plástico e sonoro.”⁵⁶

Evocações, entretanto, não será apenas sintoma de embates de tendências nacionais da literatura, mas representa a incorporação e afastamento dos patamares de exploração estética da literatura francesa, geradora do poema em prosa, e a que mais exerceu influência no Brasil durante o século XIX, sobretudo nos simbolistas.

1.2.2 - Conceituações

A expressão “poema em prosa” é contraditória, tendo em vista ter-se cristalizado a identificação - por várias vezes apontada - entre poema e composição em versos. Por essa razão é que emigram da arte do verso os conceitos de abordagem do poema em prosa. A capacidade de gerar questionamento e repulsa acompanha a forma desde o seu princípio⁵⁷.

Do verso lírico, a brevidade⁵⁸ constitui-se um paradigma para muitas vozes teóricas, inclusive de artistas. Tal brevidade estaria

⁵⁶ Bosi, 1976, p. 228.

⁵⁷ “Mesmo na época em que o termo é aplicado metaforicamente a obras - *Télémaque*, *La princesse de Clèves*, etc. - que podem ser classifiadas de outro modo, ele [o poema em prosa] é já mais do que uma simples alteração da clareza de um sistema de classificação: ele põe em questão todo o sistema.” (Johnson, 1982, p.112)

⁵⁸ “Plus que le poème en vers, le poème en prose doit éviter les digressions morales ou autres, les développements explicatifs - tout ce qui le ramènerait aux autres genres de la prose, tout ce qui

associada à idéia de organicidade do poema, cujas partes devem estar integradas em função de um todo, tendo como objetivo único ser poesia, traçando, assim, a diferença básica com a prosa poética. Esta atuaria em função de outras formas literárias da prosa (o romance, o conto, o texto dramático, a crônica, a novela, o ensaio...). Nela a poesia estaria a serviço de uma finalidade outra, seja ficcional ou ensaística.

A pequena extensão, entretanto, descarta, por princípio, a possibilidade do poema épico, uma forma já consolidada enquanto expressão da poesia. Se a brevidade no poema em prosa é uma exigência maior do que no poema em verso, só a expressão lírica explicaria tal fato. Pois, em verdade, o caráter orgânico de um poema não seria resultado de seu tamanho⁵⁹.

Por outro lado, a noção de um todo articulado, que caracterizaria o poema, mereceu de Todorov a seguinte ressalva:

“... o ideal da unidade orgânica é do romantismo; mas será que podemos incluir nisso qualquer ‘poema’ sem violentar quer o texto, quer o metatexto, isto é, o vocabulário crítico?” (Todorov, 1980, p.206)

nuirait à son unité, à sa densité. Précisément parce que sa force poétique ne vient pas d’une incantation mesurée, mais d’une synthèse illuminatrice, on peut lui appliquer dans toute sa rigueur la fameuse déclaration de Poe: ‘Un long poème est une parfaite contraction de termes’ (Dans *The poetic principle*, déclaration reprise par Baudelaire dans les Notes sur Poe servant d’introduction aux *Nouvelles Histoires Extraordinaires*)” (Bernard, 1994, p.15). E ainda, como se manifesta Afrânio Coutinho na introdução das *Canções sem Metro*, de Raul Pompéia, trata-se de: “...um gênero do lirismo moderno, os ‘poemas em prosa’. Possuindo todas as características do lirismo, apresenta-se sob a forma da prosa. Sem métrica nem rima, são uma composição curta e compacta, rica de ritmo, imagens e musicalidade, densidade de expressão e pouca extensão.” (Pompéia, 1982, p.19)

⁵⁹ “Evidentemente, a organicidade do poema independe de sua extensão: desde um haikai até as 8816 estâncias[sic] d’*Os Lusíadas*, uma unidade formal e semântica preside o poema. Diríamos que tudo no poema está a serviço de uma unidade, subordina-se a uma orgânica, na qual a poesia pode inscrever-se ou não: unidade formal e semântica não significa poesia, mas exigência mínima para que o texto adquira o estatuto de poema.” Moisés, 1977, p.42/43. “Na produção poética em verso encontramos desde largos poemas divididos em cantos e oitavas (poesia épica) até poesias compostas por apenas um dístico, existindo uma gama enorme de formas intermediárias (sonetos, baladas, canções, etc.)” (D’Onofrio, 1983, p.86)

Abordando a obra *Illuminations*, de Rimbaud, Todorov vai verificar que se trata de um texto inteiramente descontínuo, cujas partes não se articulariam para a formação de um todo⁶⁰. Entretanto, o fato de Rimbaud ter baseado sua obra na descontinuidade e na “ausência de organização”, não motivou que sua coletânea fosse desconsiderada enquanto poesia. Diante desse exemplo concreto, a organicidade do poema tem a sua importância reduzida. Não dá conta da variedade das experiências, nem tampouco seria o padrão absoluto de poeticidade. Esta, conforme análise de Todorov⁶¹, vai revelar-se em Baudelaire pelo jogo dos contrários, e em Rimbaud na descontinuidade. Apelando para a noção de arte representativa e apresentativa de Étienne Souriau⁶², o crítico chega ao seguinte quadro⁶³, após referir-se a Rimbaud:

	VERSO	PROSA
apresentação	poesia	poema em prosa
representação	epopéia, narração e descrição versificadas	ficção (romance, conto)

O poema em prosa, assim, teria uma função apresentativa, considerando que:

“A linguagem pode ser transparente ou opaca, transitiva ou intransitiva; mas não são estes senão pólos extremos, e os enunciados concretos se situam, por assim dizer, sempre em algum lugar entre ambos, estando apenas mais próximos de uma ou de outra extremidade” (Todorov, 1980, p.125)

⁶⁰ “... Rimbaud é um poeta lexical: justapõe as palavras que, longe de qualquer articulação, mantêm, cada qual, sua insistência própria.” (Todorov, 1980, p.206).

⁶¹ Todorov, 1980, p.111-125.

⁶² Todorov baseia-se na *Correspondance des arts*, 2.ed. revista, de 1969.

⁶³ Todorov, 1980, p.125.

O texto de Todorov vai enfatizar a recusa à representação como um aspecto fundamental para o estatuto do poema em prosa, para a garantia da sua poeticidade. Uma observação imediata sobre o quadro exposto revela, ainda, o quanto o autor identifica poesia e verso. Afinal, resiste a idéia genética: a poesia nasce com o verso, que se fundamenta na reiteração rítmica (mesmo que variada), reflexo do ser em sua totalidade pulsante⁶⁴. Esse aspecto visceral da ancestralidade do verso justificaria que a presença da poesia na prosa não resultasse em *poesia em prosa*, mas em *poema em prosa*, demonstrando, assim, o sentido da inessencialidade poética da prosa. Acrescente-se a idéia da poesia enquanto o produto acabado e específico: o poema. No contexto da tradição cultural, além de estranha, a expressão *poema em verso* seria um pleonasma. Inessencial, enquanto poesia, o poema em prosa traz em si a necessidade operacional de se fazer poema. Mas, haveria um conjunto de fatores que, concebidos a priori, garantissem a sua poeticidade? O mencionado estudo de Todorov assegura a importância de se considerar o caráter específico dos “enunciados concretos”. E, logo em seguida, projeta a recusa de representação como o fator, por excelência, de poeticidade do poema em prosa. Entretanto, ao relativizar, acrescentando situar-se a linguagem entre a transitividade e intransitividade, ora tendente a um extremo, ora a outro, deixa em aberto o ponto em que os textos estariam ou deixariam de situar-se no âmbito do poema. Com a proposta da recusa à representação, Todorov, relega para segundo plano a intemporalidade proposta por Suzanne Bernard⁶⁵.

⁶⁴ “Os ritmos são, portanto, vibrações da matéria viva que forjam a corrente vocal. Os ritmos poéticos nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala.” (Bosi, 1997, p.85).

⁶⁵ “Nous arrivons là à une exigence essentielle, fondamentale du poème: il ne peut exister comme poème qu’à condition de ramener au ‘présent éternel’ de l’art les durées les plus longues, de coaguler un devenir mouvant en formes intemporelles - rejoignant par là les exigences de la forme musicale. /.../ Le poème en prose, lui, est appelé à compter sur d’autres ressources pour nous délivrer ‘l’ère successive’: mais, si différents que soient les procédés employés, ils révèlent le même effort, le même élan icarien pour tenter de vaincre la pesanteur du temps.” Bernard, Suzane - 1994, p.442-443.

Contudo, ainda que “consequência secundária”, a intemporalidade, no contexto poético, considerando um propósito deliberado dos autores, revelaria uma visão metafísica ancorada na relação do homem com a sua contingência. A idéia de intemporalidade, sendo uma recusa à cronologia, revela a busca de eternidade, como a expressão “eterno presente” bem o demonstra. Mas, em que este dado poderia influir na concepção específica do poema em prosa?

Tradicionalmente ligada à temporalidade, a prosa, enquanto conjunto de formas de expressão, traria tal liame como um entrave para a consecução do poema. Enquanto expressão de texto contínuo, não. Mas, na narrativa, o tempo passa com a ação das personagens e a interferência do narrador. Os fatos tendem a buscar um desfecho, percorrendo, habitualmente, a trajetória de um passado a um futuro do passado. E, mesmo que se dê no presente, as personagens agindo, passo a passo, garantem uma sequência temporal. Tal narrativa capta o transcurso, mas não alcança o “eterno”. Ainda em obras do *nouveau roman*, como *La Modification*, de Michel Butor, cumpre observar:

“...tandis que le mouvement du corps se passe dans le présent, celui de l'esprit embrasse le présent, le passé et l'avenir.” (Spitzer, 1970, p.508)

Contudo, retornando mais uma vez à poesia épica, vamos nos deparar com o tempo que transcorre atuando de forma estruturante. Se a epopéia, conforme o esquema proposto, tem uma função representativa, por que a tradição lhe assegurou o estatuto de poema? Em que, para o poema épico, teria contribuído a noção de tempo?

Considerando as várias noções de tempo da narrativa⁶⁶, bem como o papel da ficção na caracterização das vivências internas das

⁶⁶ “Alinhamos cinco conceitos diferentes - tempo físico, tempo psicológico, tempo cronológico, tempo histórico e tempo linguístico - que diversificam uma mesma categoria, combinada à quantidade (tempo físico ou cósmico), à qualidade (tempo psicológico) ou a ambas (tempo cronológico), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo, cuja escala humana difere da do tempo histórico e da do tempo linguístico, ambos de teor cultural.” (Nunes, 1995, p.23)

personagens - os “eus” fictícios -, o épico fugiria aos ditames da cronologia e das convenções, além de o passado que entabula estar ligado ao mítico. Acrescente-se a esses dados as possibilidades de retardar ou acelerar a narrativa. Daí a afirmação de Benedito Nunes:

“A ficção épica ocupa, portanto, uma região intemporal.”
(Nunes, 1995, p.39)

A relação tensional, de descompasso, existente entre o tempo de narrar e o tempo da narrativa, apesar do conteúdo imaginário, sustenta o vínculo com o real. No entanto, a epopéia traz em si o elemento rítmico, que mantém seu liame temporal próprio. Neste ponto, retorna a força visceral do verso:

“O ritmo está ligado ao tempo, como seu horizonte mais vasto. É certamente indiscutível esta verificação do grego Aristóxenes de Tarento. Além disso, para ser vivo e perceptível, o ritmo carece de um substrato sensorial que decorra no tempo; a receptividade rítmica reside sobretudo no ouvido, no sentido tátil, e no sentido muscular. /.../A espera antecipada é uma das características do verso e uma das grandes diferenças fundamentais do ritmo da prosa. O ouvinte é embalado por alguma coisa que existe em estado de continuidade. Pelo contrário, a organização mais agradável da prosa assenta neste ponto, mas não cria a expectativa justificada para o que se segue.” (Kayser, 1970, p.47/54)

Mesmo que o verso metrificado de padrão clássico tenha excedido em padrões de regularidade, o que para a poesia moderna passou a sinônimo de monotonia, o ritmo, ligado ao instinto, fazendo-se em fluxos alternados e recorrentes “da sílaba forte para a sílaba fraca e desta para aquela”⁶⁷ persistiu na concepção do poético, sendo fundamental para a sua estruturação cíclica e sua relação temporal.

⁶⁷ Bosi, 1997, p.116.

“Pelo ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vêm, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva, do discurso.” (Bosi, 1997, p.116)

Ao poema épico estaria, desse modo, assegurado tal arredondamento temporal, levado a efeito pela sua sonoridade. Entretanto, as repetições da prosa não obedeceriam a simetrias criadoras da expectativa a que se refere Kayser, mas a relações semânticas.

Mas, quanto ao poema em prosa, é histórica a aversão de seus prógonos por uma musicalidade do texto baseada na métrica. Neste ponto, retornando às considerações de Todorov, acerca da poeticidade em Baudelaire e Rimbaud, é preciso apontar que os recursos que aqueles poetas empregaram previam, de alguma maneira, o movimento de retorno. A própria descontinuidade, sendo reiterada no texto, acaba por realizar uma perspectiva cíclica. Outros recursos, repetidos em um texto, ou mesmo em uma obra, também serviriam para caracterizar essa noção tão cara para a poesia: “o eterno retorno”. A reiteração segue, assim, infundáveis caminhos, que vão das palavras às formas mais complexas de estruturação do texto. A idéia de tempo associada ao caráter cíclico dos recursos textuais, além de retomar um dos princípios do verso, permite não descartá-la no conjunto de características que presidiriam o poema em prosa.

Apesar da controvérsia e da variedade, desde Aloysius Bertrand foram consagradas as seguintes características do poema em prosa: concisão, sobriedade, precisão, destaque, vigor, colorido, brilho e nuance⁶⁸.

Contudo, comparando os textos de Baudelaire, “La Chevelure” (prosa) com “Un Hémisphère dans une Chevelure” (verso), Barbara Johnson, após se contrapor ao argumento acerca da anterioridade dos poemas em prosa, que os manteria na condição de rascunhos dos poemas em versos, acrescenta:

⁶⁸ Cf. Venceslau de Queirós (In: Pompéia, 1982, p.31)

“A diferença entre prosa e verso desenha-se entre duas qualidades de marca, ou entre a presença e a ausência de marca? /.../ Nem antítese, nem síntese, o poema em prosa é o lugar a partir do qual a polaridade - e portanto, a simetria - entre presença e ausência, entre prosa e poesia, disfunciona.” (Jonhson, 1982, p.118)

Tal noção de disfuncionalidade poderá ser acompanhada no posicionamento de Cruz e Sousa diante das duas expressões literárias, verso e prosa.

2. Cruz e Sousa entre o verso e a prosa: conceitos literários do Poeta

O primeiro livro de Cruz Sousa, *Tropos e Fantasias*, lançado em conjunto com Virgílio Várzea, em 1885, é de prosa. Da obra individual organizada por Cruz e Sousa, publicada em livro, seguem-se *Missal* (1893), *Broquéis* (1893) e *Evocações* (1898), sendo apenas o penúltimo em verso. Em 1887, no jornal desterrense “A Regeneração”, publica, de junho a setembro, suas “Histórias Simples”, um conjunto de oito pequenas narrativas, recolhidas e publicadas por Iaponan Soares⁶⁹. Essa constatação - considerando ainda a desistência do autor em publicar o livro *Cambiantes*, de versos, do qual chegou mesmo a iniciar a impressão em 1884⁷⁰ - revela-nos, no tocante ao empenho em publicar, uma tendência pessoal para a prosa em detrimento do verso. No entanto, a notoriedade de Cruz e Sousa foi garantida pelos versos, tanto por *Broquéis* - que se tornou o marco inicial do Simbolismo brasileiro, quanto pelos livros póstumos *Faróis* (1900), *Últimos Sonetos* (1905), *O Livro Derradeiro* (1961). Mais recentemente, a pesquisa trouxe à luz *Poemas Inéditos* (1996).

Assim, cumpre deslindar três questões: 1) Por que teria Cruz e Sousa dado prioridade para a publicação em prosa? 2) Por que o reconhecimento do público/crítica voltou-se para o verso? 3) Qual a relação entre prosa e verso no tocante à obra em seu conjunto?

Para que se possa chegar a algumas assertivas, convém considerar, ao menos em seus aspectos básicos, a concepção literária que o Poeta manifestou em um conjunto variado de textos.

O processo metalingüístico desenvolvido na obra de Cruz foi apontado em um levantamento objetivo, feito por Gilberto Mendonça Telles em seu ensaio “Do polichinelo ao arlequim ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade”.

⁶⁹ Soares, 1988, p.79-102.

⁷⁰ “Efetivamente, a edição fora iniciada em São Luiz do Maranhão. Havendo-a trazido em parte impressa, não a prosseguiu, em vista das observações de Vasconcelos [Francisco Moreira de Vasconcelos] que o convenceram a correções no estilo. Preferiu destruir o que estava impresso, como também tudo o mais. Decide-se por criações inteiramente novas.” Pauli, Evaldo. *Cruz e Sousa: poeta e pensador*. São Paulo : Editora do Escritor, s.d., p.53.

“O pensamento estético de Cruz e Sousa se deixa ler numa série de poemas, de versos soltos e de textos em prosa, quase nunca mencionados pela crítica...” (Telles, 1994, p.28)

Partindo daqueles textos, relacionados pelo autor⁷¹, pode-se depreender que as concepções estéticas de Cruz e Sousa, embora não sistematizadas, demonstram a sua inquietação quanto à elaboração estética e a sua disposição para o confronto de opiniões. Mesmo quando aborda artigos literários de terceiros, debate idéias e assume posições. E o faz sem renunciar à estilização da frase, empregando diversos recursos retóricos.

A palavra, enquanto unidade menor de significância no texto, não deixa de mostrar-se ao Poeta como sinal independente, dono de particularidades, portador de potências próprias.

“O vocábulo pode ser música ou pode ser trovão, conforme o caso. A palavra tem sua autonomia; e é preciso uma rara percepção estética, uma nitidez visual, olfativa, palatal, e acústica apuradíssima, para a exatidão da cor, da forma e para a sensação do som e do sabor da palavra.” - *Outras Evocações* (Sousa, 1961, p.678)

Este excerto, pertencente ao artigo **O Estilo**, publicado em 1891 no periódico *Novidades*, acrescenta, ainda, a idéia de que o escritor deverá possuir qualidades para captar o potencial da palavra. Sua percepção deve ser desenvolvida. A noção de poeta como predestinado, ser diferente do comum dos homens, possuidor de um maior desenvolvimento perceptivo, assinala uma das caracterizações de

⁷¹ “Dentre esses textos metalinguísticos anotamos os seguintes: ‘Foederis arca’ (BR, 85), ‘Post mortem’ (BR, 91), ‘Esquecimento’ (FA, 120), ‘Supremo verbo’ (US, 185), ‘O soneto’ (US, 193), ‘O assinalado’ (US, 196), ‘Ambos’ (LD, 238), ‘Arte’ (LD, 332), ‘Psicologia do feio’ (MI, 411), ‘Iniciado’ (EV, 469), ‘Condenado à morte’ (EV, 498), ‘Intuições’ (EV, 540), ‘Espelho contra espelho’ (EV, 599), ‘Emparedado’ (EV, 646), ‘O estilo’ (OE, 677), ‘Je dis non’ (OE, 679), ‘Da Bahia’ (DIS, 745, onde fala em vanguarda), ‘O espectro do rei’ (DIS, 753) e ‘Signos’ (DIS, 792, sobre Nestor Vitor).” (Telles, 1994, p.28).

personagens que exercerão a função de duplo do emissor do discurso no contexto de *Evocações*.

A idéia da relação entre literatura e demais artes também se fará presente naquele mesmo texto. O poeta, assim, seria uma síntese do artista, incorporando em si qualidade de miniaturista e pintor, além de ter como função precípua mergulhar na sua própria alma⁷².

A literatura para Cruz e Sousa não será feita de ornamento. Quanto a esse aspecto, desfere críticas ao formalismo parnasiano. Portanto, não separa a forma do conteúdo, trabalhando no sentido de conceber a literatura como um todo organizado e indissolúvel, na qual a participação do sujeito da enunciação será fundamental⁷³. Tal participação não sofrerá, por outro lado, as limitações temáticas. O escritor deverá estar além⁷⁴.

Quanto à retórica, embora faça uso de regras voltadas para o discurso grandiloquente, critica a utilização desmedida de tais procedimentos. A concepção da necessidade de equilíbrio na elaboração do texto é formulada, contudo, sem tolher o sentido libertário do artista, idealizado enquanto indivíduo afrontando o meio⁷⁵.

No texto intitulado **Je dis Non**, de *Outras Evocações*, comentário de um comentário de Virgílio Várzea, escrito a respeito uma obra com aquele nome, Cruz e Sousa, primeiramente, dirige encômios ao crítico. Em seguida, passando para o discurso direto, elogia o arrebatamento, enquanto qualidade da obra literária, citando Otelo, de

⁷² "O escritor é psicólogo, é miniaturista, é pintor - gradua a luz, tonaliza, esbate e esfumina os longes da paisagem." *O Estilo - Outras Evocações* (Sousa, 1961, p.677).

⁷³ "Não há mais, nas evoluções da idéias, exterioridades, púrpuras de palavra vestindo um assunto de pau tosco. Pelo contrário! as vestes, as púrpuras da palavra, são de conformidade com os assuntos. E é isso que faz a inteireza do caráter da escrita." Idem, p.678; "É preciso que haja um forte tom interior para haver unidade de ação, de verdade no que se analisa, no que se observa." Idem, p.678.

⁷⁴ "O escritor nada se tem que importar que os fatos ou os assuntos lhe sejam simpáticos ou não." - Idem.

⁷⁵ Os artistas serão "... espíritos mais livres e lúcidos que abrem e batem asas, como pássaros vermelhos na glória do sol, para além, para longe da retórica e da metafísica afastando-se dos princípios de todos os dias, rubricados pelo fastio da chapa, amarrados pelos barbantes de uma gramática oficial e convencionada que obriga a idéia a fazer cabriolas..." - Idem, p.679 - o destaque é meu.

Shakespeare, como parâmetro. No mesmo sentido também realça o sofrimento das personagens, a intriga romântica, o mergulho psicológico e a oposição matéria/espírito, como qualidades literárias. Finaliza com uma invocação:

“Vivamos, pois, na excepcionalidade virginal, etereal do espírito. Não desçamos à bruta crueza flagrante da matéria...” *Outras Evocações* (Sousa, 1961, p.684)

A oposição matéria/espírito terá fortes consequências para a produção de Cruz e Sousa: é no embate das duas dimensões que sua obra será cristalizada, assumindo os pressupostos simbolistas.

“O mais verdadeiro mérito do simbolismo é ter feito soprar sobre a literatura prisioneira do real, da descrição do presente ou da pesada evocação arqueológica do passado, um grande vento de liberdade. E também ter proclamado o culto da poesia e ter saudado nela um meio de conhecimento paralelo e aliás superior ao conhecimento racional” (Peyre, 1983, p.58)

Um dos tópicos relacionados ao efeito produzido pela obra de arte e defendidos pelo autor será o arrebatamento, tido como um fator positivo para a valorização estética⁷⁶. Trata-se de um valor de origem romântica que muito se fará presente em *Evocações*. Arrebatado e evocar mantêm sua proximidade semântica.

A idéia de que a literatura é também um campo de combate entre várias concepções estéticas acompanhará o Poeta, tanto no verso

⁷⁶ Comentando o livro *Signos*, uma coletânea de contos e novela, de Nestor Vitor, declara sobre o autor: “...é um dos raros poderosos que têm o dom magnífico e mágico de violentamente arrebatado a nossa alma, de a fazer tremer e soluçar de comoção diante da sua, de a fazer dignamente humilhar-se, na curva doce, aristocrática, nobre, das profundas admirações diante da sua, de enfim despir-se, na nudez mais pura e mais franca dos sentimentos, diante de su'alma.” *Signos - Dispersos* (Sousa, 1961, p.793)

quanto na prosa⁷⁷. E um dos embates travados por Cruz e Sousa diz respeito à sua concepção de prosa enquanto expressão de poesia. Para ele a prosa não será uma expressão apenas dos “prosadores exclusivos”. Esta aceção, embora aparentemente esteja voltada para o caráter visual da escrita, abriga também o aspecto conteudístico e, sobretudo, a concepção estética. A disposição do texto na página, segundo as **Intuições**, obedeceria aos impulsos advindos dos estados de alma do artista, como também de seus propósitos conscientes⁷⁸. Cruz e Sousa não deixa de demonstrar o seu inconformismo com relação a qualquer cristalização da prosa. Enfático, preconiza a mudança que atenda a variedade da inquietação humana, as “diversidades dos temperamentos”. Tal manifestação libertária traduz uma inversão dos conceitos dogmáticos, próprios da tradição clássica que os parnasianos muito prezavam. Além disso, ao recolocar o indivíduo em primeiro plano, Cruz e Sousa visa a uma prosa que seja instrumento de autoconhecimento e expressão interior⁷⁹.

Quanto à distinção entre prosa e verso, a argumentação titubeia na conceituação de ambas⁸⁰. Chega a reconhecer a impropriedade de denominar como prosa a sua prosa. Ao transferir a discussão para o sentido intrínseco das “cordas vibráteis”, é o ritmo que levanta como divisor de águas. O mais leve exigiria o verso - que o autor assinala como Poesia. O mais austero, a prosa, tendo como referência o Salmo. O indicador metalinguístico, apontando para os

⁷⁷ Ainda na interpretação do livro *Signos*, destaca acerca do poeta: “Na sua sensibilidade existe o cunho original da mais delicada e penetrante poesia, que não será fácil de ser sentida pelas velhas carcaças das Letras.” Idem, p. 794 - o destaque é meu.

⁷⁸ “Prosa e verso são simples instrumentos de transmissão do Pensamento.” *Evocações* (Sousa, 1961, p. 553)

⁷⁹ “É um caquetismo intelectual ou caviliosidade dos que só produzem verso e dos que só produzem prosa, não perceberem que determinado artista se manifesta igualmente no verso e na prosa, especialmente quando nessa prosa ele consegue traduzir, comunicar com clareza, com profundidade, a sua estesia, a sua idiosincrasia, os seus êxtases, as suas ansiedades íntimas.” Idem.

⁸⁰ “E, quanto a mim, se me fosse dado organizar, criar uma nova forma para essa transmissão, certo que o teria feito, a fim de dar ainda mais dutilidade e amplidão ao meu Sonho. Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fosse.” Idem.

evangelhos, marca uma influência estética e um embate metafísico. A prosa balizada por este enfoque estaria submetida a um ritmo adequado para transmitir as vibrações emocionais mais intensas.

Mostrando preocupação com a recepção da literatura, nas **Intuições** apresenta, na argumentação de uma de suas personagens, uma crítica à superficialidade e ao pedantismo com que se falava do autor de Hamlet. Nesse particular sugere, como pano de fundo, o meio literário do Rio de Janeiro. E aprofunda a referência exclusivista de um Realismo pretensioso, que somente em seu domínio reconhecia a noção de realidade, o que, segundo **Intuições**, seria um patrimônio de todos os artistas. Estes estariam diferenciados pelo processo de maior ou menor filtragem do mundo real em seus processos criativos. A observação, enquanto atividade intelectual, seria, assim, um patrimônio comum a todos, plataforma de partida das mais variadas maneiras de conceber-se o fenômeno artístico, em especial o literário. Além disso, o Poeta não concebe a observação como “faculdade suprema”, atribuindo-lhe, ao contrário, inferioridade face a refinamentos estéticos oriundos de “processos mentais” capazes de reduzi-la a uma presença mínima, pois deixariam para trás aquilo que ela teria de “seco e documental”. O confronto com o princípio de fidelidade ao real é flagrante⁸¹.

A literatura apontaria, assim, para a transcendência⁸², estando sua função de transmissora do pensamento de acordo com seu ajustamento expressivo⁸³.

⁸¹ “Se dado artista chegou logicamente a um apuro maior de emoções e só as determina de um modo abstrato, vago, fluido, não quer dizer que ele não tenha observação, pois essa se enuncia e consubstancia muitas vezes apenas num vocábulo exato, determinante, próprio e profundo do sentimento, essa ficou, como os resíduos de um corpo líquido que se filtra, no fundo daquelas mesmas emoções mais requintadas.” **Intuições - Evocações** (Sousa, 1961, p.552).

⁸² “Os **Signos**, apesar de serem trabalhados em prosa, evidenciam extasiantes modos de ser de um curioso poeta, dão a medida de uma alma bastante elevada para não ser apenas terrestre, bastante impoluta e requintada para não deixar de embalsamar-se nas ondas fascinadoras de uma **emovente poesia**, que é a linguagem interpretativa do Sonho.” - **Signos - Dispersos** (Sousa, 1961, p.794) - o destaque é meu

⁸³ “E como cada pensamento já sai naturalmente revestido da solenidade da forma, o artista deixa simplesmente que este pensamento se manifeste, ficando então, desdenhoso, tranqüilo, a sorrir da forma que tenha de vir, porque já sabe que esta forma há de ser, sem esforço, superior, desde que é uma correspondente direta de um pensamento do mesmo modo superior.” *Idem*, p.794-795.

O sentido de realizar uma literatura “combatente” diz respeito à relação entre o texto e o leitor. A obra deve revestir-se de características transformadoras capazes de mobilizar o leitor, arrebatando-o no caminho de uma elevação espiritual. Mas, para tal será preciso que haja uma desestruturação do mesmo. Este é um ponto em que o autor de *Evocações* insistirá⁸⁴.

Assim, vai destacar, como qualidade de um autor, a intensidade, solenidade, densidade e originalidade. O poeta genuíno se caracterizaria pela tentativa de dizer o inefável, traduzindo os estados de alma mais profundos⁸⁵.

O verso, seguindo o mesmo diapasão idealista da prosa, será a expressão de uma religiosidade íntima, um apostolado que peleja. Por isso garantirá ao poeta o consolo⁸⁶.

Os textos que mais enfeixam as preocupações estéticas de Cruz e Sousa serão **Arte**, em verso, e **Intuições**, em prosa. Neles perpassa a idéia de artista lutador, tanto no fazer poético, quanto no

⁸⁴ “Quer que o seu vocábulo sangre a vida, que o seu verbo cave fundo na natureza do seu pensamento, que imprima um movimento de convulsão e de sensação às cabeças, nos quatro pontos cardeais da Terra; quer que o seu verbo opere a luz e ilumine de uma cintilação muito clara, eletrize, faça acordar, agitar-se, palpitar, estremecer o sentimento ocioso e covarde que dormita dentro das almas.” Idem, p.795.

⁸⁵ “Ele sente essa angústia, essa sede do Expressir, do Dizer, mas do Dizer denso, intenso e legitimamente original.” Idem, p.795.

⁸⁶ “Ó meu verso, ó meu verso, ó meu orgulho,
meu tormento e meu vinho,
minha sagrada embriaguez e arrulho
de aves formando ninho.

Verso que me acompanhas no Perigo
como lança preclara,
que este peito defende do inimigo
por estrada tão rara!

O meu verso, ó meu verso soluçante,
meu segredo e meu guia,
tem dó de mim lá no supremo instante
da suprema agonia.

Não te esqueças de mim, meu verso insano,
meu verso solitário,
minha terra, meu céu, meu vasto oceano,
meu templo, meu sacrário.”

Esquecimento - *Faróis* (Sousa, 1961, p.122)

embate contra o social adverso. Explicitam, também, a necessidade de apuro no trato com a linguagem, para que a mesma, dotada de capacidade de arrebatador, transforme o leitor, permitindo a ele e ao artista atingirem a transcendência.

A parte fundamental de **Espelho contra Espelho** cuida do papel ideal de escritor enquanto aquele que, envolvido em uma missão, não apenas pessoal, mas social deve ser porta-voz de outros, “falar pelas outras bocas” e “ser a voz viva de todas as vozes mortas”. Não se trata de alardear uma determinada opção ideológica a que fizesse proselitismo. Há nessa plataforma idealística uma preocupação ampla, a própria razão da existência. Daí que não será desenvolvida nenhuma exposição de idéias no sentido do convencimento.

Em **Psicologia do Feio**, de *Missal*, o Poeta denuncia que sua estética pressupõe mesmo o oposto ao padrão de belo. Embora justifique tal postura pelo “sentimento melancólico” de que seria dotado, bem como por “uma espécie de schopenhauerismo”, extravasa sua admiração pelo extremo que se impõe diante do padrão instituído⁸⁷.

Pode-se depreender dos textos metalingüísticos de Cruz e Sousa a íntima relação, que o autor procura estabelecer, entre verso e prosa. Neles também surgem a sua obsessiva preocupação com a imagem ideal de artista. Quando aplica este termo ao escritor, sugere a analogia entre as artes. Entretanto, a utilização variada de formas literárias por Cruz e Sousa alude ao inconformismo romântico ante as regras clássicas. É possível perceber-se, também, um propósito destrutivo, semelhante ao de Lautréamont. Contudo, como veremos mais adiante, tal liberação da forma será presidida por uma ânsia de refinamento estético, além de uma ética movida a idealismo.

Para encerrar este capítulo, convém registrar que, diversos textos em prosa, como **Condenado a Morte e Morto**, têm, do ponto de vista temático, sua réplica em verso: “Triunfo Supremo” e “Caveira”,

⁸⁷ “Entretanto, eu gosto de ti, ó Feio!... Gosto de ti porque negas a infalível, a absoluta correção das Formas perfeitas e consagradas, conquanto tenhas também, na tua hediondez, toda a correção perfeita...” **Psicologia do Feio** - *Missal* (Sousa, 1961, p.412).

respectivamente. Tal constatação corrobora a idéia do autor de que prosa e o verso seriam apenas “cordas vibráteis”, para se exprimir inclusive as mesmas pulsações temáticas. Entretanto, assim como ocorre em Baudelaire, Rimbaud e Lautréamont, a prosa, com maior possibilidade de absorção de recursos literários, incluindo os tradicionalmente poéticos, permitirá grande expansão criativa, ainda que esbarre em um mundo sem regras, não previsto pela crítica tradicional.

Evocações abrigaria em seus textos o sentido da coerência com as concepções literárias pronunciadas por Cruz e Sousa? Isso ocorreria também em outros livros do autor? Veremos que, neste caso, nem sempre a obra será o que propõe a argumentação estética do criador, indo por vezes além ou ficando aquém do pretendido. Seu caráter testamental, contudo, anuncia o esforço de se criar uma linguagem para além dos limites impostos.

3. Evocações

3.1 - Descrição

Evocações é um livro composto de trinta e seis textos, sendo o de maior extensão, **Intuições**, com quarenta e oito páginas, e o de menor, **Região Azul**, com duas páginas, segundo a primeira edição em livro. Nela pode ser verificado também que mais de sessenta por cento do total é constituído por textos com menos de dez páginas.

Quanto à perspectiva narrativa, a metade se realiza em primeira pessoa, e a outra metade em terceira, ainda que haja, sempre muito forte, a presença da fonte enunciativa. De todos os textos, apenas dois (**Região Azul** e **Asas**) não fazem referência a personagens de caracterização humana.

Em *Evocações* há uma significativa ausência de diálogo. Mesmo quando ele ocorre, dada a extensão da fala da personagem, acaba se configurando o monólogo.

Em 1897 a reunião dos textos de *Evocações*, segundo Andrade Muricy, estava concluída pelo autor. Mas, a obra será publicada, postumamente, em 1898.

Trata-se da terceira publicação de livro individual, antecedida por *Broquéis* (versos) e *Missal* (prosa).

Os textos, constantes de *Evocações*, que foram publicados antes do conjunto, trazem como data 24 janeiro de 1891, **Tenebrosa**, na revista *Novidades*, e 26 de março de 1898, **Extrema Carícia**, no jornal *O País*, sete dias após a morte do Poeta. Portanto, a maior parte do livro estava inédita.

De toda a obra do Poeta, em *Evocações* encontra-se o texto mais conhecido: **Emparedado**, que serviu, inclusive, de epíteto ao próprio autor.

A edição de *Evocações* foi promovida por iniciativa de Nestor Vitor⁸⁸, com ajuda de amigos, sobretudo Saturnino de Meirelles⁸⁹, e foi realizada pela Tipografia Aldina⁹⁰.

⁸⁸ Cf. Muricy, 1973, p.162.

Foram duas as edições isoladas da obra, a primeira, de 1898 e a edição fac-similar, de 1986. Além delas, três edições em obras completas: em 1924, 1943 e 1961 (esta com reedição atualizada, de 1995).

Da crítica a respeito da obra, durante a elaboração deste trabalho procedeu-se a um levantamento da fortuna crítica de *Evocações*, tendo sido localizados os seguintes textos específicos: de Sônia Brayner, o ensaio “Esoterismo e Estética: *Evocações* de Cruz e Sousa”, de 1993⁸⁹. De Tânia Cristina T. Corrêa Valladão, *De Arte e de Dor (Proposta nova de leitura de Evocações)*, dissertação de mestrado de 1989. E o ensaio de Donaldo Schöler, “A Prosa de Cruz e Sousa”, de 1993. Estas obras serão chamadas à reflexão na medida do desenvolvimento dos capítulos seguintes, bem como sintetizadas quando da abordagem da crítica sobre o livro, juntamente com outros textos mais gerais.

⁸⁹ “Entre os amigos deve ser destacado também Saturnino de Meirelles (1878-1906), poeta simbolista nascido no Rio de Janeiro. Ainda que de modesto emprego, dava a Cruz e Sousa uma quarta parte do seu vencimento mensal. Promoveu a edição póstuma de *Evocações*, mediante assinatura e seu próprio recurso. Adquiriu o terreno para o monumento de Cruz e Sousa, no cemitério de São Francisco. Dedicou seu livro *Astros mortos* (1903) ao ‘grande mestre e divino amigo’”. (Pauli, [1973], p.91).

⁹⁰ “Ainda em 1898, vinha a lume o [volume] das *Evocações*, impresso na desaparecida Tipografia Aldina, instalada, então, à Rua da Assembléia, 96. Não tinha as 500 páginas prometidas no noticiário destinado a animar os subscritores, mas tão-somente 394, e trazia dois retratos do autor, ambos de Maurício Júbim: um feito em vida, outro depois de morto.” (Magalhães Júnior, 1971, p.219).

⁹¹ A mesma autora traz também considerações importantes, acerca de *Evocações*, em seu livro *Labirinto do Espaço Romanesco*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1979, no capítulo 5 - “Os Limites da Subjetividade : Filosofia, Poesia e Ficção”.

3.1.1 - Títulos

*“Manier savamment une langue, c’est
pratiquer une espèce de sorcellerie
évocatoire.”*

(Baudelaire)

A titulação geral do livro, vazada no plural, atribui a cada um dos textos a atmosfera de mistério. Implica, como propõe Donald Schüler, no

“... chamar à existência do que foi outrora, o apelo a mortos, a experiências mortas. Não se esqueça o caráter religioso da evocação.” (Schüler, 1993, p.187)

O comprometimento do título com a pluralidade induz a que se tome a obra por um conjunto de procedimentos ritualísticos para despertar instâncias passadas ou desconhecidas⁹², capazes de aportar para o presente suas potencialidades. Dois paradigmas aí se impõem: a memória e a transcendência. À imaginação caberá o papel de costurar o discurso nas duas direções, já que a obra não se sedimenta sobre a linguagem referencial.

Evocar implica um ato de chamamento. Aqui a palavra estabelece seu liame significativo com “invocar”⁹³, cuja funcionalidade é mais caracterizada. As evocações, no sentido da obra, poderiam ser tidas como textos resultantes de um empenho, de um propósito de fazer aparecer algo, o que implica, portanto, em afrontar o ocultamento, o não-dito, o interdito. Por outro lado, as evocações podem estar sinalizando, também, para uma forma de escrita, que tem como função básica estimular sensorialmente e revelar as camadas obscuras da subjetividade. Com este sentido estaria resguardada uma forma ritualística de utilização da linguagem pretendida pelo autor.

⁹² “Evocar” significa chamar, fazer aparecer, trazer à lembrança (Cf. Cunha, 1982)

⁹³ “Invocar” significa chamar, pedir proteção ou auxílio, suplicar, recorrer - do latim invocare (Conf. Cunha, 1982)

Os dois extremos dos títulos internos de *Evocações* (**Iniciado** e **Emparedado**) estabelecem a idéia de uma trajetória. A iniciação, depois de um périplo, resultaria em aprisionamento. Cumpre, nesta iniciação, destacar o elo entre arte e religião. Atua aqui a sugestão de retomada das fontes primitivas da linguagem, numa chave religiosa que é também a do livro *Missal*.

A um iniciado são transmitidos preceitos para o seu desenvolvimento progressivo. O termo demonstra, também, que a preocupação maior do Poeta é com o ser e não com a prática, no caso, a iniciação. Ainda que seja um neófito. Ao interlocutor, a atenção máxima. Este “tu”, eleito para o início e final do livro, como veremos mais adiante, constituir-se-á no abrigo de um “eu” que se desdobra em interlocutor de si mesmo e em seus personagens. Sua função será também de, com base no estilo interpelativo, situar o leitor enquanto personagem-receptora, reforçando assim o sentido afetivo da linguagem.

Mas, com a proposta de iniciação, o autor aponta para a existência de um conteúdo a ser transmitido, colocando-se, desde o início, como o agente dessa transmissão. A noção de poeta remete às fontes primárias da criação, quando ele se assemelhava ao profeta.

Quanto ao último título, fica entrevista a ação de um terceiro agente. Emparedado funciona mais como particípio, cujo auxiliar estaria elíptico, do que como adjetivo. Traz em si a ação de vitimizar. Aponta para o ato do emparedar. Para um iniciado, pressupõe-se ensinamentos. Para um emparedado, a opressão maior do impedimento de se movimentar, respirar; viver, enfim.

Por estas titulações de ponta, o autor caracteriza seu propósito de refletir sobre o ofício literário e suas implicações metafísicas (o conteúdo da iniciação) e de denunciar os impedimentos que se erguem (o emparedar). Sempre, contudo, dando destaque à subjetividade do narrador.

No final de **Iniciado**, como uma antecipação do final da trajetória, pode-se ler:

“Vai sereno! a cabeça elevada na luz, vitalizada e resplandecida na nevrosidade mordente da luz e os fatigados olhos sonhadores graves, ascéticos, atraídos pelo mistério da Vida, magnetizados pelo mistério da Morte...”
 - *Evocações* (Sousa, 1961, p.475)

Fica assegurada, assim, desde o início, com a titulação e a referência premonitória, a *configuração trágica*. Com a proposta de périplo, unindo as duas pontas, a *épica*.

Os 34 títulos restantes pertencem, em sua maioria, ao campo abstrato, seguindo, pelo conteúdo textual desenvolvido, a predominância das características psicológica, religiosa, histórica, metafísica, social, estética e mítica. Assim, apesar da titulação servir como vetor condicionante limitado, no seu todo acaba promovendo um clima para a obra, sedimentado através dos temas apresentados - conforme o quadro que segue -, mas, sobretudo, de um modo próprio de tratar a linguagem e a composição dos textos.

TÍTULO	CARACTERÍSTICA	TEMA PRINCIPAL	IMPLICAÇÃO SEMÂNTICA	SINOPSE
Iniciado	Psicológica e metafísica	A difícil trajetória do artista	O sacrifício é um caminho para glória do artista	Um provável escritor dirige-se a um iniciante da literatura, para revelar-lhe os percalços e as conquistas espirituais da caminhada literária.
Seráfica	Religiosa	Beleza feminina e morte	Anjos, pureza	Perfil de mulher bela, doentia, introvertida, que morre.
Mater	Religiosa	Sufrimento do parto e nascimento	N.Senhora, sacrifício, maternidade	Descrição de um parto e das emoções que o mesmo impingem ao narrador que contempla o nascimento do filho.

TÍTULO	CARACTERÍSTICA	TEMA PRINCIPAL	IMPLICAÇÃO SEMÂNTICA	SINOPSE
Capro	Mitológica e religiosa	Criação literária e seu contraste com a mediocridade e a morte	Sátiro, demoníaco	Perfil psicológico de um tipo de intelectual refinado, porém frustrado pela incapacidade de produzir.
A Noite	Metafísica	O cosmos enquanto lugar de encontro do indivíduo consigo mesmo	Personificada, a noite é tomada como instância divina a quem se pode acorrer em súplica	Variação em torno da noite, e das inquietações metafísicas do narrador.
Melancolia	Psicológica	Decadência dos valores morais	Decepção em face do destino humano	O narrador, dirigindo-se ao anjo decaído Lusbel, expressa sua frustração em face da decadência humana.
Condenado à Morte	Metafísica	Solidão decorrente da inadaptação social;	Isolamento humano, opressão	Idiossincrasias de uma personagem que espelha sua inadaptação social.
Anho Branco	Religiosa	O belo e o desejo sádico de sua destruição	Imolação do cordeiro como reflexo do sadismo	Uma bela jovem é descrita, após o que se alude à sua hipotética destruição sádica.
O Sono	Psicológica	A vida onírica e seus mistérios	Dormindo, o ser humano fica à revelia de suas pulsações profundas	Diante de uma mulher que dorme, o narrador expõe suas inquietantes questões acerca dos significados do sono e de sua solidão.
Triste	Psicológica	Pressão social sobre o indivíduo sensível	Decepção e conformismo do indivíduo	Elucubrações de uma personagem em choque com o meio social.

TÍTULO	CARACTERÍSTICA	TEMA PRINCIPAL	IMPLICAÇÃO SEMÂNTICA	SINOPSE
Adeus	Psicológica	A dor de um homem em face do processo de separação com a amada Zulma	Separação, incompatibilidades pessoais	Lamentando, após a tomada de decisão de separar da amada, o narrador rememora a força que o seduzira.
Tenebrosa	Psicológica	A hipótese de amor total e mortal	O poder feminino	Relação hipotética, amorosa e sexual do narrador com uma mulher quase mítica.
Região Azul	Mística	Sensações sinestésicas	O ideal de conotação celeste	Variação em torno de uma idealização cromática.
Sonambulismos	Religiosa	Decepção religiosa	Decepção com a fé cristã	Descrindo sensações experimentadas à noite, quando contempla o céu, o narrador projeta a imagem de Cristo na lua, mas decepçiona-se com a satanização da imagem.
Dor Negra	Histórica e social	Tragédia da exploração africana	Exploração da África e escravização	Variação em torno do sofrimento impingido ao continente africano pela sua colonização.
Sensibilidade	Psicológica e Metafísica	A profundidade da vida subjetiva	O lado profundo da personalidade	Perfil psicológico da personagem Lúcia, com destaque para seu lado obscuro
Asas	Mística	Libertação no movimento do voo	Ânsia de liberdade	Variação em torno de asas enquanto metáfora da ânsia de libertação.
Espiritualizada	Amorosa	Amor-paixão espiritualizado	Amor e veneração da pessoa amada	Rememoração da figura da esposa amada e declaração da profundidade do amor.

TÍTULO	CARACTERÍSTICA	TEMA PRINCIPAL	IMPLICAÇÃO SEMÂNTICA	SINOPSE
Asco e Dor	Psicossocial	Identidade racial	Estereotipação racial e reação individual	O narrador depara-se com um grupo carnavalesco e passa a refletir sobre o conflito de sua identidade racial e a degradação de seu povo.
Intuições	Mística, Psicológica e Estética	A tristeza e a alegria; a realidade e o fantástico; arte e verdade; o papel da observação na arte; verso e prosa; o verdadeiro artista x mediocridade; arte e apostolado	Como deve ser feita a caracterização psicológica em profundidade; o sentido da noção de beleza; o papel de um escritor diante do mundo	Dois amigos conversam sobre diversos assuntos, como personalidade, a obra de Shakespeare, a criação e a vida literária.
Morto	Metafísica	A inutilidade do viver	A inutilidade da vida diante da morte	O narrador rememora a vida passada de um homem, cujo cadáver lhe serve de motivo de reflexão.
Vulda	Mítica	Volúpia feminina	Os mistérios da mulher	Perfil mítico de uma mulher rememorada com volúpia.
Anjos Rebelados	Religioso/Mítico	Morte enquanto perda e geradora de revolta contra a divindade - a virgem, o filho e o pai - e exaltação do satanismo	A infelicidade humana tem sua origem na trindade cristã. Satã incorpora no plano metafísico a revolta humana.	Três velhas dirigem-se para o cemitério, onde, queixando-se da perda de seus filhos, proferem imprecações contra a divindade.
Um Homem Dormindo...	Psicológica	A vida onírica e seus mistérios	O sono é um estado complexo e misterioso	Contemplando o sono de outrem, o enunciador do discurso reflete sobre o estado onírico.

TÍTULO	CARACTERÍSTICA	TEMA PRINCIPAL	IMPLICAÇÃO SEMÂNTICA	SINOPSE
No Inferno	Psicológica, Estética e Mítica	Literatos e satanismo; Baudelaire	A complexidade da obra de um autor; a veneração estética	O narrador-personagem encontra com a figura de Baudelaire no inferno e faz apologia da grandeza de sua obra.
A Nôdoa	Psicológica	Decadência pessoal e alucinação	A decadência pessoal pode ter consequência alucinatória e mortal.	Um homem branco, decadente, Maurício, é perseguido por uma mancha preta que cobre-lhe o corpo. A personagem morre e sua alucinação é revelada.
Talvez a Morte!...	Mítica	Personificação da morte e a aproximação desta com a arte	As grandes noções são passíveis de projeções personificadoras	Diante da figura de uma mulher branca vestida de preto, o narrador, ao descrevê-la, indaga sobre sua possível simbologia.
Ídolo Mau	Mítica	Incorporação do mal; o caminho da purificação	O embrutecimento de um ser a ponto de torná-lo representação do mal	Dirigindo-se a um ser, o poeta passa a descrevê-lo moralmente e apontar-lhe o caminho da redenção.
Balada de Loucos	Psicológica	Solidariedade e loucura	A coexistência da loucura e a afetividade.	Narração de uma caminhada, na qual o poeta é acompanhado por sua companheira louca.
Espelho contra Espelho	Estética e mítica	O verdadeiro artista X a mediocridade	O grande artista em face dos espíritos medíocres	Dirigindo-se à Alma Eleita, o poeta retoma os preceitos para a trajetória da arte, alertando-a contra o Asinino.

TÍTULO	CARACTERÍSTICA	TEMA PRINCIPAL	IMPLICAÇÃO SEMÂNTICA	SINOPSE
Abrindo Fétros	Mítica psicológica	Relação entre os vivos e os mortos através da memória - Ana, Antônio, Carolina - mãe - e Guilherme - pai	A perda de entes queridos e os remorsos	O poeta, rememorando quatro perdas de entes queridos, traça-lhes, ligeiramente os perfis e sua relação emocional com eles.
O Sonho do Idiota	Psicológica	Loucura e paixão frustrada, decepção religiosa	Desejos e frustrações estão na base das alucinações	Um idiota, corrido das ruas, entra em um templo e, ali, sofre alucinações oriundas de uma antiga paixão frustrada.
A Sombra	Psicológica mítica	Relação entre os vivos e os mortos - mãe - através da memória	O além-túmulo pode transcender a memória	O poeta depara-se com uma sombra e, após longo mirar, descobre tratar-se da sua mãe já morta. Aflora-lhe o remorso.
Nirvanismos	Metafísica	Solidão e fuga	A busca constante se assemelha à fuga e mergulha na solidão	Trata da errância de Araldo, suas motivações e decadência progressiva.
Extrema Carícia	Metafísica	Sensações de morrer	A morte tem sua volúpia; as sensações de um moribundo	Alguém no fim da vida e suas sensações baseadas em nebulosa personificação da morte.
Emparedado	Psicológica	A noite enquanto abrigo, auto-reflexão sobre o passado, concepção de arte, escritores mediocres, racismo, crítica aos críticos de sua obra, identidade racial e estigma.	O aprisionamento social do indivíduo projetado no futuro	Reconstituição da vida de um artista que encontra obstáculos estéticos e raciais em sua trajetória

3.1.2 - Foco narrativo

O estudo dos aspectos narrativos presentes em *Evocações* pressupõe a abrangência do termo “narrar”⁹⁴, pois os textos, mesmo que se aproximem das formas tradicionais da narrativa, delas se afastam.

Herdeiro da vertente condoreira, Cruz e Sousa desenvolve uma inversão de eixo no voo poético. Ao interior, tanto da primeira pessoa do discurso quanto das demais, é que ele será direcionado. À batalha social substituirá a batalha subjetiva. O coletivo cede seu lugar ao indivíduo.

Tal interiorização implica seguidos monólogos, solilóquios e descrição de caracteres. A consideração do foco narrativo, nessa circunstância, ainda que não se trate de textos ficcionais de ação, possibilita, tanto na primeira, quanto na terceira e segunda pessoas, seja verificada a configuração de um narrador que, apesar das variantes textuais, mantém certa unidade. Assim, a aproximação e distanciamento entre autor⁹⁵ e narrador, e a caracterização deste pode revelar o quanto há de identidade com o “eu” lírico.

3.1.2.1 - A primeira pessoa

A primeira pessoa nas *Evocações*, presente em um total de dezesseis textos⁹⁶, apresenta-se como o enunciador não de uma

⁹⁴ “1. Expor minuciosamente. 2. Expor, contar, relatar; referir, dizer: (...) 3. Pôr em memória; registrar; historiar.”

⁹⁵ “... o homem que assume uma posição literária, que afivela uma máscara pra se dirigir ao leitor.” Carvalho, 1981, p.44. Ou ainda: “... um personagem de ficção, resultante da metamorfose do autor.” Kayser

⁹⁶ *Mater, A Noite, Melancolia, O Sono, Adeus, Tenebrosa, Sonambulismos, Espiritualizada, Asco e Dor, No Inferno, Vulda, Talvez a Morte!..., Balada de Loucos, Abrindo Fétretos (Ana, Carolina e Guilherme), A Sombra, Emparedado.*

seqüência de fatos, mas de um fluxo psicológico que caracteriza estados de alma.

A tipologia do narrador em primeira pessoa, em *Evocações*, pode ser estabelecida da seguinte maneira:

a) O narrador é o protagonista e direciona o discurso a uma personagem muda

Em tais textos⁹⁷ são as idéias, os sentimentos e emoções do narrador que recebem destaque, colocando-o como personagem.

Este voltar as costas ao leitor, através do discurso interpelativo, no entanto, nega o expediente ficcional da missiva. Sugere a ambientação própria do drama, na qual cabe ao espectador (no caso o leitor) observar o que se desenrola na cena. Mas, o receptor-personagem não se pronunciando, pela impossibilidade da situação (dorme - **O Sono** -, está ausente - **Espiritualizada** -, não tem presença concreta definida - **Adeus e Tenebrosa** - ou é ente abstrato - **A Noite**) deixa o “espaço cênico” a uma só voz: o “eu” lírico.

b) O narrador é o protagonista mas não direciona o discurso

Na relação com uma ou mais personagens, o narrador exprime a sua subjetividade⁹⁸. Ao referir-se a elas, diferentemente do que ocorre no item “a”, não as elege como destinatárias do discurso. Descreve-as e, ao mesmo tempo, exprime seus sentimentos, suscitados na relação com elas.

c) O narrador é o protagonista, mesclando a referência e o direcionamento do discurso

Em **Melancolia**, dirige-se a Lusbel, reportando-se à espécie humana singularizada em um menino, com quem estabelece um curto diálogo. **Sonambulismo** apresenta, inicialmente, o narrador-

⁹⁷ **A Noite, O Sono, Adeus, Tenebrosa e Espiritualizada.**

⁹⁸ **Mater, Asco e Dor, Vuida, Talvez a Morte?!.. , Balada de Loucos e Abrindo Féretros** (o prólogo, e as partes intituladas Ana, Carolina e Guilherme).

protagonista absorto na contemplação da lua que, após transfigurar-se em *Cristo*, dá motivos para que o narrador exponha suas carências e esperanças, tomando-o como interlocutor. Contudo, é assim que introduz tal direcionamento:

“E dizia comigo, mentalmente:

– Sim! Tu és, afinal, o meu Deus...” (EV, p.523)

“Mas de repente...” o narrador vai-se distanciando de si para descrever a transmutação do *Cristo*.

Aquela forma de introdução a um discurso direto para si próprio, interioriza a relação. Se o narrador diz “mentalmente” algo a um interlocutor, este, também, torna-se ser imaginário.

Tal relação assemelha-se a que ocorre em *A Sombra*, fechando o texto:

“Apenas meu cérebro, atordoado ainda, adormentado, abatido, ficara...clamando este monólogo amargo:

– Ah! Sim! Sim! Que estranho pavor! Que estranho pavor ter-te bem junto a mim, num contato álgido - Tu!...”
(EV, p.630)

Situando o monólogo na parte concreta de seu ser (o cérebro), o narrador não deixa de corroborar a idéia de que tudo não passou de ilusão, como antes o demonstrara:

“... acordei de repente, esvaindo-se então a Sombra” (EV, p.630)

O discurso, se até o “monólogo amargo” não tinha direcionamento, a partir dele passa a ser dirigido à sombra da mãe do narrador, recuperando o início do texto, logo abandonado:

“SIM! DEVIA SER em sonhos, num fundo de fosforescências e neblinas, que eu vi a tua sombra...” (EV, p.623)

No **Inferno**, depois de mergulhada a “Imaginação nos vermelhos Reinos Féericos” e destacar: “encontrei um dia Baudelaire”, o narrador passa a descrevê-lo e, em seguida, toma-o como destinatário do discurso, com a seguinte introdução:

“E eu, então, murmurei-lhe, quase em segredo:
– Charles, meu belo Charles...” (EV, p.582)

A partir dessa introdução, o narrador-personagem expõe sua admiração por Baudelaire, em tom largamente encomiástico. Após, retoma a terceira pessoa, descreve o afastamento de seu destinatário, bem como o ambiente infernal.

No **Emparedado**, do narrador parte o discurso sobre si mesmo. É o centro do texto. Há personagens subentendidas. As referências com as quais ele estabelece a relação de conflito são distantes. Há, por exemplo um “tu”, que adquire contornos alusivos a uma “minúscula humanidade”:

“Sim! tu é que não podes entender-me, não podes irradiar, convulsionar-te nestes efeitos com os arcaísmos duros da tua compreensão, com a carcaça paleontológica do Bom Senso” (EV, p.660)

A “voz ignota” que fecha o texto também pertence a este tipo de antagonista. Ela constitui a fala anatematizadora que sintetiza a inversão do discurso: o narrador passa a ser ouvinte.

d) O narrador é observador

Aqui é preciso adiantar alguns dados sobre textos mais propriamente situados no item seguinte. Trata-se de **Capro**, **Sensibilidade**, **Morto** e **Abrindo Féretros** (na parte intitulada **Antônia**). A presentificação do narrador se dá de forma muito discreta, já depois do desenvolvimento textual ter ocorrido:

“E, quando afinal o vi na Morte...” (**Capro** - EV, p.492)
“E quantas, quantas vezes eu a vi, perdida nos tumultos...” ... “Ah como eu a amava, como eu me apiedava dela assim, como me identificava com o seu sentir, como penetrava nos crepúsculos estrelados da minh'alma...” (**Sensibilidade** - EV, p.528 e 532)
“Não sei sob que sugestão de pesadelo ou de letargo fica o pensamento diante desse mortuário aparato, que a morte parece avultar aos meus olhos...” (**Morto** - EV, p.564)
“Eu a via...” (**Abrindo Fétretos** - EV, p.608)

Exceto nas passagens acima, é a perspectiva da terceira pessoa que predomina. Mas, revelando-se, o narrador mostra que a sua onisciência participativa está também associada à postura de personagem-testemunha, ocorrendo aqui um foco narrativo mutante⁹⁹, da terceira para a primeira pessoa. Por se tratar de textos cuja função resume-se à caracterização de personagens, tal aparição situa-se como recurso de apelo à verossimilhança. O narrador sugere conhecer, para além dos textos, os seres que descreve.

Em *Evocações* temos, pois, uma primeira pessoa do narrador com variações quanto ao direcionamento do discurso. Quanto ao tom empregado, temos a postura participativa e impressionista¹⁰⁰.

3.1.2.2 - A terceira pessoa

Na perspectiva da terceira pessoa, o narrador freqüentemente interfere, demonstrando a posição em que se coloca: a onisciência

⁹⁹ Cf. Carvalho, 1981, p.45

¹⁰⁰ “Na narrativa de primeira pessoa interpretativa, o narrador comenta os fatos, ou os deforma, imprimindo-lhes conscientemente um colorido subjetivo.” ... “Finalmente, pode haver a narrativa de primeira pessoa impressionista, em que o narrador imprime aos fatos um colorido subjetivo espontâneo...” Carvalho, 1981, p.46

participativa. Considerando os quatro textos citados no item “d” do subcapítulo anterior, somam um total de dezessete¹⁰¹. Destes, apenas dois, **Região Azul...** e **Asas**, apresentam onisciência externa interpretativa¹⁰². Neles não há personagens. A participação do narrador manterá um certo grau de distanciamento. A subjetividade expõe-se pela exuberância da linguagem.

Nos demais textos o foco narrativo em terceira pessoa, incluindo os textos citados no item “d” anterior, apresentar-se-á na forma de onisciência interna interpretativa. O narrador informa sobre as personagens e emite suas opiniões. É de se destacar:

a) O domínio completo do discurso pertence ao narrador

Ante as personagens rememoradas, de **Seráfica**, **Capro**, **Condenado à Morte**, **Morto** e **Abrindo Féretros** (na parte intitulada **Antônia**) ou completamente emudecidas e estáticas, como em **Um Homem Dormindo...** e **Extrema Carícia**, cumpre ao narrador a hegemonia completa do discurso descritivo. E, somados os textos em primeira pessoa, percebe-se o quanto o narrador é hegemônico.

b) O narrador divide o discurso com os personagens

Em **Triste**, o narrador apresenta a personagem, no início, e descreve o ambiente, no final. A maior parte do texto constitui-se de um longo monólogo da “pungente voz interior”. Em **Intuições**, há um diálogo feito de longas falas. O narrador, após a primeira fala, descreve o ambiente externo em que se movem e cede para o discurso direto (“Entretanto, o diálogo continuara.”), retornando, páginas depois, com a descrição da paisagem, na qual se perdem os personagens. Tais longas falas fazem-se monólogos, sob os quais novos narradores surgem ou o mesmo assume-se no disfarce de personagem, pois que a

¹⁰¹ **Seráfica**, **Capro**, **Condenado à Morte**, **Anho Branco**, **Triste**, **Região Azul**, **Sensibilidade**, **Asas**, **Intuições**, **Morto**, **Anjos Rebelados**, **Um Homem Dormindo...**, **A Nódoa**, **Abrindo Féretros** (na parte intitulada **Antônia**), **O Sonho do Idiota**, **Nirvanismos** e **Extrema Carícia**.

¹⁰² “Se o narrador viesse a fazer comentários sobre os fatos externos que apresenta, teríamos um tipo de narrativa que deveria ser denominado ‘onisciência interpretativa’.” Carvalho, 1981, p.41.

linguagem exuberante continua a mesma. **Anjos Rebelados**, por sua vez, mantém o distanciamento entre o discurso narrativo e as falas das três personagens, talvez mesmo por se tratar de três velhas e não de homens preocupados com questões literárias e filosóficas. Ainda assim, nota-se que o narrador toma partido, buscando compreender e justificar as blasfêmias proferidas:

“Mas, porque a Dor transforma as almas mais belas, faz blasfemar as consciências mais firmes e crentes, faz poluir de deprecações e anátemas as bocas mais castas, mais impolutas e santas, as três Dolorosas se transfiguravam, os seus corações traspassados das espadas dilacerantes da agonia infinita, enchiam-se de um torturante fel...” **Anjos Rebelados** - EV, p.569)

c) A distância descritiva condicionada pelo movimento das personagens mudas e pela filtragem do narrador

Nos textos de personagens mudas **Anho Branco**, **Sensibilidade**, **O Sonho do Idiota** e **Nirvanismos**, bem como a de **A Nódoa**, que pronuncia apenas um solilóquio, o narrador, descrevendo seus deslocamentos no espaço, mantém a distância necessária para captar seus entornos que se alteram. Sua onisciência varia. Em **Anho Branco** é externa, ocorrendo, também, a participação do narrador quando da interpretação dos desejos, dos que chama de “temperamentos violentos”, que seriam despertados para destruir a beleza feminina descrita (EV, p.505). Nos demais textos o narrador demonstra conhecer o passado e o que vai pela mente das personagens. Entretanto, a descrição de seus mundos interiores será sempre alusiva, sem ensejar o surgimento de fatos precisos de memória. Há, pois, conhecimento interpretativo, como se o narrador filtrasse o mundo psíquico das personagens e transmitisse ao leitor a sua essência. Se constata, por exemplo, a marca da frustração amorosa, como em **O Sonho do Idiota** e **Nirvanismos**, o que lhe importa é analisar o sentimento e processos mentais gerados: ciúme, perdão, ódio,

sublimação, em uma perspectiva de busca do sentido universal¹⁰³. Por outro lado, expressões como “parecia”, “fazia pensar”, “quem sabe”, “como se” contribuem para relativizar ainda mais tal onisciência, como se o narrador adequasse seu discurso à zona flutuante das “complexidades psíquicas”.

3.1.2.3 - A segunda pessoa

Ainda que, comumente, seja questionada a narrativa em segunda pessoa¹⁰⁴, bem como sua performance possa ser tida como mero reflexo de uma primeira pessoa, convém levar tal possibilidade em consideração, pois em *Evocações* é mais um dado de singularização.

Em tais textos¹⁰⁵ o narrador não expõe os seus sentimentos. Dirige-se à personagem, refere-se às suas qualidades e defeitos, aconselha-a, sugere-lhe atitudes, faz-lhe advertências. Em primeiro plano é a segunda pessoa que se destaca. Temos aqui o monólogo dirigido, no qual o destinatário do discurso é caracterizado, ao invés do emissor. Em **Iniciado** e **Espelho contra Espelho**, a postura é semelhante. Pelo que transmite, percebe-se ser o narrador alguém experimentado no mundo das letras. Assim, conhecendo os receptores de seu discurso, pode fazer-lhes explanações acerca de suas qualidades e prever-lhes o futuro na trajetória para o ofício literário. Em **Dor**

¹⁰³ “... tudo isso incutia na impressionabilidade doentia do idiota emoções esparsas e amorfas, que não eram propriamente nem ingenuamente oriundas das idéias, mas curiosos estados de ser, enigmáticos monólogos, fenômenos nebulosos, talvez recuados ao antropomorfismo das células, à noite caótica, primitiva, da sensibilidade humana.” (*O Sonho do Idiota* - EV, 620) “Pairava no ar um anseio voluptuoso de despertar, um espreguiçamento, de braços lânguidos, uma revelação genésica, o nebuloso sentimento da renascença da terra, sempre casta e fecundadora, sonhando e gerando as perpetuidades da Vida.” (*Nirvanismos* - EV, 632)

¹⁰⁴ Considerada como um tipo “raro e extravagante” (Carvalho, 1981, p.40) ou ainda “... fica excluído o emprego da segunda pessoa: apesar de algumas tentativas, como a de Michel Butor, em *La Modification* (1957), conforme lembra Wayne C. Booth, parece completamente vedado à ficção transferir para o ‘tu’ o foco da narração” (Moisés, 1995, p.413)

¹⁰⁵ **Iniciado**, **Dor Negra**, **Ídolo Mau**, **Espelho contra Espelho**

Negra, referindo-se ao continente torturado (África), o narrador parece pretender recordar-lhe a própria história, tomando-o como ouvinte. O **Ídolo Mau** é, por sua vez, o destinatário de acusações e recomendações para o caminho da redenção. O narrador posta-se com total onisciência e proselitismo moral.

A segunda pessoa empregada é sempre no singular, marcando não só a incisividade, mas também a intimidade entre o narrador e seu ouvinte. Essa técnica sugere ao leitor que assuma seu papel de personagem.

Fato a se destacar em todo o livro é a ausência do segundo narrador, personagem com a função de testemunha, a quem o narrador principal atribuiria a responsabilidade pelo conteúdo do texto.

Na variedade de posições que assume, o narrador mantém, predominantemente, sua proximidade com o narrado e com as personagens. Isto possibilita mais uma possibilidade de leitura, que encara o texto como um processo do desdobramento do narrador¹⁰⁶, desde que não nos deixemos iludir pelo biografismo que esteriliza a obra.

3.1.3 - Personagens

Considerando que a expressão personagem implica uma alusão a características de pessoas reais, o que faz com que a prosa literária tenha como importância básica a verossimilhança, teremos em *Evocações* um contraponto. Ainda que, em raros momentos tenhamos no livro a busca de recursos que enfatizem aquele aspecto, no contexto

¹⁰⁶ Pode-se pensar o que atribui Moisés ao refir-se à poesia: “Visão egocêntrica do mundo, a poesia se organiza em torno de uma única personagem: o ‘outro’, quando muito, resulta da duplicação, narcisista, do próprio ‘eu’; outro não é um terceiro, mas um ‘outro-eu’ como se o ‘não-eu’ humano se diluisse num ‘eu’ cósmico e centrípeto.” (Moisés, 1995, p.405)

geral o que se tem é a desconsideração pela aproximação com a realidade.

As personagens em sua maioria¹⁰⁷, inclusive quando se trata do narrador, carecem de nome próprio. Dentre as que dispõem de tal designação pessoal¹⁰⁸, considere-se o plano místico (Lusbel e Cristo), a personificação (África) e nomes pouco comuns (Zulma, Vulda e Araldo).

No decorrer dos textos há personagens que recebem epítetos que a dotam de carga simbólica, como por exemplo Lúcia, de **Sensibilidade**, que “era a Dor, a Dor cruel e ignota” (EV, p.531), ou Araldo, de **Nirvanismos**, que se torna a “Epopéia simbólica das sensações” (EV, p.638), ou ainda o Estético, de **Triste**, de quem o narrador diz “lá se foi aquele errante e perpétuo Sofrimento” (EV, p.513).

Outro aspecto a ser destacado é a comparação de certas personagens no sentido da fantasmagoria. Assim, “Araldo é agora o Espectro, a Sombra, o Fantasma de si mesmo...” (EV, p.634), o Estético, “errante fantasma na sombra dos sepulcros” (EV, p.502), o narrador-protagonista de **Asco e Dor** “ficava como uma sombra irremediavelmente presa dentro de outra sombra” (EV, p.540), em **Balada de Loucos**, juntamente com a louca, tidos “como duas Chagas obscuras mascaradas na Noite”, para, no **Emparedado**, exclamar: “Fiquei como a alma velada de um cego... igual ao cego, fui sombra, fui sombra!”. Maurício, de **Nódoas**, é também tido “como um fantasma” (EV, p.589). Tal comparação contribui também para operar o afastamento da realidade e parecem culminar no texto **A Sombra**, no qual o narrador-protagonista contracenava com o fantasma da própria mãe.

¹⁰⁷ *Iniciado, Seráfica, Mater, Capro, A Noite, Condenado à Morte, Anho Branco, O Sono, Triste, Tenebrosa, Espiritualizada, Asco e Dor, Intuições, Morto, Anjos Rebelados, Um Homem Dormindo..., Talvez a Morte!..., Ídolo Mau, Balada de Loucos, Espelho contra Espelho, O Sonho do Idiota, A Sombra, Extrema Carícia, Emparedado* - (24 textos)

¹⁰⁸ *Melancolia* (Lusbel), *Adeus* (Zulma), *Sonambulismos* (Cristo), *Dor Negra* (África), *Sensibilidade* (Lúcia), *Vulda, No Inferno* (Baudelaire), *A Nódoa* (Maurício), *Abrindo Fétretos* (Ana, Antônia, Carolina e Guilherme), e *Nirvanismos* (Araldo) - (10 textos)

Várias personagens são errantes, estão soltas, no diapasão descritivo de Maurício:

"... dessas vidas despedaçadas, dilaceradas, sem centros harmônicos de um objetivo ideal, sem pontos de apoio, girando fora das órbitas da unidade dos sentidos e que vagam, de um a outro extremo da alma, de um ao outro pólo do ser, sem luzerna, sem um santelmo, sem Refúgios interiores, quase o vácuo de si próprias..." (A Nódia - EV, p.585)

São os casos mais visíveis as personagens do grupo carnavalesco de **Asco e Dor**, as já mencionadas Maurício, Lúcia, Araldo, o Idiota, as de **Balada de Loucos**, **Sonambulismos**, **Anjos Rebelados**.

Quanto ao referencial externo, são personagens de *Evocações*: artistas, virgens, mães, solitários, a mulher amada, a voluptuosa e a misteriosa, pobres, velhas, loucos, alcoólatras, personificações, fantasma e demônios.

Quanto ao sexo, o conjunto é bastante equilibrado¹⁰⁹, excetuando o narrador-personagem, que é sempre a voz masculina.

Pela ausência de ação e autonomia, a caracterização dá às personagens aspecto de esboços, o que poderia inseri-las na categoria "plana"¹¹⁰, de E. M. Forster. Diante de personagens planas, entretanto, em vários casos o narrador projeta-lhes profundidade. Elas seriam, pois, planas por falta de autonomia, mas "redondas"¹¹¹ em seu sentido

¹⁰⁹ Vinte e uma personagens femininas: Seráfica; Mater; A Noite; Anho Branco; a amada (**O Sono**); Tenebrosa; Espiritualizada; a mulher que dança (**Asco e Dor**); as 3 velhas (**Anjos Rebelados**); a mulher pálida (**Talvez a Morte!**...); a louca (**Balada de Loucos**); A Sombra; Zulma (**Adeus**); a África (**Dor Negra**); Lúcia (**Sensibilidade**); Vulda; Ana, Antônia e Carolina (**Abrindo Fétretos**); Vinte personagens masculinas: Iniciado; o filho (**Mater**); Capro; Condenado à Morte; Triste; 2 homens (**Intuições**); Morto; Um Homem Dormindo...; Ídolo Mau; 1 ouvinte (**Espelho contra Espelho**); o Idiota (**O Sonho do...**); ele (**Extrema Carícia**); Lusbel e o menino (**Melancolia**); Cristo (**Sonambulismos**); Baudelaire (**No Inferno**); Maurício (**A Nódia**); Guilherme (**Abrindo Fétretos**) e Araldo (**Nirvanismos**).

¹¹⁰ Forster, 1969, p.53-65

¹¹¹ Idem.

psicológico, manifestado no quanto sentem, pensam e/ou argumentam, mesmo que indiretamente. Tal flutuação caracterizadora é acrescida pelas situações insólitas em que elas se encontram ou são evocadas (mudas, mortas, adormecidas, fugindo de si mesmas, vagando, anatematizando, sofrendo alucinações). O narrador é quem avulta nesse contexto, por apresentar a consistência da organização do discurso, e, quando na função de personagem, contar com o que lhe é próprio.

"As vantagens no caso seriam a maior facilidade para que o leitor aceite uma história estranha ou sobrenatural, uma vez que o narrador se apresenta como tendo vivido as aventuras narradas; a maior intensidade e intimidade da experiência narrada em primeira pessoa; e finalmente, a aptidão do 'eu' para dar unidade à história" (Carvalho, 1981, p.17)

Evocações, do ponto de vista de suas personagens tende a apresentar, considerando a tradição, sobretudo na época em que foi escrito, verdadeiras anti-personagens. A presença maciça do narrador, seja como personagem ou atrás delas escondido mas identificado, sobretudo no discurso direto, remetem-no para o "eu" lírico. A qualidade das figuras apresentadas estaria, dessa forma, adequada, pois

"... a personagem do poema lírico não se define nitidamente. Antes de tudo pelo fato de o Eu lírico manifestar-se apenas no monólogo, fundido com o mundo ..., de modo que não adquire contornos marcantes; depois, porque exprime em geral apenas estados enquanto a personagem se define com nitidez somente na distensão temporal do evento ou da ação." (Rosenfeld, 1976, p.23)

Cabe-nos, pois, a seguir analisar o contexto temporal, para melhor dimensionar o livro enquanto aceitação ou negação do tratamento estético tradicional do período.

3.1.4 - O tempo

O princípio básico da noção do tempo é a sucessão, que implica a idéia de direcionamento: passado, presente e futuro. Na obra literária o jogo entre essas dimensões estabelece-se em vários planos que pressupõem a noção variada de tempo. Ante uma categoria complexa, como é o caso do tempo, adotamos a classificação de Benedito Nunes, em *O Tempo na Narrativa* (“tempo físico, tempo psicológico, tempo cronológico, tempo histórico e tempo lingüístico” - Nunes, 1995, p.23). já referida no subcapítulo 1.2.2 - Conceituações, pois que, dada a sua especificidade, permite-nos analisar, mais uma vez, o quanto *Evocações* se aproxima ou se afasta da tradição.

Quanto ao tempo físico, que, segundo o autor, corresponde ao cosmos ou à natureza, vamos encontrar uma acentuada tendência da obra pela noite¹¹². Na gama dos títulos já vemos o anúncio desta predominância em **Homem dormindo**, **Noite**, **Sombra**, **Sonambulismos**, **Sonho do Idiota** e **Sono**. Ela, propriamente, marca os momentos privilegiados em *Evocações*.

“É o crepúsculo da noite - velha saudade dos tempos,
recordação fugidia das eras primitivas, *spleen* das almas...”
Adeus - EV, p.513)

Esse apelo ao primitivo, que surge em outros trechos, traz em seu bojo o liame com uma era mítica, que pressupõe uma noção temporal cíclica. Esta restaria como a esperança do retorno e do apaziguamento. Mas, para que a noite surja com esse sentido, há em *Evocações* uma tendência estacionária em luta com seu contrário. É ela que torna possível o processo de personificação.

“Tu apagas a mancha sangrenta da minha vida, fazes
adormecer as minhas ânsias, és a boca que sopras a chama
de meu desespero, és a escada de astros que me conduzes

¹¹² São 17 textos referenciando a noite, 11 indefinidos, 7 apontando para o crepúsculo e 7 para o dia, considerando que alguns trazem referências múltiplas.

à minha torre de sonho, és a lâmpada que desces aos
carcavões da minh'alma e fazes desencantar, caminhar e
falar os meus Segredos..." (A Noite - EV, p.496)

O envolvimento emocional do Poeta, na tentativa de captar com palavras a essência da noite, tendo-a sobretudo como consoladora, situa o indivíduo diante do todo. Assim, o "eu" lírico, aconchega-se àquela personificação. A noite é o continente de todo conteúdo existente. É o útero de tudo que existe. E, a surgir como hóstia, purifica.

"Todos os quebrantos da noite fascinam-me..." (EV, p.494)

Tal fascínio, por outro lado, correlaciona-se com o empenho orgástico. Como imagem mental da noite sexuada, a idéia de excitação se faz presente. É o movimento.

A noite contém a idéia de tempo por se relacionar diretamente com o deslocamento do sol e sua representante noturna: a lua, figura constante nos textos. As conotações simbólicas da lua estão condicionadas pelo movimento.

"É em correlação com o simbolismo do Sol que se manifesta o da Lua. Suas duas características mais fundamentais derivam, de um lado, de a Lua ser privada de luz própria e não passar de um reflexo do Sol; de outro lado, de a Lua atravessar fases diferentes e mudança de forma. É por isso que ela simboliza a dependência e o princípio feminino (salvo exceção), assim como a periodicidade e a renovação. Nessa dupla qualificação, ela é símbolo de transformação e de crescimento (crescente da Lua)." (Chevalier, 1998, p.561)

Tal caráter mutante da lua tem um grande destaque no texto **Sonambulismos**, no qual ela transforma-se no rosto de Cristo.

A idéia de movimento cósmico fica bastante assinalada nos textos **Vulda**, **Anjos Rebelados**, **Intuições** e **Nirvanismos**, nos quais a

situações configuradas iniciam-se durante o dia e finalizam-se à noite, além de **Iniciado, Adeus, Asco e Dor e Abrindo Fétetros**, com o estágio de maior mutabilidade cósmica percebida pela visão: o ocaso. Quanto aos textos em que há imprecisão temporal¹¹³, ou em que aparece a ambientação durante o dia¹¹⁴, associada ou não à outras, fica para a cronologia imprecisa o estabelecimento da idéia de tempo. Pouquíssimas são as referências precisas em Evocações¹¹⁵. Em **Talvez a Morte?!...**, a figura feminina desaparece ao soar as badaladas da meia-noite. É uma exceção.

Mas a cronologia recebe elementos que tendem a destruí-la no seu caráter de precisão. A dubiedade do narrador corrói a cronologia.

"Tempos passaram, muitos anos, talvez um século e ei-lo que aí segue ainda..." (Nirvanismos - EV, 636)

"E a hora desse dia era infinita, uma hora que não acabava mais..." (Nirvanismos - EV, 637)

Ao sentido de distensão do tempo cronológico pressupõe o substrato de outro conceito: o tempo psicológico¹¹⁶. Ele é o responsável pela idéia de desconforto e angústia ante o decurso temporal. Assim, a utilização de elementos cronométricos, como a hora, recebe a interpretação subjetiva.

"Olha o tempo, olha as horas fatais que te caem na cabeça, negras e surdas, fulminando-te, com a inevitabilidade inquisitorial do lento suplício do pingo d'água." (Capro - EV, 489)

¹¹³ *Seráfica, Mater, Capro, Melancolia, Condenado à Morte, O Sono, Dor Negra, Morto, Vulda, No Inferno e Espelho contra Espelho.*

¹¹⁴ *Anho Branco, Região Azul, Sensibilidade, Asas, Espiritualizada, O Sonho do Idiota e Nirvanismos.*

¹¹⁵ "Hora tremenda, grande hora solene" (Mater - EV, p.477); "... turbilhões dos dias, no dilaceramento das horas" (Condenado à Morte - EV, p.498)

¹¹⁶ "O primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos." (Nunes, 1995, p.18)

Vamos encontrar também um processo de interiorização metafórica das qualidades do tempo, como um indicador de rumo.

“Eu falo a ti, Alma eleita e desolada nos *crepúsculos* da Cisma; ... esse entusiasmo que é força ativa, que é dignidade serena, que é emoção original e casta, que infiltra azul e sol nas veias, acende *aurora* e vibra cânticos no sangue” (*Espelho contra Espelho* - EV, 600)
- o grifo é meu.

O emprego de verbos e dêiticos (hoje, amanhã, depois, agora, etc.) é o responsável maior pela revelação do ritmo temporal do livro. É o que Benedito Nunes chama de tempo lingüístico. Em uma verificação genérica deste material pode-se apreender o fundamental aspecto não só do livro, mas também da opção estética do autor.

A utilização dos verbos, com relação a seus modos e tempos, é bastante variada. Vai de textos que apresentam apenas um tempo verbal em quase todo o seu desenvolvimento¹¹⁷ até os de grande variação, como *A Sombra*, *Abrindo Fétretros* e *Emparedado*¹¹⁸, além da diversidade intermediária e da constante presença do gerúndio.

No cômputo geral, o mais ressaltado dos tempos é o pretérito¹¹⁹ imperfeito do indicativo.

“Por expressar um fato inacabado, impreciso, em contínua realização na linha do passado para o presente, o IMPERFEITO é, como dissemos, o tempo que melhor se presta a descrições e narrações, sendo de notar que nas narrações serve menos para enumerar os fatos do que para

¹¹⁷ *Seráfica* (pretérito perfeito) e *A Noite*, *Região Azul*, *Asas e Vulda* (presente do indicativo).

¹¹⁸ 7 tempos e 2 modos, os dois primeiros, e 9 tempos e 2 modos, o último.

¹¹⁹ “O pretérito, apesar de em certos casos ter o cunho fictício do ‘era uma vez’, tem em geral mais força ‘realizadora’ e ‘individualizadora’ do que a voz do presente (‘O elefante *pesa* no mínimo uma tonelada’ pode ser enunciado de um zoólogo sobre os elefantes em geral; mas ‘o elefante *pesava* no mínimo uma tonelada’ refere-se a um elefante individual, existente em determinado momento.” (Rosenfeld, 1976, p.16)

explicá-los com minúcias. 'O imperfeito faz ver sucessivamente os diversos momentos da ação, que, à semelhança de um panorama em movimento, se desenrola diante de nossos olhos: é o presente no passado' (C.-M.Robert)" (Cunha, 1985, p.441).

A observação citada por Celso Cunha nos dá a idéia do quanto *Evocações* traz como fundamento o aspecto fugaz do tempo. Para corroborar tal efeito de presentificação movente, que subjaz ao pretérito imperfeito, temos a própria expressão verbal exclusiva no presente, em 5 textos, além da presença exortativa do imperativo¹²⁰.

Há que se considerar que, segundo Benedito Nunes:

"O tempo lingüístico dependerá do ponto de vista da narrativa, seja da visão onisciente ou impessoal, de proximidade ou de participação (narração em terceira pessoa) do narrador sobre os personagens, seja de sua visão identificada com um deles (narração em primeira pessoa)." (Nunes, 1995, p.22-23)y

Como já vimos, há uma identidade do narrador de *Evocações* com o "eu" lírico. Assim sendo, o apelo à proximidade com o presente, bem como as características não-conclusiva e móvel do principal tempo empregado (o pretérito imperfeito do indicativo), dão o respaldo estrutural para a linguagem veloz de caráter subjetivo.

"... o tempo do 'eu' corresponde à duração bergsoniana, ou um presente-eterno; ignora o passado e o futuro, de forma que todas as referências às duas categorias temporais não passam de extensão do presente..." (Moisés, 1995, p.406)

Por esse prisma, chama-nos a atenção a significativa presença do futuro do pretérito, exprimindo "fatos que não se

¹²⁰ "Quando empregamos o IMPERATIVO, em geral, temos o intuito de exortar o nosso interlocutor a cumprir a ação indicada pelo verbo. É, pois, mais o modo da exortação, do conselho, do convite, do que propriamente do comando, da ordem." (Cunha, 1985, p.465)

realizaram e que, provavelmente, não se realizarão.” (Cunha, 1985, p.450). **Emparedado** oferece-nos um exemplo de cinco parágrafos seguidos, concluídos no sexto, com o correspondente mais que perfeito:

“Assim é que eu sonhara...” (EV, p.653)

E é o mais que perfeito, na mesma função de futuro do pretérito, que enseja também a noção de desejo não satisfeito, transformado em frustração pela dúvida de sua satisfação, o tempo associado para fundamentar o texto de maior carga erótica de todo o livro e, quiçá, de toda a obra de Cruz e Sousa: **Tenebrosa**. O verbo empregado: *querer*.

“Quisera possuí-lo - inteiro, estranho, eterno, esse amor! E que me parecesse, se o possuísse e o gozasse, possuir e gozar o Mar, ter dentro de mim o oceano coalhado...”

“Quisera amar-te assim! Vibrado ao sol do teu sangue, incendiado na tua pele flamante, cujos penetrantíssimos aromas selvagens me alvoroçam, entontecem e narcotizam.”

“Seria um requintado gozo pagão...” (EV, p..518/519/520)

O tempo presente do sujeito continua o paradigma principal. Nada está encerrado. O passado em movimento acolhe o desejo atual (“alvoroçam, entontecem e narcotizam”) e deixa pairar a dúvida, *contemporiza a frustração, sem encerrar, contudo, a possibilidade de sua superação*.

“O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele ‘recorda’. ‘Recordar’ deve ser o termo para a falta de distância.” (Staiger, 1993, p.59)

“Evocar”, no sentido proposto por Staiger para o verbo “recordar”, seria mais abrangente, pois implica a vontade do sujeito, o

seu empenho de trazer das profundezas do inconsciente toda a gama de sua vitalidade. Evocar diminui muito mais a distância. O tempo da evocação é o presente ou seus correlatos, que realçam a velocidade, a dúvida e o indefinido, fundamentais para o mistério da transformação. Daí, também, a riqueza da variação verbal de inúmeros textos. Os estados de alma são fluidos e se alteram através do ímpeto associativo. A mudança de tempos ao longo de um mesmo texto imprime bem o sentido da busca incessante do sujeito. Da mesma forma, o jogo de dêiticos permite um vaivém incessante no tempo.

A sucessão que desgasta e tudo destrói, em *Evocações* encontra a sua expressão existencial profunda. A constatação da fugacidade da existência humana, na obra é conduzida através da referida massa verbal e dêitica, demonstrando uma postura crítica em face do estabelecimento da “ordem e progresso”.

Quando ocorre, em muitos momentos, a ausência verbal, instala-se o império descritivo. Nele há que se estancar, retardar o fluxo temporal, buscando o detalhe, na perspectiva de, no fugaz encontrar a essência, pois que detalhar é, obedecer uma seqüência. A obsessão do detalhe é a constatação do inesgotável do ser perecível, em outras palavras, de seu infinito.

O sentido de transitoriedade, da concepção de existência enquanto um contínuo e perpétuo vir-a-ser, se para o românticos era encarado como uma das causas do sofrimento humano, em *Evocações* é captado como uma condição irremediável. Cumpre ao ser humano aceitá-la e buscar a sua fruição.

3.1.5 - O espaço

“Porque tudo está na espiritualidade, na alma.”
(Cruz e Sousa - “Ídolo Mau”)

Vimos como o tratamento do tempo está subordinado à expressão da subjetividade. Com o espaço não é diferente. No texto **Nirvanismos...**, o narrador nos dá uma pista de seu entendimento. Araldo, encetando sua aventura errante, adentra, inicialmente, em florestas. Na própria descrição, em certos momentos, percebemos o gancho para tal exteriorização da paisagem interior:

“... levantavam-se, tremendas e tumultuosas, grandes árvores seculares, sombras e espectros verdes ramalhando as largas copas agitadas de *sonhos*” (EV, 632) - **o grifo é meu.**

Juntando um elemento abstrato aos demais de sentido concreto, o texto funde as duas dimensões do ser. “De sonhos” possibilita a interpretação substantiva (as copas seriam feitas de sonhos) ou funcional (os sonhos agitariam as copas). Mas o narrador vai insistir em apontar o caminho da subjetividade, apresentando perguntas ao leitor:

“Que florestas eram essas, com animais piores que os lobos, piores que os tigres, piores que as serpentes, piores que os homens? Não eram, decerto, em região nenhuma da terra, nem do céu, nem do inferno. Onde eram, então, essas florestas? Onde eram?” (**Nirvanismos** - EV, 636)

O narrador não responde, mas insiste mais uma vez com a mesma pergunta, como a chamar a atenção do leitor para não ler o texto buscando o mundo externo.

Evocações, contemplando um mínimo de ações de suas personagens, encerrando-as em si mesmas, apresenta uma fundamental ausência de espaço físico. Os que existem são vagos, além de não comportarem descrições objetivas. Não há topografia. As ações, pela ausência da precisão descritiva, sugerem qualquer lugar ou mesmo a concepção implícita do não-lugar, qual seja, o “espaço” interior ou o “espaço” mítico.

Em *Sensibilidade, Espiritualizada, Asco e Dor, Anjos Rebelados, No Inferno, A Nódoa, Balada de Loucos, O Sonho do Idiota e Nirvanismos* fica evidenciado o espaço como forma de oprimir, por exclusão. No primeiro texto, a personagem Lúcia, depois de uma síntese de seu passado¹²¹ (uma descrição que vai encontrar semelhança de detalhes em *No Inferno*), erra por ruas “entre multidões cerradas” e à beira-mar. Enfrenta a “indiferença de ferro das bárbaras hordas humanas” e encara o mar como “horrível inimigo que se não pode jamais destruir, mas apenas odiar em vão.” (EV, p. 531). O espaço exterior é mostrado como símbolo da opressão contra o indivíduo. Dele o indivíduo tenta fugir. É na rua que o personagem de *Asco e Dor* encontra a razão que o leva a tornar-se “uma sombra irremediavelmente presa dentro de outra sombra” (EV, p.540). Também na rua, descrita em tom funéreo¹²², que os personagens da *Balada de Loucos* se perdem; é dela que o Idiota (*O Sonho...*) é corrido por apupos e pedradas. Ao cemitério as velhinhas, de *Anjos Rebelados*, vão, por um “nebuloso caminho”, prantear seus mortos e proferir blasfêmias. Por florestas e desertos Araldo (*Nirvanismos...*) foge e é castigado pelo sol e ventania. Mas, se o espaço externo é ameaçador, o interno nem sempre acolhe. Se o narrador-protagonista

¹²¹ “Por ali, perto das vagas, erguia-se um muro austero e alto, donde bucolicamente pendiam imensas e exuberantes latadas, verdes tentáculos de folhagem estrelados de rosas jaldes, de rosas brancas e de rosas rubras. Através de um gradil aberto viam-se louçanias de jardins, preciosidades de plantas, uma alegria pinturesca de vergéis e um repouso secreto e claro de Recolhimento, quebrado em dadas horas pelo quente esplendor bizarro de risadas.” (*Sensibilidade* - EV, .527)

¹²² “Eram em torno paisagens tristes, torvas, árvores esgalhadas nervosamente, epilepticamente - espectros de esquecimento e de tédio, braços múltiplos e vãos sem apertar nunca outros braços amados!” (*Balada de Loucos* - EV, p. 596)

de **Espiritualizada** encontra no “obscuro aposento” a solidão que necessita, não deixa de nele situar-se “Nos seis ou sete palmos... que *ainda* não são, contudo os sete palmos da cova” (EV, p.534 - o grifo é meu). Por seu turno, Maurício depara-se com a nódoa num cabaré, reencontrando-a em seu aposento, caracterizado como “triste tugúrio abandonado e frio”, no qual morre. E o Idiota, buscando refúgio no interior de uma igreja, nela depara-se com os répteis que destroem suas fantasias e expulsam-no de volta para a rua hostil.

Nos planos imaginário e psicológico o espaço também não oferece aconchego para o indivíduo. No **Inferno**, texto no qual a referência externa está completamente distanciada, nas “regiões do Desconhecido”, mesmo com sua descrição de cunho dantesco¹²³, o narrador-personagem encontra-se com Baudelaire e, à vontade, expressa a sua admiração e louvor. Do “esdrúxulo, luxuoso e luxurioso parque de Sombras do Inferno” (EV, 581) ele não é expulso, não é corrido, apesar dos demônios que por ali circulam. Ao mesmo tempo que nele está, parece distante, incólume como Virgílio na Divina Comédia. Na faceta satânica de *Evocações*, o espaço também aparece como privilegiado.

Os espaços da natureza (o mar, o deserto, a floresta) apresentam características destrutivas, na maior parte dos textos.

A idealização romântica da natureza convive, paradoxalmente, com o seu contrário, o “horrível inimigo”, de **Sensibilidade**, pelo reconhecimento da aliança entre o homem e tal “inimigo”, mesmo porque, na proposta simbolista é fundamental a revitalização através da energia telúrica. Os errantes de **Triste**, **Sensibilidade**, **Intuições** e **Nirvanismos**, ao final, fundem-se na paisagem e, em **Anjos Rebelados**, as personagens “de pé sobre a terra úmida e revolta das últimas covas” encontram força para proceder ao fechamento da sequência anterior dos anátemas. Considerando o referido paradoxo, há que se levar em conta as funções metafóricas diversas do mar, da floresta e do deserto.

¹²³ EV, p.581/584.

O mar é uma referência distanciada. Nenhuma situação ocorre nele, de quem as personagens nutrem mágoas geradas pelas perdas de entes queridos, alusivas (**Sensibilidade**) ou explicitadas (**Anjos Rebelados**). Nele os cadáveres dos amantes de **Tenebrosa** seriam arremessados. Trata-se, pois, de um espaço não percorrido, mas de referência assustadora. Lugar de morte, metáfora líquida do túmulo.

A floresta e, por analogia, a área rural são idealizadas em **Iniciado**, **Intuições** e **Anho Branco** enquanto lugar de saúde física e inocência, ambiente propício para a reflexão peripatética, apesar de impróprio para o desenvolvimento efetivo da arte, cuja “Via Sacra” está fadada a acontecer na cidade. Para o acolhimento dos que fogem (**Nirvanismos**), o espaço reflete a paisagem conturbada dos movimentos psíquicos.

Com o sentido de abandono e miséria, temos o deserto, em constante relação com a África, para a qual surge como uma enorme chaga, atingindo o narrador-personagem de **Asco e Dor e Emparedado**, no que diz respeito à sua origem étnica.

A indeterminação desses lugares situa-os como “ambientação”, nos parâmetros da distinção proposta por Osman Lins, em *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* e apresentada por Antonio Dimas, em *Espaço e Romance*:

“... o espaço é denotado; a ambientação é conotada. O primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito. O primeiro contém dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica.” (Dimas, 1985, p.20)

Os referenciais propriamente geográficos (África, Abissínia, Núbia, Arábia) ou de sentido místico (Horto) são ligeiras alusões, com função adjetiva, excetuando-se o texto **Dor Negra**, no qual há o processo de personificação, que também exclui a África enquanto localização. Também surge o emprego do sem-limite, através do céu, como por exemplo em **Asas e Região Azul**.

Por outro lado, mais da metade dos textos não traz qualquer referência espacial, outros utilizam as instâncias microcósmicas (“sobre o leito”, “no féretro”, “numa sepultura”), traduzem a fusão espaço-tempo (**A Noite**) ou apelam para a espacialização de instância metafísica (a morte, o infinito) ou psíquica (o sono).

Naqueles textos que apresentam referências de lugar, configura-se uma gradativa perda do espaço. No primeiro texto do livro (**Iniciado**), é revelada a substituição do campo pela cidade. No último (**Emparedado**), ao final, o narrador-personagem é comprimido entre quatro paredes, ainda que simbólicas¹²⁴. O féretro e o túmulo, que são aludidos em diversos textos, indicam essa sufocante redução de espaço, ante a qual há o sentido de inconformismo que gera a fuga. A alma eleita, de **Espelho contra Espelho** tem “sede de Espaço” (EV, p.599) e uma voz indeterminada diz ao Capro:

“Sentes o mundo vão, estreito, de dolorosa dureza...”
(Capro - EV, p.489)

¹²⁴ Na sua gênese, este texto tem uma relação com dois contos de Edgar Allan Poe, “O Gato Preto” e “O Barril de Amontillado”, no tocante à temática. O emparedamento, descrito por Poe nos dois contos citados, tem por base um referencial realista. Em “O Gato Preto”, o narrador-personagem empareda um cadáver juntamente com um gato; o cadáver é de sua mulher que ele havia assassinado. Em “O Barril de Amontillado”, trata-se de uma vingança que leva o indivíduo a emparedar o homem que, em certa ocasião, o havia ofendido. As abordagens de aspecto realista, ensejam um objetivo claro, preciso. Um, o de esconder o cadáver e assim se permanecer impune do crime. O outro, o objetivo de realizar uma vingança, emparedando um indivíduo vivo e alcoolizado. Mas, nos dois casos, a expressão é literal. É provável que Cruz e Sousa, leitor de Edgar Allan Poe, tenha aproveitado esses dois contos, para, através de seus estímulos e de sua temática básica, ou seja, o emparedamento, transmitir a condição de emparedado a partir do ponto de vista da vítima. Se em Poe o narradores-personagens são os que emparedam, em Cruz e Sousa a ação não se realiza, mas se configura como uma projeção, para o futuro. Assim, tem-se a dimensão subjetiva que não se encontra em Poe. Se em Poe as paredes são concretas e seus limites definidos e medidos, como no “O Barril de Amontillado”, onde a metragem da cavidade em que será preso o homem é dada com precisão, em termos de altura, largura e profundidade, em Cruz e Sousa estas paredes são alegóricas. Elas se elevarão até às estrelas. Se em Poe, a condição para o emparedamento situa-se em um ato impensado, que redundou em um crime, no caso do “O Gato Preto”, ou em planejado ato de vingança, no caso do “Barril...”, em Cruz e Sousa ela será resultado da ousadia detectada na ação do personagem em caminhar, ainda que apareça como advertência de uma voz opressiva.

Ambientação subjetiva é o que encontramos em *Evocações*. O narrador-personagem de **Asco e Dor** debate-se no “vácuo”; “Um vácuo tenebroso, um vazio sepulcral, horrível fazia-se” no cérebro do personagem de **Capro**; e o de **Mater**, depois de experimentar o mesmo, ou a “Sinistra amplidão vazia de afetos”, expressa seu intento:

“O meu desejo indômito era de ir além, fora das brutas portas de pedra da Região dos Egoísmos, gritar, gritar, clamar, livremente, à natureza virgem, aos campos, às florestas, aos mares, às ululantes tempestades, aos sóis em febre...” (**Mater** - EV, p.483)

Este “além” acaba por ganhar a instância metafísica em **Abrindo Féretros**:

“Agora que deixai para lá, na plebéia rua, a filáucia e a mordacidadezinha do inqualificável cretino... posso, talvez, fechando-me nos meus secretos isolamentos, nas minhas solenes abstrações, concentrando-me, afinal, penetrar serenamente no Além, debruçar-me transfigurado no Mistério.” (**Abrindo Féretros** - EV, p.604)

O processo de instauração do espaço comprimido resulta na ânsia de evasão ou de autoproteção. Assim, no interior que se abre, como uma réplica do espaço externo, o caminho da fuga se faz, pois a mente torna-se a “única larga porta estrelada que se te oferece ao teu espírito, esse vasto campo ideal onde livremente colhes a cada passo tanta admirável flor de pensamento”, diz uma voz indeterminada ao personagem Capro. O “Além” seria, assim, uma máscara do aquém, considerando-se o limite entre o “eu” e o mundo.

“...dentro de mim estava aberto para ela o suntuoso altar da Piedade e da Ternura” (**Balada de Loucos** - EV, p.599)

“... avenidas sombrias de minh'alma...” (**Triste** - EV, p. 511)

O dentro se abre e as referências desse interior são inúmeras. **Capro** oferece-nos um exemplo ante o qual podemos dimensionar a amplitude desse processo:

“Abria-se então na alma inquieta do Capro um rasgão de mar e estrelas, dava-se no seu temperamento fugitivo um *tocsin* de alarma, um bimbalar de carrilhões ruidosos, um estrugir de músicas marciais em marcha, clarões que rompiam névoas... órbitas estreladas e azuis onde a sua astral natureza com tanta ansiedade girava” (**Capro** - EV, p.489)

Contudo, a evasão propriamente dita, apresenta um sentido ilusório. Araldo (**Nirvanismos**) não chega a lugar nenhum de si mesmo, nem ao Ideal, apesar do sonho de “achar de repente um abrigo eterno” sob “as copas agitadas de sonhos”.

Ao ser feito o uso da espacialização da alma, surge o impasse. A busca interior revela sua frustração. Os parâmetros na vida mental são difusos. Nela não se pode constituir, propriamente, espaço. Daí o sentido errante de personagens como Maurício (**A Nódoa**) que, mesmo na cidade, são caracterizadas como seres que vagariam “sem Refúgios interiores”, verdadeiros errantes de si mesmos. Aí também se configura a metáfora do demônio arremessado à terra, como são comparados Maurício e as velhas de **Anjos Rebelados**. A noção da queda de Satã vai aqui servir para metaforizar a expulsão do espaço privilegiado. O próprio livro, assim, abriga tal significação errante, tópico que retomaremos mais adiante. Enfim, ante a redução do espaço ou expulsão dele, o lugar que se busca revela-se um não-lugar.

Ao reduzir, mostrá-la excludente ou eliminar a noção de espaço, *Evocações* atenta contra uma baliza fundamental da narrativa realista, excluindo-se em mais um aspecto de seu enquadramento e, tendendo para o que Massaud Moisés afirma acerca da poesia:

“A poesia não remete para lugar algum, nem se situa em espaço algum: é a-geográfica.” (Moisés, 1989, p.44)

O livro, atentando contra o espaço, aprofunda-se mais na *zona flutuante da linguagem*.

3.1.6 - Sonoridade

No item referente aos verbos, vimos que a predominância do pretérito imperfeito contribuiria para a idéia de movimento, associando-se a outros tópicos. No que concerne ao ritmo, os textos apresentam elementos que vão corroborar aquela idéia, no sentido da aceleração sonora, não só a partir do campo morfológico e sintático, mas também do semântico. No primeiro é de se destacar a presença constante da enumeração adjetiva, por vezes adensando-se à maneira de um caleidoscópio. Em **Um Homem dormindo**, a propósito, a transcendência da vida onírica desencadeia tal processo:

“E o ser, mudo, solitário, solene, pálido, indiferente, misterioso, fugitivo, trágico, belo, horrível, no espasmo elixírico do sono, dormindo, dormindo goza...” (EV, p. 579)

O uso excessivo do adjetivo serviria para demonstrar o infinito da imprecisão ou incompletude da realidade. Preferindo a abordagem analítica, o autor cria uma linguagem na qual o desenvolvimento dos textos é retardado, tudo derivando para a inconclusão. Também as contínuas reiteraões resultam uma “significação suplementar”, e não mera repetição de palavras, como observa Gilberto Mendonça Telles, referindo-se à poesia em versos de Cruz e Sousa. E acrescenta que:

“... a percepção maior dos efeitos estéticos deste tipo de repetição não deve ficar apenas no nível de cada verso, mas avaliar também o tipo de repercussão do fenômeno

nos versos vizinhos, em toda a estrofe e a sua contribuição para a significação geral do poema” (Telles, 1994, p.37/38)

Em *Evocações*, reitera-se em vários níveis, o que sinaliza estar o Poeta dedicado a projetar insistentemente sua cosmovisão, que ensejou o enfrentamento com a estética predominante, na época, que via na repetição um empobrecimento do estilo¹²⁵. É como se o Poeta, posicionando-se em vários pontos, circulasse, dentro de um mesmo texto, ou de um para outro, para captar de diversos ângulos o motivo de suas reflexões. No mesmo diapasão apresentado por Gilberto Mendonça Telles, podemos dizer que o adjetivo, como também o substantivo e o verbo, participam do processo de enumeração que, apresentando os termos justapostos, instiga o leitor a fazer um percurso rápido pelo texto, por vezes deparando-se com trechos que remetem a um fluxo catártico, como em **Ídolo Mau**.

“Alma, alma, mais alma, mais alma, muita alma, muita alma, toda, toda a alma, toda a infinita alma!” (EV, p.594)

Há que se levar em conta também extensão dos vocábulos. São empregadas palavras longas, incluindo aí os neologismos e, em particular, os advérbios, contribuindo para o sentido da melopéia.

A parataxe surge também como um reforço sintático à enumeração. A justaposição de orações, associada à anáfora, constitui um freqüente moto-contínuo para a realização textual.

“E enchia, enchia, enchia profundamente o Mar a grande Dor, filtrava-se pelos raios fluidos da luz, diluía-se no cheiro azotado e virginal das marés, eterificava-se, era essência, era eflúvio de emoção, era gérmen de sonho...” (Sensibilidade - EV, 532)

“- Apaguem o sol, apaguem o sol, pelo amor de Deus; fechem esse incomodativo gasômetro celeste, extingam a

¹²⁵ Telles, 1994 - p.52.

luz dessa supérflua lamparina de ouro...” (Triste - EV, 509)

Em diversos trechos, a anáfora relacionada a uma cadência simétrica, remete-nos ao verso, como neste exemplo de **Um Homem dormindo**:

“Véus diáfanos adelgaçam-se para além da visão terrena!
Véus de fimbrias de luar! Véus de centelhas de luar! Véus
de fogos-fátuos de luar!” (EV, p. 579)

Neste exemplo é possível, também, percebermos o uso da aliteração, outro recurso muito empregado no livro, como nas primeiras linhas do **Iniciado**:

“... a verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens...”
(EV, p.469)

Este exemplo remete-nos aos versos do poema “Violões que Choram”¹²⁶, de *Faróis*, proximidade não casual em se tratando da construção de uma linguagem sugestiva de estados de alma.

Retornando à anáfora, esta servirá também para refletir a exata situação apresentada, como o soluço durante o caminho de **Balada de Loucos**:

“De vez em quando um soluço da louca, vulcanizada
balada negra, despertava-me do torpor doloroso e eu abria
de novo os olhos.
E outro soluço, outro soluço para encher o cálix daquele
Horto, outro soluço, outro soluço.” (EV, p.597)

À moda de Aloysius Bertrand e tantos outros, surge a anáfora também para delimitar o parágrafo de forma equivalente à estrofe. **Emparedado**, dentre outros trechos, enfeixa quatro parágrafos

¹²⁶ “Vozes veladas, veludosas vozes/volúpias dos violões, vozes veladas,/vagam nos velhos vórtices velozes/dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.” (*Faróis* - Sousa, 1961, p.124)

seguidos, todos iniciados com a expressão “Era mister...”, três com “Almas..”; **Condenado à Morte**, três com o pronome “Ele...”; **Mater**, três com a expressão “Ali estava...”; **Intuições**, sete vezes com o nome do personagem de Shakespeare, “Hamlet”.

E como uma ampla evolução da anáfora empregada, encontramos a repetição de frases, à guisa de refrão, como em **Balada de Loucos**, o único texto cujo título refere-se à uma forma literária. A frase abaixo, repete-se três vezes em pontos diferentes do texto, após seis e onze parágrafos, entremeados de formas variadas que traduzem o fato de a louca proferir sua reza.

“A pouco e pouco - dois exilados personagens do Nada - parávamos no caminho solitário, cogitando o rumo, como, quando se leva a enterrar alguém, as paradas rítmicas do esquife...” (**Balada de Loucos** - EV, p.596/597)

Este exemplo também remete à poesia por sua constituição interna. 5/11/11/5/11/11, se dispensarmos a elisão, ou 4/11/11/5/11/9, se a mantivermos, é o esquema métrico. Considerando seu conteúdo significativo de cadência de passos, orações e prantos inscreve-se como um verdadeiro refrão.

Assonâncias várias povoam os textos de *Evocações*¹²⁷. Associadas a recursos como a aliteração formam verdadeiras células de forte carga sonora. **Asco e Dor** oferece-nos um singular exemplo, no qual se dá a aglutinação de vocábulos contendo o som construtivo vibrante “r”, na forma de encontro consonantal ou dígrafo, a oclusiva “k”, bem como a vogal “u”¹²⁸, além das consoantes nasais.

¹²⁷ A presença das assonâncias redundou em um artigo intitulado “Vestígio da Concordeância Bantu no Estilo de Cruz e Sousa”, de Joaquim Ribeiro, publicado inicialmente em 1947, no qual extravasa sua visão etnogênica: “Cruz e Sousa, porém era negro e não poderia jamais se livrar de sua herança étnica. No seu estilo, encontramos, pois, vestígio da linguagem dos seus ancestrais. É a marca do sangue africano alimentando o esplendor de seu gênio literário.” (Ribeiro, 1979, p.223)

¹²⁸ “Os defensores do simbolismo orgânico acreditam que uma vogal *grave, fechada, velar e posterior*, como /u/, deva integrar signos que evoquem objetos igualmente fechados e escuros; daí,

“Dor e Asco dessa esdrúxula, absurda turba bruta que além, sob a tarde, uivava, desprezivelmente ridícula, na infrene mascarada, com o seus ínfimos vultos sinistros transfigurados em crocodilos...” (Asco e Dor - EV, p. 539)

A presença dos inúmeros monólogos e constantes referências à voz humana¹²⁹ traçam o liame do livro com a oralidade, inclusive de caráter ritualístico. É necessário, ainda, lembrar da variada utilização dos sinais de pontuação. Reticências, exclamações e interrogações, surgem só ou associadas, como por exemplo no próprio título **Talvez a Morte?!...** Às vezes aparecem seguidos, como em **Ídolo Mau** (“Fome! Peste! Guerra!” - EV, 594). Constituem um traço dramático da linguagem. Também, os vários momentos de exortação, fazendo as vezes de um ato evocativo, indicam aquela e esta direção.

Do ponto de vista semântico, vamos encontrar referências várias de uma certa sonoplastia textual. Os termos “ritmo” e “música” são freqüentes, além de termos afins e daqueles relativos à dança¹³⁰.

por analogia, sentimentos de angústia e experiências negativas, como a doença, a sujeidade, a tristeza e a morte.” (Bosi, 1997, p.46)

¹²⁹ “... uma desconhecida voz, que ela não sabia de onde vinha, chamava com carinho por ela... - Lúcia, Lúcia, Lúcia - como o consolo da Sombra, como a piedade do Mistério, como a clemência do Vago: Lúcia, Lúcia, Lúcia!” (Sensibilidade - EV, p. 530)

¹³⁰ “... nos movimentos coleantes e ondulados do andar lento e grave de curiosidades e de ritmos imaginários.” (**Talvez a Morte?!...** - EV, p.591)

“Como que diluente, fina harmonia de violinos vagos abstrusamente errava em ritmos diabólicos.” (**No Inferno** - EV, p.585)

“... as estrelas violinavam a sua luz de eternidade e saudade”...“O vento erradio... soprava calafrios nas suas velhas guslas” ... “...um hino negro cantado e dançado agoureiramente por velhas e espectrais feiticeiras nas trevas...” (**Balada de Loucos** - EV, p.596-598)

“... lá se foi aquela presa dolorosa dos ritmos sombrios do Infinito” (**Triste** - EV, 513)

“Ela era, com efeito, a harpa delicada onde eu, adolescente e sem saber como, tirava as harmonias, os sentimentos rítmicos que guardei comigo e que agora aqui vou aos poucos difundindo.” (**Abrindo Féretros** - EV, p.606)

“E eu irei... escutando, enlevado, em arroubos íntimos, secreta música difusa e longínqua de Além... E essa música.... continuará a chamar-me, a chamar-me, misteriosamente a chamar-me...” (**Abrindo Féretros** - EV, p.612)

Quanto à aproximação com a música, há dois textos de fundamental importância para indicar essa preocupação do Poeta: **Região Azul** e **Asas**, os de menor extensão do livro. Neles os mencionados recursos de sonoridade se agrupam em forte coesão na formação do todo. As “músicas leves, sutis, ritmos languens...” (EV, p.554) propostos, em **Intuições**, para os versos (“Poesia”), aqui são atinentes à prosa.

Em **Sensibilidade e Vulda**, fica evidenciado todo o fascínio, presente em *Evocações*, pelo teor sonoro das palavras. Em torno dos nomes das personagens Lúcia e Vulda é elaborada uma reflexão impressionista, sendo no último caso todo o motivo do texto:

“O seu nome carinhoso e pamasiano recordava à primeira vista, pelo esmalte claro das sílabas, a forma de delicada porcelana, um fino e preciso mosaico ou os embutidos luxuosos dos charões. E esse nome aveludadamente azul - Lúcia - contava-me ao ouvido com a doçura, a ternura suavidade da mais íntima, penetrante carícia.”
(**Sensibilidade** - EV, p.526)

“Os veludos e aromas noturnos do teu próprio nome, Vulda, têm o estranho encanto dessa indiana majestade bramânica e ao mesmo tempo uma volúpia morna de luar de Verão, derramado lânguido, lento, molemente, pelas longas e caladas praias claras...” (**Vulda** - EV, 567)

A escrita articulando-se com tal gama sonora, em uma ambientação sem objetividade, vincula-se à força literária que, retomando a pulsação romântica¹³¹ e seu código de mistério e exotismo, alarga a pesquisa no interior da alma humana.

¹³¹ Cruz e Sousa, que na juventude foi romântico, não se desvinculou de todo daquela influência. A característica de arrebatamento pela palavra foi-lhe um grande legado do Romantismo. Se por um lado o expôs a severas críticas quanto à verbosidade de sua prosa, por outro assegurou-lhe este código de rebeldia contra o racionalismo. Antônio Cândido, referindo-se ao aproveitamento da oratória religiosa pelos autores românticos, na busca do sentido vago da existência, observa: “O estilo da oratória sagrada favorece e mesmo requer a repetição. Mas há uma repetição progressiva, lógica, encontrada, por exemplo em Antônio Vieira; e outra imprecisa, que vai acumulando imagens ou conceitos de modo aproximativo, envolvendo aos poucos o objeto em vez

3.1.7 - Interfaces

“É no convívio da mensagem com os vários códigos possíveis (prosaico, oratório, lírico...) que se modela o texto literário e se concretizam esteticamente os valores em cujo mundo estão imersos poeta e leitores.”

Alfredo Bosi

(História Concisa da Literatura Brasileira)

Os trinta e seis textos de *Evocações* configuram-se de maneira diversa, aproximando-se ora de uma forma literária, ora de outra. Entretanto, tal aproximação não diz respeito às formas extensas como o romance, havendo para a novela uma só exceção: **Nirvanismos**. Referem-se mais às formas breves do conto, da crônica e do ensaio. Tal aproximação, contudo, pelos aspectos já estudados, não chega a conformar inteiramente os textos.

Ante a abrangência do conjunto, propomos uma classificação, cientes da assertiva de Octávio Paz, em *O Arco e a Lira*, de que “classificar não é conhecer”. Servirá, no entanto, para uma reflexão final acerca do que já aventamos anteriormente: o não-lugar da obra no sistema classificatório do período em que foi publicada.

Chamaremos de “interface” as características de aproximação dos textos das *Evocações* com as formas breves mencionadas, trazendo à baila outras de importância menor no quadro classificatório tradicional. A elas associaremos os textos para, em seguida, mostrar seus traços destoantes.

Quanto à unidade de ação, tempo e espaço, podemos reunir os seguintes títulos das *Evocações*: **Sonambulismos**, **A Nódoa** e **O Sonho do Idiota**. Tais textos, de uma maneira ou de outra contêm alguma ação. No primeiro caso, a transformação da lua em Cristo que,

de defini-lo. /.../ A nossa convicção se elabora pela justaposição e acaba se formando pelo acúmulo: uma saturação do espírito e da sensibilidade, também conveniente às tendências românticas, não raro mais satisfeitas pelo assédio envolvente dos sentidos e da emoção do que pela marcha progressiva da razão.” (Candido, 1975, p. 298, v.1)

por sua vez, assume surpreendente configuração satânica. Em **A Nódia** o surgimento da mancha, seu desaparecimento, seu ressurgimento e a morte da personagem. No último, a expulsão da personagem das ruas, sua procura de abrigo na igreja, e, por fim, sua expulsão da igreja pelos répteis verdes. Os desfechos dos três são, de certa forma, inesperados. O tempo, sem demarcação, está centrado no momento das ações. O espaço mantém-se dentro dos padrões de uniformidade: externo diante da noite, no aposento, e na igreja, respectivamente.

Os três textos, entretanto, apresentam digressões baseadas na *caracterização das personagens ou na descrição ambiental*. **A Nódia e O Sonho do Idiota** oferecem comentários da vida pregressa das personagens, buscando ampliar a dimensão do texto para além da ação que se desenvolve. A idéia de conflito é interna. Todas as personagens vivem conflitos psíquicos que originam as visões em que se *constituem* os textos. Por outro lado, o diálogo, muito comum na estrutura do conto, não ocorre, havendo predomínio total do monólogo. Acrescente-se aí, a questão irreconciliável da linguagem de todos os textos, que se afasta da concisão e da objetividade, nos *parâmetros sonoros descritos* no item anterior.

De aspecto narrativo, mas destoando do conflito tradicional do conto - que pressupõe antagonismos e, por conseguinte, seres diversos - temos **Balada de Loucos, A Sombra e Extrema Carícia**. Uma caminhada sem rumo pela noite, um encontro com o sobrenatural e um relato de sensações. Nenhuma variedade de espaço e tempo. Mas, os dois primeiros incorporam digressões. O último, nenhuma noção de espaço.

Pela configuração episódica temos **Nirvanismos**, que se aproxima da novela. Em caminhada, Araldo sai da cidade para a floresta, onde envelhece caminhando. Passa para o deserto, encontra as aves, prossegue e se perde um meio à tempestade de areia. O ritmo do texto é veloz. Antagonistas: lembranças do passado, as forças da natureza e o envelhecimento. Mas, não há fechamento nos episódios, o que marcaria a autonomia de cada um. Por outro lado, apresenta-se uma só personagem. Nenhum diálogo.

Oferecem-nos interfaces com a crônica, **Morto e Um Homem Dormindo...** Busca-se o pormenor de cenas do cotidiano: um féretro e alguém em pleno sono. Tecem-se comentários. O primeiro beira o necrológico, o segundo a resenha. Porém, a onisciência e a linguagem rítmica trazem a distância da objetividade e clareza.

Aproximam-se aos pressupostos do ensaio características dos seguintes textos: **Iniciado, Melancolia, Intuições, Espelho contra Espelho e Emparedado**. Neles idéias são discutidas e defendidas. Há uma preocupação didática em curso. Críticas, sem preocupação com as provas, são dirigidas, indiretamente, a tipos sociais. Contudo, há o desenvolvimento do pensar, buscando a intimidade do destinatário. Entretanto, com exceção (não completa) de **Emparedado**, em todos os demais o destinatário está determinado como ouvinte ideal. Em dois casos (**Iniciado e Espelho contra Espelho**) fala-se do destinatário. O monólogo apresenta-se com uma aparência dialógica em **Intuições**, com extensas falas de cada uma das duas personagens. **Emparedado** alterna o direcionamento do discurso, derivando para o monólogo enquanto forma literária, na qual podemos agrupar também: **Mater, A Noite, O Sono, Adeus, Espiritualizada e No Inferno**. São as pulsões psíquicas individuais que se sobressaem. O receptor, ainda que elemento de memória, à guisa de público é mantido em todos os casos. Contudo, só em **No Inferno** temos cenário. Por outro lado, a expectativa de um nascimento, a busca de consolo, a queixa de abandono, a despedida, as declarações de amor e admiração intelectual que, respectivamente, se realizam não constituem propriamente um conflito, com embate de forças opostas.

Próximos à fábula realizam-se **Região Azul e Asas**, sobretudo pela ausência de personagens humanas e pela excentricidade da fantasia. Mas, os pássaros e sua metonímia (asas) não constituem personagens. A linguagem extremamente musical e a ausência de enredo se contrapõem também à concepção corrente de fábula. Há também a ausência de um conteúdo moralizante.

Ainda, como perfis, estariam caracterizados os textos **Seráfica, Dor Negra, Capro, Condenado à Morte, Anho Branco, Triste, Sensibilidade, Vulda, Talvez a Morte?!..., Ídolo Mau e Abrindo Féretros**. Busca-se descrever personagens, com traços humanos ou alegóricos (**Talvez a Morte?!...** e **Ídolo Mau**), e personificação (**Dor Negra**). Quanto às de traços humanos, tende-se para a descrição psicológica, dando-se, por vezes, vazão ao monólogo interior (direto, no caso de **Triste**, e indireto, no caso de **Condenado à Morte**). Aqui também poderíamos acrescentar parte de **Emparedado**. Neste mesmo sentido, impõe-se a questão autobiográfica.

Em que medida um texto pode ser classificado como autobiográfico? Teria a autobiografia traços estruturais que nos permitisse fazer aproximação de alguns textos de *Evocações*? Ou apenas seria possível através de conteúdos que refletissem a vida do autor?

Antes de tentarmos responder tais questões, lembremos que o autor foi, e ainda é, vítima da leitura biográfica de sua obra. Deixando de lado, por hora, as razões sociais e ideológicas que levaram e levam a isso, haveria em *Evocações* motivos para tal atitude freqüente?

Nas primeiras pessoas e nos grandes monólogos, mesmo que contidos em formatos dialógicos, parece que estão os conteúdos e formas de extravasamento do “eu” que explicam, em parte, aquela tendência crítica. Um texto autobiográfico seria, pois, aquele no qual são detectadas marcas da biografia do autor. Contudo, não teria sido a forma catártica de alguns textos o fator que mais induziu à tendência apontada, até mesmo como resposta social ao conteúdos ali expostos? Haveria, pois, em nosso entendimento uma indução não só pelo conteúdo, mas pela forma, não da biografia tradicional, em que o autor desde o início se propõe a narrar fatos de sua vida, garantindo “o principal requisito do gênero”, conforme Maria Teresa de Freitas:

“... identidade declarada entre autor, narrador e personagem” (Freitas, 1991, p. 87)

Se existe tal identidade em *Evocações*, ela não é declarada. O Poeta não se propõe a falar de sua vida. Os traços mais visíveis são nomes de familiares e pessoas de sua relação (apenas em **Abrindo Fétretros**) e sua indisposição contra o meio literário reinante na cidade do Rio de Janeiro da época. O restante, só a análise de similaridades pode apontar. Tudo indica, entretanto, que houve uma conjuminância da forma evocativa, que solicita a presença constante do “eu”, com a necessidade externa de se comentar o autor. Mas, tal fato não pode deixar de lado outra possibilidade. Afinal, o aproveitamento da história de vida por um autor não invalida a realização estética do texto. Daí a incisividade com que Tânia Valladão aborda a problemática:

“Não se pode falar de uma obra autobiográfica. Sua poesia e sua prosa tratam de divagações, de sonhos e pesadelos, de sentimentos. Não descrevem pessoas ou narram fatos, nem criticam ações.”(Valladão, 1989, p.11)

Assim, ao considerarmos o transbordamento subjetivo do autor, seria lícito anular o transbordamento do narrador-personagem? Com o próximo capítulo pretendemos avançar para um melhor aprofundamento dessa questão, pois referem-se aos três temas principais da obra. Ainda assim, cumpre assinalar os textos de grande conteúdo similar a dados da biografia: **Iniciado, Mater, A Noite, Condenado à Morte, Triste, Espiritualizada, Asco e Dor, Intuições, No Inferno, Balada de Loucos, Espelho contra Espelho, Abrindo Fétretros, A Sombra e Emparedado.**

3.2 - Temas

Os temas¹³² apresentados em *Evocações* são variados, mas, além de temas reiterados, há, como já foi aventado acima, uma “climatização” de subjetivismo em todos os textos, colocando o indivíduo - o sujeito da enunciação ou a personagem - em primeiro plano. Este trabalho, a partir da relação apresentada no quadro do subcapítulo precedente, propõe o agrupamento dos textos em três grandes linhas temáticas que serão desenvolvidas a seguir.

3.2.1 - O artista versus a sociedade

O embate entre o artista e o mundo, núcleo central de *Evocações*, pressupõe, em seu contexto, uma visão bastante singular dos dois pólos. O primeiro está calcado na concepção de indivíduo enquanto universo auto-reflexivo. A ela associa-se o labor artístico enquanto missão, sacerdócio e calvário¹³³. O artista seria um predestinado. Entretanto, o sentimento de superioridade no sacrifício não seria acompanhado de humildade cristã, mas de orgulho e autovalorização. Por outro lado, aceitando o livre arbítrio, o autor não deixa de caracterizar o desvio do caminho da arte como uma bifurcação para a mediocridade mundana, que terá sua personificação no

¹³² Trabalharemos, por força da singularidade da obra, com as noções de tema enquanto: a) “tópico central em torno do qual se organiza o discurso” e b) “idéia principal e/ou secundária que se pode abstrair de um conto, novela, romance ou peça teatral. Nesta acepção, o tema pode revelar-se de forma direta ou indireta, voluntária ou involuntária. E, proporcionalmente à complexidade da obra, vários temas podem concorrer ao mesmo tempo e dar margem a controvérsias.” (Cf. Moisés, 1995, p.490)

¹³³ “Enfim, carregar cruzes, arrastar calvários, irás pelo mundo, irás pelo mundo!” - *Intuições* (EV,559).

Asinino¹³⁴, personagem-referência do texto **Espelho contra Espelho** e no Capro, protótipo do artista impotente, personagem do texto de mesmo título.

É na relação com o público (aqui implicando críticos e leitores) que a questão é aprofundada. A sociedade aparece em *Evocações* como o seio de disputas mesquinhas, vaidade e decadência. O artista estaria isolado. Sua comunicação impedida. Em **Intuições**, enfatizando o papel do escritor, o “eu lírico” demarca os limites da comunicação da obra, que receberia abordagem apenas nos sentidos mais superficiais, nos “pontos de perfeita tangibilidade”. Sua complexidade provocaria a rejeição do público, o que seria a “cisão fatal”. O escritor, por seguir “... desbravando as florestas virgens da língua, deflorando os viços púberes do vocábulo...”¹³⁵ é colocado à margem.

No conflito o artista será situado - em **Intuições**, **Espelho contra Espelho** e **Emparedado** - como um rebelde que não aceita pactuar com as normas e valores estéticos então cristalizados. Mas, por sua vez, não se propõe, aparentemente, a instituir outros. O “Ideal” constituirá o norteador do Poeta. Além disso, esta recusa remete-se a outra mais abrangente. Tais valores estéticos seriam referência da sociedade como um todo. Assim, a paisagem idílica de **Intuições**, entre colinas e mar, que os dois amigos percorrem, associada ao crepúsculo vespertino, corresponde aos ideais antiurbanos e a certa idealização campestre. O “Iniciado” surge como aquele que atendeu, por suas qualidades, os pré-requisitos para vida artística. Dentre tais qualidades, são realçadas, idilicamente, aquelas resultantes de uma vivência no campo, tais como, a saúde e o entusiasmo. Aqui fica assinalada a passagem da vida rural para a vida urbana. Porém, naquela, apesar da mencionada idealização, a possibilidade da arte não se deu. Na cidade, contudo, embora o caminho para o artista seja possível, o conflito é

¹³⁴ Verbete: asinino [Do lat. asininu.] Adj. 1. De, ou pertencente ou relativo ao asinino, ou próprio dele. 2. V. burro (12). [Sin. ger.: asinal, asinário, asnal, asnático, asneiro, asnil.] S. m. 3. Animal asinino. (Holanda, s.d.)

¹³⁵ **Intuições** (EV, p. 561/562)

constante. Mas, a própria disposição de passagem da vida rural para a vida urbana pressupõe uma qualidade importante: o desapego.

Ao verdadeiro artista caberia distanciar-se das questões da vida literária e aproximar-se da “Amplidão azul”, do sentido mais profundo, religioso, da arte. Virando as costas à vida literária, aprofundaria a análise da sua crise existencial, como uma forma de resistência, de sobreviver.

O papel do artista, como um serviçal do gosto de uma maioria, é repellido, de forma indireta, em **Intuições** e, de forma ostensiva, no **Emparedado**. O Poeta nega-se a servir “...uma espécie de iguaria agradável, saborosa, que se devesse dar ao público em doses e no grau e qualidade que ele exigisse...” (EV, p.652), pois aponta como sustentáculo de uma arte burguesa “... a frívola atenção passiva de um público dócil e embasbacado.” (EV, p.656), bem como assinala que, no meio social, “... o sentimento d’Arte é silvícola, local, *banalizado*...” (EV, 659). Mas tal postura é ambivalente. A auto-suficiência não impede o patético apelo a um leitor ideal, assim apresentado:

“...braços que me abrigassem...”, “...uma alma que nos veja com simplicidade e clareza, que nos compreenda, que nos ame, que nos sintam...”, “...a alma irmã à qual pudéssemos comunicar absolutamente tudo.” (EV, p.661/662)

O artista, projetado como um ser de sensibilidade superdimensionada, encontra uma ressonância em outros “Errantes do Sentimento”, o que o leva a pronunciar-se em nome de um “nós”. Enquanto descendente de africano sua identificação será, indireta e alusivamente, com Otelo, e, fundamentalmente, com a África e seu grupo racial¹³⁶. Neste tópico estará o fecho de **Emparedado** e de

¹³⁶ Tal identidade ocorre, conflitiva e explicitamente, em **Asco e Dor**, com forte carga de ambigüidade. Contra a “ironia” do público que goza do espetáculo carnavalesco, no qual um grupo de negros apresenta-se, com aspecto sofrível, o narrador extravasa: “Asco e dor dessa ironia que para mim vinha, que para mim era, que só eu estava compreendendo e sentindo... / ironia só

Evocações. O “eu”, apesar da sua identidade racial assumida, não descuidará de ligá-la intimamente à sua condição de artista, de literato.

A figura do artista absorve o sentido das personagens que circulam nos textos **Condenado à Morte e Triste**, formando uma comunidade de hipersensíveis e, face ao embate inevitável com o mundo, solitários. No primeiro texto, o isolamento é apresentado nos aspectos voluntário e involuntário. O indivíduo, pelas diversas decepções tidas com o social, busca o isolamento para não se macular, para não perder o seu grau de espiritualidade. Ao mesmo tempo é atingido pelos sentimentos de derrota, que o colocam como vítima do ódio dos demais, e de expulsão do convívio social, o que aparece também no **Emparedado**¹³⁷. Há, contudo, a predominância da voluntariedade. O Estético é um indivíduo que, como alguns outros, se salvou do “Caos universal”. Sua condenação é, pois, autocondenação em nome do ideal, o caminho possível para se atingir a glória reconhecida pelo enunciador¹³⁸, como o fizera também e, analogamente, no poema em versos “Triunfo Supremo”, do livro *Últimos Sonetos*¹³⁹. O desenvolvimento e o desfecho dos dois poemas

para o meu Orgulho mortal, só para a minha Ilusão humana, só para o meu insatisfeito Ideal...” (EV, p. 539-540).

¹³⁷ “O Artista é que fica muitas vezes sob o signo fatal ou sob a auréola funesta do ódio, quando no entanto o seu coração vem transbordando de Piedade, vem soluçando de ternura, de compaixão, de misericórdia, quando ele só parece mau porque tem cóleras soberbas, tremendas indignações, ironias divinas que causam escândalos ferozes, que passam por blasfêmias negras, contra a Infâmia oficial do Mundo, contra o vício hipócrita, perverso, contra o postiço sentimento universal mascarado de Liberdade e de Justiça.” **Emparedado** (EV, p.659)

¹³⁸ “Mas, afinal, assim mesmo condenado à Morte, sob os filtros negros da Morte, ele, purificado do Espírito, perfectibilizado da Alma, remido e libertado da Matéria, ficou simbolizando, no entanto, o único ser, verdadeiramente livre e legitimamente ser, o mais belo, o maior, o mais alto ser, ainda que desolado e sombrio, vitorioso da Terra!” (EV, p.497)

¹³⁹ “Quem anda pelas lágrimas perdido,
Sonâmbulo dos trágicos flagelos,
É quem deixou para sempre esquecido
O mundo e os fúteis ouropéis mais belos!

É quem ficou do mundo redimido,
Expurgado dos vícios mais singelos
E disse a tudo o adeus indefinido
E desprende-se dos carnavais anelos!

são os análogos. Este ser, que abandona o mundo e por ele realiza o seu calvário, é um “vitorioso” e não um derrotado. Se sofre, em sua passagem, pode ficar “sonhando”. Faz-se presente a noção religiosa e católica de uma felicidade pós-morte para quem abdica de um mundo pecaminoso onde os prazeres físicos, os “carnais anelos”, pululam com seus “ouropéis mais belos!”

Assim como a personagem de **Condenado à Morte** é vítima do pensamento, dos “cilícios das Idéias”, em **Triste** a vitimização se repete¹⁴⁰. Conformada a situação de que a personagem está diante de um mundo adverso, a ela é dada voz. O conteúdo do que enuncia, mesmo com a sua ambígua autodefinição¹⁴¹, é de crítica ao meio circundante, que não é reduzido a aspectos pontuais de uma determinada sociedade. Já no início, refere-se ao “universal partido da Mediocridade” e “soberana Chatez absoluta”. A crítica aos valores humanos, tecida por alguém dotado com os “peregrinos dons intelectuais”, investe contra a falsidade do talento, contra os pastiches, as convenções que aprisionam o indivíduo, fazendo ressaltar o anseio de liberdade alicerçado em profunda consciência¹⁴².

O conflito entre o artista e a sociedade está explícito, portanto, nos textos em que o primeiro é determinado como tal, ou

É quem entrou por todas as batalhas,
As mãos e os pés e o flanco ensanguentando,
Amortalhado em todas as mortalhas.

Quem florestas e mares foi rasgando
É entre raios, pedradas e metralhas,
Ficou gemendo mas ficou sonhando!”

(Cruz e Sousa, 1993 - p.194)

¹⁴⁰ “...suportar sem remédio as piedades aviltantes, as compaixões amesquinadoras, todas as ironiazinhas anônimas, todos os azedumes perversos e tediosos da Impotência ferida. /.../ Encolher-me, enroscar-me todo como o caracol, emudecer, apagar-me, numa modéstia quase ignóbil...” (EV, p. 511)

¹⁴¹ “... - monge ou ermitão, anjo ou demônio, santo ou cético, nababo ou miserável, que eu sou...” (EV, p. 510)

¹⁴² “E que o mundo veja e sinta que eu o conheço e compreendo, e que apesar da obscuridade com que me atrito comumente com ele, apesar dos contactos execrands na rodante contingência da Vida, tenho-o como que fechado nesta pequena e frágil mão mortal.” (EV, p. 511)

surge como um assemelhado: o estético ou o intelectual. Tal conflito vai também refletir-se em outras direções, de forma implícita, sobretudo pela opção de certo tipo de personagem em outros textos¹⁴³. A visão do conflito faz apologia do sofrimento, da profundidade do pensamento, da intuição, do desapego, enfim da afirmação radical do indivíduo frente ao meio, sem perspectiva conciliatória entre o verdadeiro artista e a sociedade¹⁴⁴.

3.2.2 - A mulher: tópicos de interdição

O código moral que rege a relação entre homem e mulher nos textos de *Evocações* oferece duas facetas, que se entremeiam. Uma a do impedimento e a outra a do sensualismo.

A mulher aparece em várias caracterizações: virgem, jovem, adulta, mãe, sedutora, velha, santificada. Surgirá também de forma simbólica.

Para melhor desenvolvimento deste capítulo, trazemos à reflexão um trecho do texto intitulado, a propósito, **Mulheres**, pertencente ao livro *Missal*, imediatamente anterior ao *Evocações*, no qual evidencia-se uma certa relação do artista homem com o sexo oposto:

“Só a psicologia desse ser, que é o artista, saberá ver fundo o delicado ser das mulheres e penetrar nas sutilezas, nas direções variadíssimas e múltiplas que toma o seu espírito, à maneira das aves que voam alto, sem rumo,

¹⁴³ “Os sonhadores, os artistas, os contemplativos, são todos mais ou menos como os moribundos: ‘visionários’ desinteressados. [...] Todo desapego ao presente, todo deslizamento para o sonho, tende a se tornar um espalhamento do espírito.” (Poulet, 1992 - p.133 e 135)

¹⁴⁴ Uma das respostas ao conflito será o desdém: “... se tens essa missão singular, quase divina, vai sereno, o peito estrelado pelas constelações da Fé, impassível ao apedrejamento dos Impotentes, firme, seguro, equilibrado por essa força oculta, misteriosa e suprema que ilumina milagrosamente os artistas calmos e poderosos na obscuridade do meio ambiente, quando floresce e alvorece nas suas almas a rara flor da Perfeição.” *Iniciado* (EV, p.474)

além, indefinidas na distância... Esse [o artista] poderá querê-las muito, adorá-las, adorá-las com outra chama sagrada; mas nunca as poderá amar carnalmente, friamente com os nervos - porque aparecerá sempre o analista sufocando o afeto espontâneo que não se delimita nem regulariza, o entendimento artístico, que ama a Forma, destruindo o fator humano que fecunda a Carne, que perpetua a Espécie. /.../ As mulheres, para o artista, para a estesia exigente, requintada, são apenas um elemento de sugestão estética amoldável às necessidades artísticas do sugestionado. Elas falam, abrem-se mesmo ao amor em rosas fecundas de sinceridade, dizem os ardores apaixonados, as recônditas sensações, a vida íntima do seu afeto; mas o artista as ouvirá, como artista que é, a frio, simulando interesse, formando já, mentalmente, com as palavras delas, com essa confissão franca, pura e sentida, embora, verdadeiras páginas de emoção e estilo” (MI, p.444/446)

Esta visão será projetada em *Evocações*, não só pelo reforço explícito àquela idéia¹⁴⁵, mas, e sobretudo implicitamente, na realização textual. Contudo, outros sentidos demonstram o curso subterrâneo de uma outra maneira de encarar a figura feminina.

Segundo aquele ponto de vista, o artista seria um assexuado no ato de recriar a figura da mulher. Mas, não só no ato de recriar. O “analista” que surgiria para impedir ou dificultar a relação carnal, habitaria o íntimo do poeta. Tal idealização enfeixa os textos **Seráfica, Mater, O Sono..., Espiritualizada, Abrindo Féretros** (Primeiro féretro - Ana), nos quais não há problematização que atinja o conflito, tanto da relação quanto da complexidade feminina em seu embate com o mundo. O interdito neles se configura como, respectivamente, morte, maternidade, ausência pelo estado onírico, declaração apaixonada à mulher-mãe e rememoração da juventude.

¹⁴⁵ “Mas, tendo desde logo entrado na posse secreta de si mesmo, o doloroso Estético só sentira mais a mulher nas linhas e aspectos da visão, desprezara a carne, idealizara, espiritualizara a mulher.” - **Condenado à Morte** (EV, p.500)

Entretanto, em **Seráfica**, os vários momentos de idealização feminina traçam um exemplo de controle da vertente erótica pelo conservadorismo. Daí que, ao lamentar a abdicação do erotismo feita pela mulher, o texto aponta para “volúpia dolorosa”. Afinal, seráfico é também, aquilo que queima e se purifica com o fogo. A confluência semântica do título, guarda, pois uma referência à relação entre a virgindade e a morte, que também ocorrerá em **Anho Branco**. Em **Seráfica**, através da palidez, o Poeta faz deste tipo de mulher uma alegoria da morte. No perfil de Seráfica ocorrem oposições basilares. Da “beatitude angélica”, da “prefulgência de arcanjos”, da luminosidade abundante no início do texto, chega-se à presença da dor, dos desejos tolhidos e da morte. Traços deste perfil serão retomados mais adiante no texto **Talvez a Morte?!...**, quando a mulher surgirá dotada da mesma palidez, interdição espiritualizante¹⁴⁶, mas, ao mesmo tempo, dotada de um sensualismo implícito¹⁴⁷. Tal sensualismo, aliado ao interdito, vai representar em **O Sonho do Idiota** o passo rumo à alucinação horripilante. A imagem da mulher entrevista na multidão, “loura, os cabelos finíssimos, os olhos azuis”, “a flor, ao mesmo tempo carnal e mística”, é relacionada à imagem de uma “Santa loura” no mesmo altar,

“... como se por acaso a visão amada do idiota se tivesse ido ali corporificar nesse mármore de Santa.” (EV, p.618)

Depois de perambular no interior da igreja, ainda sob o efeito do impacto primeiro da figura feminina, o idiota, contemplando aquele altar, é vítima de uma “recordação impulsiva”. Daí advém a *exacerbação de seu enlevo, a tal ponto que redunde em queda*, com a seguinte causalidade: a santa presentifica a mulher, a presença desta realça-lhe o ciúme e inveja dos outros homens, a inveja desencadeia os

¹⁴⁶ “Não se sentia nela o contato carnal, o travo miserando, a garra cruel da matéria. Não era a lama vil que tomava aqueles inauditos aspectos. Certo não a carne venal mundanizada!” (EV, p. 591)

¹⁴⁷ “...tinha uma expressão de ansiosas luxúrias de além-túmulo...” /.../ “... fazia recordar os alucinamentos e o gozo de uma flor de melancólico desejo...” **Talvez a Morte?!...** (EV, p.591)

répteis que passam a povoar todo o ambiente, partindo de uma subdivisão do próprio idiota “em milhões e biliões de répteis verdes de todos os aspectos e formas”.

O envolvimento do idiota e seu resultado revelam o quanto a interdição e a clausura (neste caso o interior da igreja) são aspectos de uma mesma imagem de mulher envolvida em uma aura de pureza. Mas, também sugere o homem vitimizado pela paixão.

Em **Balada de Loucos** a loucura é inexplicada. Atribuída à mulher, não é acompanhada de sensualismo. A personagem não deixa de ser contemplada em sua beleza¹⁴⁸, nem a fantasia para qualquer sugestão daquela natureza deixa de se fazer presente, mas trata-se do *sensualismo mórbido, fúnebre*¹⁴⁹. Na situação dramática do casal, narrador-personagem e a mulher louca, errantes pela noite, o que vive a mulher detona o processo mental (textual). A situação reforça o sentido proposto, por Cruz e Sousa, de tratar a mulher como “um elemento de sugestão estética amoldável às necessidades artísticas do sugestionado”¹⁵⁰, porém, aqui o emprego da primeira pessoa do plural dá um sentido de comunhão ao texto.

De maneira diversa, aquele sentido aparece também quando a mulher surge ligada ao mistério da criação. Em **Mater e Espiritualizada** ela é apresentada em meio ao parto e como recordação, respectivamente. Naquele texto sua imagem cede lugar às expansividades da primeira pessoa do narrador, que explora sua turbulência subjetiva de pai e, depois, a imagem contemplada do filho. Em **Espiritualizada**, a companheira, mãe de seu filho, é o motivo de uma declaração apaixonada de amor, embora esteja ausente.

A relação que se dá entre o enunciador e sua própria mãe, já não se mostrará desprovida de conflito. Em **Abrindo Fétretos**

¹⁴⁸ “Eu a olhava bem na pupila dos grandes olhos negros, que, pela contínua mobilidade o pela beleza quente, davam a sugestão de dois maravilhosos astros, raros e puros, abrindo e fechando as chamas do fundo mágico, feérico da noite” **Balada de Loucos** (EV, 598)

¹⁴⁹ “... um sacrilego erotismo de cadáveres” **Balada de Loucos** (EV, 597)

¹⁵⁰ **Mulheres** (MI)

(Terceiro fêretro - Carolina¹⁵¹), a idealização da figura materna é desmontada através da descrição ambígua. Como em continuação¹⁵², o texto **A Sombra** será calcado no remorso, como se a alma da mãe, tendo sido invocada, surgisse depois de algum tempo (e páginas) ao filho, “das mais longínquas e altas cordilheiras da Dor”¹⁵³, do além-túmulo. O que sente o narrador-personagem em relação a este reencontro constitui o desenvolvimento textual. A relação não comporta ninguém de permeio. O “Ser do meu ser!” - a quem a biografia do Poeta desvenda, pelo nome Carolina, tratar-se da sua progenitora - em **A Sombra** será pranteado com ênfase patética:

“- Mãe! Mãe! Mãe! - três vezes bendita entre as mulheres,
três vezes crucificada de Agonia!” (EV, p.628)

Elementos do cristianismo são utilizados, porém com singular modificação. A crucificação feminina sugerida, ainda que “na Agonia”, equívale a uma transgressão simbólica no dogma.

Articulando, no nível espacial e afetivo, um movimento de atração e recusa, o texto é assim construído:

- a) uma declaração retrospectiva da afetividade do filho;
- b) constatação do elo que permanece e pela tentativa de interrompê-lo;
- c) medo da morte que a sombra representa;
- d) constatação do remorso;
- e) busca do perdão;
- f) confirmação da incapacidade de restabelecer o vínculo real, caso fosse possível a ressurreição.

Por três vezes, a frase

“E a Sombra buscava-me, caminhava para mim
resolutamente!” (EV, p.625, 628)

¹⁵¹ “*Criatura dos Anjos que, no entanto, o Inferno possuiu e por fim acabou por estrangular!* Coração sangrante! Ser do meu ser!” (EV, p.610)

¹⁵² Entre um e outro está intercalado, apenas, **O Sonho do Idiota**.

¹⁵³ (EV, p.609)

surge no texto, constituindo-se, gradativamente, uma ameaça e, por fim, perseguição:

“E a Sombra caminhava, caminhava para mim resolutamente, resolutamente, agora com o passo mais largo, alongando mais para mim o vulto hediondo... E ela perseguia-me, perseguia-me, inexorável Remorso!” (EV, p.629)

Uma interdição irremediável se configura no plano hipotético. A possibilidade de uma ressurreição não encontra respaldo no amor filial, o que levaria o “eu” a recusar sua genitora.

Outras figuras femininas, sem a ligação familiar com o narrador-personagem, trarão à tona situações conflitivas, quer pela simples descrição, como é o caso de **Abrindo Féretros** (Segundo féretro - Antônio¹⁵⁴), quer pela revelação interior de Lúcia¹⁵⁵, demonstrando a profundidade da vida subjetiva, em **Sensibilidade**. Em ambos os textos a comiseração do narrador traça a seqüência do discurso. São personagens que, pelo prisma da velhice, surgem como vitimizadas pelo mundo¹⁵⁶, que tornou suas vidas interiores universos à revelia.

Mas, se aquelas velhas inspiram piedade, e delas não é exposta nenhuma reação, as três de **Anjos Rebelados**, ainda que vitimizadas, propõem a revolta contra a divindade cristã - nas figuras do Senhor, de Jesus e Maria¹⁵⁷ - exaltando Satã. Assim como Carolina,

¹⁵⁴ “Alma apoiada ao bordão da velhice, tiritando e se arrastando sob as lâminas cruas das espadas glaciais da Desolação...” **Abrindo Féretros** (EV, 608)

¹⁵⁵ “Era uma dessas assinaladas e tocantes velhinhas que impressionam e das quais, muita vez, a tremenda complexidade da Dor fica como que encerrada aos olhos insensíveis...” **Sensibilidade** (EV, 527)

¹⁵⁶ “Fazia mesmo lembrar um louco, igualmente cego e mudo, encarcerado e tateando na sua desgraça...” **Sensibilidade** (EV, p.531); “Naquela ignorada alucinação da vida, que círculos, quantas correntes tão opostas se cruzariam!” **Abrindo Féretros** (EV, p.608)

¹⁵⁷ “Ó Deus sem piedade, ó Deus sem religião e compaixão, maldito sejas! Que Satanás, o Vencido por ti, vingue todas as Mães, triunfando eternamente de ti nas masmorras negras do Inferno.”; “Jesus... eu te lanço todas as blasfêmias, todos os anátemas, todo o fel à tua

de **Abrindo Féretros**, “subiu às mais longínquas e altas cordilheiras da Dor”, elas “as três Dolorosas se transfiguravam, os seus corações traspassados das espadas dilacerantes da agonia infinita, enchiam-se de um torturante fel”. A perda de seus filhos, a razão da revolta, das imprecações proferidas no cemitério. Ao conflito, aqui, de ordem *metafísica*, o narrador mantém-se *distanciado*, não assumindo a condição de personagem. Esta atitude, no entanto, não implica completa isenção. Afinal, as personagens são tidas como “Velhas simbólicas”.

Para além do ciclo das virgens, das mães e das velhas, há também o da paixão. Nele o narrador está completamente absorvido pela carência afetiva, sensual e sexual. Em todas as situações o interdito, ainda que afrontado, reagirá provocando a tensão textual.

Em **O Sono**, na situação que o próprio título traduz, há a impossibilidade da carência ser atendida, provocando o drama interior¹⁵⁸. Diante da mulher dormindo, apesar de todos os clamores - “Acorda! Quero a tua voz... Fala!”- o narrador-personagem não logra atingir seu objetivo. A mulher, enquanto objeto de desejo, é inatingível. No texto intitulado **Vulda**, a partir desse próprio nome, há o extravasamento sensual do narrador-personagem, como se o nome fosse a materialização do ser¹⁵⁹, em torno do qual são tecidas as palavras, como, em outro tom, fora feito com o nome Lúcia, de **Sensibilidade**. Também, na sugestão da palavra “vulva” fica entrevisto o extravasamento sensual. O discurso, no entanto, se possibilita o sensualismo, não é via de acesso ao objeto do desejo. Por outro lado, **Adeus** é o conflito aberto de um relacionamento em vias de

Inclémência.”; “...Santa Virgem das Dores, Maria! Mãe! Mãe desnaturada que eu daqui amaldição, numa imprecação selvagem...” **Anjos Rebelados** (EV, p.572, 573 e 575, respectivamente)

¹⁵⁸ “... os meus nervos quase se despedaçam, tão grande, tão profunda é a tensibilidade deles quando te apercebem dormindo...”; “...o carinho e a piedade maior, mais intensa, mais viva, dos teus olhos e da tua voz, deixam-me desamparado, só, num deserto de silêncio e de frio...” **O Sono...** (EV, p.507/508)

¹⁵⁹ “Sempre que o pronuncio, como que sinto o lábio sangrar, sangrar pelo gozo vivo, intenso, de o pronunciar, como se a minha boca mordesse com avidez, com gula, a polpa deslumbrante de áurea carne viçosa, pubescente, fina.” **Vulda** (EV, p.567)

interrupção, como o próprio título indica. Rememorando, o narrador-personagem passa à queixa de ter, no passado, sido vítima da “Vinha exuberante da Paixão”. Não há indicador factual desencadeador do rompimento. Este adeus, dirigido à amada, se dá sob o signo enigmático da desilusão sofrida¹⁶⁰. É, na volubilidade, na capacidade de enredar, de seduzir que a mulher será mostrada como agente da perdição. Este tópico tem sua origem na tradição literária¹⁶¹, mas reflete também um desvelamento contrário ao estereótipo da fragilidade feminina.

Tenebrosa também é uma “águia famulenta” ou possui “garras de falcão”. A ave predadora sobrevoa os textos, expondo seu sentido mítico de perigo que vem céu. Se a ela pode-se atribuir a leveza do vôo, ao mesmo tempo fica acentuado o traço de ser dominadora dos mais fracos, dos quais se alimenta. Contudo, se em **Adeus** houve uma separação, como um ato de rebeldia do homem dominado (em visível reação ao clichê romântico daquela personagem que se deixa dominar e destruir no ritual de algolagnia), em **Tenebrosa** o desejo masculino, retornando, em parte, àquele pressuposto, vai conduzir, a partir da primeira frase, o fluxo das onze estâncias em que se compõe o texto. O verbo querer, empregado como elemento principal do processo anafórico (uma progressão de **Vulda**), surgirá, entretanto na forma hipotética e pretérita:

“Eu quisera possuir o teu amor... /.../ Quisera possuí-lo...
/.../ Quisera amar-te assim! /.../ Quisera amar-te assim...
/.../ Assim amar-te e assim querer-te... /.../ Assim...” (EV,
p. 517-518)

A pulsação envolvente deste desejo manifesto apresenta uma sexualização de caráter panteísta, na qual o “Mar” constitui-se na

¹⁶⁰ “Fugi de ti, desiludido, fatigado de percorrer as estepes da tua alma...”; “A tua voracidade de Águia famulenta fez-me delirar de incertezas...” **Adeus** (EV, p.515)

¹⁶¹ “Sempre houve no mito e na literatura mulheres fatais, porque o mito e a literatura só fazem espelhar fantasticamente aspectos da vida real e a vida real sempre ofereceu exemplos mais ou menos perfeitos de feminilidade prepotente e cruel.” (Praz, 1996 - p.179)

metáfora, cuja força centrífuga espalha, para além da morte - incorporando-a - a volúpia orgástica. Este arrebatamento, mesmo englobando a espiritualização do “Amor”, não o destitui da força libidinal. “Seria esse um requintado gozo pagão...”¹⁶², resume, na última estância, o narrador-personagem, quando então explicita a dimensão presente do desejo, ao demonstrar que ele “tremula” e rufla as asas em torno da mulher comparada a uma “torre de treva”. O delírio orgástico que aflora no texto caracteriza-se pela aproximação do prazer e da morte. Contrário ao que ocorre em *Adeus*, o enunciador explicita que há uma “... extrema contração espasmódica do gozo, indo dar às ilimitadas praias do Ideal os nossos cadáveres...” (EV, p. 517). Acrescenta expressões como “esplendor animal do coito”, incorpora o sentido incestuoso (“na maternal afirmação sexual do leite virgem da procriação da Espécie”) e expõe a “vulva” da amada como uma verdadeira matriz da própria existência humana, fonte de prazer e dor. E, em seguida, lança-se na imaterialização do amor:

“Então, na cela mística do meu peito, como num sacrário,
eu sentiria passar em vôos brancos esse grande Amor
espiritualizado...” (EV, p. 518-519)

A mulher tenebrosa, oferecendo a possibilidade do contato completo, ainda que hipotético, é, nas *Evocações* a figura feminina de maior carga semântica. Com ela a atração suplanta a repulsa instaurada em seu próprio nome, situação bem diversa daquela que se dá em *Asco e Dor*, quando é dado destaque a uma mulher do grupo carnavalesco, como exemplo de degradação e expresso em um misto de repulsa e pena¹⁶³. Esta mulher, presumidamente do povo, em estado deplorável, desperta um sentimento oposto àquele das demais figuras femininas de

¹⁶² (EV, p. 519)

¹⁶³ “... destaca-se uma terrível figura mais grotesca que as outras...”; “Nas suas pernas magras, espectrais, de esqueleto ironicamente esquecido pela cova, dir-se-á que lhe puseram azougue e lhe puseram também rodízios nos pés.”; “De vez em quando piparoteiam-lhe a pança, as nádegas moles e ela então, ignóbil animal aguilhoado por essa baixa carícia, saracoteia mais, esp-paneja-se toda no seu lodo como num leito de volúpia.” *Asco e Dor* (EV, p.536/537)

Evocações que, mesmo recebendo atributos satânicos ou doentios, excluem-se da caracterização repulsiva. A Tenebrosa, mesmo com a explosão sexual que o texto traz, ainda assim é digna, simbólica, interdita pela espiritualização, pelo orgasmo letal e pela caracterização hipotética do texto, a mesma que ocorre, também, em **Anho Branco**, quando da enunciação sádica. Sem abandonar a sugestão cristã para o cordeiro a ser imolado, o texto sobrepõe a imagem de uma adolescente - como a rememorada figura de Ana, de **Abrindo Féretros** - sem caracterização interior. Nas qualidades físicas da “Ninfa branca”, estaria o ingrediente sedutor¹⁶⁴ que levaria a um crime hipotético¹⁶⁵. Só que a Páscoa seria “das transcendentais luxúrias”.

Das intocáveis virgens, até esta imolação, o código sugerido pelas premissas apresentadas em **Mulheres**, de *Missal*, foi transgredido, numa relação dialética entre prazer e dor, para a qual as mulheres alegóricas noite e África corresponderiam aos pólos mais etéreos, dotados do poder de síntese.

À noite dos tempos imemoriais, guardiã da eternidade e dos mistérios, sombra que dissolve o contorno das coisas, abrigo, o Poeta tecerá seu canto, unindo suas dimensões íntimas (a sua noite) ao período da jornada marcado pela ausência solar. O poema **A Noite** ganha a característica de uma síntese entre o “eu” e o cosmos.

A noite aparece como mais uma interlocutora silenciosa.

A função materna, que lhe é atribuída, remete também ao “ventre de ébano” surgido em **Mater**. O narrador-personagem consola-se no “regaço maternal” da “irmã do Caos e das Legendas”, entoando, apologeticamente, a dimensão do incomensurável cósmico, expandindo, a partir de sua consciência, a própria finitude existencial no rumo do infinito. O tom solene com que o sujeito da enunciação

¹⁶⁴ “...uma fascinação animal, um quebranto delicioso de pecado, uma provocante flexura nervosa nos quadris felinos...” **Anho Branco** (EV, 503)

¹⁶⁵ Tais qualidades “... despertariam nos temperamentos violentos, selvagens, anseios intensos, acordariam o gozo idiossincrático, não de disvirginá-la, de violá-la, na brutalidade feroz dos instintos, mas de a morder, de fazer sangrar à faca...” **Anho Branco** (EV, 505)

refere-se à “Hóstia negra dos Sonhos brancos”, bem como todo o conjunto de epítetos laudatórios empregados apontam para a noite como síntese. A “mancha sangrenta” da vida nela encontra a dissolução.

Na outra extremidade, a **Dor Negra** sintetiza o sofrimento humano na figura da África, introduzida na epígrafe do próprio autor. A imagem do ventre vilipendiado pelo ferro em brasa exaspera a instância simbólica do sofrimento materno, com um apelo apocalíptico¹⁶⁶.

A interdição dar-se-ia, além da moral implícita, pela relação entre a figura feminina e o trabalho artístico, duas instâncias altamente envolventes, segundo a concepção de arte expressa nos textos. Assim,

“A mulher parecera-lhe sempre a perfidia, a traição mordente, verminal de Iago, com negras asas sutis de tentação fatal e com carícias de fel.” (Nirvanismos - EV, p. 635)

Ainda aí, pode-se considerar a dualidade da direção do desejo: mulher negra e mulher branca. Mas, ao contrário das leituras de cunho biográfico, que tentam enfatizar tratamentos completamente desiguais, ambas são desejadas e repelidas ao mesmo tempo. No sexo e na ternura¹⁶⁷. A tradição romântica representa a cristalização do tipo de mulher pálida. Mário Praz, estudando a figura da mulher no Romantismo, observa:

“... a mulher fatal típica é pálida, como era pálido o herói byroniano.” (Praz, 1996, p.204)

¹⁶⁶ “... à hora em que os estranhos corcéis colossais da Destruição, da Devastação, pelo Infinito galopam, galopam, colossais, colossais, colossais...” **Dor Negra** (EV, 526)

¹⁶⁷ Por conta de tal viés equivocado, Paulo Leminsky abre o capítulo “Linguagem em Ereção: o Sexo da Poesia de Cruz e Sousa” de seu livro *Cruz e Sousa: o Negro Branco*, com um trecho de **Tenebrosa**. Mas, ao concluir o referido capítulo, refere-se apenas ao desejo do Poeta por mulheres brancas, o “preto (falus) na branca (vagina)” (Leminsky, 1983, p. 44-45 e 49). Entretanto, **Tenebrosa** é caracterizada por Cruz e Sousa como “alta e negra”, “Olhos grandes, largos, profundos, cheios de tropical sensualismo africano”, “da Núbia”, “soturna mulher da Abissínia”!

A palidez está relacionada, em *Evocações*, à frieza, reclusão e morte. Em tudo, o sensualismo atua, magnetizando o narrador, como a demonstrar o poder feminino. A literatura romântica, da qual a literatura de Cruz e Sousa, em parte, foi uma extensão, traz variados exemplos da figura pálida e dominadora¹⁶⁸. A figura da mulher negra, na literatura européia, embora tenha apresentado exemplos¹⁶⁹, pela via do exotismo, não ganhou tipificação literária¹⁷⁰. Apesar da figura da mulata sestrosa¹⁷¹ e das morenas, que na Literatura Brasileira revelam o sentido ambíguo da caracterização étnica, no Romantismo prevaleceu a imagem da mulher pálida¹⁷². A grande presença de figuras femininas negras em *Evocações*, se não encontra sua gênese na formação literária do Poeta, tem origem na sua experiência vivida e assumida.

¹⁶⁸ Mário Praz, citando "Retrato Muliebre", do livro *Vício Supremo*, de Sâr Péladan, apresenta um exemplo muito ilustrativo: "Mais pálida que a aurora do inverno, mais branca que a cera dos círios,/As duas mãos juntas sobre o peito plano,/Ela mantém muito direita em sua roupa, vermelha/Do sangue do coração dos que morreram a sangrar por ela./A perversidade fez um nicho no canto de sua boca" (Praz, 1996, p.224)

¹⁶⁹ Como refere Eugène Sue em *Mystères de Paris*: "... essa grande crioula, ao mesmo tempo esbelta e carnosa, vigorosa e flexível como uma pantera, era o tipo encarnado da sensualidade ardente que só se acende sob o fogo dos trópicos. Todo o mundo ouviu falar dessas mulheres de cor, por assim dizer, mortais aos Europeus, desses vampiros encantadores que, inebriando suas vítimas com sedução terríveis, sorvem até a última gota de ouro e de sangue e não deixam ali, segundo a enérgica expressão do país, senão suas lágrimas para beber, seu coração para corroer. Assim é Cécily..." (Praz, 1996 - p.186)

¹⁷⁰ "Para que se crie um tipo, que é, em resumo, um *cliché*, é necessário que uma dada figura tenha escavado nas almas um sulco profundo; um tipo é como um ponto nevrálgico. Um costume doloroso criou uma zona de resistência menor e, toda vez que se apresenta um fenômeno análogo, ele se circunscreve imediatamente àquela zona predisposta até acalçar uma mecânica profunda." (Praz, 1996, p.181)

¹⁷¹ Este assunto foi bastante discutido por Teófilo de Queiroz Júnior, em *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo: Ática, 1982.

¹⁷² Um exemplo ilustrativo é o poema "Clara", de Casimiro de Abreu, em *Primaveras*, que assim sintetiza as quatro estrofes anteriores: "A cor morena é bonita,/Mas nada, nada te imita/Nem mesmo sequer de leve./ - O teu sorriso é delírio... És alva da cor do lírio,/És clara da cor da neve!" (Abreu, s.d., p.71) Castro Alves foi um exemplo oposto à tendência geral, apresentando, em *Os Escravos*, figuras femininas negras vivendo os dramas da maternidade, do amor, da revolta.

3.2.3 - A vida e a morte

"Adorez la mort, fiers mortels, humiliez-vous d'abord devant elle, et frissonnez de ses terreurs jusqu'à la moelle de vos os, tuez par là votre egoïsme; plus tard vous sentirez dans vos âmes la sainte flamme de la réconciliation, la lumière sacrée du savoir et de l'amour."

Feuerbach
(*Mort et Immortalité*)

"Ouve os teus tumultos interiores! Busca as correntes da Vida e as correntes da Morte."

Cruz e Sousa
(*Intuições*)

Com a evocação o passado assume a sua potencialidade de presente. Há, pois a dissolução do limite entre o existido e o existente. O existido não é, necessariamente, o acabado. Em alguns textos de *Evocações* trata-se apenas do ausente. Contudo, é na polarização entre a morte e a vida que se estabelece a tensão predominante na obra.

A titulação sugere, em vinte e cinco dos trinta e seis textos, instâncias relativas à morte¹⁷³. Nesse conjunto, quatro constituem-se de palavras explicitamente indicadoras daquele sentido¹⁷⁴. Para efeito desta análise, serão consideradas quatro ocorrências.

1) A morte no desfecho do texto

¹⁷³ As características apontadas no item 3.1.1 - **Títulos**, deste estudo, norteiam a sugestão aqui proposta. Psicológica: a vida onírica (*O Sono, Sonambulismo, Um Homem Dormindo e O Sonho do Idiota*) e os sentimentos (*Melancolia, Triste, Dor Negra, Tenebrosa e Asco e Dor*); Religiosa: dogma (*Seráfica, Anjos Rebelados, No Inferno*) e via-sacra (*Mater, Anho Branco*); Metafísica (*A Noite, Espiritualizada*) e mítica (*Ídolo Mau, A Sombra*).

¹⁷⁴ *Condenado à Morte, Morto, Talvez a Morte?! e Abrindo Féretros*.

Seráfica, Capro, A Nódoa são os textos em que os personagens morrem no final. Acrescente-se, também, neste conjunto, os textos **Nirvanismos** e **Extrema Carícia**, nos quais a morte é sugerida, além de **Anho Branco, Tenebrosa** e **Emparedado**, quando aparece regida, respectivamente, pelas hipóteses de um crime, de uma relação sexual intensa e de um emparedar.

As referidas mortes não são resultado de violências brutais, com exceção no texto **Anho Branco**, que traz a salvaguarda de ser uma situação hipotética. Tal fato nos remete à idéia de morte enquanto etapa na condição existencial, independente da destruição deliberada de um indivíduo por outro. A ocorrência factual não é de interesse do autor, que afasta-se da descrição realista do processo da doença. Em **Seráfica**, depois de referir-se ao falecimento¹⁷⁵ é que o narrador demonstra a sua causa: “uma exótica e asiática doença”. No texto **Capro**, o temor é o leitmotiv¹⁷⁶. A causa vem a ser: “anulação de uma função do seu cérebro”. Em **A Nódoa** ocorre outro falecimento no final. Maurício, depois de ser perseguido pela mancha escura que lhe ameaçava cobrir o corpo,

“...foi encontrado morto, devorado pela sensacional obsessão delirante daquela estranha nódoa que, no entanto, sem que ele soubesse ou pudesse determinar nitidamente no cérebro alucinado, era a profunda, a incoercível, a grande nódoa negra simbólica da sua própria vida”- **A Nódoa** (EV, p.590)

A doença, nesses casos de morte, caracteriza as personagens. **Seráfica, Capro** e **Maurício** são doentios e decadentes¹⁷⁷. Neles não há o impulso vital provocando uma reação contrária à investida da morte,

¹⁷⁵ “...a Morte, afinal, veio entoar o Canto Nupcial de Seráfica, o seu Epitalâmio...” - **Seráfica** (EV, 477)

¹⁷⁶ “A idéia da Morte, com os seus terrores ocultos...”; “... sensações imprevistas que o abalavam até o íntimo de seu ser, perante a idéia vulcanizadora da Morte...”; “Olha a morte, olha a morte!... Aí vem ela irremovível e oblíqua...”- **Capro** (EV, 488-489)

¹⁷⁷ A caracterização das personagens constitui parte do próximo capítulo, 3.2 - **A poeticidade no horizonte evocativo**, tendo em vista que ela participa da configuração poética do livro.

que se vai efetivando gradativamente até completar-se totalmente. O texto se realiza como prenúncio do fim, da mesma forma que ocorre nas mortes sugeridas em **Nirvanismos** e **Extrema Carícia**. No primeiro, Araldo

“...mergulhou nos turbilhões do vendaval terrível, foi arrebatado nas malhas atrozes e negras do simoun, envolto na lúgubre mortalha dos areais.” - **Nirvanismos** (EV, p.643)

O título **Extrema Carícia** pontilha o texto do mesmo nome por cinco vezes, além de, no início, aparecer como “carícia infinita”, desdobrando-se em dormência, luar, óleo, azul e ouro, chegando a “áspides delicadas”. Estas, as responsáveis hipotéticas de trocar-lhe a vida, retirar uma e dar-lhe uma “nova”, que se realizaria “sem contactos epidérmicos”. Ora, a própria reiteração citada implica no toque. Com isso, entra em cena o misterioso segundo personagem, caracterizado apenas pelas “finas mãos glaciais, esqueléticas”. São elas que realizam a “extrema carícia”, fazendo com que o personagem sinta-a “pela primeira e última vez”. É o afago final. A volúpia insinua-se como uma consolação à personagem.

Enquanto prolongamento de **Nirvanismos**, **Extrema Carícia** apresenta-se como a tradução das sensações de Araldo em seu transe de morte. Tal hipótese fica bastante evidenciada no texto, por exemplo quando as referidas mãos pousam-lhe “sobre as pálpebras, a cerrá-las, a fechá-las”. Também, o início estabelece um elo com o anterior: “O que ele, apenas, em realidade sentia...”, e não define a quem o pronome substitui. Mas o que justificaria outro texto com outro título? Dentre os três publicados fora do volume, é um dos dois que apareceram antes da edição do livro, 26 de março de 1898. Mas, o Poeta já não vivia. E logo depois a coletânea foi editada. A proximidade com a data de morte e publicação não ensejam pensar em um escrito distanciado do anterior, além, e sobretudo, dos seus índices de referência, inclusive os índices temporais. Tudo indica tratar-se de uma continuação do envolvimento

na “mortalha dos areais”, através de um canto fúnebre dedicado à zona

na “mortalha dos areais”, através de um canto fúnebre dedicado à zona intermediária entre a vida e a morte, tentando retratá-la. Mais propriamente um canto de extrema-unção. Um novo texto teria a finalidade de estabelecer uma pausa de conotação temporal.

Aquele estágio intermediário, ápice da peregrinação desesperada de Araldo, em **Nirvanismos**, incorpora a idéia de vida enquanto purgatório, no qual o indivíduo ora segue à deriva da pulsação externa ou interna, ora determina o caminho de sua própria superação.

As mortes hipotéticas o são pelo uso de expedientes próprios de linguagem e composição. **Anho Branco** terá como agentes, indeterminados e alusivos, os “temperamentos violentos” e, como recurso hipotético, o futuro do pretérito¹⁷⁸. A morte, dadas as condições exuberantes da vida, seria invocada como pela atração dos opostos. Em **Tenebrosa**, com o verbo no tempo mais-que-perfeito é vazado, reiteradamente, o desejo¹⁷⁹, e, em seguida, a morte, com requinte orgástico¹⁸⁰, é empregado, mais uma vez, o futuro do pretérito¹⁸¹. A situação hipotética consolida-se, no texto **Emparedado**, pela utilização do travessão e das aspas, que caracterizam o discurso de um terceiro - “a voz ignota”- expresso, em seu desfecho, com o emprego verbal no futuro do presente¹⁸². A morte aponta para o futuro,

¹⁷⁸ Os dotes da virgem “... despertariam nos temperamentos violentos...” **Anho Branco** (EV, p.505)

¹⁷⁹ “E eu quisera possuir o teu amor...”; “Quisera possuí-lo - inteiro, estranho, eterno, esse amor!”; “Quisera amar-te assim...” - **Tenebrosa** (EV, p.517)

¹⁸⁰ A fusão entre dor e prazer concebe a vida como a luta contínua daquelas dimensões contrárias e seu resultado, a morte, como uma síntese. Analisando a categoria do nebuloso e do mórbido, que surge daquele encontro, Philippe Ariès situa-o: “Essa categoria, nascida no século XIX de uma aproximação entre Eros e Tanatos, começara no final do século XV ou no início do século XVI, e se enriquecera durante a primeira metade do século XVII.” E assinala em seguida: “A morte já não é o instrumento da necessidade; está animada por um desejo de fruição, sendo ao mesmo tempo morte e volúpia.” (Ariès, 1990, vol.II, p.403)

¹⁸¹ “Nós dois, então, fulminados pelo mesmo raio, batidos, esporeados pelo mesmo estertoroso trovão, **seríamos** arremessados ao seio glauco do oceano, abraçados na extrema contração espasmódica do gozo, indo dar às ilimitadas praias do Ideal os nossos cadáveres, ainda fortemente, desesperadamente unidos...” - **Tenebrosa** (EV, 517) - o destaque é meu.

¹⁸² “Não transporás os pórticos milenares...”; “E, mais pedras, mais pedras se sobreporão...” - **Emparedado** (EV, p.664)

quando, dadas as condições de aprisionamento (que ocorrerão) entre quatro paredes, tornar-se-á inevitável. Mas, trata-se de morte sem o sentido realista. As paredes não são concretas e sim abstratas¹⁸³. Também o narrador-personagem, segundo a “voz ignota”, ficará emparedado dentro de seu “sonho”. Se o emparedar concreto implicaria em morte física, que tipo de morte estaria correlacionada àquele outro? Sonho pode ser traduzido por desejo, anseio, projeto de vida. Estar emparedado nele sugere a imobilidade, a não-realização do que se pretende. E isso aponta para um tipo de morte, a morte em vida.

2) A morte consumada, diante da qual o sujeito da enunciação realiza a sua aventura verbal

Nos textos em que as mortes já ocorreram, a reação contra ela determina o discurso reativo dos vivos, que se dará enquanto rememoração do falecido.

Em **Morto**, a sucinta referência social, remetendo-o à classe dominante¹⁸⁴, evoca sugestivamente os aspectos positivos de sua vida pregressa. Isso prepara o retorno para o presente, em que se dá a constatação dos limites da existência. O questionamento que o texto entabula segue o mesmo diapasão do poema em versos “Caveira”, do livro *Faróis*, tendo a morte como finalização inevitável. A partir dela, o valor da vida é colocado em questão¹⁸⁵. A vida após não é concebida

¹⁸³ “...parede horrendamente incomensurável de Egoísmos Preconceitos!”, “... outra parede, de Ciências e Críticas”; “... ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências...”, “...parede de Imbecilidade e Ignorância...” - **Emparedado** (EV, p.664)

¹⁸⁴ “Quanto ideal e quanta glória impulsionados no gesto simples, sóbrio, das mãos que tão veementemente palpitarão, que tanto estremeceram e pulsaram vivas como dous estranhos corações que vibrassem juntos!” (EV, p. 566)

¹⁸⁵ “Para onde foi, já, todo esse surpreendente encanto das mãos, toda essa maravilha de sutilezas de pássaro, de névoa, de nuvem, que as duas mãos enigmáticas desse enregelado e esgalgado cadáver por tanto tempo prodigiosamente contiveram?! Onde, já, a beleza artística do seu gesto, a graça da sua dutilidade, a eloquência do seu movimento?...” **Morto** (EV, p.566) **CAVEIRA - I -** Olhos que foram olhos, dois buracos/Agora, fundos, no ondular da poeira.../Nem negros, nem azuis e nem opacos./Caveira! - **II -** Nariz de linhas, correções audazes,/De expressão aquilina e feiticeira,/Onde os olfatos virginais, falazes?! /Caveira!/Caveira!! - **III -** Boca de dentes límpidos e

em **Morto**. A morte apresenta-se como o fim irremediável, diante do qual só resta lamentar, ou evocar. A evocação pode ser entendida como uma forma de insuflar vida nos que já morreram.

Embora haja “vozes” de além-túmulo que, numa referência sugestiva ao “Corvo”, de Edgar Allan Poe, vão “crocitando: - morto, morto, morto!”¹⁸⁶, o texto não avança no sentido transcendente. A concepção de morte insere-se no contexto de crise do indivíduo que questiona o sentido da vida.

Tanto em **Morto** quanto em **Capro**, os pés dos cadáveres são realçados. *Evocações*, sendo uma obra cuja linguagem e personagens propugnam pelo movimento contínuo, remete ao eterno devir. Parar terá o sentido último de aniquilamento em vida, ou da própria vida. Os pés dos defuntos ensejam a expressão da perplexidade.

Abrindo Fétretos apresenta a evocação tendendo para o ato de rememorar, o que assume o tom afetivo do envolvimento do sujeito da enunciação com os falecidos. Tanto naquele título, quanto em **Morto** não há preocupação com a causa da morte. Mas, se naquele texto, ante a perplexidade, é constatado o sentido efêmero da existência humana, neste procura denunciar a opressão vivida pelas personagens¹⁸⁷, questionar a divindade¹⁸⁸, além de retratar a

finos./De curva leve, original, ligeira./Que é feito dos teus risos cristalinos?!/Caveira! Caveira!!
Caveira!!! (Sousa, 1993 - p.85-86)

¹⁸⁶ (EV, p.564)

¹⁸⁷ Ana: “Aquele candidez de virgem tinha luto, aquela madrugada de mulher tinha insônias.” (EV, p.606); Antônia: “... como se ela andasse, sob as provações terrestres, a purificar-se por crisóis imortalizadores...” (EV, p.609); Carolina: “...que hósta sanguinolenta e travorosa deram-te a comungar na vida, que pão tenebroso de Páscoa de lágrimas deram-te a devorar...” (EV, p.610); Guilherme: “...que a condição ínfima das frívolas categorias sociais obumbrava profundamente na terra...” (EV, p.611). Constituem exemplos que reforçam a idéia de existência humana enquanto purgatório.

¹⁸⁸ Considerando a sequência dos textos no livro, no primeiro féretro está refletida a postura de **Anjos Rebelados**. A divindade, no entanto é questionada, apenas, sem os anátemas: “Pois que Deus é esse que faz vigorar nos centros do rumor e da luz, como amplas e verdejantes árvores célebres, existências mediocres que pompeiam e fazem ressoar com vaidoso estrondo a sua prepotência vazia, enquanto aniquila, abate existências onde há um sonho bom de amor e de carinho! Pois que Deus é esse! Que divina misericórdia e que clemência iguais ele, cego, tão cego,

experiência interior diante da perda, que também será a de indagação¹⁸⁹. Apesar da pretensão do narrador de “penetrar serenamente o Além, debruçar-me transfigurado no Mistério”, como também da invocação que antecede os “féretros”¹⁹⁰, todas as figuras serão rememoradas. Não se configura um cenário de além-túmulo. Diante da morte, as únicas portas que se abrem são as do passado. Mesmo em **No Inferno**, texto no qual a vida póstuma esboça a sua possibilidade, em que o narrador depara-se com Baudelaire nos “Reinos fééricos”, quem mergulha é a “Imaginação”. E, se são “feéricos”, já pressupõem a fantasia. À imaginação pertencem os “rios fosforescentes” do espaço infernal. O narrador resguarda-se da crença na vida após a morte, sinalizando constituir-se o texto de uma peça ficcional. Assim como Baudelaire mantém-se calado, nenhum morto faz uso da palavra em *Evocações*.

Anjos Rebelados destoa dos demais textos pela reação direta contra a divindade católica, a cuja injustiça são atribuídas, pelas velhas no cemitério, as mortes dos seus entes queridos. Constitui-se o texto de três longas imprecações. A morte é, portanto, motivo de reação verbal dirigida ao plano metafísico. Evidencia-se o inconformismo ante a perda. A consciência da morte surge como geradora da revolta. No limite entre o ser e o não-ser, o discurso assume a posição de Eros contra Tânetos. A experiência do limite, no entanto, será extremada em **A Sombra**, quando o narrador-personagem depara-se com o fantasma de sua mãe e expressa a ambigüidade existencial que experimenta:

“Eu sentia, diante de tão flagrante semelhança, uma dualidade de natureza operando em mim mesmo: - a que partia, fremente, do meu ser, que existia no meu eu e a que partia, estranha, daquela Sombra móvel... E no espírito

semeia na terra, que todos, bons ou maus, colhem o mesmo imutável quinhão?!” **Abrindo Féretros** (EV, 606)

¹⁸⁹ “Eu, longe que andava, ausente do teto onde exalaste o derradeiro gemido, não te pude ver no teu belo e grave desdém tranqüilo de morto. Não pude meditar nas ironias secretas e significativas da morte às vaidades da vida.” **Abrindo Féretros** (EV, 611)

¹⁹⁰ “- Ó mármore impenetrável do Sepulcro! palpita! canta! abre-te em veias!...” - **Abrindo Féretros** (EV, p.604)

crescia-me a obsessão de que ambas essas naturezas, pertencendo-me, se desequilibravam no entanto no plano geral de existirem unas e indivisíveis. Uma era a natureza real, a propriamente minha; a outra a natureza da Sombra, estranha. E eu debatia-me...” - *A Sombra* (EV, p.627)

Essa dualidade se dá em razão da existência de um elo entre o vivo (o narrador) e a morta (a mãe), ainda que esta apareça na condição de sombra¹⁹¹. Mas, se a sombra tem o poder de perseguir o vivo, este detém o argumento do discurso, ao qual se volta para estabelecer a racionalização da experiência alucinatória. Se, a princípio, titubeia em considerá-la uma simples manifestação psíquica¹⁹², no ápice da tensão textual, argumenta:

“... acordei de repente, esvaindo-se então a Sombra, de um sopro, retomando as letíficas, glaciais estradas do Além, de onde por instantes surgira...” - *A Sombra* (EV, p.630)

Através deste exemplo, temos a concepção da mente humana como o caminho e o próprio abrigo do além. Os mortos morariam dentro dos vivos. Através da evocação, poderiam ser dotados de tal densidade onírica, que chegariam a invadir os limites da realidade. Tal mistura das duas zonas - vida e morte - pode também ser observada em *A Noite*. O ente a que se dirige o Poeta, sendo ilimitado, permite à

¹⁹¹ A própria descrição da sombra é feita, gradativamente, no sentido da concretude: “Depois, todo aquele fantasma tomava miraculosa feição singular, pouco a pouco, compunha-se todo aquele sistema de nervos, ampliavam-se aquelas formas, ganhavam as essenciais correções, a estrutura de um corpo vitalizado que age, que move-se, que sente.” - *A Sombra* (EV, p.625) “... a intensidade da lembrança consegue criar a ilusão da realidade.” (Ariès, 1990, p.495)

¹⁹² “Não era alucinação nem pesadelo - não era alucinação: eu estava sentindo diante de mim, como se surgisse do caos da Existência, aquela Sombra muda, mas viva, que caminhava para mim resolutamente, na afirmação vital do Ser.” - *A Sombra* (EV, p.625) Tal afirmação está em sintonia com o código romântico e a influência que nele exerceu o espiritismo. Lamartine nos serve para exemplificar essa interpenetração entre vida e morte: “J’entends, oui, des pas sur la mousse! / Un léger souffle a murmuré / [o sopro é o sinal da presença de um espírito]... / Oui, c’est toi, ce n’est pas un rêve / Anges du ciel, je la vois... / Ton âme a franchi la barrière / Qui sépare les deux Univers. / Sa grâce a permis que je voie / Ce que mes yeux cherchaient toujours.” (apud Ariès, 1990, p.495).

linguagem uma expansão analítica no afã de traduzi-lo. Nem o começo, nem o fim travam o fluxo. A noite é vista como instância cósmica absoluta. A ela o Poeta vai rogar:

“... embalsama-me... abençoa-me... purifica-me...” (EV, p.495)

para, ao final, implorar:

“Ó bendita Noite! dá-me a morte na irradiação dos teus raios, para que eu rompa o selo cabalístico dos teus segredos...” (EV, p.496)

A atração mortuária está, pois, ligada à ânsia (ou desejo libidinoso: “romper o selo cabalístico dos teus segredos”) de desvendar o mistério da existência e à busca de eternidade, isto é, de superar, mesmo que simbolicamente (o pedido de embalsamento), a destruição que o perecimento significa. A morte desejada, porém, viria como apaziguamento e não como castigo¹⁹³.

Essa conotação noturna do perecimento traz o infinito como um dado importante da conquista romântica, que o Simbolismo aprofundará. Com a noção de infinito o ser se perde na imensidade. A morte vai-se inserir na dissolução do limite espacial. Assim, à dimensão cósmica da noite associam-se outras imensidades: o mar (em **Tenebrosa**; **Sensibilidade**; **Anjos Rebelados**), o deserto (em **Nirvanismo**), os campos (**Anho Branco**) e o céu (**Asas**; **Região Azul**).

¹⁹³ O sentimento, gerado pela atração da morte, e que fora “preparado no mundo imaginário dos séculos XVII e XVIII, vai provocar, na época romântica, uma espécie de apoteose barroca, que nenhum autor barroco teria ousado inventar.”, conforme Philippe Ariès, que referenda seu argumento com o seguinte trecho de Lamartine: “Je te salue, ô mort! libérateur céleste/Tu ne m’apparais point sous cet aspect funeste/Que t’a prêté longtemps l’épouvante ou l’erreur...: Ton front n’est point cruel, ton oeil n’est point perfide/Au secours des douleurs un Dieu clément te guide/Tu n’anéantis pas, tu délivres: ta mains/Céleste messenger, porte un flambeau divin...” (apud Ariès, 1990, p.448)

A forma de encarar a morte como uma redenção está em consonância com os textos nos quais, além da referência fúnebre estar distanciada, há resistência manifesta das personagens.

A expressão “outra vida” ou “Grande Vida”¹⁹⁴, associadas à noção de “Ideal”, presente em diversos textos, implicam afastamento da realidade, transcendência. Dadas as pressões sofridas, a vida constitui-se em uma provação que, vencida, possibilita o acesso a um estágio superior de existência¹⁹⁵.

Se a morte pode, em certos momentos ser almejada como um bem, é porque possibilita esta ligação íntima com o “Ideal”, projetado nas *Evocações*, sobretudo, como a glória póstuma do artista. Pode-se notar a diferença com relação à conceituação de morte predominante no período¹⁹⁶. O Poeta não idealiza um reencontro no Paraíso com seus entes queridos. Sua antevisão é individualista. O “Ideal”, ainda que possa sugerir uma comunhão futura em sociedade, diz respeito aos anseios de redenção do indivíduo enquanto tal, valorizando a obra como a trilha para a sua eternidade.

Ainda considerando os textos nos quais há a presença da morte, mesmo que sugerida, pode-se incluir **Dor Negra**, porque alude a

¹⁹⁴ Em **Condenado à Morte**, o narrador, ao criticar a “felicidade clássica, oficial”, critica as “sociedades cansadas” pela sua ausência de “enfibratura para a Grande Vida, em regiões estreladas, ao de leve, sutil e delicadamente, noutra chama, noutra esfera mais fina, mais pura...”; e *Intuições*, tecendo os benefícios da prosa poética, destaca que esta “nos abre de par em par as portas de uma outra Vida.” (EV, p.500 e 555)

¹⁹⁵ “Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar. Se o ser que ela abate vive apenas no nível material ou bestial, ele fica na sombra dos Infernos; se, ao contrário, ele vive no nível espiritual, ela lhe revela os campos da luz.” (Chevalier, 1998, p.621)

¹⁹⁶ “As coisas se passam no século XIX como se todo o mundo acreditasse na continuação, depois da morte, das amizades da vida. Nesse fundo comum da crença, o que varia é o grau de realismo das representações e, principalmente, a relação entre a vida futura e a fé religiosa. Essas duas noções se sobrepõem entre os cristãos do século XIX; são, ao contrário, separadas entre os não-cristãos, os positivistas, os agnósticos. Estes podem ter abandonado as doutrinas de revelação e de salvação, as afirmações do *Credo*; em compensação, cultivam a lembrança dos mortos com uma intensidade sentimental que dá, a longo prazo, a mesma impressão de realidade objetiva que a fé dos crentes.” (Ariès, 1990, p.513)

uma saga, na qual ocorreram milhões de mortes, implícitas no discurso. A referência do texto é a África e o tráfico de escravizados¹⁹⁷.

Temos, assim, em um terço do livro, o traço efetivo ou implícito da morte, indicando uma particularidade deste périplo em que se caracteriza *Evocações*.

3) A morte como ameaça e fator de exasperação do discurso

No terceiro bloco, reúnem-se **Iniciado**, **Mater**, **O Sono**, **Sensibilidade**, **Um Homem dormindo**, **Talvez a Morte?!...**, **Balada de Loucos** e **O Sonho do Idiota**. Neles a morte atua, direta ou indiretamente, como ameaça.

Para a figura do artista, seu confronto com o meio surge como uma razão que pode conduzi-lo ao fim, daí a relação entre morte e arte¹⁹⁸.

Nos mencionados textos, o medo é o sentimento dominante em situações como o parto, o sono, a loucura, a fuga de si mesmo e a incerteza do futuro. São situações que colocam o ser humano diante do seu destino e, inevitavelmente, a possibilidade de seu fim vai-se insinuar no abismo da vida psíquica. A luta que se trava entre o apego à vida e a ameaça da morte, ora pende para um lado, ora para outro.

Na perspectiva moral de **Iniciado**, o enunciador será explícito em seus preceitos. Há que cultivar: bondade, afeto, enternecimento, delicadeza, resignação, brandura, abnegação, sacrifício e calma, além de buscar o equilíbrio entre o otimismo e o pessimismo. Percebe-se aí as instâncias vida e morte atuando como fundo oscilante. Assim, na configuração do **Iniciado**, há um momento em que se constrói positivamente a idéia e trajetória do artista, e outro, logo a seguir, no qual predomina a idéia de arte no sentido de fardo existencial que, só através de uma resignação ao sacrifício, consegue-se levar a termo, para atingir um estado de graça. Mesmo no caminho que o

¹⁹⁷ “Três vezes sepultada, enterrada três vezes: na espécie, na barbaria e no deserto...” - **Dor Negra** (EV, p.525)

¹⁹⁸ Em **Iniciado** e **Talvez a Morte?!** fica evidenciada essa sugestão.

interlocutor deve percorrer, a fim de se tornar um verdadeiro artista, percebe-se a dupla face do empenho:

“Não é, apenas, querer, não é poder, apenas - é Ser!.../...
Tudo está em seres a tua Dor, em seres o teu Gozo,
homogeneamente...” (EV, p.473)

Sem abrir mão de nenhuma das dimensões de seu ser, o Poeta fará, contudo, a apologia da dor, que começa com as perdas familiares¹⁹⁹. A arte, dessa forma, implicaria perdas de vida, em outras palavras, implicaria dor psicológica. A dor seria, assim, a fonte original da arte, no jogo incessante entre vida e morte²⁰⁰. A premonição trágica do **Iniciado**, a que já aludimos, quando da abordagem dos títulos de *Evocações*, também estará presente na dor do parto, absorvida pelo narrador-pai, em **Mater**²⁰¹. Já no transe do nascimento, a morte chega para iniciar a guerra. E a luta tem como campo de batalha a mente do narrador, como se pode ver:

“Às vezes como que num vácuo, só, numa sinistra amplidão vazia de afetos, sob o eletrismo de correntes invisíveis que me prendiam, me arrastavam ao pensamento da Morte, ao auge do dilaceramento, da aflição, do delírio despedaçador da lembrança de vê-la morta, sem estremecimentos de vitalidade...”; “De súbito, porém, as lancinantes incertezas, as brumosas noites pesadas de tanta agonia, de tanto pavor de morte, desfaziam-se,

¹⁹⁹ “E, não só tua mãe, mas teus irmãos, teu pai, todos os teus te olharão depois, secretamente abalados, como a um desconhecido... estás longe, afastado deles a teu pesar...” - **Iniciado** (EV, p.471) Podemos notar a referência ao Cristianismo, à sua pregação de sacrifício visando o galardão parasidiaco, como, por exemplo em Mateus, capítulo 10: “35. Com efeito, vim contrapor o homem ao seu pai, a filha à sua mãe e a nora à sua sogra. 36. Em suma: os inimigos do homem serão os seus próprios familiares.” (Bíblia de Jerusalém, 1994, p.1857)

²⁰⁰ “... vem para a Dor, vive na chama da Dor, vencedor por senti-la, glorioso por conhecê-la e nobilitá-la. Tira da Dor a profunda e radiante serenidade e a solene harmonia profunda”; “Se não tens Dor, vaga pelos desertos, corre pelos areais da Ilusão e pede às vermelhas campanhas abertas da Vida e clama e grita: quem me dá uma Dor, uma Dor para me iluminar! Que eu seja o transcendentalizado da Dor!” - **Iniciado** (EV, p.471)

²⁰¹ “Naquela hora tremenda, grande hora solene na qual se ia iniciar outra nova vida...” - **Mater** (EV, p.477)

desapareciam completamente como os tênues vapores de um letargo...” - **Mater** (EV, p.478)

O nascimento de um pode ser a decretação da morte do outro (a mãe), ou a antecipação de sofrimentos futuros. A presença do sangue em profusão é o elo metafórico entre os extremos. O mundo, com seus labirintos, está à espera do novo ser²⁰². Daí a finalização do texto com a manifestação de futuro hipotético, no qual, segundo as apreensões do narrador, a mãe “ficaria... para a velhice” e o filho “iria então, resignado ou desesperado, para o Vilipêndio ou para as mediócras conquistas do mundo”. Apesar de estar em foco o surgimento da vida humana, esta, ainda na “volúpia do leite”, é apresentada sob a sombra da morte, através do processo de projeção, o “Réquiem solene”²⁰³, cuja analogia com o estado onírico também atua no sentido de tornar o limite vida e morte muito tênue.

O Sono, Um Homem dormindo e O Sonho do Idiota são, dentro deste item, os textos que, de forma diferente, abordam a relação entre a fase onírica e a morte. Nos dois primeiros textos, seres dormem enquanto a elucubração se desenvolve. Em **O Sono**, por tratar-se da mulher amada, o medo move o discurso do narrador-personagem ante a possibilidade de perda.

“E só com a martirizante lembrança de que talvez esse sono seja eterno e eu não ouça, não sinta jamais, nunca mais! as vibrações e as chamadas da tua voz, percorrem-me o corpo todo estranhos calafrios, letais, pesadelos alucinadores me sufocam...” - **O Sono** (EV, p.508)

²⁰² “Numa apoteose de sangue, respirando o sangue impetuoso, abundante, que jorrava em auroras, em primaveras vermelhas de viço germinal, raiara como clarão acceso de Vida, num grito íntimo, latente, do seu tenro organismo elementar ainda - um grito talvez selvagem, um grito talvez bárbaro, um grito talvez absurdo, arremessado para além, ao Desconhecido do mundo em cujos dédalos intrincados esse delicado ser acabara de penetrar agora por entre ensanguentamentos.” - **Mater** (EV, p.480)

²⁰³ Um paralelo pode ser feito com o poema “Meu Filho”, do livro *Faróis*: “Meu filho que eu adoro e cubro de carinhos,/que do mundo vilão ternamente defendo,/Há de mais tarde errar por tremedais e espinhos/sem que o possa acudir no suplicio tremendo.” (Sousa, 1993, p.116)

A possibilidade da perda do ente querido revela, também, o mecanismo psíquico de pressão interna. Os “Pesadelos alucinadores” são os agentes internos da morte. Os clamores do narrador conduzem-no para o reconhecimento da solidão. É quando o instinto de vida, em reação febril, manifesta-se:

“Invade-me a ânsia de te sentir a voz fluir, borbotar dos lábios, acesa na paixão de existir, de viver, de sensacionalmente viver.” - **O Sono** (EV, p.508)

A lucidez, sendo um estado provisório da vigília, não pode defender o ser humano das suas “longas e pesadas trevas”. Estas encerram a voz humana em um “cárcere misterioso”, no qual habita o não-discurso da comunicação com o outro. Segundo o discurso de **O Sono**, a mulher dormindo estaria, interiormente, à revelia, sem a possibilidade da lucidez, que aparece como a garantia da vida em face dos perigos. **O Sonho do Idiota** configura-se, em semelhante sentido, como arrebatadora alucinação, que o assalta em pleno dia, dentro de uma igreja. O passado, com suas frustrações, oprime-o até o ponto em que ele, da mesma forma que o narrador de **A Noite**, apela para a morte, antes de ter sua mente invadida pela alucinação dos répteis verdes:

“Só o silêncio, só a solidão o consolava e por isso ali está sob a vastidão daquelas abóbadas, misero, de rastros, suplicando, como o mais estranho e ignóbil dos mendigos, a esmola santa da morte. Só na morte ele podia libertar-se desta inveja que o acorrentava...” - **O Sonho do Idiota** (EV, p.621)

Mais uma vez a fantasia mistura-se à realidade²⁰⁴. Depois do transe pelo qual passa na igreja, que se encontra às escuras, desperta

²⁰⁴ “... o idiota, como um monstruoso réptil verde, sentiu-se subdividido, multiplicado infinitamente em milhões e bilhões de réptis verdes...” - **O Sonho do Idiota** (EV, p.621)

“num meio-dia de sol”, do lado de fora. Este “sonho” que leva à alienação difere em essência do “Sonho”, que traduz em ideal. Àquele, o Idiota estará preso, “amargamente a sonhar...”. Trata-se do aprisionamento da frustração. Mas, se em **O Sonho do Idiota** temos a frustração pessoal, em **Sonambulismo** ela significa a ausência de abrigo no plano metafísico. Cristo que, inicialmente, surge como entidade protetora, enlevando o narrador, em seguida transforma-se em um “Cristo Satânico”. A decepção religiosa liga-se à idéia de que, tanto o narrador que crê, quanto o idiota que se encontra no templo são deixados à deriva do seu próprio destino. A religião não abriga e não protege. A morte e suas ameaças (diretas ou indiretas) encontram o indivíduo desprotegido, contando apenas com a sua própria capacidade de reagir. Daí que seja possível relacionar a este abandono a busca de proteção no outro extremo (Satã), como em **Anjos Rebelados** e até a intimidade com Lusbel, de **Melancolia**. A presença *maldororiana* de **Ídolo Mau**, a quem o narrador tentará convencer para que siga o caminho da salvação seria uma alusão ao embrutecimento de quem, detendo o poder, utiliza-o para oprimir²⁰⁵. Àquele quase-demônio é dirigido o discurso, no qual o narrador posiciona-se na função própria da figura mitológica de Satã, tornando-se o acusador²⁰⁶. E, nesse processo de inversão, a morte reaparece como um bem, ao qual o **Ídolo Mau** estará impedido. As idéias sobre o significado da vida terrena encontram, nesse texto, a sua síntese:

“Tu não morrerás mais! Ficarás na terra - imenso Purgatório - regenerando, purificando, cristalizando tu'alma dessa mancha sinistra e lutulenta, que a envolve toda. Não morrerás mais! Te perpetuarás para te remires do teu enorme Pecado...” - **Ídolo Mau** (EV, p.593)

Viver terá sentido, nas *Evocações*, se for um processo espiritual e evolutivo. Diferentemente de **O Sonho do Idiota**, **Ídolo**

²⁰⁵ “És, pois, o proclamador da Fome, da Peste, da Guerra.” - **Ídolo Mau** (EV, p.594)

²⁰⁶ Cf. Torres, 1998, p.35/36.

Mau guardará segredo sobre o “enorme Pecado”. Não há o passado, enquanto depositário de frustrações amorosas, como naquele texto. Da mesma forma, em **Sensibilidade** o drama da personagem Lúcia restará completamente encoberto, pois trata-se da:

“... aflição tremenda de uma alma que não sabe, que não pode dizer quanto sofre e sofre ainda mais por isso e sufoca e soluça e convulsiona e rebenta de sofrimento.” - **Sensibilidade** (EV, p.531)

Há, contudo, a presença do mar, o “horrível inimigo que se não pode jamais destruir, mas apenas odiar em vão”, que faz a personagem Lúcia ser vencida “pela saudade e sugestão evocativa das ondas”. A circunstância que o texto apresenta remete-nos para a situação da perda. Além disso, o sol serve, agora, como metáfora do algoz, que a persegue com seus raios²⁰⁷. Vítima de uma perda sugerida, ela também acaba por estar ameaçada simbolicamente. Dor interna e dor externa. Hostilidade interior e exterior. O estado mental de Lúcia “fazia mesmo lembrar um louco”. A perda da razão não deixa de ser também uma situação limite, vizinha à morte, à perda total. E, encontra um de seus ápices na **Balada de Loucos**, com sua tônica mesclada de sofrimento e ascese, seguindo um andamento fúnebre, conforme o refrão já citado no subcapítulo referente à sonoridade²⁰⁸. E, mais uma vez, a vida, no sentido de passagem pelo sofrimento, a caminho da redenção, será retomada:

“Ah! eu compreendia assim os absolutos Sacrificios que redimem, as provações e resignações que transfiguram e renovam o nosso ser! Ah! eu compreendia que um Sofrimento assim é um talismã divino concedido a certas almas para elas adivinharem com ele o segredo sublime

²⁰⁷ “E o sol, devorando ferozmente as seivas, numa insaciabilidade animal de tigres e panteras esfaimadas, faz lembrar horrível, tremendo e torturante carrasco levantando do Infinito guilhotinas atrozes, cujos formidáveis e ígneos cutelos invisíveis fulminam medonhamente os corpos...” - **Sensibilidade** (EV, p.529)

²⁰⁸ Pág. 111, e EV, p.596-597.

dos Tesouros imortais.” - **Balada de Loucos** (EV, p.598-599)

Vê-se que a imortalidade coloca-se como o objetivo do processo de ascense. Aí, a morte também seria uma passagem e não um estágio permanente. No **Inferno** apresenta esta noção. Baudelaire está “na posição altanada de quem vai prosseguir nos excelsos caminhos dos inauditos Desígnios...”. A arte e sua capacidade de permanência na posteridade estaria no arcabouço desta relação dialética entre os extremos da existência. Na personificação elaborada em **Talvez a Morte?!...**, surge a correlação sugestiva com a “Arte”. Ao descrever a figura, que, em si harmoniza a cor branca e negra²⁰⁹, o narrador revela o que sente:

“... uma tontura de abismo, como se ela própria fosse o abismo que a pesar meu, bela e tremenda, me viesse estrangular...” - **Talvez a Morte?!...** (EV, p.591)

Considerando que o texto finaliza com o desaparecimento da “Visão”, colocando a dúvida analógica - “Talvez a Arte?! Talvez a Morte?!” - fica reforçada a noção de arte enquanto sacrifício, apresentada desde o **Iniciado** e retomada em **Condenado à Morte**, **Intuições** e **Espelho contra Espelho**, textos nos quais, apesar da constatação dos motivos que levam o artista ao sacrifício, há a reação contrária às pressões da sociedade. Tal reação pode ser considerada como sinal de vitalidade em *Evocações*. Mesmo considerando tratar-se de uma resistência pacífica, o indivíduo centra-se na elaboração de seu discurso inconformista. E, ainda, quando não se trata da figura do artista²¹⁰, tal centralização ocorre, revelando o movimento vital do indivíduo para escapar, fugir das amarras que o remetem à destruição, em outros termos, à morte. Desse modo, o movimento, tanto na maneira caudalosa desta prosa, quanto na performance errante de vários

²⁰⁹ “O seu rosto branco, lactescente, na majestade do negror das vestes, tinha uma beleza angusta.” - **Talvez a Morte?!...** (EV, p.590).

²¹⁰ Nos textos **Triste**, **Adeus** e **Asco e Dor**, o movimento interior de reação fica bastante evidente.

personagens, ainda que fugindo de seus conflitos íntimos, como Araldo, de **Nirvanismos**, seria um índice da reação do instinto de vida contra o instinto de morte. O mesmo se pode dizer dos textos que trazem como base o amor e o sensualismo declarados à mulher amada²¹¹.

A manifestação humana de rejeição à morte, como também a resistência do indivíduo às pressões sociais, ocorrem em nome da busca de uma evolução espiritual. Ambas situam-se no plano do discurso sem, entretanto, configurarem-se em oposição direta entre partes opostas.

4) Quando a morte está ausente

A idealização de uma outra vida encontra nos textos **Região Azul** e **Asas**, a sua expressão mais completa. Neles ocorre a ausência da morte, do “eu” lírico e de personagens. O sentido de elevação é contrário ao clima de apreensão existente nos demais textos. Assim, **Região Azul** e **Asas** são dois importantes índices de vida e ainda que apontem para a transcendência, neles são projetados aspectos positivos da vida terrena.

“E as Asas flavescem, doiram-se ao sol prisco dos tempos, à chama acesa da Imortalidade - porque as Asas são o Desejo, o Sonho, o Pensamento, a Glória - que tomam assim sempre essa forma, mil vezes, alada, peregrina, errante, das asas.” - **Asas** (EV, p.533)

Embora a “Forma” saia “pontuada de lágrimas” e as asas partam da “fremência de um sentimento doloroso”, tudo converge para a “Aspiração Suprema” (**Asas**) e para os “largos giros ondeantes e sempiternos” (**Região Azul**). Em outras palavras, a ascese define a caminhada, que vai do sofrimento até a imortalidade do indivíduo projetado em glória de artista. Tal ambição é o que nos parece abrigar o sentido mais profundo da expressão “Outra Vida”.

²¹¹ **Espiritualizada e Vulda.**

5) Redimensionamento dos termos

A reação vital de *Evocações* abriga a noção de literatura como forma do indivíduo não só defender-se das ameaças existenciais, mas também visar a uma mudança das relações humanas. A indagação sobre o destino humano aflora em densidade no cerne do indivíduo que, erguendo-se da passividade, aponta para a nulidade das convenções sociais ante o mistério que envolve a existência. E são os sentimentos e as emoções que constituem o termômetro do conflito entre vida e morte. Eles, na situação extrema deste embate, revelam toda sorte de ambigüidade. Refutada, em certos momentos, a morte é solicitada em outros; sendo expressão de dor, espelha ao mesmo tempo a volúpia; se ela não ocorre, impõe-se na hipótese; abandona seu significado estrito, para semantizar momentos da vida; impõe sua presença, mas, por outro lado, camufla-se. Também a vida expõe seus embates, expande seus limites, para fundar-se desde a memória à eternidade, procurando reintegrar-se ao cosmos interior e exterior, travando até mesmo o embate contra a divindade.

A obra, no tocante aos extremos da existência, redimensiona o código romântico, instalando o passado, o presente e o futuro na alma humana, atitude do diapasão simbolista. Tal postura está em consonância com o que Jean-Louis Joubert afirma sobre a atividade do poeta:

“Les poètes n’écrivent donc pas sur, mais contre la mort.
... ils tentent d’exorciser, par les moyens du langage,
l’angoisse de *l’instant fatal*” (Joubert, p.24)

A indagação sobre a vida e a morte, em síntese, constitui a evocação e firma-se como forma de exorcismo lingüístico da angústia diante da finitude, através da comunicação direta da intensidade da vida interior.

Contudo, as concepções de morte e vida não seguem um sentido único. *Evocações*, embora plural neste aspecto, traz sua unidade na reação vital, entrevista no desenvolvimento temático, mas sobretudo, como vimos, nos seus aspectos construtivos e na elaboração da linguagem, que fazem derivar a obra para o âmbito da poesia.

3.3 - A poeticidade no horizonte evocativo

O critério de literariedade, com sua variação histórica, é resultado de hegemonias, que envolvem opções estéticas e ideológicas. Posturas aparentemente técnicas camuflam, por vezes, o ideário de sociedade. Escritores e críticos de todos os tempos, através de pressupostos vários, cercam (ou tentam cercar) a produção literária em um contexto classificatório, cujo objetivo principal é erigir critérios valorativos. Tais critérios, no contexto da disputa, são os parâmetros da vida literária e seus conflitos.

Quando um autor nomeia sua obra com determinada forma literária, como por exemplo “soneto” ou “crônica”, ou acrescentando-a em forma de subtítulo, procura assegurar um “lugar ao sol” no universo da receptividade. Indica, antecipadamente, sua obediência ao cânone, ou demonstra, de uma forma irônica, seu desdém a ele, ou ainda resolve enfrentá-lo, propondo-se a alterá-lo.

A escrita que se insere no âmbito da prosa, com pretensões de ser poesia, dificultando a classificação, problematiza, também, os procedimentos que visam a valorizar o produto literário.

Diante das expressões que se consagraram como antagônicas, prosa e poesia, a esta última coube a aura da beleza, da realização estética. Como o emprego do verso, enquanto elemento estruturador, nem sempre resultou beleza, outros recursos foram convocados para manter a “aura”. Ser ou não ser poema, eis a questão intrincada. Intrincada porque abriga a persistente dicotomia bem e mal com que se costuma rotular o texto. A noção de equilíbrio entre as partes, coesão interna, padrão cíclico e melódico da linguagem, alogicidade, conotação, predominância do “eu” etc. só no objeto concreto fazem sentido. A dosagem destes elementos no texto, entretanto, foge a qualquer critério apriorístico. Ainda que se possa quantificar as metáforas, tal mensuração não serviria, exclusivamente, para rotular de “bom” ou “mau” um poema.

Vimos no primeiro capítulo deste trabalho que, na trajetória do poema em prosa, vários autores trafegaram, em uma mesma obra, dentro e fora do padrão, hoje, de certa forma, cristalizado. Em tais casos, o sentido valorativo implícito na classificação patinou. O caso mais visível deles foi o de Lautréamont. Não só a ausência de dados biográficos dificultou a tarefa crítica, mas o próprio conteúdo explosivo da obra. Foi também um caso de auto-classificação irônica: “Cantos”. No mínimo, diante de tal expressão, espera-se versos. Veio a prosa. Mas, mesmo assim, “espera-se”. Nesses termos, Rimbaud propôs o novo: “Iluminações”. Aqui, a opção parece ser menos de afronta ao cânone, do que de apontar-lhe os limites, propondo a sua ampliação.

No presente caso, “Evocações”, como já destacamos no item referente aos títulos, caminhou na mesma direção, o que não se pode dizer das “Canções sem Metro”, de Raul Pompéia, que espelham uma preocupação justificante da prosa. Seriam canções, ou seja, próximas aos versos, mas não seriam versos (sem metro).

Os recursos adotados por Cruz e Sousa diversificam-se nos trinta e seis textos. Contudo, quanto à linguagem, parece que mantêm um mesmo diapasão, exceto em pouquíssimos casos de fala de personagem. “Evocar” é um verbo transitivo direto. Pressupõe a ação de um sujeito visando a atingir um objeto. Assim, é possível inferir que as evocações deveriam ter menos a ver com a inspiração do que com o labor artístico. Cruz e Sousa estaria, dessa maneira, virando as costas a uma das concepções românticas basilares. Contudo, “evocar” aponta para o conteúdo místico da linguagem, seu poder encantatório, o que requer energia e disposição para desencadear o processo. Se na oração, com as palavras chega-se próximo à divindade, na evocação souseana com a palavra chega-se aos estratos profundos da dimensão humana. A palavra assemelha-se ao mantra, na origem sânscrita o instrumental de condução do pensamento. Em **Intuições**, a analogia que o Poeta faz entre prosa e “poesia” (em verso), e o que chamou de “cordas vibráteis”, nos dá a idéia de seus propósitos. Sua linguagem, pois, não poderia fazer concessão a uma técnica concisa, clara. Concisão e clareza não são apropriadas para despertar as zonas obscuras e

energéticas do inconsciente. Evocar pressupõe densidade sonora e semântica capaz de instigar. Nesses termos, cabe a pergunta: haveria preocupação de caracterizar seus textos como poemas em prosa? Seu ideário, pelo que se pode aferir dos recursos utilizados, concorria para o não-lugar no âmbito classificatório. Aliás, naquele momento da história literária a expressão poema em prosa era muito pouco utilizada no País. “Evocações” funcionaria como metonímia e, ao mesmo tempo, metáfora. No primeiro caso, os textos seriam o resultado de um processo gerador específico. No segundo, seriam, por sua vez, geradores. Nesta última acepção é que podemos questionar, talvez, a sua realização poética e sua condição enquanto gênero.

Tomemos como base para esta reflexão alguns pressupostos de Michel Sandras, em *Lire le Poème en Prose*, para uma possível definição de poema em prosa:

“L’écriture poétique suppose un projet poétique, un certain travail sur le signifiant (recherche d’images, de rythmes, de formes rhétoriques) qui utilise les effets de répétitions, une valeur donnée au mot au détriment de l’objet qu’il désigne.” ... “Le poème en prose est donc un texte adoptant la “justification” de la prose (au sens typographique), et qui, sans renoncer aux ressources de la prose et aux aspects des genres qui l’utilisent, construit, comme le poème, des ressemblances, à différents niveaux de la phrase et du discours. Soucieux de rendre visible la totalité d’un effet, il est contraint à la brièveté et à l’autonomie. La primauté des signifiants dans une forme condensée assure à la fois une concentration des réseaux du sens et une ouverture vers le lecteur...” (Sandras, 1995, p.42)

Com exceção da brevidade, parece-nos que os demais pressupostos da citação acima são atendidos pela maioria dos textos de *Evocações*. Considerando-a, poder-se-ia apresentar, como poemas em prosa: **Seráfica, A Noite, Anho Branco, O Sono, Região Azul, Dor Negra, Asas, Morto, Vulda, Um Homem Dormindo..., Talvez a Morte!... e Extrema Carícia.** Mas, esse critério seria válido? É

preciso considerar que uma evocação há de, no mínimo, arrebatá-lo o leitor. Daí, a sua filiação romântica. Para isso, deve ser dirigida diretamente à sua emoção, através do ritmo acelerado. O processo rítmico da linguagem estaria ligado a um certo automatismo subconsciente, sem chegar ao processo surrealista. Em dado momento, o poeta passaria de manipulador a instrumento. Em outros termos, a criação obedeceria também à força interior de arrebatamento, para a qual fica sugerido um aspecto transcendente. Sua temática deve imprimir expectativa e ser, do ponto de vista existencial, misteriosa e profunda. O que se vê desde **Iniciado** até **Emparedado** é o périplo subjetivo, em linguagem densa, na qual, entretanto não é a logicidade que impera. Pelo contrário, chega-se à beira do fluxo de consciência. Não há a certeza e a conformação próprias da oratória, com seu objetivo de convencimento. Se há uma pressuposição dramática, não é à praça pública que se dirige o texto, mas a um espectador ideal, no lugar de quem o leitor é convidado a se colocar e a se deixar levar pelos caminhos e descaminhos dos errantes.

“O leitor comparece como espectador de um drama do qual deverá participar mais com os sentidos do que com o entendimento.” (Schüler, 1993, p.186)

O discurso, centrado no “eu”, contudo, mantém sua inflexão épica, com um narrador postando-se como um demiurgo.

“De fato, é típico da maneira épica de expor que o narrador se conserve num plano superior ao público. Ele fala como o rapsodo, como vate, como iniciado; é quase a voz das Musas que se dirige a nós através dele. Resulta assim um tom caracterizado por certa dignidade e solenidade, uma espécie de ‘canto’.” (Kayser, 1970, p.319, v.I)

Tal inflexão é também resultante do périplo subjacente ao conjunto dos textos, em que um “eu” que se traveste em outros “eus”,

vai da sua iniciação até a perplexidade de constatar que o ameaçam por todos os lados com simbólicas paredes.

O encontro lírico, dramático e épico nas *Evocações* demonstram o quanto a obra se aventurou na busca de totalidade²¹².

Para se livrar do peso do tempo, a imprecisão²¹³; do espaço, a ausência de topografia referencial, o esboço e a dissolução na subjetividade.

A linguagem realiza-se enquanto crispação contínua, em oposição à peripécia quase nula, através da presença de contrastes e tensões entre otimismo/pessimismo; transcendência/imanência; bem/mal; negro/branco²¹⁴; verde/azul, a torre de marfim²¹⁵ e a barricada²¹⁶.

Otimista deve ser o artista na realização do seu trabalho, sem esperar recompensa que não seja a sua evolução espiritual. Pessimista há de ser com relação ao mundo que o cerca. Por isso viverá a tensão entre o ideal e o real, fazendo sua opção pelo primeiro, que não coincide com os valores religiosos hegemônicos à época. Daí o

²¹² “Em outras palavras a existência lírica recorda, a épica torna presente, a dramática projeta.” “... toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menor participação, designamo-la lírica, épica ou dramática.” (Staiger, 1993, p.171, 190)

²¹³ Álvaro Gomes Cardoso, estudando o tempo na obra de simbolistas portugueses, afirma: “A intenção realística e mimética de observar e apreender os objetos cede sua vez a uma linguagem que se interessa pelo fluir contínuo e pelo estado passageiro das coisas.” (Cardoso, 1980, p.14)

²¹⁴ Dentre os “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, Roger Bastide incluiu “A nostalgia do Branco” e “A Poesia Noturna de Cruz e Sousa”, nos quais cita diversas vezes trechos de *Evocações*. (Bastide, 1973, p.61-73) Tânia Valladão reflete sobre a presença da mulher negra e branca, vendo na primeira “respeito por sua raça e por sua companheira” e na segunda “virgindade e pureza”. Em ambas, porém, o conflito com a missão do poeta. (Valladão, 1989, p.55)

²¹⁵ “Para resistir aos perturbadores ululos do mundo fecha-te à chave astral com a alma, essa esfera celeste, dentro das muralhas de ouro do Castelo do Sonho, lá muito em cima, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta dentre as altas torres coroadas de estrelas” (*Iniciado* - EV, p.475)

²¹⁶ “Mas para chegares a esse movimento apaixonado, dolorido, já eu antes terei, por certo - eu o sinto, eu o vejo! - te arremessado profundamente, abismantemente pelos cabelos a minha Obra e obrigado a tua atenção comatosa a acordar...” (*Emparedado* - EV, 660)

satanismo que aparece diretamente em **Anjos Rebelados**, **Ídolo Mau**, **Melancolia** e **No Inferno**.

Os pólos cromáticos exercem atração e repulsa, num jogo circular próprio da polissemia sobretudo da palavra negro, que também associa-se à condição étnica do narrador de **Asco e Dor e Emparedado**. O ideal e a excrescência são, respectivamente, simbolizados pelas cores azul e verde.

Na sua luta contínua, o “eu” assume ora a postura de recolhimento (evasão), ora a postura de ataque aos padrões institucionalizados, o que fica visível nos textos de interface ensaística.

Evocações aponta para as infinitas possibilidades da vida psíquica, capazes de abalar o sistema de certezas e a própria concepção de realidade. Os princípios básicos do livro são a transmutação, oscilação e reiteração dos elementos de composição textual. É criando situações movediças que o poeta pode realizar o seu propósito de colocar o leitor em contato com a circunstância da existência humana no cosmos, em sua profundidade, utilizando-se de um processo alquímico, no qual fazem-se presentes as forças mais significativas da natureza²¹⁷.

Tendo como propósito principal o mergulho no mistério, a escrita das *Evocações* contém elementos de composição dispostos de tal maneira que distanciam o texto da função referencial, imprópria para seu propósito. A tendência do conjunto privilegia a zona mais flutuante da linguagem, na qual manifestam-se, preferencialmente, conteúdos psíquicos, pois

“... où trouver plus de gratuité, de nécessité interne et sans référence au monde extérieur, que dans le rêve (ou dans la vision, dans l’illumination, qui s’en rapprochent)? C’est si vrai que le rêve, ou d’une façon plus générale la

²¹⁷ “Depois, transfigurada por invisível vendaval sinistro, era uma Dor que avassalava todo o seu organismo como um espasmo de alucinação, rugindo em bramidos de mar alto nos bravios costões desertos, nas abruptas penedias, nas brenhas brancas, sob as trevas soturnas e avérmicas das tempestades, cruzadas pelos Signos diabólicos e fosforescentes dos relâmpados...” (EV, p. 532)

déformation systématique de la réalité, devient après Rimbaud, et de plus en plus jusqu'au Surréalisme, un des procédés poétiques les plus fréquents du poème en prose.” (Bernard, 1994, p.148)

A estratégia sousseana é a de, no fluxo da linguagem, adequar sua conformação lírica a seu conteúdo dramático, mantendo a tônica apresentativa²¹⁸ em detrimento da representação.

²¹⁸ Nos termos de Todorov apresentados no capítulo 1 deste trabalho.

4. Conclusão

4.1 - A crítica sobre o livro

Quando *Evocações* foi publicado, Cruz e Sousa já havia, com livros anteriores, angariado fortes inimigos no meio literário carioca, bem como defensores. Tornara-se o “alvo dos ataques mais fortes dos velhos”, em artigos publicados na imprensa e posteriormente em livros²¹⁹. Araripe Júnior, José Veríssimo e Silvio Romero, os velhos, que não deixaram de usar o estigma racial para azedar suas críticas. Aliás, até os defensores do Poeta enveredaram pelo mesmo caminho²²⁰.

Os dois livros anteriores, *Broquéis* (verso) e, em especial, *Missal* (prosa) já se haviam prestado às investidas arrasadoras, como a de José Veríssimo²²¹.

No tocante às avaliações relativas ao poema em prosa no Brasil, que costumam comparar Raul Pompéia com Cruz e Sousa, atribuem ao primeiro o pioneirismo²²² brasileiro, bem como maior adaptação ao que se convencionou relacionar como as características básicas do gênero²²³.

²¹⁹ Carollo, 1980, p.327.

²²⁰ Nestor Vitor referindo-se a Cruz e Sousa utiliza expressões como “aberração anachronica do que constitue o fundo de sua mentalidade...” ... “...indole de primitivo, seu genio apocalyptico.” (Vitor, 1919, p.350)

²²¹ “O livro de prosa do mesmo escritor, *Missal*, tem ainda menos valor que os *Broquéis*. É um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes, e colocados umas após outras na ordem em que vão saindo, um raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso das maiúsculas. Uma ingênua presunção, nenhum pudor em elogiar-se e sobretudo nenhuma compreensão, ou sequer intuição, do movimento artístico que pretende seguir, completam a impressão que deixa este livro em que as palavras servem para não dizer nada.” (apud Carollo, 1980, p.369)

²²² “...foi sob a atmosfera simbolista que o gênero se implantou e consolidou. E nessa fase, situam-se Raul Pompéia e Cruz e Sousa (1861-1890). O primeiro já vinha praticando o gênero desde 1883. De Cruz e Sousa, dois são os livros de poemas em prosa: *Missal* (1893) e *Evocações* (1898). Mas a composição dos poemas que vieram a integrar *Missal* é posterior a 1890, o que confirma o pioneirismo entre nós de Pompéia no gênero, com as suas verdadeiras obras-primas.” (Pompéia, 1982, p.23)

²²³ “As *Canções sem Metro* de Raul Pompéia, embora inferiores ao *Ateneu*, parecem-me de leitura mais agradável que as próprias *Evocações* de Cruz e Sousa, não obstante a grandeza deste como

O fato de *Evocações* ser uma obra póstuma deve ter contribuído para a pouca receptividade crítica, à medida em que, após sua morte passou-se a discutir o Poeta e o crescimento (à revelia de seus detratores) de seu conceito, sendo que Nestor Vitor, no ano seguinte (1899), publicou uma monografia, em cujo final, salienta:

“Quando mesmo Cruz e Sousa não deixasse escrita uma linha, sequer, bastava unicamente a sua vida para fornecer uma das mais curiosas monografias humanas” (Vitor, 1969, p.30)

Contudo, os estudos da obra de Cruz e Sousa como um todo, sempre revelam alguma atenção ao livro, em especial ao último texto: **Emparedado**²²⁴, a começar pelo próprio Nestor Vitor. Outros fatores contribuíram também para um silêncio entrecortado de sussurros de rejeição ao livro.

Fernando Góes, no prefácio de *Obras*²²⁵, que foi publicado também com o título de “Cruz e Sousa ou O Carrasco de Si Mesmo”, considerando o livro como um “diário íntimo”, tece considerações biográficas, condenando traços da personalidade do Poeta, como o “orgulho” e o “fanatismo”.

Nereu Corrêa em “O canto do ‘Cisne Negro’”, aborda aspectos estilísticos de *Missal e Evocações*, realçando que o autor “fez poesia em prosa”²²⁶.

poeta.” (Bosi, 1976, p.327) Utilizando um critério da antropologia racista do final do século XIX, Araripe Júnior assim se manifestou na comparação entre *Missal* e *Canções sem Metro*: “O *Missal* é um livro de prosa cadenciada, e, quanto à técnica, posto nas mesmas cordas, em que Raul Pompéia, aqui há tempos, ensaiou as ‘*Canções sem Metro*’. Entre as ‘*Canções sem Metro*’ e a obra do poeta catarineta, entretanto, há uma grande diferença determinada desde logo pela raça e pelo temperamento de cada um. /.../ Cruz e Sousa é um maravilhado.” apud Afrânio Coutinho (Pompéia, 1982, p.22)

²²⁴ “Em 20 de março de 1923, no *Jornal do Comércio*, Vitor Viana escrevia: ‘Da prosa empolada, rebuscada, obscura, difícil, pouca coisa se salvará, além daquele simbólico *Emparedado* que, exprimindo um estado de alma pessoal, tem larga repercussão geral.’ (Magalhães Júnior, 1971, p.232-233)

²²⁵ In Sousa, 1945, p.XXX-XXXII.

²²⁶ “Como vimos, Cruz e Sousa fez poesia em prosa, como já o tinham feito, na França, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud. O poeta se prolonga no prosador e, mais do que na própria poesia,

Evaldo Pauli aponta algumas opiniões de terceiros sobre *Evocações*, relativizando-as.

Tânia Valladão, que dedicou um estudo particular do livro, aborda-o do ponto de vista temático, propondo uma nova maneira de leitura de seu texto, distanciada dos lugares comuns, nos quais falam mais alto os sofrimentos do Poeta e “sua” crise racial. Sua dissertação de mestrado considera que a prosa de Cruz e Sousa, em relação a seus versos:

“... não se torna opção por grau de superioridade ou de importância hierárquica, mas se faz importante enquanto opção de trabalho poético para extravasar sua subjetividade completamente.” (Valladão, 1989, p.25)

A autora, ainda que faça concessões à tentação biográfica, pela ótica da necessidade de “desabafo” que estaria na origem do livro, elabora levantamentos do léxico empregado, enquanto estratégia para emocionar o leitor para levá-lo a compartilhar de uma busca de revelação dos mistérios da existência.

Quanto ao ensaio de Donald Schüler, “A Prosa de Cruz e Sousa”, trata-se de uma síntese percuciente e norteadora dos pontos-chaves, em particular de *Evocações*: a concepção do poeta enquanto alquimista, a crítica ao Realismo e a dissolução da barreira entre prosa e poesia.

Sonia Brayner, em “Esoterismo e Estética: Evocações de Cruz e Sousa”, analisando epígrafes utilizadas pelo autor, estabelece as suas relações com a “onda mística e esotérica do século XIX”. Além do mencionado ensaio, na obra da autora intitulada *Labirinto do Espaço Romanesco*, situa *Evocações* no contexto de modernização da literatura nacional.

Outros estudos gerais da obra de Cruz e Sousa costumam utilizar *Evocações* para referendar suposições biográficas acerca,

galvaniza toda a sua desventura, todo o frêmito do seu desamparo existencial...” (Corrêa, 1962, p.89)

principalmente, da psique do autor. Tal fato não procede apenas da existência de tal conteúdo na obra, mas da necessidade maior da crítica em analisar o homem em detrimento da obra. Ele, ainda hoje, é o catalisador maior das atenções. *Evocações*, nesse sentido, abriu o fosso entre a comiseração racista e as propostas teóricas, pois nele há motivos para se ter pena e ao mesmo tempo ojeriza pelas postura do “eu” lírico e pelas abordagens dos temas apresentados.

4.2 - Evocações e seus óbices

*“Evocações é, acima de tudo, o livro
de um revoltado.”
(Fernando Góes)*

*“Em cada novo leitor que manuseie
essas páginas ele deve contar sempre
com a probabilidade de mais uma
cólera intelectual contra si. Quem o
amar depois disso, perdoar-lhe-á tudo
o mais que vier.”
(Nestor Vitor)*

Quando os parnasianos brasileiros, em sua concepção de mundo calcada no Positivismo, reagem contra o Simbolismo, repetem, em outros termos, a oposição movida ao desregramento e outros pressupostos libertários dos românticos. O arrebatamento e a musicalidade, em outro diapasão, ameaçavam a musa impassível. O período histórico em que se insere o Simbolismo não poderia deixar de ser mais adverso. Salette de Almeida Cara, ao estudar os críticos e a crítica do período, elege Nestor Vitor e Araripe Júnior como os de maior compreensão da obra literária, inclusive da estética simbolista, por se revelarem afeitos à análise textual e tendentes a considerar o texto em sua singularidade. O primeiro, era partidário da corrente, o segundo permitia-se colocar ante ao fascínio da nova estética, apesar de suas oscilações. Os demais, que se sobressaíram, dentre eles José Veríssimo²²⁷, Adolfo Caminha, João Ribeiro, Almáquio Dinis, Pedro do Couto, Osório Duque Estrada, Silvio Romero, Elísio de Carvalho e Medeiros de Albuquerque, apesar das peculiaridades individuais, o

²²⁷ Elísio de Carvalho, seguidor de José Veríssimo, faz uma descrição ilustrativa do mestre, em seu livro *As Modernas Correntes Estéticas da Literatura Brasileira*, de 1907: “Não concebe a arte, qualquer que seja a sua forma, senão social e humana, e os puros estéticos, sobre os achar frívolos, lhe são profundamente antipáticos. /.../ E a crítica, ele a quer exercendo com rigor um papel de polícia na literatura contemporânea, em nome do bom gosto, da ordem, da beleza, da verdade...” (apud Cara, 1983, p.88)

apego a fórmulas prontas e o compromisso ideológico com a estrutura de poder levou-os, inevitavelmente, ao afastamento do texto literário ou, quando muito, a tomá-lo à luz do conceito utilitarista da literatura. Em todos, a vacilação perante o novo exemplifica a tensão do intelectual do período para atender à expectativa social, mantendo um cânone literário voltado para a consolidação da nacionalidade. A situação não é diferente para os criadores.

“... a estética parnasiana *como fórmula* que ficou de pano de fundo constante para eventuais e marginais saltos criativos. Na crítica, por sua vez, o pano de fundo é o discurso ‘positivista’ (mesmo sob novas roupagens), que busca, com bom senso, aquilo que a obra ‘deveria’ apresentar para cumprir um papel já predeterminado, e que acaba sendo uma visão ideológica rasa, retomando os padrões sociais e só percebendo aquilo que é dado manifesto.” (Cara, 1983, p.31)

Nesse contexto, o novo servirá para uso esporádico e oportunista, segundo as conveniências do jogo da projeção pessoal na sociedade carioca. O julgamento da obra de Cruz e Sousa oferece vários exemplos de oscilação dentre os mencionados críticos que, em sua maioria, rechaçaram-na a princípio, inclusive com argumentos profundamente comprometidos com as teorias racistas, como é o caso de Medeiros de Albuquerque. Em *Homens e cousas da Academia*, obra de 1920, argumenta que:

“Os negros não têm nenhuma capacidade literária.” (Cara, 1983, p.86)

Tal idéia, segundo a autora de *A Recepção Crítica*, era “bastante comum na época”.

Contudo, não será contra o verso simbolista que a onda de recusa robustecerá seus ataques e desdém. Aí, os testemunhos da influência parnasiana não deixam dúvidas quanto a certo parentesco

formal (decassilabo, chave de ouro ou rimas ricas). Cruz e Sousa não foge, até determinado momento, a esta situação, tendo sido, por vezes, considerado parnasiano, no panorama da Literatura Brasileira²²⁸. Mas, sua ânsia de alargar os horizontes de sua arte, em busca do novo despertado pelo contato com a literatura européia do período, fez com que assumisse e negasse, em seguida, o cânone.

“Digamos que Cruz e Sousa preserva, dos parnasianos, a noção de que a convenção burguesa encarcerava as almas. Mas certamente trata o problema de maneira distinta: há salvação para isso, desde que tal alma aceite o desafio de, como se diria muito tempo depois, abrir as portas da percepção.” (Fischer, 1998, p.82)

Não apenas no tocante à visão do mundo, mas também, e principalmente, à questão da arte, ele absorveu certos pressupostos do pensamento hegemônico, para em seguida negá-los. Afinal, as últimas décadas do século XIX foram ricas em acontecimentos que desnorream as opções artísticas. Além disso, o Parnasianismo, o Realismo e o Naturalismo desempenhavam o seu papel.

“... a despeito de todas as cogitações do período, havia um projeto literário, cujo objetivo consistia em colocar a literatura em acordo com a natureza, com a verdade, com a ciência. A literatura seria, por conseguinte, um eco fiel da verdade humana a ser retratada em cores realistas. A objetividade entrava, desse modo, como o princípio basilar de todos os movimentos literários então em voga, só

²²⁸ “Não se trata, por consequência, de diminuir o poeta no que quer que seja ao defini-lo, substancialmente, como parnasiano. Ele o era não apenas pela prática exclusiva dos metros regulares, pelo amor das rimas ricas e pelas evidentes ambições literárias, mas, ainda, por tudo o que se poderia denominar a sua concepção de vida, os seus anseios aristocráticos, a consciência do próprio gênio, o ressentimento habilmente sufocado (e que alguns inéditos e dispersos, agora recolhidos desvendam). Mesmo a poesia, mesmo a genialidade, mesmo a elegância de vestuário e de maneiras foram a sua afirmação parnasiana diante da vida.” Mas, em seguida, o crítico relativiza seu argumento: “Simbolista e parnasiano, mas, também, nem simbolista nem parnasiano. Essas etiquetas servem como pontos de referência, mas não devem ser usadas como símbolos de exclusão, nem, é evidente, como signos de qualidade. Eis o ponto de partida para a exata apreciação crítica do poeta Cruz e Sousa.” (Martins, 1962, p.2)

cedendo sua vez ao subjetivismo pregado pelos simbolistas no último decênio do século XIX.” (Lôbo, 1994, p.21)

Inegável, pois, o percurso de Cruz e Sousa pela estética de Bilac²²⁹, entretanto, a partir de 1893, a forma da sua prosa aponta não só para o estranhamento, mas representa uma contraposição à cristalização das formas. Entre a ficção realista e o verso parnasiano, não havia lugar para uma forma híbrida. É de se considerar que as razões do mal-estar causado pelo poema em prosa e prosa poética são compreensíveis. O baralhamento que se dá entre prosa e verso vai desmontar as balizas e fronteiras das conceituações que se alicerçavam. Leitores e críticos não admitem o desrespeito aos padrões de leitura estabelecidos, e que, naquele momento histórico correspondiam às expectativas do poder instituído. Assim, a obra souseana, sobretudo sua prosa, será tida pela crítica hegemônica como uma projeção do caos²³⁰.

Evocações é um livro que se situa na contramão das expectativas vigentes à época de sua edição póstuma. Mesmo os textos mais curtos, tais como **Asas**, **A Noite**, **Região Azul**, **Dor Negra** e **Extrema Carícia**, pelo diapasão rítmico em que foram concebidos, além da atmosfera inconclusa que os enfeixa, pela visão que espelham do mundo, realçando seu lado obscuro e impreciso, não se encaixariam em uma concepção de poema baseada no equilíbrio das partes nem tampouco na sequência lógica de uma crônica.

Acrescente-se que o isolamento étnico e sua reação, presente em alguns textos do livro, não possibilitaram a superação do conflito, no sentido do desenvolvimento de uma positividade explícita, referente

²²⁹ “Egresso do parnasianismo, Cruz e Sousa não podia deixar de admirar a lapidação bilaquiana do verso. Havia, portanto, ambivalência de sentimentos.” (Montenegro, 1998, p.146)

²³⁰ Referindo-se àquela repelência crítica da produção de Cruz e Sousa, Ivan Junqueira observa: “Tais críticos sequer lhe investigam as raízes estético-doutrinárias, e parecem mesmo esquecer-se de que, a partir do manifesto de Jean Moréas, que é de 1886, da difusão da poesia de Verlaine e Mallarmé ou da audiência que então alcançara a música de Debussy, o simbolismo ganhara foros de incontestável universalidade.” (Junqueira, 1998, p.51)

ao grupo racial a que pertencia o Poeta. Seu ímpeto de enfrentar a questão racial chegou ao conflito e aí mergulhou, como só um verdadeiro simbolista o faria. Ainda que não agradável aos possíveis leitores, a gama de sua vivência em face do racismo, transfigurada em linguagem, singularizam e garantem-lhe a originalidade. A transmissão da experiência emotiva fazia parte do código a que estava filiado. Como observa Henri Peyre:

“O intuito consciente ou a maior parte das vezes inconsciente do artista simbolista é sugerir, isto é, provocar no outro a emoção, o sentimento, o estado de alma que ele mesmo experimentou.” (Peyre, 1983, p.41)

O resultado é que o drama social foi exposto através do aprofundamento do indivíduo em seus conflitos, e, se “Cruz e Sousa aceitou a sua raça”, conforme Roger Bastide, não o fez de forma idealizada. Sua receptividade para com os seus foi total, sem escamotear-lhe a subjetividade e seus movimentos de introversão e extroversão. Este processo de identificação com um coletivo determinado foi discutido por Frantz Fanon, quando analisou a identidade negra em nosso século. Na fase de retorno a seu povo, o intelectual colonizado assim se exprimiria:

“Estilo vibrante, pejado de imagens, porque a imagem é a ponte levadiça que permite que as energias inconscientes se espalhem pelas campinas circundantes. Estilo nervoso, animado de ritmos, de parte a parte habitado por uma vida eruptiva. Colorido, bronzeado, ensolarado e violento. Esse estilo, que em sua época espantou os ocidentais, não é, como se insinuou, um caráter racial mas traduz antes de tudo um corpo-a-corpo, revela a necessidade em que se encontra esse homem de ferir-se, de deitar sangue realmente, sangue vermelho, de se livrar de uma parte de seu ser que já continha germes de podridão. Combate doloroso, rápido, no qual infalivelmente o músculo devia substituir o conceito.” (Fanon, 1979, p.183)

Apesar do hiato histórico, podemos, retrospectivamente, entender que os “músculos”, referidos por Fanon, em *Evocações* configuram-se no quanto o libelo no interior de seus textos significou para um revide da crítica. Realizando a sua luta existencial, o Poeta travou, ao mesmo tempo, a batalha artística e ideológica, com a exposição de seu inconformismo. Ele, na perspectiva de Roger Bastide:

“... metamorfoseou assim o seu protesto racial em uma revolta estética, seu isolamento étnico em isolamento de poeta, a barreira de cor na barreira dos filisteus contra os artistas puros.” (Bastide, 1973, p.77)

Mas, ainda que tenha havido relação íntima entre obra e vida, a proposição acima é mecanicista e reducionista, esvaziando o Poeta das preocupações estéticas. A manifestação racial não foi a causa da revolta estética, bem como não foi sua consequência²³¹. O encontro das duas dimensões, quando ocorre, é essencial. Em *Evocações*, os textos que revelam a experiência com a discriminação não redundam em contra-ideologia de uma nova formulação racista. O inconformismo que percorre o livro tem um amplo sentido, que se revela, sobretudo na metáfora do andarilho manifesta por diversas semipersonagens, esfumadas, de caracterização psicometafísica, em detrimento do delineamento físico.

²³¹ Sintomática é a vertente determinista que se abriu, desde José Veríssimo, que toma a obra como resultado do impacto de Cruz e Sousa com a discriminação racial. Na concepção daquele autor, referindo-se à poesia souseana: “Ela é o que é, porque ele foi o que foi, um negro bom, sentimental, ignorante, de uma esquisita sensibilidade, cujos choques com o ambiente social resultaram a poesia.” (apud Cara, 1983, p.64) Na esteira daquele autor, o próprio Bastide deu seus passos. E tantos outros. Tal visão, baseada na idéia de que o escritor é produto fiel de sua biografia, foi levada a fundo por Abelardo F. Montenegro, em sua obra de 1954, que chega a conclusões esdrúxulas, como por exemplo: “A frequência das maiúsculas na prosa e poesia de Cruz e Sousa denuncia a mentalidade primitiva, o animismo africano.” (Montenegro, 1998, p.217). Essa vertente, norteador a fortuna crítica do poeta, tornou-se obsessiva. Um estudo acerca da influência do racismo na crítica literária brasileira poderia revelar sua gênese e seu desenvolvimento até chegar à ideologia da “democracia racial”, e mostrar os prejuízos que tem causado.

“A prosa tangida por Cruz e Sousa soa espontânea, menos presa a encadeamentos lógicos, a formulações convencionais. Os ensaios que daí resultam não são avessos a debates teóricos, a conflitivas questões sociais. Libertos de registro documental, captam dores ocultas, ânsias escondidas pelas linhas serenas do rosto, conflitos insuspeitos. A estratégia do poeta permite expor sob a pele negra a riqueza de um mundo deliberadamente ignorada pelas restrições de uma elite inerte.” (Schüler, 1993, p.189-190)

No tocante à identidade racial, a Cruz e Sousa, desenraizado culturalmente, restava buscar seu povo no seu próprio íntimo, expressando essa busca de uma maneira que confrontasse a dominação instituída em todos os setores sociais. O dilaceramento interior, entrelaçado com a ironia, expõe-se com punhos rítmicos e um visceral propósito de não-enquadramento formal²³².

O poema em prosa e a prosa poética, enquanto opções estéticas, no contexto de *Evocações* funcionam como a abertura dos horizontes dos recursos formais. Neles foi possível o monólogo interior (a um passo do fluxo de consciência), bem como a manipulação de características de várias formas literárias e gêneros, sem se render completamente a eles. Para tanto, as normas estéticas preestabelecidas pelo Parnasianismo constituíam verdadeiros entraves.

Por outro lado, as inúmeras referências às características epidérmica e racial de Cruz e Sousa, presentes em sua fortuna crítica²³³, atuam para patologizar sua obra, como manifesta reação ao

²³² “Há tantas maneiras de fazer cantar a prosa, de a fazer viver, radiar, florir e sangrar, quantas sejam as diversidades dos temperamentos reais e eleitos. /.../ Pouco importa que essa prosa não guarde regularidades de preceitos, de dogmas, de convenções, que embora partindo às vezes de cérebros até certo ponto livres, são ainda, de certo modo, por certas causas, convenções puras.” *Intuições* (Sousa, 1961, p.553)

²³³ “Ele é o caso único de um negro, um negro puro, verdadeiramente superior no desenvolvimento da cultura brasileira. Mestiços notáveis temos tido muitos; negros não, só ele; porque Luiz Gama, por exemplo, nem tinha grande talento, nem era um negro *pur sang*. Assim outros. Sofreu os terríveis agores de sua posição de preto e de pobre, desprotegido e certamente desprezado.” (Silvio Romero, apud Muricy, 1973, p.41); “... Cruz e Sousa, o Poeta Negro.”

que ela realiza, dentre outras coisas: a denúncia contra o racismo brasileiro. As causas, as formas, os significados individuais e sociais, objetivos e subjetivos da violência e intolerância racial, afloram em sua obra, não podendo ser desconsiderados pela análise crítica de *Evocações*, pois são parte de um todo que se articula em várias direções e constitui uma singular mundividência, um aprofundamento, revolta e mudança, embora o livro não se reduza a isso.

O Brasil do final do século XIX estava completamente influenciado pelo racismo pretensamente científico²³⁴. E, mesmo quando, textualmente, em *Evocações*, o enunciador faz referência ao fatalismo - como em **Dor Negra, Asco e Dor, Emparedado** - ainda assim não deixa de se posicionar contra uma das articulações do pensamento racista, que foi e continua sendo, a de propalar a minimização dos efeitos da prática discriminatória.

Cruz e Sousa foi considerado, por longo período, uma aberração, um espanto, uma anomalia. Este pensamento projeta o incômodo ante a presença que desconstrói a visão estereotípica do mundo. Afinal:

(Cecília Meireles, apud Muricy, 1973, p.42); "... ele era brasileiro, do país da saudade, e de origem africana, de uma raça essencialmente sentimental." (Bastide, 1973, p.90); "... famoso Poeta Negro... humilde filho de uma raça que, até então, não produzira nenhuma figura marcante nas nossas letras. /.../ Com a vantagem de ser um negro puro, sem mescla de raça..." (Alceu Amoroso Lima, apud Muricy, 1973, p.47-48); "A condição de etnicamente marginal, de 'emparedado'..." (Eduardo Portella, apud Muricy, 1973, p.49); "... do fundo indômito de seu ser de 'emparedado' dentro de uma raça desprezada..." (Manuel Bandeira, apud Muricy, 1973, p.53); "... poeta negro..." (Cassiano Nunes, apud Muricy, 1973, p.57); "Repetições dessa ordem, realmente freqüentes no Poeta Negro, entendiam-nas tais detratores como resíduos do *tam-tam* africano nas ocultas veias do poeta." (Tasso da Silveira, apud Muricy, 1973, p.58); "Era um negro pretíssimo, esguio, delicadíssimo de maneiras, solitário, austero de costumes, puro, casto, sem nenhum dos defeitos em geral emprestados ao africano, isto é, a denguiça, a doçura excessiva de ânimo, raiando pela passividade, a índole fácil e aberta, a sensibilidade imediata e grosseira." (Gilberto Amado, apud Muricy, 1973, p.42); "... o magnífico Cisne Negro..." (Alphonsus de Guimaraens, apud Muricy, 1973, p.60).

²³⁴ "As teorias raciais da época, quase todas inspiradas em *L'Inégalité des races humaine* (1853-1855), de Gobineau, afirmavam que os negros eram geneticamente inferiores aos brancos." (Sayers, 1983, p.89)

"Toda obra de arte nasce em profundidades incógnitas e desenvolve-se com a ajuda de forças de que o poeta nem sempre tem consciência" (Kayser, 1970, p.25, v.2)

O autor incorporou às *Evocações* inúmeros termos e expressões ligadas à violência escravista²³⁵, redundando em um linguajar que a falsa consciência nacional queria ver esquecido. O sistema reagiu imediatamente. Diante do processo de desmascaramento, foi preciso construir uma nova máscara. O antes analista passou a ser analisado, o que era vítima passou a ser réu. Cruz e Sousa, construindo-se como centro do discurso, havia feito um deslocamento copernicano. Alterou o eixo da visão do mundo, pois como explicita Guerreiro Ramos na "Cartilha Brasileira do Aprendiz de Sociólogo":

"Determinada condição humana é erigida à categoria de problema quando, entre outras coisas, não se coaduna com um ideal, um valor ou uma norma. Que a rotula como problema, estima-a ou a avalia anormal. Ora, o negro no Brasil é objeto de estudo como problema na medida que discrepa de que norma ou valor? /.../ A cor da pele do negro parece constituir o obstáculo, a anormalidade a sanar. Dir-se-ia que na cultura brasileira o branco é o ideal, a norma, o valor, por excelência. /.../ O brasileiro, em geral, e, especialmente, o letrado, adere psicologicamente a um padrão estético europeu e vê os acidentes étnicos do país e a si próprio, do ponto de vista deste. (Ramos, 1995, p.190, 192, 195)

Um dos que seguiu nitidamente tal diapasão foi Fernando Góes²³⁶. Em seu texto o apêndice "negro" funciona com toda a carga de ambigüidade própria do termo, tendendo para os significados

²³⁵ "o sol e as chicotadas" (*Nirvanismos* - EV, p.636). "...como ferro em brasa chiando em cheio nas carnes..." (*Condenado à Morte* - EV, p.501). "...acorrentando-te a grilhões e metendo-te ferros em brasa pelo ventre..." (*Dor Negra* - EV, p.525/526)

²³⁶ In Sousa, 1945, p.XXX-XXXII.

negativos, pois reflete, em sua base, um processo de rejeição, não apenas ao diferente, mas também àquele tido como inferior pela teoria “científica” do período e, particularmente, a um transgressor do status quo. É de censuras ao comportamento de Cruz e Sousa que se desenvolve o texto de Góes, como se o Poeta devesse ter assumido formas humilhantes para ser aceito, segundo a expectativa racista da época, detectada por Nestor Vitor, em 1899²³⁷.

Também, pelo aspecto sensual e anticristão²³⁸ da obra do Poeta, por vezes associados, como em **O Sonho do Idiota**, a rejeição se configurou. Por manifestar desejos, também, pela mulher branca, foi censurado. Compreende-se tal reação, especificamente do homem branco, quando se considera sua performance sexual na casa-grande e senzala, associada a uma falácia moral. Evidentemente, raros intelectuais foram senhores de engenho, mas o imaginário racista construiu suas neuroses coletivas de fundo sexual, relacionadas à imagem de mulheres e homens africanos e afrodescendentes. O pavor da aproximação sexual do negro assumiu contornos mais sofisticados, após a abolição dos escravos, e redundou em atitudes rancorosas para substituir o suplício punitivo. Essa fobia refletiu-se na literatura. Na história da literatura ocidental são inúmeros os exemplos daquela fobia, no tocante a outros povos, em particular os africanos. Em *Le Nègre Romantique*, Léon-François Hoffmann destaca:

²³⁷ “O meio comum de que dispõe o homem preto para assimilar-se às sociedades civilizadas é a subordinação passiva do hilota, é fazer-se quase que apenas um ser intermediário entre o irracional e o super-orgânico. Aceitam-no quando ele se inferioriza para salientar supremacias alheias. Desde que, porém, com simplicidade e nobreza, despido de artimanhas adulatorias, sem ao mesmo uma falsa humildade de lago, ele pretenda na sociedade um lugar a que tem direito mesmo qualquer homem comum, causa gargalhadas e pasmos a um tempo, empresta-se-lhe insensatez ou insolência, assanha-se então o prejuízo que parecia aniquilado, salta-lhe ao pescoço, como o gato do bom La Fontaine que se escondera debaixo das alvas camadas de trigo pulverulento e macio, e ele é repellido pior do que se repele um leproso, ficando à porta da Civilização, numa trágica mendicância de convivência e de afeto.” (Vitor, 1969, p.26 - O texto foi publicado originalmente como “monografia”, com o título *Cruz e Sousa*, em 1899)

²³⁸ “...soluços e grunhidos, verdadeiramente grunhidos animais e soluços humanos, que abalariam as pedras, se as pedras não fossem mortas, que abalariam os Santos, se os Santos não fossem pedra.” (EV, p.620) - o grifo é meu.

“Comme on pouvait s’y attendre, le comble de l’horreur est atteint l’orsque’une femme blanche est menacée d’être violée par un Noir. Je dis menacée parce que la victime est presque toujours sauvée in extremis: les nerfs de lecteurs n’étaient sans doute pas assez solides pour que la profanation puisse être consommée.” (Hoffmann, 1973, p.197)

No Brasil, a mulher negra, enquanto musa desprovida de exotismo e realçada pelo diapasão da ternura, do drama filial e do sexo - como aparece em *Evocações* - destoava, e talvez ainda destoe da expectativa dos agentes legitimadores da literatura (crítica, editores, universidade, imprensa), tendo em vista o poder duradouro dos estereótipos.

Analisando o erotismo em Cruz e Sousa, Ivone Rabello demonstra que a postura souseana e o contexto sócio cultural estavam dissociados:

“Na poética que margeia a afronta, também nos temas sexuais e em sua dilatada expansão, há algo de incômodo ou perigoso que, à sua época, excedia os limites da *clarté*, do ‘bom-gosto e do bom-senso’ e a possibilidade de ser aceita pela intelectualidade hegemônica, empenhada na tarefa nacionalizante e civilizatória segundo suas configurações, e pelo público, que buscava nas obras reconhecer a si mesmo ou, no máximo, os ecos aceitáveis do que havia sido referendado em Paris. (Rabello, 1998, p.47)

Mesmo sinuosa em face do interdito, a linguagem de *Evocações* não deixa dúvida quanto à sedução por via de um erotismo subjacente e, em certo momentos, declarado.

Referindo-se à ideologia do período, após citar trechos do livro *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, e do texto **Emparedado**, de Cruz e Sousa, como exemplos de cisão do “mito unificador da nação brasileira”, Alfredo Bosi acrescenta:

“Tanto no poema em prosa de Cruz e Sousa quanto em numerosas passagens ficcionais e críticas de Lima Barreto pode-se admirar a ação de uma inteligência aguda, capaz de afrontar os dogmas do imperialismo racial. Ambos arrancam das entranhas da própria condição de escritores pobres e marginais uma rara lucidez contra-ideológica. Estava se formando, no período, uma cultura de resistência (estimulada, em Lima Barreto, pelo contacto com grupos anarquistas): um ideário que em nada condizia com a visão oficial e amena da República nascente. O Treze de Maio não é uma data apenas entre outras, número neutro, notação cronológica. É o momento crucial de um processo que avança em duas direções. Para fora: o homem negro é expulso de um Brasil *moderno*, cosmético, europeizado. Para dentro: o mesmo homem negro é tanguado para os porões do capitalismo nacional, sórdido, brutesco. O senhor liberta-se do escravo e traz ao seu domínio o assalariado, migrante ou não. Não se decretava oficialmente o exílio do ex-cativo, mas este passaria a vivê-lo como um estigma na cor da sua pele.” (Bosi, 1993, p.272)

Em *Evocações*, a resistência é estimulada pela paixão artística e pela aguda consciência da solidão étnica. Evidencia-se o apego do autor à autenticidade e seu ímpeto renovador, portanto contrário aos limites impostos pelo status quo. A vivência do exílio “na própria pele”, a que Bosi se refere, ganha no livro uma manifestação especial, articulando-se com a estratégia da espiritualidade como resposta à materialidade, em que se baseia a aparência física caracterizada pelos traços fenotípicos. No domínio do espírito o Poeta livrava-se das admoestações cotidianas, não pelo processo da fuga, mas pelo mergulho nas zonas obscuras e pela denúncia visceral e crítica²³⁹.

Por outro lado, quando Cruz e Sousa aborda a temática da morte, a visão desesperançada que expressa vai de encontro ao

²³⁹ “Na esteira de Hamlet, Cruz e Sousa retoma o Homem dionisíaco que sente, em si, o Eu e o Outro, que se vê no seu próprio caos. O homem comum se aproxima de Hamlet quando realiza sua própria catábese, conhece suas trevas, enxergando-se por inteiro, ignorando convenções sociais.” (Gama, 1994, p.74)

ufanismo do período, à necessidade dos promotores da consciência de nacionalidade de corroborar as idéias de progresso e entusiasmo cívico.

Sintomáticos, contudo, são os testemunhos da leitura das *Evocações*, destacando a monotonia e o cansaço²⁴⁰, bem como o peso e dificuldade de interpretação²⁴¹ do livro. *Evocações*, pelo que apresenta de temas e linguagem, exige do leitor a postura do desafio de se perder nas zonas obscuras e tenebrosas de si mesmos, em face da cosmovisão do autor. Isso pelo fato de que o livro revela o processo de ocultamento proposto pela cultura da época, tratando temas incômodos e de maneira incômoda. Recupera, também, um dos arcabouços da psique humana: o ressentimento.

Eric Gans, analisando o papel do ressentimento na cultura ocidental e, em particular, na obra literária, situa-o como fundamental desde primeiros autores gregos, destacando, inicialmente, que:

“Le ressentiment, pour en donner une déffinition minimale, c’est le scandale du Moi insignifiant devant l’Autre signifiant.” (Gans, 1984, p.115)

Abordando as figuras de Aquiles, Édipo (“le cas type de l’homme du ressentiment dans l’antiquité”) e Hamlet (“l’archétype de l’homme de ressentiment moderne”), demonstra que tal sentimento resulta em um processo de recentralização do sujeito periférico, através da investida contra o centro significante (antes divino e depois humano) que o anulava. Ao considerar o Romantismo, destaca a feição que atinge tal embate:

“Le Moi romantique a appris chez Rousseau à s’autocentraliser seul contre le reste du monde, tout en escomptant sa récompense chez les habitants d’une utopie future. Le ressentiment se convertit ainsi en mépris, car l’Autre n’est plus au centre. Il n’occupe qu’un lieu

²⁴⁰ Cf. Moraes, 1979, p.289.

²⁴¹ Cf. Valladão, 1989, p.13.

périphérique dans la persécution du Moi-martyre. (Gans, 1984, p.120)

Com o Realismo, o ressentimento se, por um lado, é expresso pelo personagem, por outro é controlado pelo não-ressentimento do narrador. O Simbolismo, recuperando o ímpeto romântico, aprofunda o processo de recentralização, direcionado para o próprio fazer artístico.

“... c’est le ressentiment de l’art même qu’il exprime contre un monde qui paraît dénier à l’artiste son privilège ontologique”. (Gans, 1984, p.122)

O que se vê em *Evocações* é a resposta da periferia que se tornou centro do discurso, com plena consciência do autor pelas consequências da má receptividade com que era ameaçado²⁴². Temas e personagens, antes postos à margem, são reapresentadas no centro de uma linguagem desafiadora, em uma forma desconcertante que instalou o novo, exigindo do leitor a disposição para a aventura por caminhos desconhecidos, ou percorridos em obras de autores como Baudelaire e Edgar Allan Poe, às quais *Evocações* está vinculada.

“Les formes littéraires naissent et se transforment dans l’histoire; leur historicité a partie liée avec celle de l’homme qui les crée. Le recentrement esthétique ronge continuellement l’ordre social en court-circuitant la médiation du sacré central entre les sujets individuels du ressentiment à qui l’oeuvre littéraire sert de moyen de communication privilégiée. (Gans, 1984, p.125)

As barreiras que se ergueram contra o livro, desde o início haviam-se rendido ao texto **Emparedado**, pela sedução de sua força expressional, pelo seu testemunho humano e profundo, revelador de uma das maiores ousadias da literatura nacional, cuja opção foi a

²⁴² Da forma patética de *Triste*, à crítica incisiva de *Espelho contra Espelho*, fica sugerida a postura de enfrentamento do autor em face do choque com a recepção.

recusa ao enquadramento dos gêneros. Mas, também, como já foi salientado, pelo aproveitamento do material supostamente biográfico. Contudo, o texto, fechando o livro, passou a ser o carro-chefe de um conjunto de trinta e seis, organizados por Cruz e Sousa para o prelo, que se configura como seu testamento literário. Ao terminar a organização do livro, o autor contava com trinta e seis anos de idade, o que não nos parece ser mera coincidência e sim o propósito de fixar aí uma metáfora entre o livro e sua trajetória existencial.

A posição da obra, pelo seus aspectos construtivos, vem merecendo atenção de vários pesquisadores, pois no quadro da Literatura Brasileira, mantém o seu lugar ímpar e solitário, por conter várias ousadias.

“Nenhuma obra soube tão bem traduzir para a literatura brasileira do final do século XIX o avançado estágio da luta interior que se travava na procura de expressão do homem moderno.” (Brayner, 1979, p.239)

Em prosa caudalosa, rítmica e inusitada, a linguagem de *Evocações* reflete para que veio: confrontar o cânone literário e social, em nome da liberdade artística e subjetiva. Por isso, novos testemunhos críticos²⁴³ vêm questionar o intento passadista de diminuir a prosa do Poeta em relação à sua produção em verso. Afinal, a poesia, enquanto realização da beleza em coesão de palavras, transcende expressões e formas literárias, este o intento de Cruz e Sousa em sua aventura evocativa.

²⁴³ “Para mim, dentre todas, *Evocações* transforma-se na obra mais fascinante do poeta por revelar em sua estrutura todas as faces de Cruz e Souza, desde o ingênuo poeta que representou uma poesia nova e espontânea até o grito do homem que desceu ao inferno da realidade social.” (Valladão, 1989, p.29) “De fato, os poemas em prosa, sobretudo os de *Evocações*, além de valermos como soberbas representações dos espaços escuros do sofrimento e da inconsciência dos delírios e dos desejos, funcionam como agenciadores da doutrina poética de Cruz e Sousa.” (Teixeira, 1998, p.50)

Resumée

Ce travail a pour but d'étudier les ressources littéraires employées par Cruz e Sousa dans la construction de son livre *Evocações*.

Tout d'abord, pour qu'on puisse mieux situer l'ouvrage dans sa genèse culturelle, on discutera des notions sur la prose poétique et le poème en prose.

Ensuite, on a l'intention de mettre en relief les aspects constructifs et thématiques predominants dans les trente-six textes qui constituent l'ouvrage, tant sur le plan narratif dans une sequence, que sur le plan poétique de chaque texte.

On cherchera aussi à révéler la signification de cet ouvrage dans un contexte socio-culturel donné.

Summary

The present research aims to a study of the resources employed by Cruz e Sousa in the making of his work *Evocações*.

Initially, in order to better place the work in its cultural genesis, the concepts of poetic prose and poem in prose are discussed.

Next, an emphasis on the constructive and thematic prevalence is intended through all the thirty six texts that make up the work, considering them from their sequential, narrative and poetic standpoint.

A disclosure of the work meaning in a social and cultural given context is also attempted.

Referências bibliográficas

- Abreu, Casimiro de. *Primaveras*. São Paulo : Livraria Exposição do Livro, s.d.
- Amora, A. Soares. *O Simbolismo*. 5ª edição. São Paulo ; Rio de Janeiro : Difel, s.d.
- Ariès, Philippe. *O Homem diante da Morte*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1990 - 2 vol.
- Aristóteles. *Arte Retórica e Arte Poética*. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro : Ediouro, s.d.
- _____. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo : Ars Poética, 1993.
- Bastide, Roger. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo : Perspectiva, 1973.
- Baudelaire, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.
- _____. *Pequenos Poemas em Prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1966.
- _____. *Petits Poèmes en Prose*. Paris : Gallimard, 1973.
- Bernard, Suzanne. *Le Poème en Prose de Baudelaire jusqu'a nos Jours*. Paris : A.-G. Nizet, 1994.
- Bertrand, Aloysius, *Gaspar de la Nuit*. [Paris] : Gallimard, 1980.
- Bíblia de Jerusalém*. São Paulo : Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1994.
- Bosi, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 2.ed. São Paulo : Companhia das Letras, 1993.
- _____. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo : Cultrix, 1976.
- _____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo : Cultrix, 1997.
- Brayner, Sonia. "Esoterismo e Estética: 'Evocações' de Cruz e Sousa". *Travessia: revista do curso de pós-graduação em letras*, n.26, 1º semestre, Florianópolis : UFSC, 1993, p.171-183.
- _____. *Labirinto do Espaço Romanesco*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1979.
- Cândido, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. 5.ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia ; São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975 - vol.1 e 2.

Cara, Salete de Almeida. *A Recepção Crítica: O Momento Parnasiano-Simbolista no Brasil*. São Paulo : Ática, 1983.

Carollo, Cassiana Lacerda (sel.) *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro : Livros Técnicos e Científicos ; Brasília : Instituto Nacional do Livro, 1980.

Carvalho, Alfredo Leme Coelho. *Foco Narrativo e Fluxo de Consciência: questões de teoria literária*. São Paulo : Pioneira, 1981.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 12.ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1998.

Corrêa, Nereu. "O Canto do Cisne Negro". *Interpretações*. Florianópolis : Ed. Comissão Oficial de Festejos, 1962.

Cunha, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

Cunha, Celso; Cintra, Luís F. Lindley. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. 2.ed. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.

D'Onofrio, Salvatore. "Introdução ao Estudo dos Gêneros Literários". *Revista de Letras*. São Paulo : Universidade Estadual Paulista/UNESP, V.23, 1983.

Demougin, Jacques (dir.). *Dictionnaire Historique, Thématique et Technique des Littératures*. Paris : Larousse, 1990.

Delumeau, Jean. Entretien. Propos recueillis para Michel Delon. *Magazine Littéraire*, n.356, Juillet-Août, 1997, 20-23.

Dimas, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo : Ática, 1985.

Fanon, Frantz. *Os Condenados da Terra*. 2.ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1979.

Fischer, Luís Augusto. "Simbolistas & Parnasianos". *Continente Sul Sur* n.8, agosto, Porto Alegre : Instituto Estadual do Livro, 1998, p.77-87.

Forster, Edward Morgan. *Aspectos do Romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre : Globo, 1969.

Freitas, Maria Teresa. "Ficção e História na Autobiografia Francesa Contemporânea". *Anais do 2º Congresso Abralic*, v.2. Belo Horizonte : Associação Brasileira de Literatura Comparada, 1991.

Gama, Gilza Martins Saldanha da. *A Literatura dos Mistérios. Cruz e Sousa na pólis do século XIX*. Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 1994, 351p. (Tese de Doutorado)

Gans, Éric. "Pour une poétique du ressentiment". *Po&sie*, Paris, n.29, p.115-125, 1984.

Gomes, Álvaro Cardoso. *O Tempo na Poesia Simbolista*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1979 (Tese de Livre-Docência em Letras)

- Hoffmann, Léon-François. *Le Nègre Romantique: personnage littéraire et obsession collective*. Payot : Paris, 1973.
- Holanda, Aurélio Buarque de. *Dicionário Aurélio Eletrônico*. Versão 2.0. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, s.d.
- Jean, Raymond. *La Poétique du Désir: Nerval Lautréamont Appolinaire Éluard*. Paris : Seuil, 1974.
- Johnson, Barbara. "Algumas consequências da diferença anatômica dos textos. Para uma teoria do poema em prosa". In: Todorov, Tzvetan et al. *O discurso da poesia*. Coimbra : Almedina, 1982, p.111-136.
- Joubert, Jean-Louis. *La poésie*. Paris : Armand Colin, 1988.
- Junqueira, Ivan. *O Fio de Dédalo: ensaios*. Rio de Janeiro : Record, 1998.
- Kayser, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Narrativa*. 5.ed. Coimbra : Arménio Amado, 1970 - 2 vol.
- Kristeva, Julia. *La Révolution du Langage Poétique*. Paris : Seuil, 1974.
- Lautréamont, (Isidore Ducasse) Le Comte de. *Les Chants de Maldoror*. Paris : Flammarion, 1990.
- Leminski, Paulo. *Cruz e Sousa o Negro Branco*. São Paulo : Brasiliense, 1983.
- Lins, Osman. *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. São Paulo : Ática, 1976.
- Lôbo, Danilo (Dir.); Mendes, Josué de Sousa; Oliveira, Maria Elvira de Melo Oliveira. *Introdução à Estética Parnasiana*. Brasília : Thesaurus, 1994.
- Magalhães Junior, Raimundo. *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*. 2.ed., corrigida e aumentada. São Paulo : LISA - Livros Irradiantes S.A., 1971.
- Martins, Wilson. "O Cisne Negro". *O Estado de São Paulo*. Suplemento Literário, 270, ano sexto, 24/2/1962, p.2.
- Michaud, Guy. *Message Poétique du Symbolisme*. Paris : Nizet, 1951.
- Moisés, Leyla Perrone. *Falência da Crítica*. Perspectiva : São Paulo, 1973.
- Moisés, Massaud. *A Criação Literária*. São Paulo : Melhoramentos, 1977.
- _____. *A criação literária: poesia*. São Paulo : Cultrix, 1989.
- _____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo : Cultrix, 1995.
- Montenegro, Abelardo F. *Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista no Brasil*. Florianópolis : FCC ; Fortaleza : EUFC, 1998.

- Moraes, Carlos Dante de. "Simbolismo: Variações sobre um Poeta Negro". In: Coutinho, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira; Brasília : Instituto Nacional do Livro, 1979 (Coleção Fortuna Crítica)
- Morie, Henri. *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1989.
- Muricy, Andrade. *Para conhecer melhor Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro : Bloch, 1973.
- _____. *Panorama do Simbolismo Brasileiro*. 2.ed. Brasília : Conselho Federal de Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1973, vol. I.
- Nunes, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. 2ª ed. São Paulo : Ática, 1995.
- Pauli, Evaldo. *Cruz e Sousa: poeta e pensador*. São Paulo : Editora do Escritor, [1973].
- Peyre, Henri. *A Literatura Simbolista*. São Paulo : Cultrix, 1983.
- Placer, Xavier. *O Poema em Prosa: conceituação e antologia*. [Rio de Janeiro] : Ministério da Educação e Cultura, [1960].
- Pompéia, Raul. *Obras - Coletânea I - Canções sem Metro*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira : Oficina Literária Afrânio Coutinho ; FENAME, 1982.
- Poulet, Georges. *O Espaço Proustiano*. Rio de Janeiro : Imago, 1992.
- Proença, M. Cavalcanti. *José de Alencar na Literatura Brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1972.
- Praz, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Campinas, SP : Unicamp, 1996.
- Rabello, Ivone Daré. "A poesia erótica de Cruz e Sousa". *Continente Sul Sur*, n.8, agosto, Porto Alegre, 1998, p.43-54.
- Ramos, Guerreiro. *Introdução Crítica à Sociologia Brasileira*. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1995.
- Ribeiro, Joaquim. "Vestígio da Concordância Bantu no Estilo de Cruz e Sousa". In: Coutinho, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira; Brasília : Instituto Nacional do Livro, 1979 (Coleção Fortuna Crítica)
- Rimbaud, Arthur. *Prosa poética*. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro : Topbooks, 1998.
- Rosenfeld, Anatol. "Literatura e Personagem" In: Cândido, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. São Paulo : Perspectiva, 1976.
- Sandras, Michel. *Lire le Poème en Prose*. Paris : Dunod, 1995.
- Sautel, Nadine. "Melmoth de Maturin Le diable errant" *Magazine Littéraire*, n.356, Juillet-Août, 1997, p.58-61.

Sayers, Raymond. *Onze Estudos de Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1983.

Schüler, Donaldo. "A Prosa de Cruz e Sousa". *Travessia: revista do curso de pós-graduação em letras*, n.26, 1º semestre, Florianópolis : UFSC, 1993, p.185-192.

Scott, Clive. "O poema em prosa e o verso livre" ; "Simbolismo, dadadência e impressionismo". In: Bradbury, Malcolm ; McFarlane, James, orgs. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p.285-300, 166-184.

Soares, Iaponan. *Ao Redor de Cruz e Sousa*. Florianópolis : Ed. da Universidade Federal de Santa Catarina, 1988.

Sousa, Cruz e. *Obras*. Introdução de Fernando Góes. São Paulo : Cultura, 1945.

_____. *Obras completas*. Organização e introdução de Andrade Muricy. Rio de Janeiro : Aguilar, 1961.

_____. *Poesia completa*; introdução e organização de Zahidé Lupinaci Muzart. 12.ed. Florianópolis : FCC; FBB, 1993.

Spitzer, Léon. "Aspects de la technique des romans de M. Butor" in _____. *Études de style*. Paris : Gallimard, 1970.

Staiger, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1993.

Telles, Gilberto Mendonça. "Do polichinelo ao arlequim ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade. In: Soares, Iaponan ; Muzart, Zahidé L. (orgs.) *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis : Ed. da UFSC, FCC ed., 1994. p.19-64.

Todorov, Tzvetan. *Os Gêneros do Discurso*. São Paulo : Martins Fontes, 1980.

Torres, Marie-Hélène Catherine. *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*. Florianópolis : Ed. da Universidade Federal de Santa Catarina, 1998.

Valladão, Tânia Cristina Tavares Corrêa. *De Arte e de Dor: proposta nova para a leitura de Evocações*. Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, 1989, 116p. (Dissertação de Mestrado)

Vitor, Nestor. *A Crítica de Hontem*. Rio de Janeiro : Leite Ribeiro & Murillo, 1919.

_____. *Obra Crítica de Nestor Vitor*. Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Cultura; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.

Bibliografia consultada

- Alves, Uelinton Farias. *Reencontro com Cruz e Sousa*. Florianópolis : Papa-Livro, 1990.
- Bastide, Roger. *Poetas do Brasil*. São Paulo : Edusp; Duas Cidades, 1997.
- Brait, Beth. *A Personagem*. São Paulo : Ática, 1993.
- Cabral, Oswaldo R. *História de Santa Catarina*. Florianópolis : Secretaria de Educação e Cultura, 1968.
- Fontes, Henrique. *Cruz e Sousa em a Companhia Julieta dos Santos e o Meio Intelectual Desterrense e outros ensaios*. Florianópolis : Fundação Franklin Cascaes, 1998.
- Huysmans, J.-K. *Às Avestas*. Tradução e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo : Companhia das Letras, 1987.
- Lamennais, Félicité de. *Palavras de Um Homem de Fé*. Prefácio e notas de André Derval; tradução Marina Appenzeller. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- Lanson, Gustave. *L'Art de la Prose*. Paris : A.G. Nizet, 1908.
- Mallarmé, Stéphane. *Poemas*. Tradução e notas de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1990.
- Morin, Edgar. *L'Homme et la Mort*. s.d. : Seuil, 1970.
- Queiroz Júnior, Teófilo de. *Preconceito de Cor e a Mulata na Literatura Brasileira*. São Paulo : Ática, 1982.
- Sousa, Cruz e. *Cartas de Cruz e Sousa*. Organização e notas de Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis : Letras Contemporâneas, 1993.
- _____. *Faróis*. Edição fac-similar; apresentação Ivan Teixeira. Florianópolis : Ateliê Editorial; Fundação Catarinense de Cultura, 1998.
- _____. *Julieta dos Santos*. Apresentação por Ubiratan Machado e Iaponan Soares. Florianópolis : UFSC, 1990.
- _____. *Melhores Poemas*. Prefácio de Flávio Aguiar. São Paulo : Global, 1998.
- _____. *Dispersos: Poesia e Prosa*. Prefácio de Ivone Daré Rabello; apresentação de Iaponan Soares. São Paulo : Unesp; Giordano, 1998.
- Telles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 4.e. re. aum. Petrópolis : Vozes, 1977.
- Till, Rodrigues. *Cruz e Sousa e o Rio Grande do Sul*. Florianópolis : Fundação Catarinense de Cultura, 1981.
- Vaz, Nelson Popini. *O Centro Histórico de Florianópolis: Espaço Público do Ritual*. Florianópolis : FCC; UFSC, 1991.

Weber, Eugen. *França Fin-de-Siècle*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988.

Índice de nomes

—A—

Abreu, Casimiro de, 138
Albuquerque, Medeiros de, 173; 174
Alencar, José de, 52
Alverne, Monte, 51
Alves, Castro, 53; 138
Amado, Gilberto, 180
Andrade, Mário de, 63
Araújo Júnior, Tristão de Alencar, 169; 170; 173
Ariès, Philipe, 142; 146; 147; 148
Aristóteles, 19; 22
Athaide, Tristão de, 21
Azevedo, Álvares de, 52

—B—

Bandeira, Manuel, 180
Barreto, Lima, 107; 183; 184
Bastide, Roger, 163; 177; 178; 180
Baudelaire, Charles, 21; 26; 29; 30; 31; 32; 33; 34; 35;
36; 37; 40; 41; 43; 47; 50; 54; 55; 59; 71; 77; 83; 88;
94; 95; 106; 145; 155; 170; 186
Bernard, Susanne, 21; 22; 23; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 30;
31; 32; 33; 34; 35; 36; 37; 38; 40; 41; 42; 43; 45; 46;
47; 48; 49; 54; 56; 165
Bertrand, Aloysius, 23; 24; 25; 26; 28; 30; 31; 35; 37; 42;
44; 47; 50; 59; 113
Booth, Wayne C., 92
Bosi, Alfredo, 36; 50; 53; 56; 58; 59; 115; 117; 170; 183;
184
Brayner, Sonia, 76; 171; 187
Butor, Michel, 57; 92
Byron, George (Lord), 43

—C—

Cailleux, 28
Calvino, 22
Caminha, Adolfo, 51; 173; 183
Cândido, Antonio, 51; 116
Cara, Salete de Almeida, 173; 174; 178
Carvalho, Elisio de, 85; 89; 90; 92; 96; 173
Chateaubriand, François René, 23
Chevalier, Jean, 98; 148

Corrêa, Nereu, 76; 170; 171
Coutinho, Afrânio, 50; 54; 170
Couto, Pedro do, 173
Cunha, Celso, 77; 101; 102

—D—

d'Aurevilly, Barbey, 28
D'Onofrio, Salvatore, 34; 50; 54
Daumier, Lefevvre, 29
Debussy, Claude, 176
Decaunes, Luc, 27
Delumeau, Jean, 43
Delvaille, Bernard, 27
Dimas, Antonio, 107
Dinis, Almáquio, 173
Dujardin, E., 20

—E—

Estrada, Osório Duque, 173

—F—

Fanon, Frantz, 177; 178
Fénélon, François, 23
Feuerbach, Ludwig, 139
Fischer, Luis Augusto, 175
Flaubert, Gustave, 28
Forster, Edward Morgan, 95
Freitas, Maria Teresa de, 120
Fumaroli, Marc, 27

—G—

Gans, Eric, 185; 186
Gobineau, Joseph Arthur (Conde), 180
Góes, Fernando, 170; 173; 181; 182
Gomes, Álvaro Cardoso, 163
Guérin, Maurice de, 26; 27; 45
Guimaraens, Alphonsus de, 180

—H—

Heine, Henri, 29
Hoffmann, François, 182; 183

Holanda, Aurélio Buarque, 123
Houssaye, Arsène, 29
Hugo, Victor, 25

—J—

Johnson, Barbara, 53; 59
Joubert, Jean-Louis, 157
Junqueira, Ivan, 176

—K—

Kavser, Wolfgang, 58; 59; 85; 162; 181
Kopp, Robert, 32
Kristeva, Julia, 45

—L—

Lamartine, Alphonse de, 146; 147
Lamennais, Félicité de, 26
Lautréamont (Isidore Ducasse) Conde de, 42; 43; 44; 45;
46; 47; 70; 71; 160
Leminsky, Paulo, 137
Lima, Alceu Amoroso, 180
Lins, Osman, 107
Lôbo, Danilo, 176

—M—

Mallarmé, Stéphane, 47; 48; 49; 176
Marmontel, Jean-François, 23
Martins, Wilson, 50; 175
Meireles, Cecília, 180
Meirelles, Saturnino de, 75; 76
Merimée, Prosper, 24
Michaud, Guy, 37
Mickiewicz, Adam, 43
Milton, John, 43
Moisés, Leyla Perrone, 43; 44; 45; 46; 47; 48
Moisés, Massaud, 54; 92; 93; 101; 110; 122
Molière, 22
Montenegro, Abelardo F., 176; 178
Moréas, Jean, 49; 176
Muricy, Andrade, 75; 179; 180
Muset, Alfred, 43

—N—

Nerval, Gérard de, 29; 30
Nunes, Benedito, 57; 58; 97; 99; 100; 101; 180
Nunes, Cassiano, 180

—O—

Ossian, 23

—P—

Pauli, Evaldo, 63; 76; 171
Paz, Octávio, 117
Péladan, Sâr, 138
Peyre, Henri, 66; 177
Placer, Xavier, 31
Poe, Edgar Allan, 28; 47; 108; 144; 186
Pompéia, Raul, 50; 51; 54; 59; 160; 169; 170
Portella, Eduardo, 180
Poulet, Georges, 127
Praz, Mario, 134; 137; 138

—Q—

Queirós, Venceslau, 59
Queiroz Júnior, Teófilo de, 138

—R—

Rabello, Ivone Daré, 183
Ramos, Guerreiro, 181
Ribeiro, João, 114; 173
Ribeiro, Joaquim, 114
Rimbaud, Arthur, 21; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 44; 45; 48;
50; 55; 59; 71; 160; 165; 170
Robert, C.-M., 32; 101
Romero, Silvio, 169; 173; 179
Rosenfeld, Anatol, 96; 100
Rousseau, Jean-Jacques, 22; 23; 185

—S—

Sainte-Beuve, Charles Augustin, 35
Sandras, Michel, 27; 29; 45; 48; 161
Sautel, Nadine, 43
Sayers, Raymond, 180
Schüler, Donald, 76; 77; 162; 171; 179
Scott, Clive, 20
Shakespeare, William, 66; 82; 114
Silveira, Tasso da, 5; 180
Soares, Iaponan, 7; 63
Sollers, Philippe, 45
Souriau, Étienne, 55
Southey, Robert, 43
Spitzer, Léon, 57
Staiger, Emil, 102; 163
Sue, Eugène, 138

—T—

Taunay, Visconde de, 52
Telles, Gilberto Mendonça, 63; 64; 111; 112
Todorov, Tzvetan, 33; 42; 54; 55; 56; 59; 165
Torres, Marie-Hélène, 153

—V—

Valladão, Tânia, 76; 121; 163; 171; 185; 187

Várzea, Virgílio, 63; 65
Vasconcelos, Francisco Moreira de, 63
Verboeckhoven, 43
Veríssimo, José, 169; 173; 178
Viana, Vitor, 170
Vitor, Nestor, 64; 66; 75; 170; 173; 182

—Y—

Young, Edward, 23; 36