Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Aline Aimée Carneiro de Oliveira

Canções sem metro e *Missal*: as primeiras veredas do poema em prosa brasileiro

Rio de Janeiro
2010

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

Aline Aimée Carneiro de Oliveira

Canções sem metro e *Missal*: as primeiras veredas do poema em prosa brasileiro

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinícius Nogueira Soares

Rio de Janeiro
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

O48 Oliveira, Aline Aimée Carneiro de.
Canções sem metro e Missal: as primeiras veredas do poema em prosa brasileiro / Aline Aimée Carneiro de Oliveira. – 2010.
74 f.

Orientador: Marcus Vinícius Nogueira Soares.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Poemas em prosa brasileiros – História e crítica – Teses. 2. Poemas em prosa – História e crítica – Teses. 3. Sousa, Cruz e, 1861-1898. Missal – Teses. 4. Pompeia, Raul, 1863-1895. Canções sem metro – Teses. 5. Simbolismo (Movimento literário) – Brasil – Teses. I. Soares, Marcus Vinicius Nogueira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-1(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

Assinatura

Data

Aline Aimée Carneiro de Oliveira

***Canções sem metro* e *Missal*: as primeiras veredas do poema em prosa brasileiro**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em 30 de março de 2010.

Banca examinadora:

_____
Professor Dr. Marcus Vinícius Nogueira Soares (orientador)
Instituto de Letras da UERJ

_____
Professora Doutora Fátima Cristina Dias da Rocha
Instituto de Letras da UERJ

_____
Professor Doutor Roberto José Bozzetti Navarro
Instituto de Letras da UFRRJ

Rio de Janeiro
2010

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Marcus Vinícius Nogueira Soares, pela orientação bem direcionada, que tornou esse trabalho menos árduo.

Aos membros da banca examinadora, Professora Doutora Fátima Cristina Dias da Rocha e Professor Doutor Roberto José Bozzetti Navarro.

À minha família, pelo apoio ao longo de toda a minha formação.

Ao meu esposo, Fábio Marçal, por confiar em mim e me incentivar quando as coisas pareciam muito difíceis ou sem solução.

RESUMO

OLIVEIRA, Aline A. C. *Canções sem metro e Missal: as primeiras veredas do poema em prosa brasileiro.* 2010. 74 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Este trabalho propõe uma leitura dos livros *Canções sem metro*, de Raul Pompéia, e *Missal*, de Cruz e Sousa. Investiga a origem do poema em prosa na literatura francesa, bem como analisa os principais problemas relacionados à conceituação desse novo formato. A análise pretende, ainda, identificar os traços mais marcantes dos primeiros livros dedicados ao poema em prosa no Brasil, no que diz respeito aos temas e à estrutura. Ao centrar a discussão sobre a dimensão discursiva do poema em prosa, sobre os operadores de tensão de sua constituição e sobre as figuras de dualidade, o trabalho apóia-se no estudo teórico crítico desenvolvido por Tzvetan Todorov.

Palavras-chave: Poema em prosa. Literatura francesa. Simbolismo brasileiro. Raul Pompéia. Cruz e Sousa. Poesia moderna.

ABSTRACT

This paper proposes a comparative reading of Raul Pompéia's *Canções sem metro* and Cruz e Sousa's *Missal*. It also aims both at reflecting upon the origins of prose poem in the French literary tradition. Through the analysis of this new genre, this paper will identify the most remarkable features of the books above mentioned, seen as the first examples of the genre of prose poem in Brazil. Raul Pompéia's *Canções sem metro* and Cruz e Souza's *Missal* will be studied in order to identify their themes and structure. The theoretical framework of this paper will be the critical method developed by Tzvetan Todorov, emphasizing particularly the figures of duality.

Keywords: Prose poem. French literature. Brazilian simbolism. Raul Pompéia. Cruz e Sousa. Modern poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 7

1 ORIGEM E DEFINIÇÃO DO POEMA EM PROSA 11

1.1 A origem 11

1.2 Um formato que recusa rótulos 15

1.3 Características do poema em prosa 19

1.4 Gênero ou anti-gênero 21

1.5 Aspectos dos *Petits poèmes en prose*: uma análise de Todorov 24

2 RAUL POMPÉIA E AS *CANÇÕES SEM METRO* 26

3 CRUZ E SOUSA E *MISSAL* 35

3.1 "Ângelus": poema em prosa x poema em versos 47

4 COTEJANDO *CANÇÕES SEM METRO* E *MISSAL*: DUAS VEREDAS DE UM MESMO PONTO 58

5 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *CANÇÕES SEM METRO* E *MISSAL* 61

6 CONCLUSÃO 67

REFERÊNCIAS 70

INTRODUÇÃO

Na transição do século XIX para o XX, o que se via em literatura no Brasil era a confluência de estilos consideravelmente distintos, como o Realismo e o Naturalismo, o Parnasianismo e o Simbolismo. Ao contrário do que passou na maioria dos países europeus, o Parnasianismo brasileiro se estendeu até as bordas do Modernismo, estilo que surge aqui com forte intenção de combatê-lo. O Simbolismo, que na França, seu país de origem, serviu de ante-sala aos escritores modernos, por antecipar certas rupturas estruturais que os singularizariam, não conseguiu exercer o mesmo peso sobre nossos autores do século vindouro. No entanto, alguns de nossos simbolistas, juntamente com certos autores de escolas anteriores, ousaram, na esteira dos escritores franceses, ensaiar algumas rupturas estruturais que aproximaram as formas prosaica e poética, culminando no poema em prosa – modalidade a ser estudada no presente trabalho.

Embora o poema em prosa tenha resultado, muito especificamente, de toda a tensão filosófico-ideológica que transcorria na França no século XVIII, como afirma Suzanne Bernard, num anseio de libertação dos moldes clássicos que aprisionavam a criatividade artística, no Brasil, esse formato parece ter surgido um tanto fora de contexto, não atingindo, assim, impacto semelhante ao do contexto francês, quando de suas primeiras amostras.

Tendo surgido com Aloysius Bertrand, em publicação póstuma de 1842, o poema em prosa francês adquire, a partir de Baudelaire, o status de formato privilegiado de expressão da modernidade, pois explora principalmente o ritmo e as imagens caóticas, fragmentadas e absurdas do mundo exterior, em constante transformação. É, ainda, a forma por excelência das impressões, bem ajustada ao caos interior, podendo então renunciar a qualquer finalidade extrínseca ou coerência racional, preconizando as imagens impressionistas, subjetivas, confusas do indivíduo moderno.

O abandono do metro pelo poema consistiu num processo lento e gradativo, iniciado antes mesmo do Romantismo, como resultado do “espírito de independência” (BERNARD, 1959, p.21) que perpassava a França. No século XVIII, a Europa começava a vislumbrar os primeiros ensaios de prosa poética, em romances e artigos alemães e franceses, num primeiro movimento de libertação artística. Em seguida, sob a voga do Romantismo, começa a se esboçar a possibilidade do verso sem métrica. Tais ousadias formais possibilitariam, posteriormente, a eleição de uma

“prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima”, conforme descrição de Baudelaire, que correspondesse aos “movimentos líricos da alma” (BAUDELAIRE, 1996, p. 6).

O caráter multiforme do poema em prosa - que acolhe a narração, a descrição a divagação, entre outros procedimentos - dificulta uma definição imediata desse formato, o que tem gerado apreciações críticas não somente distintas, mas consideravelmente opostas ou inconclusas. Admitindo esse desconcertante polimorfismo do poema em prosa, percebe-se uma inevitável impossibilidade de rotulá-lo eficaz e comodamente, tal como observa Michel Sandras, que “mais que um gênero, o poema em prosa passou a ser considerado como um exemplo das formas literárias breves, pertencente a um espaço de transição no qual se redefinem as relações entre a prosa e o verso, e se formam outras concepções de poema.” (SANDRAS, 1995, p. 46).

***

Na literatura brasileira do século XIX, o poema em prosa de consistência parece ter se restringido, de maneira geral, a recriações subjetivas e estéticas da realidade e às concepções místico-espirituais do universo, com Raul Pompéia e Cruz e Sousa. Essa abordagem abstrata, somada à voga poética parnasiana, pode ter contribuído para o baixo impacto dos poemas em prosa no Brasil, no fim do século XIX, enquanto Baudelaire, por outro lado, popularizava o gênero internacionalmente ao trazer à tona questões típicas dos novos tempos, com um olhar especialmente voltado para a decadência, o que já prenunciava o caráter polêmico dos *Petit poème em prose*. Rimbaud, em seguida, traria os turbilhões internos, de incoerência extrema, que prepararíam o terreno para as ousadias poéticas de Mallarmé e Lautréamont.

Por aqui, o pioneiro e meticuloso Raul Pompéia, com seus quadros impressionistas de *Canções sem metro*, e o criterioso Cruz e Souza, com seus *Missal* e *Evocações*, torneados por um abstracionismo espiritual, figuravam modestamente entre o racionalismo materialista das escolas realista e naturalista e a curiosa permanência do rigor formal clássico parnasiano. A tradição literária da referencialidade bem definida obscurecia, de certa forma, a recepção das imagens imprecisas e complexas daqueles poemas em prosa, fazendo com que, tanto Pompéia, quanto Cruz e Souza acabassem reconhecidos por seus textos de filiação mais óbvia aos estilos literários em que foram enquadrados, ficando seus poemas sem versos ofuscados em face daqueles outros.

O Brasil é um país que, em virtude do passado colonial e da prática escravagista, não dispunha de um terreno fértil para transformações sóciopolíticas como as que ocorreram na França, e motivaram também as artes. O desejo de libertação integral e de igualdade que transitara da vida civil francesa para a literatura, não encontrava, ainda, por aqui, uma massa de cidadãos livres (não escravos) forte o suficiente para reivindicar mudanças desse grau.

No Brasil, as eventuais práticas literárias que propiciavam uma prosa mais ousada, como a prosa poética de *Iracema* (1865), as *Canções sem metro* (1881) e *Missal* (1893), não chegavam a ocupar o caráter revolucionário que alcançaram na França, por não serem, aqui, um desdobramento direto de lutas e conquistas sociais.

Contudo, o resgate posterior do poema em prosa por autores modernistas e contemporâneos, como Murilo Mendes, com *Poliedro*, Carlos Drummond de Andrade, com *Sentimento do mundo*, Mário Quintana, com *Porta Giratória*, *Da preguiça como método de trabalho* e *Sapato florido* e Ferreira Gullar, com *Luta Corporal*, pode nos apontar o pioneirismo daqueles autores no que diz respeito à modernidade lírica brasileira.

O projeto baudelaireano iniciado nos *Petits Poèmes em prose* e adotado em seguida no Brasil, pode ter contribuído, ainda que modestamente, para o prelúdio da moderna poesia brasileira, como veremos a seguir.

***

O presente trabalho tem como corpus de análise as primeiras coletâneas de poemas em prosa mais significativas da literatura brasileira: *Canções sem metro*, de Raul Pompéia e *Missal*, de Cruz e Souza, levando em consideração as características desse formato poético e os diferentes caminhos tomados por esses dois autores. Para isso, as perspectivas teóricas de Suzanne Bernard (1959), Massaud Moisés (1967), Hugo Friedrich (1978), Tzvetan Todorov (1980), Michael Riffaterre (1986), Michel Sandras (1995) e Yves Vadé (1996), além do referencial teórico específico dessa modalidade no Brasil, serão utilizadas de maneira crítica.

O primeiro capítulo pretende traçar a origem e conceituação do poema em prosa, problematizando as definições disponíveis até o presente momento. Essa introdução se faz necessária em virtude da pouca difusão do formato no Brasil. O capítulo sublinha o itinerário do poema em prosa na Europa, do seu surgimento até a sua afirmação com Baudelaire. A última

parte desse capítulo, descreverá a análise feita por Todorov acerca dos *Petits poèmes em prose*, de Baudelaire, com foco nas figuras de dualidade dos textos.

O segundo e o terceiro capítulo desse trabalho descreverão a manifestação dessa modalidade na literatura brasileira. Nesse momento, enquanto o Parnasianismo gozava de ampla recepção e apreço do público, o Simbolismo se desenvolvia como um movimento marginal, tendo poucos admiradores, inclusive na crítica. Por essa razão, Pompéia e, principalmente, Cruz e Souza, operam considerável ruptura em relação ao contexto literário da época. Tais capítulos têm por objetivo analisar as características patentes nas coletâneas de poemas em prosa de Raul Pompéia e de Cruz e Souza, respectivamente, a partir da reflexão teórica de Todorov e Bernard, bem como de Sônia Brayner (1979) e Lêdo Ivo (1963), a respeito das propriedades discursivas do "gênero". As análises, portanto, serão orientadas por esse embasamento teórico.

O quarto capítulo oferecerá um cotejo crítico entre os autores brasileiros, a fim de verificar similitudes e discrepâncias. Esse confronto nos permitirá situá-los em relação ao contexto literário de que participavam e verificar os caminhos adotados por cada um.

Por último, no quinto capítulo, teceremos um comentário a respeito da recepção crítica dos poemas em prosa analisados.

A trajetória descrita pelos capítulos 1 e 5 foi de considerável contribuição para uma análise esclarecedora da obra, bem como para embasar uma definição mais coerente e segura acerca do poema em prosa. Nessa seqüência, propôs-se a analisar os textos supracitados em uma perspectiva histórica, teórica e crítica.

1 ORIGEM E DEFINIÇÃO DO POEMA EM PROSA

Le poème em prose ne se définit pás, il existe.
(Guy Lavaud)

1.1. A origem

No estudo basilar acerca do poema em prosa *Le poème em prose – de Baudelaire jusqu'a nos jours*, Suzanne Bernard afirma que, de maneira geral, a origem do poema em prosa está associada ao desejo de transformar a poesia em um novo formato. Contudo, as discussões a respeito da relação entre poesia e prosa já haviam sido tecidas muito anteriormente. O primeiro a se debruçar sobre a distinção entre tais gêneros teria sido Aristóteles, que, na sua *Poética*, já lhes assinalava a disjunção, ao afirmar que um texto versificado não constitui necessariamente um texto poético: "Costuma-se dar esse nome a quem publica matéria médica ou científica em versos, mas além da métrica, nada há em comum entre Homero e Empédocles, por isso, o certo seria chamar poeta ao primeiro e, ao segundo, antes naturalista que poeta." (ARISTÓTELES, 1997, p. 20).

Apesar de tais considerações, o Renascimento tomava a poesia pela arte específica da versificação. Durante o Romantismo francês, o debate em torno do fenômeno literário ampliou a definição de gênero, que por sua vez alargou o conceito da poesia mesma. Na passagem do século XVII para o XVIII, com a querela entre Antigos e Modernos, esses questionamentos se intensificam, através de contestações das rígidas posições neoclássicas, proporcionando a revisão da teoria tradicional de gênero, que iria conferir mais autonomia às obras.

Há, no século XVIII, em decorrência das grandes revoluções modernas, um sentimento de revolta contra as regras estabelecidas e as tiranias formais, que possibilitam o surgimento da prosa poética e a preparação do terreno para o poema em prosa.

Os questionamentos surgidos no âmago do indivíduo possibilitaram o extenso desenvolvimento da prosa poética no pré-romantismo e no romantismo alemães, como formato de expressão dos novos estados da alma, de concepções e investigações inéditas acerca do

universo e do eu. Tais reflexões exigiam a dissociação entre a poesia e a versificação. As duas grandes revoluções inglesa e francesa suscitaram no indivíduo o "espírito de independência", o "repúdio ao autoritarismo" e a "libertação individual" (BERNARD, 1959, p. 21), nas palavras de Bernard, que em literatura se traduziam numa reação contra as regras clássicas.

Na França, a prosa poética começa a se apresentar nas traduções bíblicas, nas *Pensées*, de Pascal, na oratória de Bossuet, nas máximas de La Rochefoucauld. Está presente na epopéia em prosa *Télémaque* (1699), de Fénelon, cuja "Lettre à l'Academie" (1714) questiona a rigidez do verso tradicional e o engessamento em que a poética clássica aprisionara a poesia francesa do século XVIII. De acordo com Michel Sandras (SANDRAS, 1995, p. 45), *Télémaque* era identificada como poema em prosa e teria constituído modelo para o "gênero", apresentando os critérios de poeticidade adotados naquele momento: prosa poética e descritiva; tema épico; intervenção de entidades míticas; comparações e hipérboles. No entanto, o valor da obra continuava subordinado aos parâmetros clássicos de valoração dos gêneros. As obras encontravam legitimação na medida em que se enquadrassem nos gêneros considerados maiores (lírico, épico e dramático). No caso de *Télémaque*, tal valoração se deu em virtude do tema (epopéia) e da prosa ritmada (versificação).

Destarte, o poema em prosa era compreendido como um gênero deficiente, uma vez que não se distinguia de maneira óbvia dos demais. Sandras aponta que o título *poema em prosa* foi adotado com vistas a proporcionar certo reconhecimento de qualidade dos textos, por suscitar uma vinculação com a epopéia e com o verso (SANDRAS, 1995, p. 46).

À prosa poética pré-romântica e romântica (as divagações de Rousseau, os romances de Chateaubriand) somam-se as traduções para o francês, em prosa rítmica e versos brancos, de poetas alemães, escandinavos, ingleses e escoceses, bem como as pseudotraduções – farsas de traduções de poemas de outros autores, exóticos e/ou muito afastados no tempo e no espaço – geralmente escritos em prosa, como os poemas de *Ossian*, compostos, na verdade, por James Macpherson.

Os leitores e tradutores entraram em contato com uma poesia não versificada, através dessas traduções. Eles foram os primeiros a perceber a necessidade de se desenvolver outros recursos lingüísticos, para além do verso metrificado. Na tentativa de superar os obstáculos típicos da tradução, os tradutores buscavam se aproximar dos efeitos originais, através do verso livre. Para que essa tarefa lograsse, muitas vezes se fazia imperativo afastar-se tanto da prosa

simples e convencional como do verso clássico. Muitas dessas traduções sofriam modificações tão significativas que acabavam descaracterizadas enquanto tal.

Todos esses textos participaram do processo de abdicação da tradição rítmico-musical, em favor do acolhimento do significado, conforme salienta Suzanne Bernard, em duas passagens esclarecedoras: "[...] a história do verso francês consiste numa lenta reconquista do significado em detrimento do som, da frase sobre o metro: nesse sentido, o verso tenderá mais e mais a se aproximar da prosa" (BERNARD, 1959, p.20), e "[...] o espírito e o ouvido são preparados de agora em diante para buscar o prazer poético além dos versos. Portanto, serão sobretudo as traduções que tornaram familiares ao público a idéia de uma poesia em prosa." (BERNARD, 1959, p. 23).

O efeito de "choque poético" será proporcionado, a partir de então, pelo subjetivismo, pelo lirismo, pelas imagens criadas, pela estrutura do poema e pela "unidade de impressão" (POE, *apud* GROJNOWSKI, 1996, p.104).

É no Romantismo que essa tensão atinge o ponto máximo. Em 1827, Vitor Hugo apresenta uma súmula desses questionamentos no prefácio do *Cromwell*, dando origem a um novo gênero: o drama. O texto literário passa a ser compreendido como elemento autônomo, independente de modelos rígidos e predeterminados. Na esteira das revisões acerca dos gêneros, a poesia passou também a ser problematizada, a partir do surgimento da prosa poética, admitindo a produção de uma poesia destituída de versos. Isso contribuiu sobremaneira para o aparecimento de um novo formato, o poema em prosa, que explorou em extrema medida a sensibilidade poética não versificada (COMBE, 1989, p.93).

No século XIX, surgem, além do poema em prosa, muitas outras formas literárias, como o verso livre. No entanto, o poema em prosa tem como traço basal uma contradição: constituir-se a partir da negação de formatos existentes. Suzanne Bernard descreve o poema como uma associação de contrários, podendo ser produzido em duas subcategorias: "formal" ou "iluminação". A primeira se fundamentaria em estruturas recorrentes, da qual o maior exemplo é o poema em prosa "Um hemisfério em uma cabeleira", de Baudelaire. O poema em prosa "iluminação" se fundamentaria em uma poética da descontinuidade e na negação do universo real, características dos poemas de *Illuminations*, de Rimbaud (TODOROV, 1980, p. 121).

Sobre a análise dos poemas em prosa baudelaireanos, Suzanne Bernard ressalta um dos traços mais relevantes desses textos: a mudança e variedade de tons. Os poemas em prosa

oscilariam entre o lirismo e a ironia. Essa transição abrange a construção dos textos e o desenho frasal, que deve corresponder às oscilações que se operam no sujeito diante de uma realidade em transformação. O propósito de Baudelaire se revela, inclusive, na escolha da prosa, uma vez que ela seria mais adequada para traduzir as nuances de consciência do homem moderno em todas as suas peculiaridades. Essa variedade de tons, que seria expressa de maneira mais apropriada pela prosa, contraria a antiga estética regida pela uniformidade dos mesmos, que correspondia a uma sensibilidade clássica de unidade do indivíduo (BERNARD, 1959, p. 111).

De acordo com Bernard, nos *Petits poèmes em prose*, aliado à oscilação da ênfase, soma-se o desenho da frase que constituiria um "microcosmo", "uma parte de um conjunto mais vasto que é o poema" (BERNARD, 1959, p. 129). Essa variação é flagrante na tipologia frasal de que Baudelaire lançou mão para a atender às metas estabelecidas na carta a seu editor.

Nas frases contrastantes, perpassa um tom sarcástico e irônico; as frases ondulatórias, longas e sinuosas seriam adequadas ao devaneio; e uma frase lírica, ascendente e dinâmica, na qual sons e imagens se combinam para conferir uma feição lírica aos poemas. Os poemas em prosa de Baudelaire são textos breves, nos quais há grande variedade temática e manifestação da subjetividade. Nesse sentido, vale lembrar a importância de Edgar Allan Poe para a elaboração de uma estética em que o domínio dos meios expressivos exerce um papel basilar. No texto "Filosofia da Composição", Poe expõe a construção do célebre poema "O corvo". Suas considerações iniciais partem da extensão da obra enquanto recurso para atingir a totalidade do efeito. Segundo Poe, se uma obra não pode ser lida seguidamente, em um só momento, ela carece do efeito da unidade de impressão. Entre os momentos da leitura, haveria uma quebra no efeito e entre eles se colocaria, novamente, a vida cotidiana, desviando a concentração e a atenção do leitor. Desse modo, a totalidade e o conjunto ficariam prejudicados.

Sabe-se que Baudelaire foi o tradutor de Poe para o francês e dele adotou vários posicionamentos estéticos. Dentre eles, destacam-se a totalidade de efeito, que se refere, concomitantemente, à intenção do autor e à percepção do leitor. Tal totalidade se manifesta através de três conceitos. O primeiro é a composição: "interdependência absoluta entre as partes do texto", no qual o "desenho global" implicaria uma relação entre o "assunto tratado" e o "tom escolhido" o segundo critério se refere à "leitura integral" e sem interrupções do texto; e o terceiro é a significação que permanece implícita. A lógica matemática da elaboração do poema não resulta em um sentido único limitado. Para Poe, o texto consiste numa combinatória, na qual

cada elemento se relaciona com os outros, procurando evitar todo componente casual ou fortuito que desqualifique a obra (POE, *apud* GROJNOWSKI, 1996, p.104).

No século XIX, após a publicação da coletânea de Baudelaire, a prática do poema em prosa torna-se mais freqüente. Os simbolistas promovem, principalmente, a vertente mais musical do formato. A diferença entre prosa e verso era concebida como uma variação de grau e não de natureza e o poema em prosa simbolista seria uma modulação possível entre esses elementos (BRAYNER, 1979, p. 20).

O poema em prosa, na estética simbolista, faz parte de uma "retórica da conciliação" dos gêneros, assim como o romance poético e o romance em verso (COMBE, 1989, p. 91). Com a ópera wagneriana[1], as produções artísticas são postas sob o código da fusão, voltadas para a realização da integração das artes através do uso de formas deliberadamente inclassificáveis. O poema em prosa é um exercício de síntese dos gêneros e uma etapa no processo de construção da grande obra.

1.2. Um formato que recusa rótulos

Forma muito recente, sobretudo quando comparada com outras cujas origens ou cujos antepassados remontam aos primórdios da criação literária, o poema em prosa poderia nos levar a esperar dele uma coesão formal e temática que o especificasse e o diferenciasse satisfatoriamente em relação às outras manifestações literárias – isto é, que o estabelecesse como gênero autônomo. Não é isso, contudo, o que ocorre. Se, por um lado, grande parte dos críticos atuais partilha a idéia base de Suzanne Bernard, segundo a qual "o poema em prosa é um gênero distinto: não é um híbrido a meio caminho entre a prosa e o verso, mais um gênero particular de poesia" (BERNARD, 1959, p. 407), por outro, os seus estudos confrontam-se com sérias dificuldades quando se trata de encontrar parâmetros classificativos unitários, capazes de recobrir a generalidade dos variados textos que se agrupam sob a designação de poema em prosa.

---

[1] Cf. BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. p.40. "Wagner misturou paganismo, lenda gótica e cristianismo, criando um plano da realidade que era místico sem ser religioso, em um sentido paralelo ao da atmosfera hipnótica criada por meio de palavras por Edgar Allan Poe. [...] Para Baudelaire, Wagner foi o verdadeiro artista, o artista completo que em sua combinação de drama, poesia, música e cenário exemplificou a realização da perfeita interrelação das percepções sensoriais que deviam ser o ideal do poeta."

Tal constatação poderá, então, explicar a escassez, mesmo nos nossos dias, de estudos dedicados à busca e à determinação da especificidade do poema em prosa como um todo. E, ainda, que essas obras sejam, tão freqüentemente, alvo de contestações e de críticas que as acusam de serem ou redutoras em excesso, ou, pelo contrário, abrangentes em demasia.

É o que ocorre com a ambiciosa obra de Bernard, que é, ainda hoje, o ponto de referência principal de todos os estudos acerca do poema em prosa, mas à qual se aponta (como faz Tzvetan Todorov, no ensaio "A poesia sem verso") os limites de seus critérios de especificação global; assim acontece também com a generalidade dos textos que pretendam determinar traços comuns dos poemas em prosa pertencentes a autores diversos. Deste modo, a situação dos estudos específicos sobre as características essenciais e os objetivos do poema parece continuar a ser aquela que Michael Riffaterre aponta em "Semiótica da poesia":

> Os estudos sobre o poema em prosa se restringem, geralmente, a analisar os textos que se apresentam como tal. (...) Eles chegam mesmo a mostrar em que se diferem foneticamente do discurso literário em geral, e chegam a definir os princípios que caracterizam o poema em prosa. (RIFFATERRE, 1983, p. 148)

Esta profunda complexidade do poema em prosa provém, em grande parte, da própria expressão que o designa. Desde o início, tal "gênero" afirma se mover não nos limites de uma mera estratificação genérica, mas antes nos terrenos extremamente escorregadios e flutuantes das noções básicas de poesia e prosa, o que implica que nele estarão em jogo todos os dados que intervêm no campo da criação literária. Tentar entender o poema em prosa exige reavaliar conceitos de escrita poética, os objetivos que ela persegue, as técnicas e os processos que pode utilizar, a diferenciação (ou não) de uma prosa poética em relação a outras prosas, dentro ou fora da literatura etc., numa atividade *ad infinitum*.

Foi esse desejo de aprofundar a verdadeira essência do poético e de testar a resistência da sistematização literária clássica que, no século XVIII, lançou as bases para o surgimento do poema em prosa. É essa motivação ambiciosa e contestatória que continua a fazer dele uma forma em constante mobilidade e em variadas manifestações.

Assim sendo, aquilo que de mais específico e indiscutível se pode dizer do poema em prosa redunda na tautologia com que Henri Meschonnic se confronta: "O poema em prosa é um poema e ele é em prosa. [...] Parte das palavras e do conhecido. Empacamos aí. A parte

desconhecida do poema em prosa permanece no desconhecido.” (MESCHONNIC, 1982, p. 612, tradução nossa).

A própria idéia freqüentemente aceita, como já vimos, de que o poema em prosa é um gênero distinto e autônomo pode revelar-se traiçoeira, ou, pelo menos, passível de controvérsia. Pelo diálogo que vai travando com outros gêneros que lhe são próximos e com os quais muitas vezes é confundido, e, sobretudo, por equacionar todas as questões no largo espaço da escrita em geral, o poema em prosa contesta, fortemente, a eficácia e a funcionalidade de um sistema genérico tal como nos habituamos a considerar em nossa tradição literária.

Essa parece ser sua principal e mais contrastante vocação: a de combater incessantemente qualquer estatismo ou tentativa de classificação definitiva. Nascido sob o signo da liberdade, o poema em prosa foi sempre o arauto da contestação e do movimento. Toda vez que julgamos poder fixá-lo, ou de alguma forma rotulá-lo, ele escapa por entre as definições, apresentando-nos novos textos que nos obrigam a rever antigas questões.

Assim sucedeu no século XVIII, quando a expressão “poema em prosa” revolucionava os cânones pré-estabelecidos e rígidos da criação poética. Nesse contexto, o poema em prosa era considerado um absurdo de realização impossível (uma vez que os conceitos de poesia e de prosa se excluíam mutuamente), ou então, era tomado por um híbrido defeituoso que não encontrava lugar no claro e organizado sistema genérico do classicismo.

Tal como outros gêneros, o romance também precisou de um lento e gradativo processo de afirmação para ser reconhecido com dignidade. O caso do poema em prosa, no entanto, mostrava-se mais delicado, uma vez que pressupunha a ligação íntima de dois termos tradicionalmente tidos como opostos e inconciliáveis.

Hodiernamente, já não temos a consciência do quão paradoxal e contraditória possa ser uma expressão como “poema em prosa”, habituados que estamos à idéia de que a poesia não implica necessariamente a escrita em verso. Contudo, sempre que nos debruçarmos sobre o poema em prosa, acabamos por nos deparar com esse espírito de contradição que lhe é inerente. Assim, para Suzanne Bernard, “ele se baseia na união de opostos: prosa e poesia, liberdade e rigor, anarquia destrutiva e organizadora da arte... daí a sua contradição interna; daí as suas antinomias profundas, perigosas – e férteis; daí a sua perpétua tensão e dinamismo” (BERNARD, 1959, p. 434). Seguindo a mesma linha, Riffaterre afirma que “o que caracteriza o poema em prosa é o fato de que seu surgimento contém em germe uma contradição dos termos”

(RIFFATERRE,1983, p. 157), e Todorov, centrando-se no exemplo elucidativo de Baudelaire, vê nos seus poemas em prosa “uma forma adequada (uma correspondência) para uma temática da dualidade, do contraste, da oposição” (TODOROV, 1987, p. 70).

Sendo assim, a rebeldia, que foi se acentuando ao longo de século XVIII, e ainda nas primeiras décadas do século XIX, contra a obrigatoriedade exclusivista de um código de escrita (o verso), não passava senão de uma primeira manifestação da literatura moderna em busca de novas experimentações e transgressões contraditórias.

À medida que foi se desenvolvendo, o poema em prosa demonstrava que outras junções novas eram ainda possíveis, uma vez que os dois conceitos base sobre os quais se apóia não param também de assumir novas facetas e de sugerir novas interpretações. Quando, já no século XIX, se começou a afirmar uma prosa poética baseada no ritmo musical e harmonioso da frase e dos parágrafos, os poemas em prosa de Baudelaire vieram apontar a velha questão da verdadeira essência da expressão poética, apresentando uma prosa que ele pretendia lírica e musical, muito embora, “sem ritmo e sem rima”. E quando se busca a idéia da poeticidade já não tanto na harmonia e no ritmo musical, mas no trabalho simbólico das palavras e na expressividade das imagens (a *poiesis*), novamente o poema em prosa se transforma, concretizando-se em textos que recusam esses processos – por exemplo, com o recurso de uma prosa aparentemente despojada de valor expressivo, na sua nudez estilística e na sua sintaxe linear, que, por sua vez, recoloca a questão da diferença entre a prosa literária e a não literária. Ou então, quando a poesia parece se identificar essencialmente com a expressão lírica, o poema em prosa revela-se como um veículo de narratividade ou ironia crua.

O que se revela mais importante no poema em prosa é a sua inesgotável capacidade de fazer refletir a respeito da poesia e da prosa e de quantos mais conceitos forem intervindo na seara literária. O poema em prosa existirá enquanto for possível desafiar o estado de ordem do universo literário. Ele propõe, acima de tudo, a idéia de liberdade, ou de libertação, como motor da criação literária.

Conseqüentemente, a possibilidade de se determinar e de se conhecer a essência formal constante e genérica do poema em prosa vê-se comprometida. Funcionando por sucessivas contradições paradoxais, o poema em prosa vai fazendo também sucessivas e incessantes recusas, o que implica que não possa ser classificado senão através da exclusão, através não daquilo que é, mas daquilo que não quer ser. O fato de se tratar de um poema em prosa não determina

rigorosamente nada, uma vez que essa prosa pressupõe variadas características e finalidades, tão moldáveis quanto as pressupostas pelas noções de poema e poesia. Deste modo, dizermos que determinado poema é um poema em prosa significa dizer que ele opera algum tipo de contestação contra o que é usual em literatura, e que ele é, principalmente, um poema em não-verso, ou em não-ritmo ou em não-rima, conforme exemplificação de Riffaterre (RIFFATERRE, 1983, p. 161).

É também nesse sentido que Benoît Conort vê o poema em prosa na genealogia, como contestação na noção de gênero, como pulverizador do sistema genérico, o poema em prosa apresenta-se como "limite de todos os gêneros e como gênero não absoluto" (CONORT, 1992, p. 54).

Obrigando, assim, o universo literário a um constante retorno aos primórdios e pondo constantemente em xeque tudo aquilo que na literatura se tomava por certo ou indiscutível, o poema em prosa torna-se não somente um lugar de liberdade, mas de conscientização da escrita. Isto é, o poema em prosa exige uma escrita que se assuma em todas as suas possibilidades expressivas e que tire o máximo partido delas, ainda que (ou sobretudo) utilizando os mais inesperados recursos ou aqueles que de início pareciam mais ineficazes para exprimirem o poético.

1.3. Características do poema em prosa

Conforme comentamos anteriormente, tentar distinguir o poema em prosa dentre outros gêneros consiste numa tarefa de considerável dificuldade, uma vez que ele se apresenta como espaço de contato e diálogo entre formas literárias mais estabelecidas, como, por exemplo, a narração e a descrição. A busca por uma suposta essência dos gêneros não permitiu resultados satisfatórios, mas, em se tratando do poema em prosa, a dificuldade assume maiores proporções (VADÉ, 1996, p. 203). Tal dificuldade se inicia na sua denominação. Esse formato foi identificado a partir de elementos já existentes no discurso literário, com uma combinação de palavras que já traziam uma carga semântica determinada, associando dimensões discursivas consideradas anteriormente como irreconciliáveis (VADÉ, 1996, p. 15).

Entretanto, essa denominação fornece os critérios mais elementares para definir o poema em prosa. O primeiro critério estabelece o poema em prosa como um poema, um universo autônomo que se fecha sobre si próprio. Com base nessa concepção de poema, os trechos de novelas, de romances e todo fragmento em prosa extraído de textos mais amplos não podem ser considerados poemas em prosa. Tais observações nos levam a um outro critério de distinção: a brevidade (VADÉ, 1996, p.11).

A unidade característica do poema em prosa só se manteria através da brevidade e da tensão poética, visto que um poema longo resvalaria para o narrativo, o descritivo ou

Com base nos critérios do poema em prosa, extraídos de sua própria denominação - ser argumentativo (VADÉ, 1996, p. 12). É interessante notar que a concepção de tensão poética no poema em prosa é, de certa forma, recorrente entre os teóricos que se detiveram sobre o assunto. O que Suzanne Bernard denomina "associação de contrários", Todorov chama de "figuras de dualidade" e Yves Vadé de "princípio de tensão".

A brevidade não é um traço exclusivo do poema em prosa, mas uma condição para a produção da tensão poética. O que o diferencia de uma página qualquer seria um "princípio de tensão": "um poema em prosa não é uma página de prosa ordinária porque esta página é estendida entre dois pólos contrários, cuja oposição comanda toda a organização do texto" (VADÉ, 1996, p. 207). O poema em prosa constitui um espaço privilegiado para uma temática de oposição e conflito, mas essa temática não é exclusiva dessa modalidade, já que textos de outros formatos permitem o diálogo entre diferentes práticas discursivas, sendo freqüentes os exemplos de narrativização da poesia (Homero, Camões) e de liricização da prosa (Chateaubriand, Guimarães Rosa). Muitos poemas em prosa de Baudelaire, Raul Pompéia e de Cruz e Sousa não estariam fundamentados unicamente em um princípio de analogia, mas em uma subjacente tensão poética, estruturada de variadas formas.

Além da brevidade, a intensidade e a gratuidade são consideradas características indispensáveis ao poema em prosa. A brevidade, como foi dito, estaria relacionada à totalidade do efeito. Já a intensidade se refere à "concentração de meios", um "trabalho sobre os diversos planos do significante". A característica que suscita mais controvérsias é a gratuidade. Sandras afirma que o poema em prosa não deve "conter referências às circunstâncias exteriores, elementos biográficos, digressões ou desenvolvimentos explicativos". Essa condição merece muitas ressalvas, pois desconsidera a característica mais marcante do poema em prosa, a

plasticidade. Trata-se de uma tentativa de “isolar o poema em prosa dos elementos considerados impuros”, baseada na concepção do poético como exclusão do narrativo e do descritivo (SANDRAS, 1995, p. 45).

O segundo critério, inferido a partir da designação “poema em prosa”, indica que o poema deve ser escrito em prosa. A condição não é tão tautológica quanto parece, à primeira vista. Freqüentemente, o poema em prosa é confundido com textos escritos em versos livres ou versetos. Algumas vezes, é identificado como qualquer texto escrito em prosa poética. A prosa poética é uma característica da escritura e pode estar presente em inúmeros gêneros (romance, conto, novela, crônica). O poema em prosa pode ser escrito em prosa poética, explorando os recursos rítmicos e prosódicos. Contudo, ela não é um fator indispensável para determiná-lo e não o distingue de outras formas literárias (VADÉ, 1996, p.11).

Devido à sua versatilidade, o poema em prosa pode se utilizar de qualquer tipo de prosa, como a prosa trivial, numa etapa preparatória para a produção poética. As descrições nessa prosa mais notacional tentam analisar as sensações, criando uma “aglutinação de imagens” e convertendo “o objeto em sensação” (SCOTT, 1999, p. 291). A prosa de arte, que distingue, examina, ou avalia um objeto já estabelecido como obra de arte, no poema em prosa, é um recurso para captar o pré-poético. Ela pode ser compreendida como uma tentativa de apreensão e exploração de materiais que podem ser condensados em um poema, mas não pode ser tomada como um aspecto inerente ao formato (SCOTT, 1999, p. 289). O poema em prosa pode adotar a prosa trivial, a prosa poética e a prosa de arte, o que não quer dizer que elas sejam características determinantes desse formato.

A polarização do poema em prosa, empregada na sua construção, estende-se ao tratamento dedicado à linguagem nas suas vertentes mais evidentes. O texto pode manter uma organização, por meio de simetrias formais, ou através de uma insubordinação que resultaria em poemas anárquicos, como os de Rimbaud. Todavia, essa anarquia aparente é elaborada com vistas a criar uma ordem outra, não facilmente identificável (BRAYNER, 1979, p. 231).

1.4. Gênero ou anti-gênero?

Com base nos critérios do poema em prosa, extraídos de sua própria denominação – ser escrito em prosa e ser um poema – dois caminhos podem ser trilhados durante a sua abordagem. A poesia se manifesta sob marcas formais, como por exemplo, a prosa poética com efeitos de ritmo, aliterações, assonâncias, entre outros; ou os traços estruturais não são inerentes à poesia, e a ênfase na mensagem pode ser atingida sem um trabalho minucioso sobre o significante. (VADÉ, 1996, p. 203).

Alguns poemas não se utilizam da prosa poética e empregam uma prosa trivial, substituindo as equivalências estruturais por correspondências no nível semântico. Essa equivalência semântica fundamentaria o poema em prosa, conservando a relação de analogia de outra maneira (VADÉ, 1996, p. 204). As relações antitéticas não são perceptíveis em todos os poemas em prosa. Os poemas de Baudelaire, por exemplo, ilustram essa versatilidade. Os textos podem estabelecer relações analógicas ou antitéticas como princípio organizador e estruturante. Os autores de poemas em prosa podem travar confronto com a analogia que preside a versificação, substituindo um princípio formal por um semântico: a tensão poética (VADÉ, 1996, p. 207).

A nova compleição do poema em prosa advém de repetições e estruturas recorrentes, buscando os efeitos da poesia, a partir do resgate de estruturas fonéticas, prosódicas, lexicais e sintáticas. Entretanto, alguns poemas em prosa não apresentam um objeto fechado e autônomo. A posição é oposta, privilegiando uma cadência e uma estrutura descontínuas, instaurando a tensão poética. O poema em prosa se torna, então, um objeto de outra natureza, através, por exemplo, da metalinguagem, do uso inesperado de palavras ou imagens, de neologismos, entre outros (VADÉ, 1996, p. 204).

Formas tidas como antipoéticas são incluídas da construção do poema em prosa. No discurso sobre a poesia, essa é definida, geralmente, em oposição aos outros gêneros literários e a outras formas a eles relacionadas, como, por exemplo, o drama, a descrição e a narração. Essa posição é patente em Hugo Friedrich, em seu estudo sobre a lírica moderna:

> O isolamento moderno do poeta reflete-se no pensamento de que do ápice solitário da lírica não há caminho algum que conduza às encostas planas da literatura. Estas poéticas insistem sempre sobre a dissonância infinita entre a lírica e o resto dos escritos narrativos e dramáticos, baseados nas relações objetivas e na lógica. (FRIEDRICH, 1978, p. 147)

São inúmeros os poemas que se constroem em torno da descrição paisagística ou que se configuram como variações sobre um tema. A tensão poética do poema em prosa pode, ainda, não se mostrar patente, constituindo-se, assim, de maneira velada. Certos temas com uma ressonância tradicional podem ser abordados com perspectivas inusitadas. Em alguns casos, a tensão se manifesta nos títulos paradoxais, na discordância entre o plano formal e temático do poema, criando uma contradição interna. Os operadores de tensão permitem o oxímoro e a contradição interna dos textos (VADÉ, 1996, p.211).

Em face de tantas exceções, o que permitiria que o poema em prosa fosse considerado um gênero? Tentando alcançar uma possível origem dos gêneros, Todorov os define como uma "classe de textos que foram percebidos como tais no decorrer da história" (TODOROV, 1980, p.47). Esse tipo de definição encerra uma questão mais complexa. Dependendo da concepção adotada de um termo e de outro, o objeto poderá não mais ser o mesmo. O termo "classe" oferece dificuldade, dada a freqüência com que é utilizado. O fato de existirem dois textos com propriedades em comum não basta para caracterizá-los como pertencentes a um mesmo gênero. Para Todorov, é mais acertado afirmar que os gêneros são aqueles que foram definidos empiricamente, a partir da história da literatura. Esse reconhecimento histórico pode ser aferido através dos metadiscursos - o discurso sobre o próprio gênero - e, eventualmente, nos próprios textos literários, ambos presentes no poema em prosa.

De acordo com Todorov, "Um gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedades discursivas" (TODOROV, 1980, p. 48), funcionando como horizontes de expectativas para os leitores e modelos de escritura para os autores, que escreveriam em função de um sistema genérico, seja para contestá-lo ou conservá-lo (TODOROV, 1980, p. 49). Os leitores, por sua vez, lêem com base nesse sistema, "que conhecem pela crítica, pela escola, pelo sistema de difusão do livro ou simplesmente de ouvir dizer" (TODOROV, 1980, p. 49).

Ao longo da análise que tece acerca dos *Petit poèmes em prose*, que comentaremos mais adiante, Todorov pretende dar conta apenas do plano discursivo dos poemas em prosa, partindo das considerações de Suzanne Bernard. Não se trata, contudo, de critérios suficientes para distinguir o poema em prosa de outros gêneros. Embora Todorov questione, de certa forma, os critérios apontados por Bernard para identificar o poema em prosa enquanto gênero, ele acaba concluindo que "nunca houve literatura sem gêneros" (TODOROV, 1980, p. 49).

Massaud Moisés, por sua vez, é incisivo a esse respeito, ao afirmar que o poema em prosa não chega a constituir um gênero, mas sim uma forma da poesia, como o poema tradicional clássico:

> a poesia pode apresentar-se na forma costumeiramente empregada pela prosa, ou seja, a "mancha" toda da página, constituindo parágrafos, segundo uma ordenação atenta à lógica do pensamento. Sabe-se ainda que o uso dos versos não define uma obra poética, pois há versos sem poesia, assim como há poesia expressa com os recursos prosísticos, isto é, o poema em prosa. (MOISÉS, 2001, p. 349)

Em lugar de gênero, parece mais adequado o vocábulo *fôrma*: o poema em prosa consiste numa *fôrma autônoma*, situada no espaço da poesia, uma vez que o encontro da poesia com a prosa gera uma terceira entidade, diversa de cada uma em particular e só existente como a soma dialética de ambas (...). Segundo: julgar que não se trata de "um híbrido a meio caminho entre a prosa e o verso" é ignorar que, se substituíssemos a palavra "verso" por "poesia", a afirmação claudicaria (MOISÉS, 2001, p. 350).

Somando-se a essas afirmações a multiplicidade de maneiras sob as quais o poema em prosa pode se apresentar, bem como os inúmeros recursos de que pode lançar mão em sua constituição, encará-lo como uma forma da poesia nos parece o posicionamento mais seguro, até então. No entanto, o estudo efetuado aqui não pretende esgotar o assunto ou encerrar a questão.

1.5.Aspectos dos *Petits poèmes en prose*: uma análise de Todorov

Levando em conta a importância histórica dos *Petits poèmes em prose* de Baudelaire, bem como a referencialidade que ele assumiu diante de inúmeros autores desse formato, apresentaremos um comentário resumido acerca dos aspectos identificados nessa coletânea por Todorov, no ensaio "A poesia sem o verso", de *Os gêneros do discurso*.

Todorov destaca três figuras de dualidade presentes na temática de oposição desses poemas em prosa. A primeira é a inverossimilhança, que se manifestaria "quando um único fato é descrito, mas ele se enquadra tão mal nos hábitos comuns, que não podemos impedir-nos de contrapô-lo aos fatos e acontecimentos 'normais'" (TODOROV, 1980, p.115). São exemplos dessa "bizarria": "Senhorita Bisturi", cuja personagem é a moça mais estranha do mundo; "O

jogador generoso”, no qual o diabo é generoso; “Os dons das fadas”, onde se recusa um dom superior; “Retratos de amantes”, que narra o assassinato da amante por ser perfeita.

Todorov descreve a ambivalência, segunda categoria, como o caráter dúplice das coisas:

> Os dois termos contrários estão aqui presentes mas caracterizam um único e mesmo objeto. Às vezes, de modo mais propriamente racional, a ambivalência explica-se como o contraste entre o que as coisas são e o que parecem ser: um gesto que se acredita nobre e mesquinho (“La fausse monnaie”. “La corde”), uma certa imagem de mulher é na verdade de uma outra imagem (“La femme sauvage” e “L apetite maîtresse”). Mas, com mais freqüência, é o próprio objeto que é duplo em sua aparência como em sua essência: uma mulher é ao mesmo tempo feia e atraente (“Um cheval de race”) [...]. Alguns lugares ou momentos são valorizados exatamente porque podem representar a ambigüidade: assim, o crepúsculo, lugar de encontro entre o dia e a noite (“Le crépuscule du soir”), ou o porto, a interpenetração da ação e da contemplação (“Le port”). Essa pode se estabelecer em objetos, gestos e lugares. (TODOROV, 1980, p. 115)

A antítese é a terceira e mais freqüente figura em Baudelaire, e é definida como a “justaposição de seres ou fatos dotados de qualidades contrárias” (TODOROV, 1980, p. 116). Ela pode aparecer transmutada num sistema de correspondências. Exemplificam essa figura: “O engraçadinho”, que opõe homem e fera; “O bolo”, que contrasta homem e natureza; “As viúvas” e “Os olhos dos pobres”, que descrevem ricos e pobres; “O velho saltimbanco”, que antagoniza alegria e tristeza, entre vários outros.

É importante ressaltar que as figuras de dualidade exploradas por Baudelaire podem ser apontadas como uma das vertentes possíveis do poema em prosa, bem diferente, por exemplo, do poema em prosa de Rimbaud. Em outras palavras, a presença dessas figuras em um texto não chega a ser suficiente para distingui-lo de outros gêneros.

2 RAUL POMPÉIA E AS *CANÇÕES SEM METRO*

Desvairado pelas derrotas da realidade, o espírito evade-se para a embriaguez. A arte é a grande embriaguez do belo consolador.
(Raul Pompéia)

Apesar de ser mencionado mais freqüentemente devido ao romance *O Ateneu*, de 1888, Raul Pompéia legou-nos outra obra repleta de peculiaridades e digna de atencioso estudo. A coletânea *Canções sem metro*, publicada postumamente em 1900, foi, para esse autor, a obra de sua vida, o trabalho a que se dedicou detidamente dos vinte anos até a sua morte. Segundo Sônia Brayner (BRAYNER, 1979, p. 233), Pompéia publicava pequenos textos intitulados de *Microscópicos*, na revista paulistana *A Comédia*, desde 1881 e, durante as férias de 1882, no jornal carioca *Gazeta de notícias*. Esses textos compõem um prenúncio das *Canções*, que o autor começou a publicar em 1883, e que reescrevia continuamente, polindo-as em busca da síntese, do ritmo e do colorido que plasmassem uma nova linguagem poética – o que fez com que se tornasse, no Brasil, o pioneiro na produção do poema em prosa. Tais fatos revelam a importância da obra – e dos demais poemas em prosa não reunidos no livro - e constituem motivos suficientes para despertar o interesse e o esforço crítico em estudá-los continuamente.

Foi Pompéia o primeiro entre nós a dedicar um livro ao formato institucionalizado por Baudelaire, compondo-o com notável riqueza de recursos. Afrânio Coutinho soube reconhecer-lhe o valor:

> De qualquer modo, a produção é de grande mérito literário, e só se explica a sua pouca repercussão pelo fato de que o êxito de *O Ateneu* a tenha ofuscado, colocada à margem. Encarada, porém, de uma perspectiva moderna, e relacionada ao contexto universal, ela deve ser considerada de alto valor e importância, como legítima expressão brasileira de um gênero original que merece reabilitação crítica, pois abriu caminho para uma renovação da literatura brasileira, tal como ocorreu na França, onde a poesia recebeu do gênero um saudável e definitivo impulso modernizador. (COUTINHO *apud* POMPÉIA, 1982, p. 22)

Como comentamos em capítulo anterior, no poema em prosa cabe uma variedade de temas e recursos, que dificultam a classificação imediata dos textos. Isso pode ser percebido na leitura das *Canções sem metro.* Em relação ao tema, as “canções” problematizam, basicamente, a natureza corrompida e desencantada do homem e o caráter traiçoeiro do mundo, sempre numa

perspectiva cíclica. No que diz respeito à abordagem do tema, podemos encontrar nas *Canções* digressões de cunho lírico, preocupação filosófica, desconsolo, análise psicológica, pessimismo, ironia, estados mórbidos de consciência, dentre outros. Tais questões são desenvolvidas sob formas também variadas: quadros, descrições, "sinfonia de fenômenos", alegorias, reflexões, tom melódico ocasional, diálogos e memórias.

O primeiro conjunto, intitulado "Vibrações", consiste em pequenos textos que exemplificam um simbolismo cromático, com clara referência ao poema "Correspondances" de Baudelaire. Em cada poema em prosa desse tomo, uma cor corresponde a um sentimento: "Verde, Esperança"; "Amarelo, Desespero"... Sugerem-se historietas imprecisas que exemplificam os motivos dos poemas. No entanto, cada poema parece sempre caminhar para o pessimismo, culminando, algumas vezes, na negação do título: "Vão acabar assim, amortalhados na bruma" ("Verde, Esperança") (POMPÉIA, 1980, p. 46).

As unidades dessa seção trazem, ainda, duas figuras de dualidade presentes nos *Petits poèmes em prose*, observadas por Bernard e Todorov: a ambivalência e a antítese. Em "Verde, Esperança", opõem-se esperança e abandono; em "Azul, Ciúme", coexistem a doença e o desejo; em "Roxo, Tristeza", opõem-se o sol e a chuva; "Negro, Morte" contrapõe dia e noite e aponta a coexistência da vida e da morte; e, por último, "Rosa, Amor" confronta noite e dia e negro e branco. A oposição ao título e o desenvolvimento de antíteses são exemplos de tensão poética presente nas *Canções*.

O segundo grupo de poemas em prosa, reunidos sob o título "Amar", desenvolve o motivo da desilusão (não necessariamente romântica) numa associação com as estações do ano, excetuando o último poema, "Ilusão renitente", que descreve uma espécie de destruição do universo como metáfora da inexorável derrota: "A espessura trágica de uma noute extraordinária invadiu o espaço como se de asas de corvo se fizesse o firmamento. Nesta sombra, espantoso sepulcro! Jaz aniquilado o universo." (POMPÉIA, 1982, p.58); "[...] Não mais a vida dos vermes na entranha do cadáver, não mais a vida dos astros no vácuo; nem há mais astros no céu nem há mais vermes na terra: o demônio do aniquilamento sustou a marcha sideral das esferas!" (POMPÉIA, 1982, p.58).

Tais poemas são, em sua maioria, a despeito dos clichês associados ao amor, tristes e desencantados. Com exceção de "Verão", todos os textos dessa parte ressaltam uma postura desiludida, apresentando o amor como uma armadilha fatal, impossível de ser gozada ou vencida.

Em “Verão”, o amor carnal/carnívoro é abordado numa analogia com o calor/fogo da estação – uma correspondência universal - e se apresenta como um vício alucinante a consumir jovens amantes por inteiro:

> Fulge no abrasado zênite o sol, como um troféu de espáduas nuas e a natureza enleada pelas serpentes da lascívia estival, debate-se à luz, vencida, - bela amante que sucumbe ao amor carnívoro, pungente de um semi-deus guerreiro, na própria tenda de campanha, bêbedo ainda do furor do recontro [sic], excitado pelo cheiro cruento da matança. (POMPÉIA, 1982, p. 56)

Nesse excerto, percebe-se a construção de um longo período, constituído, em sua maior parte, por breves sintagmas, marcados pela pontuação e pela conjunção “e”, que estabelecem um ritmo. Este alude à movimentação compulsória e descontrolada do vício amoroso descrito – ofegante, ininterrupto.

A seleção de “O Ventre” apresenta os diferentes elementos do mundo em suas dualidades e contradições (novamente a ambivalência), muitas vezes retomando as antíteses, e revelando uma concepção cética e desencantada diante desses elementos. A natureza (“O mar”, “A floresta”, “Os minerais”, “Os animais”, “A noute”) é descrita como instrumento de corrupção do homem. Não importa o quão belos ou ricos sejam cada instância natural do mundo: elas servem à ambição do homem, revelando sua face mais acerba. As instituições que ele cria (“Indústria”, “O comércio”) subvertem a “harmonia” universal, vertendo-a em consumição extrema dos recursos.

Sônia Brayner (1979, p. 235) identifica esse grupo como um claro exemplo do tom moralizante obtido através de aforismos que acentuam a intemporalidade das reflexões sociais desses textos, como no excerto destacado:

> O homem bate-se contra o mundo. Cada força viva é um inimigo. À parte a luta das paixões, trava-se na sociedade a batalha perene das indústrias.
> Combate-se contra o tempo que atrasa e contra a distância que afasta. (POMPÉIA,1982, p. 69)

Ela aponta Schopenhauer como influência filosófica dessa postura e afirma que o caráter moralizante e amplificador das imagens desses poemas tem por finalidade principal uma comparação com a “ordem social”, e não necessariamente a criação de uma unidade poética. Brayner comenta, ainda, que essa postura crítica e moralista seria uma herança romântica, na qual cabe ao poeta a missão heróica de revelar as verdades acerca do mundo.

Em “Vaidades”, há uma variedade de temas e formas. Os poemas em prosa “Vozes da Vida”, “História de amor” e “Revoluções” refletem de forma alegórica sobre as dúplices nuances

do mundo, reapresentando a ambivalência. Em “História de amor”, por exemplo, descreve-se a adoração do homem às ondas, que podem conduzi-lo a belezas e riquezas insuspeitadas em troca de seu bem mais precioso: a vida. Já em “A arte”, há uma breve reflexão filosófica acerca da força da mesma enquanto espaço de evasão, resistente à perenidade mundana.

Por último, em “Infinito”, estão alguns dos poemas em prosa com as imagens mais impactantes e perturbadoras (“Rumor e silêncio”, “Vulcão extinto”, “Transit”), ao lado de passagens irônicas (“Rumor e silêncio”, “Ontem”). É importante sublinhar que nem sempre a relação dos poemas em prosa com os títulos dos estratos que integram se mostram óbvias ou evidentes. No caso de “Infinito”, os poemas ressaltam a destruição e a agonia, eternas e cíclicas, que regem o funcionamento do mundo. O último poema das *Canções sem metro*, “Conclusão”, descreve a calmaria que acomete a natureza para o recomeço da loucura e destaca a irrelevância dos acontecimentos, que nada mais fazem que se sobrepor na eternidade do tempo: “Em vivo contraste, sobre o fundo obscuro do tempo intérmino – a nulidade real dos múltiplos aspectos cambiantes das existências.” (POMPÉIA, 1982, p. 100)

Fazendo um paralelo com a análise tecida por Todorov acerca dos *Petits Poèmes,* pode-se identificar algumas figuras de dualidade nas *Canções sem metro*. As mais constantes e evidentes, que já apontamos brevemente, são a antítese e a ambivalência, que operam a favor do pessimismo e das conclusões moralizantes. No poema em prosa “Primavera”, por exemplo, uma escrava, inspirada pela beleza primaveril, apieda-se do passarinho de sua senhora e decide libertá-lo. Após a satisfação diante da benfeitoria, lembra ser ela própria prisioneira, a quem não é dado gozar da beleza da vida e do mundo. Nesta “canção”, a antítese se apresenta na oposição entre pássaro e escrava, enquanto a ambivalência se revela no homem que, ao mesmo tempo em que nasce para a liberdade, subjuga o próximo ao aprisionamento, tal qual a rocha, “livre para esmagar”:

> Ah! não era crime, não! restituir o canário à natureza que o produzira livre, livre como os perfumes, como as folhas secas e as pétalas soltas, livre como a nuvem, livre para voar, cantar, como são livres as árvores para florescer, as rochas para esmagar! (Pompéia, 1982, p. 54)

A inverossimilhança é característica inerente das *Canções* devido ao impressionismo e à ênfase psicológica das mesmas, que as afasta do cerne da referencialidade. A estetização e a plasticidade operantes na recriação subjetiva do universo descaracterizam, de antemão, o compromisso com a realidade.

Sônia Brayner indica como traços basais na estrutura das *Canções* o “miniaturismo impressionista” e “alianças harmoniosas e subjetivas entre representação e sugestão” (BRAYNER, 1979, p.233).

O miniaturismo refere-se, evidentemente, à pequena extensão dos textos, mas também às frases e aos períodos, nos quais “a narrativa está reduzida ao mínimo, fragmentada a partir de uma perspectiva não mais espacial e sim psicológica” (BRAYNER, 1979, p.133). Brayner atribui esse traço à influência dos irmãos Goncourt, descrevendo-o como “fragmentação formal, os ritmos internos da frase, o gosto pela justaposição, quer frasal quer cênica, a preferência pelas pequenas unidades, a fuga dos instantes de clímax na construção ficcional” (BRAYNER, 1979, p.133). Abaixo, um fragmento exemplar da justaposição (quase não há verbos) e do ritmo obtido com a pontuação, presentes no pequeno poema em prosa “Verde, Esperança”:

> Sem pão, sem rumo. Em roda, o gume afiado do horizonte, a reverberação do sol nas águas e o silêncio solene da calmaria. A vela do barco, flácida, pendente – imagem do abatimento. Ligeira viração depois; denso nevoeiro... quatro dias! sudário de brumas que envolvem o barco, elimina o céu. (POMPÉIA, 1982, p. 45)

O impressionismo que Brayner identifica nas *Canções sem metro* diz respeito a uma interpretação particular do mundo e da natureza humana, na qual a ambientação é considerada como uma realidade percebida subjetivamente e que expressa as sensações e os sentimentos do observador (BRAYNER, 1979, p.133). Os seres são apresentados sugestivamente, pelo filtro da impressão, e não mais como determinantes em uma dada realidade. Tomemos como exemplo elucidativo o fragmento de “Roxo, Tristeza”, destacado abaixo:

> Alegre, ela. Muita luz no espaço; bailava no ar o cântico sereno da manhã; na relva os arbustos orvalhados tinham um pequenino sol em cada folha, somente as violetas sofriam, pungidas pelo dia.
> Outra manhã, tudo mudado. Na atmosfera, um torpor gélido e sombrio. Os extremos da paisagem gastam-se na cerração como as orlas de uma pintura velha: nem sol nem pássaros na relva.
> Agora, órfã. (POMPÉIA,1982, p. 47)

O excerto destacado permite-nos perceber, ainda, a correspondência estabelecida entre o clima da manhã e os estados internos da personagem.

Lêdo Ivo, no ensaio “A cosmologia malograda”, afirma que Pompéia buscava representar uma visão órfica do universo, tecendo uma “recriação verbal do cosmo” (IVO, 1936, p. 90). A temática das *Canções sem metro* remete à recriação estetizada do cosmo, reorganizada de maneira a transparecer os devaneios do eu lírico/narrador. Tais devaneios buscam evidenciar o

sentimento do indivíduo diante da natureza contraditória do mundo, na qual (quase) tudo tem uma face bipolar: de um lado, a vida, a alegria e a beleza; do outro, a morte, a desilusão e a decadência, como se pode perceber no poema "Hoje":

> Por nossa vida, foram imoladas as gerações. Dos despojos dessas vítimas, herdeiros ferozes, nós hoje nos alimentamos, como vegeta o renovo na podridão que o gerou. Duro egoísmo viver das cinzas maternas! Mas está servido o banquete. Os séculos foram sacrificados em holocausto aos vindouros (POMPÉIA, 1982, p. 90).

O poema citado dá a entrever um mecanismo subjacente em todo o conjunto das *Canções*: a retomada dos temas. O processo de funcionamento universal caminha do nascimento à destruição e, nesse último destino, afigura-se a inexorável ruína do homem. Não importa o quão benemérita possa ser a jornada de um fenômeno, ela há de acabar em miséria e tristeza. Não por acaso, Pompéia resgata os motivos iniciais dos poemas para as chaves finais, estabelecendo uma tensão que permeia toda a obra e evidenciando o caráter cíclico da mesma.

Reconhecendo forte influência de Baudelaire, Ivo aponta, ainda, a teoria de Swedenborg[2] e a temática hugoana como fontes da visão simbólica e mística do universo presente nas *Canções sem metro*. Ressalta, por fim, o nirvanismo (algo como a percepção da realidade em seu nível mais alto e metafísico) e o pessimismo, também identificado por Brayner. A seguir, fragmentos que ilustram cada um desses traços, respectivamente:

> Vibra o abismo etéreo à música das esferas; vibra a convulsão do verme, no segredo subterrâneo dos túmulos. Vive a luz, vive o perfume, vive o som, vive a putrefação. Vivem à semelhança dos ânimos. (POMPÉIA, 1982, p. 45)

> Tudo trevas, sinistramente trevas. O dia, resplandecente na alvura dos edifícios, produz o efeito da prata nos catafalcos. Vemos as flores, o prado. Monstros! Reclamam a carne do pé que os pisa; o verme sôfrego espreita-nos através da terra... Rir?! Mas o riso tem a cruel vantagem de acentuar, sob a pele, a caveira... (POMPÉIA, 1982, p. 48)

É curioso, no entanto, que Lêdo Ivo identifique, concomitantemente à influência metafísica de Swedenborg, um materialismo entusiasmado e a crença no progresso, em poemas como "Indústria", "Comércio", "O ventre". Parece-nos evidente que esses poemas tratam a riqueza e a ganância com ironia crítica, perceptível nos excertos destacados abaixo:

---

[2] Sérgio Alves Peixoto explica que, para Swedenborg, "o mundo é feito de correspondências e o homem é uma espécie de microcosmo onde todo o universo se espelha. Só que esse homem desaprendeu, pela Queda, essa linguagem analógica, esse contato com o elemento divino. Cabe ao místico ou ao poeta empreender a busca de uma reintegração necessária e há muito tempo perdida (PEIXOTO, 1999, p. 239-40).

> A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei.
> A chama devora e cintila; a terra devora e floresce; o tigre devora e ama.
> O abismo prenhe de auroras alimenta-se de séculos.
>
> A ordem social também é o turbilhão perene ao redor de um centro. Giram as instituições, gravitam as hipocrisias, passam os Estados, bradam as cidades... O ventre, soberano como um deus, preside e engorda. (POMPÉIA, 1982, p 71)
>
> É preciso que o ouro circule pela superfície do planeta como circula o sangue no corpo. Tudo se faça em ouro. Seja ouro a justiça, ouro as lágrimas dos oprimidos, ouro a honra, ouro a pureza, ouro a dignidade humana! Acabadas as cachemiras, vendamos a carne que elas cobriram. Ouro! Mais ouro!
> Quando não houver mais trigo para os pães, faremos pães de ouro; quando o planeta, exausto, fragmentar-se no vácuo, um novo planeta, de ouro, dará refúgio à humanidade expatriada, mas triunfante! (POMPÉIA, 1982, p 70)

Pompéia pretende, nas *Canções*, de maneira subjetivamente estetizada, dar conta dos diferentes aspectos do universo, revelando impressões singulares acerca da "grande ordem" ("A ordem social também é um turbilhão perene ao redor de um centro"). Brayner comenta que as *Canções*, assim como os demais textos de Pompéia – que visava constantemente aos jornais - "manifestam um gosto quase exclusivo por temas colhidos no manancial das meditações idealistas" e nas "questões da época", assumindo certo tom moralizante (BRAYNER,1979, p. 236). Por outro lado, Ivo destaca a proclamação da "harmonia universal das coisas e dos seres" - que compreendemos como trágica - e classifica a coletânea como uma "viagem imprecatória através do espaço e do tempo, e marcadas por uma singular consciência histórica e social e por um claro sentido evolucionista" (IVO, 1963, p. 83). A disparidade desses apontamentos constitui um índice da importância e da riqueza das *Canções sem metro* para a compreensão do jogo de forças ideológicas que marcaram o final do século XIX.

No que diz respeito à forma, as canções são textos curtos, sem rima ou métrica, com um tênue fio narrativo que fortalece a construção pictórica. À semelhança d'*O Ateneu*, exploram a construção de quadros, potencializando as imagens por intermédio de metáforas, comparações, descrições, alegorias, adjetivação intensa e correspondências associativas.

Os períodos e frases curtos contribuem para a marcação de um ritmo, que assemelha os textos, sonoramente, a poemas tradicionais com versos livres e brancos. Com exceção de um eco no poema em prosa "Hoje"[3], a concisão sintagmática e o ritmo dela obtido são as únicas

[3] "Lá vejo a aurora, a odiosa aurora, fauces em sangue de fera noturna que a escora" (Pompéia, 1982: 91)

preocupações sonoras evidentes nas *Canções*. A esse respeito, vale lembrar a citação de Paul Pierson, com que Pompéia abre as *Canções*:

> As palavras que compõem os versos não possuem, nelas mesmas, qualquer medida determinada; isto só acontecerá quando forem pronunciadas dentro de um tempo medido: o que é mensurado não é o verso, mas o tempo, e a ciência da medida, a Métrica, tal como a compreendemos em seu sentido geral e verdadeiramente científico, pode se aplicar a qualquer medida de tempo, não importando seu agente rítmico, dança, canto ou palavra. (PIERSON *apud* POMPÉIA, 1982, p 41, tradução de Sônia Brayner).

Segundo Pierson, a única razão para a escrita em versos seria a música que acompanha a poesia lírica: se esta já não se encontra, não há necessidade da escrita em versos. O ritmo da prosa é produto espontâneo da palavra viva (BRAYNER, 1979, p. 234). A poeticidade das *Canções* de Pompéia se encontra, de fato, mais especificamente, na plasticidade das imagens criadas, sempre lapidadas de modo a compor um rico universo pictórico.

Figuras como as comparações, as metáforas, a adjetivação, a prosopopéia e as descrições atuam não só na construção do impressionismo imagético, mas na demonstração das correspondências universais:

> Sobre o leito, o cheiro mau das chagas era como uma antecipação da morte. (POMPÉIA, 1982, p. 46)
>
> Moravam no crânio os sistemas e os ideais eram como as constelações do céu; cada pensamento era um meteoro relampeando. (POMPÉIA, 1982, p. 96-7)
>
> Arminho imaculado e virginais capelas, o sagrado leito das mães, o rosto dos mortos, os tranqüilos fantasmas. (POMPÉIA, 1982, p. 48)
>
> Iluminada por um raio do dia uma pedra do alicerce entreviu a orgulhosa métopa que encimava o edifício. Lá estava perto das nuvens, opulenta de raros lavores, frondosa de acantos, proferindo pela boca de cem figuras um hino de orgulho. (POMPÉIA, 1982, p. 80)

Apesar da adjetivação bastante empregada, essa não abunda, como veremos, tal qual nos poemas em prosa de Cruz e Souza, onde são superexploradas.

À influência de naturalistas como os Goncourt e Eça de Queiroz soma-se a obsessão dos sentidos de Baudelaire na constituição do estilo marcadamente sensorial de Pompéia (BRAYNER, 1979, p. 234-5), sobretudo quando este produz imagens de alto impacto que traduzem tormento e desilusão diante do mundo: “Sobre o leito o cheiro mal das chagas era como uma antecipação da morte. Descamava-se a pele em crostas ásperas sobre o grude do pus” (POMPÉIA, 1982, p. 46).

Por fim, alegorias, como as encontradas em “Vozes da vida” e “Revoluções”, nas quais as vozes do discurso se dividem, servem ao desenvolvimento minucioso dos julgamentos subjetivos acerca do mundo (BRAYNER, 1979, p. 235):

> **As cidades**
> Homens, nós somos as filhas da tua grandeza!
>
> **A carne**
> Eu sou o amor.
>
> **O homem**
> Falai, calúnias queridas, realidade! Menti! Não é preciso que eu saiba que tu és, céu, a decepção do espírito; terra, o impaciente túmulo; mar, a impotência revoltada; cidade, o anfiteatro da miséria; carne, a veste precária de alguns ossos. (POMPÉIA, 1982, p. 75-6).

Brayner e Ivo, juntamente com Venceslau de Queirós (1982), apontam fortes afinidades entre Raul Pompéia e Charles Baudelaire: o gosto pelo poema em prosa, as correspondências, o constante uso das analogias, o pessimismo e o nirvanismo são características marcantes tanto nas *Canções* como na obra de Baudelaire como um todo. Além delas, a temática da destruição dos ideais (ou das ilusões perdidas) e a sua dramatização na linguagem são dois importantes aspectos que aproximam ainda mais os escritores, pois sugerem uma profunda afinidade em nível estético-ideológico.

A breve análise tecida nesse capítulo buscou descrever os variados elementos envolvidos na constituição das *Canções sem metro*, com vistas a possibilitar uma reavaliação dessa obra, que fora legada, de certa maneira, a um ostracismo acadêmico. A maneira como esses pequenos textos foram burilados – com genuína preocupação estilística, colorido imagético, dosagem meticulosa na adjetivação, na sugestão narrativa e no ritmo – servem de índice da interessante harmonia poética perseguida pelo autor.

Pode-se dizer, ainda, que há um diálogo crítico com Baudelaire, ou seja, ele não se dá de maneira óbvia ou irrefletida.

Em tempo, um último aspecto deve ser apontado em defesa do resgate das *Canções sem metro*: o seu pioneirismo em romper com dois limites de escritura impostos pela tradição clássica. Rasura o dogma da pureza dos estilos ao misturar poesia e prosa e ao misturar literatura e filosofia, o que as insere numa tradição de ruptura e as torna um marco na Literatura Brasileira com relação aos dois aspectos apontados.

3 CRUZ E SOUSA E *MISSAL*

> *Evideciam-se-me idéias, impressões, sugestões curiosas, certos obscuros estados mórbidos da alma, que em vão a espiritualidade humana tenta transplantar para os livros, mas que só o ritmo aviventa, levanta aos poucos da nebulosa das existências, como um sol sempre amado, mas já antigo, já velho, remotamente apagado nos sentimentos…(Cruz e Souza)*

Embora não seja o primeiro livro de poemas em prosa brasileiro, *Missal*, de 1893, tornou-se, sob os olhos da crítica, o marco da vertente mais recorrente desse formato no Brasil. Massaud Moisés afirma que os ideais estéticos simbolistas primavam por um hibridismo formal que fortalecia a especulação estilística, proporcionando o aparecimento de formas textuais mistas, como o poema em prosa, e fazendo com que esse formato fosse comumente associado a essa escola literária (MOISÉS, 2001, p. 349). O teórico comenta que, durante o Simbolismo, toda forma de prosa "pretendia tornar-se suscetível de poesia" (MOISÉS, 2001, p. 347), e nos oferece uma súmula do desenvolvimento desse estilo pela escola de Cruz e Sousa:

> Durante o Simbolismo, "o hibridismo entrou a representar o ideal de síntese artística que os escritores se viram compelidos a se voltar sobretudo na direção dos dois gêneros que apresentam mais afinidades com o poema em prosa: o gênero narrativo e o gênero descritivo (desenvolvido geralmente rumo ao lirismo ou à filosofia), e a tratá-los como gêneros poéticos, o que implica ao mesmo tempo a idéia de poesia a idéia de forma artística (MOISÉS, 2001, p. 348).

Os poemas em prosa de *Missal* trazem as características freqüentes dos poemas em prosa simbolistas, apresentando-se como variações em redor de um mesmo tema, com modulações que terminam por plasmar um estado de espírito típico do Simbolismo. O poema em prosa cruz-sousiano está inserido no que Suzanne Bernard denomina poema *formal* ou *artístico*, vertente mais recorrente na nossa literatura, em detrimento das práticas mais radicais, que subvertem as categorias lógicas e temporais, como em Rimbaud (BRAYNER, 1979, p. 239).

Cruz e Souza cria um mundo estruturado em retornos que corroboram a ordem analógica do universo, como sugere a organização circular que abre e conclui o conjunto de 45 poemas. O arranjo dos poemas “Oração ao Sol” e “Oração ao mar” - o primeiro e o último do volume, respectivamente - indicam o caráter cíclico que comanda a organização da obra.

As descrições e as visões místicas são os motivos que predominam em *Missal*, mas há, também, um número considerável de poemas que abordam a recepção da obra. Em alguns textos – “Oração ao sol”, “Ritmos da Noite” e “Sugestão” – podemos identificar alusões feitas à poesia parnasiana.

Em “Oração ao sol”, o eu lírico invoca a proteção solar para enfrentar a incompreensão dos leitores contemporâneos: “E faz, igualmente, Sultão dos espaços, com que os argumentos duros, broncos e tortos, não sejam arremessados à larga contra o meu cérebro como incisivas pedradas fortes” (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 393). Os poemas “Oração ao sol” e “Oração ao mar” contêm insinuações que criticam os leitores da época. O poeta é visto como um artista incompreendido, cuja obra somente será reconhecida após a sua morte. Tais poemas assumem um tom heróico e altissonante, que pode ser percebido no excesso de palavras escritas em maiúsculas, pelo uso de interjeições e pela presença de vocativos: “Sol, rei astral, deus dos sidérios Azuis, [...] Sol, imortal, pagão, que simbolizas a Vida, a Fecundidade” (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 393).

Os poemas que se assemelham a ensaios são extensos, comprometendo a unidade e a brevidade, critérios identificados por Bernard na definição do “gênero”. “Psicologia do Feio”, “Página Flagrante”, “Mulheres”, “Som” e “Sabor” encontram-se num limiar interessante entre a reflexão e a narração. Contudo, pode-se dizer que a unidade e a tensão são preservadas através das recorrências e paralelismos sintáticos e semânticos.

“Oração ao Sol” é singularmente importante, pois aborda as disputas no cenário literário da época, descrevendo uma literatura que busca uma poesia pura, opondo-se a outra, transformando-se em uma escrita de combate. Ambas coexistem, em constante tensão, e esse conflito é patente desde os primeiros parágrafos do poema:

> Permite que um instante repouse na calma das Idéias, concentre cultualmente o Espírito, como no recolhido silêncio de igrejas góticas, e deixe lá fora, no rumor do mundo, o tropel infernal dos homens ferozmente rugindo e bramando sob a cerrada metralha acesa das formidandas paixões sangrentas (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 393).

Nesse poema, um eu lírico isolado se sente atormentado e roga por proteção. Há um ressentimento dirigido contra os adversários contemporâneos do livro. No entanto, essa antipatia está associada à obsessão pela busca da poesia pura, um dos principais temas de *Missal* e da poesia simbolista como um todo. Além do anseio em criar uma obra intocável e pura, está presente o desejo de que um determinado código estético sobrepuje um outro.

A tensão poética se funda na elaboração de um espaço artístico não maculado, que tematiza um confronto estético, no qual ataca-se uma estética privilegiada no contexto literário da época. Ao contrário dos parnasianos, indiferentes ao seu contexto, o eu lírico de *Missal* não se encontra enclausurado, uma vez que, por meio da aparente negação à interferência do real empírico em sua poesia, ele apresenta as condições do cenário literário da época e aponta o oponente que deseja combater, textualmente.

Essa abordagem metalingüística reaparece nos poemas “Dolências...” e “Sugestão”, nos quais o eu lírico problematiza a recepção pela crítica especializada e pelos leitores, aludindo à repercussão do livro do qual fazem parte. Em “Dolências”, o eu lírico descreve, ressentido, o malogro dos ideais do artista, apontando a ingratidão e a miséria como destinos inexoráveis que o silenciarão. Em “Sugestão”, reaparece a incompreensão do público diante do objeto artístico, mas esta se rebate contra a persistência do artista, que não trai seus ideais em busca de ovação, tampouco fraqueja no seu ofício. O poema termina com a sugestão do sucesso póstumo, quando o autor não mais pode gozá-lo, apontando o seu vanguardismo literário.

As figuras de dualidade, analisadas por Todorov, podem indicar caminhos analíticos profícuos para a compreensão de *Missal*. Nessa obra, os poemas são em sua maioria descritivos. Alguns textos estão mais diretamente vinculados ao código simbolista, mesclando abordagens litúrgicas e estados sensoriais. Dentre esses poemas, “Umbra” e “Vitalização” representam duas vertentes distintas do poema em prosa cruz-sousiano. O primeiro desenvolve uma temática menos freqüente na configuração da obra; o segundo possui uma temática mais recorrente. Ambos são textos breves, enquadrando-se na concepção de unidade de efeito proposta por Poe (POE, *apud* GROJNOWSKI, 1996, p.104), em “Filosofia da composição” e adotada por Baudelaire.

“Umbra” se constrói em torno de imagens urbanas. O eu lírico observa homens cavando valas para o encanamento da cidade. A partir dessa cena e das impressões casadas por ela, o poeta enveredará por uma reflexão acerca da morte. As impressões que após a contemplação da cena

assumem um caráter fantástico, ocorrem numa atmosfera ambígua, na noite mais penumbral, onde a paisagem é distorcida pelas sombras:

> Noite glacial e melancólica.
> [...]
> Há apenas uma noite escura, cerrada, que lembra o mistério (CRUZ E SOUZA, 1961, p.438)

O título do poema é índice de seu teor simbolista. No ensaio "O som no signo", do livro *O ser e o tempo da poesia*, Alfredo Bosi (2000) expõe a posição dos defensores do simbolismo orgânico que estabelecem uma relação direta entre os sons e os estados de espírito. A vogal /u/, por exemplo, grave e fechada, velar e posterior, evocaria signos que teriam como correspondência estados e objetos escuros, assim como sensações negativas, relacionadas à morte e à angústia. O vocábulo "umbra" está ligado ao escuro e ao sombrio, ao fantástico e ao misterioso, atmosfera que predomina no texto. O simbolismo orgânico, embora deva ser acolhido com restrições, adequa-se ao valor explicativo do título do poema e da ocorrência de algumas palavras-chaves.

Na escuridão em que ocorre a experiência do eu lírico, as formas dos objetos se diluem, desencadeando uma metamorfose no aspecto da cidade, que, a partir desse momento, passa a se construir como um espaço tumular, como deixam entrever o fragmento a seguir: "À turva luz dos lampiões de petróleo, em linha, dando à noite lúgubres pavores de enterros, vêem-se fundas e extensas valas cavadas de fresco [...]" (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 438). A imersão da cidade torna-a indefinida, sem contornos, estabelecendo-se uma experiência construída através do olhar, por si só bastante ambivalente, assinalando duas realidades que se conjugam num só espaço, como realidades superpostas. Essa experiência ambígua configura-se, principalmente, nessa dúplice relação que o eu lírico estabelece com o espaço urbano. Pode-se concluir que todo o poema constitui um percurso entre esse ver e esse sentir.

Os poemas que têm como temas os perfis femininos são estreitamente relacionados à ambigüidade. Em *Missal*, os poemas "Núbia", "Esmeralda", "Gata", "Astro frio", "Tísica", "Sofia" e "Mulheres" podem ser classificados como ambivalentes. Em "Núbia", mais do que descrever propriamente uma mulher, o eu lírico descreve as sensações causadas por esse nome que intitula o texto, no plano do significante e do significado. O vocábulo "Núbia" é repetido ao longo do poema, quase como um refrão, dando destaque ao significante e valorizando a sonoridade. Pode-se dizer que essa palavra alude a elementos escuros, no plano do significante. O

texto desenvolve a duplicidade “Núbia/núbil”, que se consolida ao término do poema no duplo “Nubia/noiva”. Ressalte-se que, em “Mulheres”, o eu lírico afirma que as mulheres são um “organismo feminino dúbio”, o que nos leva a crer que o poema “Núbia” possa ser interpretado como o desenvolvimento das paronomásias “Núbia”, “núbil” e “dúbio”.

No primeiro parágrafo do poema, são inseridas palavras do campo semântico do matrimônio: “véus”, “grinaldas”, “tálamo”, “epitalâmios” (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 422). A relação entre a mulher e a Arte se revela desde o primeiro momento, através das palavras que surgem em maiúscula: “Núbia”, “Noiva” e “Arte”. Na poética de Cruz e Souza, a mulher assume o papel de manancial, ao qual o artista recorre para a criação poética. Essa postura é tematizada no poema “Mulheres”.

Em “Núbia”, Cruz e Souza comenta o papel da mulher em relação à arte, que se manifestará indiretamente, nos perfis femininos – os poemas que se enquadram nessa temática. A mulher é apreciada como um “sentimento d”Arte” (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 57), amada carnal e espiritualmente.

Num primeiro momento, a mulher de que trata o poema é caracterizada por elementos que evocam a escuridão e a lubricidade: “âmbar negro”, “azeviche”, “olhos como pérolas negras”, “penumbra da noite”, “lábios mádidos, tintos e sulferinos”, “sangue quente”, “púrpuras de luxúria” (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 422). Como Núbia também é uma região da África, pode-se inferir que o título do poema ainda aluda ao exótico e ao desconhecido. A natureza dúplice de Núbia é evidente em sua dupla condição de negra, com a educação requintada de uma mulher branca: “[..] e recebeu também, em linhas de conjunto, do mesmo meio onde desabrochou, essa suavidade e graça núbil que é todo o encanto vaporoso aéreo, do ser feminino” (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 423).

Sua natureza dúbia também se revela pelas nuances que lhe são atribuídas. De início, ela é caracterizada com vocábulos que remetem à escuridão; posteriormente, ela é descrita com elementos que indicam a luminosidade. Ela sustenta, então, uma natureza fronteiriça, numa posição dúplice e ambígua.

O poema “Mulheres” se assemelha a uma reflexão, inserindo-se, também, numa posição limítrofe. O processo de criação imagética, desenvolvido no poema, permite tecer algumas relações entre esse poema e os demais textos de inspiração feminina. Os textos que se enquadram

nesse motivo, de certa forma, têm seu processo criativo revelado. As imagens são apenas um componente de sugestão estética, moldável às necessidades do sugestionado.

Em “Sofia”, a ambivalência se revela nos dois momentos do poema: o primeiro, que descreve o ambiente, e o segundo, que busca descrever a mulher que dá título ao texto. Em “Astro Frio”, a ambigüidade se mostra no desenvolvimento da tensão frio/calor, agora/antes, convento/mundo exterior. A mulher evocada no poema, embora enclausurada, guarda um resquício de seu passado mundano, revelando dimensões coexistentes.

Os poemas de temática feminina mantêm conexão com a metalinguagem do poema “Mulheres”, que aborda de maneira mais reflexiva o processo e os procedimentos envolvidos na relação entre a mulher, a obra de arte e o artista. Tal diálogo faz com que os poemas tragam em si os elementos que ressaltam sua elaboração. No entanto, os que melhor se prestam a essa argumentação são os poemas com temática mais voltada para a religiosidade.

“Sob as naves”, “Os cânticos”, “Glória in excelsis”, “Ângelus” e “Artista sacro” compõem um grupo que tem por principal característica a temática religiosa. Essas abordagens místicas são tipicamente cruz-sousianas.

Em “Sob as naves”, o eu lírico descreve as sensações místicas e efeitos que o acometem no interior de um templo. Após uma descrição panorâmica do interior do templo, que se efetua de cima para baixo, o eu lírico tem a impressão de ver Nossa Senhora descer do altar, mas percebe que os olhos que julgava pertencerem à Virgem, são, na verdade, de uma mulher comum. Sendo assim, o olhar, compreendido como uma fonte de revelação, denota não apenas quem é o objeto do olhar, mas também quem é o agente da ação. A observação dirigida para as imagens de Nossa Senhora e dos santos revela mais das paixões de quem observa. A descida de Nossa Senhora do altar é o ponto chave do poema, que se constrói em torno da isotopia da dualidade alto/baixo, divino/humano. A identificação entre a mulher carnal e a santa se dá por meio da momentânea identidade de ambas, oriunda de um lapso na percepção do eu lírico. É o olhar, portanto, que estabelece a semelhança e é o olhar que configura o poema em prosa “Sob as naves”, já que o poema é uma experiência do olhar do eu lírico, no interior do templo, que assim estabelece a sinestesia.

A descrição do poema em questão é, sobretudo, uma experiência fundamentada na percepção visual, especialmente ambígua. A ambivalência está indicada na temática, na trajetória do olhar do eu lírico e na percepção dúbia da imagem de Nossa Senhora. Os sentimentos

evocados, as sensações desencadeadas pelo templo e as imagens dos santos compõem uma isotopia da ambivalência.

Já no poema “Vitalização”, há um movimento crescente da ambigüidade para a antítese. Inicialmente, o título do poema já revela que se trata de um processo, como indica o sufixo, o processo de vitalizar a paisagem.

O texto é eminentemente descritivo, porém a descrição é subjetiva e impressionista, como nos poemas em prosa de Raul Pompéia. Não há propriamente uma paisagem só vista, mas uma paisagem vista e sentida. A natureza que é descrita no poema obedece a critérios estéticos e é antes figurada que observada com parâmetros objetivos.

A ambivalência surge no momento em que uma transformação da paisagem acontece: o crepúsculo, um instante de passagem, quando ocorre o entrecruzamento do tempo. A dualidade se apresenta tanto no momento em que se dá a percepção, como nas paisagens oriundas dessa dupla percepção.

No poema, as afinidades com a descrição de caráter impressionista são percebidas, principalmente, em decorrência das referências à luminosidade e ao calor: “irradiação”, “embraseamento do sol”, “verberações quentes”, “vegetação estuante de calor” (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 413). Essa luminosidade, que se estabelece nos dois parágrafos do texto, transforma-se em frieza e imobilidade, no seu término.

As imagens são predominantemente visuais. Novamente, é a percepção através do olhar que resulta numa paisagem dupla, que possui uma conotação de decadência, já que ela se apresenta como o declínio do dia, atuando como metáfora para o declínio da vida. A passagem fugaz do tempo é percebida, nessa transformação, na mesma paisagem que, sob uma luz diferente, torna-se outra. A realidade não é fixa, mas sim um devir. A natureza é compreendida como um processo constante de crescimento e decadência, isto é, cíclico.

Observando o poema sob outra perspectiva, pode-se constatar que, sob a aparente relação de semelhança, existe uma dualidade que se realiza não só através das figuras de ambivalência, mas também através da antítese, que, de acordo com Todorov, seriam as propriedades discursivas do poema em prosa de Baudelaire.

Os símiles presentes nos textos poderiam conduzir à conclusão de que o poema se fundamenta em uma relação de analogia, pois instauram um sistema de semelhanças entre realidades de níveis diferentes, estabelecendo correspondências entre o microcosmo e o

macrocosmo e originando uma concepção de unidade fechada do universo: “[...] na gestação desses mundos que, como astros gravitam talvez em cada grão-de-areia, pulando e vibrando, [...] (CRUZ E SOUZA, 1961, p.413, grifos nossos).

Os simbolistas utilizavam palavras em letra maiúscula para atribuir um sentido absoluto aos termos. Trata-se, portanto, de um recurso morfo-semântico. No poema em questão, a ocorrência das palavras em maiúsculas pode contradizer a suposta relação de analogia: “[...] a natureza é como uma grande força animada e palpitante dando entendimento e sentimento à Matéria e fazendo estacar a vida no profundo ocaso da Morte.” (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 413)

No fragmento citado, temos um exemplo de tensão subjacente à analogia. Embora o título do texto seja “Vitalização”, é a morte que é tomada no sentido mais absoluto (escrita em maiúscula), em detrimento da palavra “vida”.

A passagem citada ilustraria um caso de dualidade, ou até mesmo de contradição, já que se pode compreender esse procedimento como se a morte fosse também um processo de vitalização, ou ainda como se esse processo não pudesse ocorrer senão por intermédio da morte.

Retomando a perspectiva impressionista, podemos observar que o texto não termina de maneira definitiva, mas com reticências, dando a entender que esse tempo é cíclico, um devir da paisagem que se transforma constantemente, sendo o poema uma tentativa de apreender esse instante fugidio e efêmero, mas constante. A descrição da paisagem se dá numa sucessão de imagens que se conglomeram, e que parecem distender o tempo do poema. O percurso do texto ocorre entre o presente e o futuro, mas tem como principal atributo a tentativa de fazer uma prosa instantânea, no sentido de captar o efêmero.

O poema “Psicologia do Feio”, por sua vez, não está inserido na temática dominante do livro, desenvolvendo uma investigação acerca do grotesco. Além desse aspecto, o poema se estrutura como um texto reflexivo que apresenta uma razoável teorização. A intertextualidade revela-se desde os primeiros parágrafos, nas citações dos poetas Alphonse Karr, Gustavo Droz e Henry Heine. A palavra “Feio”, escrita com inicial maiúscula, aponta a intenção de compreender essa categoria nos diversos matizes da sua “psicologia negra”, elevando-a a um valor absoluto.

No segundo parágrafo, com a referência ao cientista Charles Darwin, o feio é associado à natureza animalesca. Pode-se observar o léxico de cunho cientificista da nomenclatura zoológica. A seleção lexical demonstra uma dissonância entre as instâncias animais e espirituais do homem: “Tu vens exata e diretamente de Darwin, da forma ancestral comum dos seres organizados: eu te

vejo bem as saliências cranianas do Orango, o gesto lascivo, o ar animal e rapace de símio" (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 411)

O feio é descrito inicialmente por meio dos adjetivos "soturno", "triste" e "desolado". O excesso de adjetivos também se faz sentir em outros componentes, como por exemplo, "O Livro de Lázaro", caracterizado como "pungente, doloroso e estranho" (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 411). Além dessas palavras pertencentes a um mesmo campo semântico, outras palavras se orientam para a direção oposta: o humorismo é "alucinante e alado", há uma "flamejante e espiritualizada epopéia do Amor" (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 411). Essa tensão estabelecida pelo léxico torna-se evidente em diversos momentos do poema, explicitando uma tensão latente, inerente ao grotesco. Na tentativa de compreender a psicologia do feio, a percepção é cindida. A observação divide-se em uma enumeração que abarca as suas feições, sua gesticulação e sua voz.

A gesticulação do feio é "epilética", "nevrótica" e "clownesca" e a voz "coaxa" e "grasna". Todos esses vocábulos remetem ao desarmônico e à inquietude: "Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias do mundo falhem" (KAYSER, 1986, p. 159). A sua voz desagradável teria como objetivo nos aliviar da monotonia do belo. A música do feio, portanto, é uma música dissonante. Assim como suas feições, as suas vestes também compõem parte da sua psicologia, vestes que fazem com que ele seja comparado a um grande morcego, perdendo todo o aspecto familiar: "Outras vezes, porém, lembram as asas de um grande morcego monstro, imensas e membranosas, causando asco nauseante e enchendo tudo de uma sinistra treva lugubremente cortada de arrepios e esvoaçamentos medonhos". (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 411).

O poema se desenrola na tentativa de apreensão desse conceito, a partir de múltiplos aspectos: as feições, as vestes, a voz e a gesticulação. A psicologia do feio é apreendida em seus extratos mais exteriores, mas extratos esses que revelam a sua subjetividade. No poema, há uma mudança nessa descrição, quando o espaço é interrompido por um cenário, ao qual o feio não seria adequado, composto por "árvores frondentes e undiflavadas de sol" (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 411). Em seguida, o eu lírico volta-se para a capacidade que pertenceria apenas à sensibilidade artística: a de perceber a qualidade do que é desagradável, transformando-o através da arte. O objeto do poema, um ser disforme, está deslocado em relação ao mundo que o circunda.

Nos últimos parágrafos, são tecidas outras alusões literárias e filosóficas. São citados o filósofo Schopenhauer e as personagens Ofélia, Julieta e Margarida, que remetem às peças de

Shakespeare (*Hamlet* e *Romeu e Julieta*) e ao texto de Goethe (*Fausto*). As alusões, nos penúltimos parágrafos, vão de *Hamlet* ao dramaturgo Büchner. A quantidade de citações literárias, filosóficas e científicas deixa subentendida a necessidade de embasamento às considerações sobre o grotesco que se desenvolve ao longo do poema. As citações funcionam como argumentos que intensificam e exemplificam os apontamentos do eu lírico. Este deixa claro que a atração que o feio lhe desperta advém do fato de que o grotesco provoca um desequilíbrio, negando "a absoluta correção das Formas perfeitas e consagradas" (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 412). Porém, apesar de compreendê-lo, o eu lírico deixa claro que entrevê uma ordem própria, que apenas difere da ordem corrente. Essas considerações são visíveis na passagem em que são relativizadas a beleza e o disforme, quando há uma comparação entre a estrela e o sapo, e os dois são colocados em um mesmo nível, já que ambos teriam, cada um a seu modo, uma correção que lhes é própria: "[...] como o sapo, coaxando cá embaixo na lodosa argila, tem, no entanto, a repelente correção própria do sapo; - como a estrela fulgindo, lá, em cima, no precioso Azul, tem a serena e sidéria correção própria d'estrela." (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 412).

Destarte, tudo teria uma ordem particular e, mesmo no que é aparentemente desagradável, existiria uma beleza oriunda de suas características particulares, independentes de um modelo. A comparação entre a estrela e o sapo traz implícita a noção analógica do universo, uma correlação entre os planos terreno e celeste entre o macrocosmo e o microcosmo. A definição do feio e de sua psicologia, novamente, dá-se através de analogias.

Os últimos parágrafos do poema sugerem que a temática do poema não é propriamente o feio, mas o fascínio que este exerce sobre o eu lírico: "Não houvesse dentro de mim, [...], um sentimento melancólico ao qual o pensamento dá uma expressão de enfermidade psicológica, e eu não arrastaria a tua sombra, não andaria preso ao teu esqueleto, ó soturno, ó triste, ó desolado Feio." (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 413)

Além da investigação sobre sua psicologia em vários aspectos, o poema em prosa em questão pode ser encarado, ainda, como uma tentativa de desvendar os efeitos que o feio desencadeia no eu lírico, as sensações e associações que ele suscita no receptor, que, neste caso, é o eu lírico dotado da sensibilidade necessária para o processo. O poema, portanto, não aborda somente a psicologia do feio, mas também a psicologia do poeta reagindo a esse estímulo. Pode-se percebê-lo, então, como um manancial poético para o eu lírico, resultando na produção do poema.

Poder-se-ia dizer que existe uma similitude entre o grotesco e a ironia. De acordo com Octávio Paz, a ironia “revela a dualidade daquilo que parecia uno, a cisão do idêntico, o outro lado da razão: a quebra do princípio de identidade” (PAZ, 1984, p. 68). Essa ruptura, muitas vezes, se realiza através do grotesco.

Dentre as três categorias elencadas por Todorov, a que se mostra mais adequada ao poema em prosa “Psicologia do Feio” é a inverossimilhança. Os fatos descritos em alguns poemas baudelairianos, como “Assommons les pauvres!”, por exemplo, não se enquadram no que se denomina normalidade, resultando, muitas vezes, num contraste entre o sujeito da enunciação e os demais integrantes da sociedade. A metamorfose do feio no poema transforma-o em algo que ultrapassa os limites do humano, transfigurando-se em algo sinistro e monstruoso. São muitas as palavras que reiteram essa noção, ao longo do poema: “gesticulação epilética”, “as esquisitas abas dessa veste”, “esvoaçamentos medonhos”. Além da inverossimilhança, porém, a exploração da dualidade também se daria no poema em prosa em questão, através da antítese. O poema se configuraria na tensão entre analogia e ironia. Apesar de o objeto do poema ser o grotesco, ou sua psicologia, o texto obedece a uma organização analógica. A prosa, no que concerne a sua musicalidade, apresenta uma elaboração visível em outros poemas de *Missal*. A maior variação diz respeito ao léxico, que não tem muita afinidade com o restante do livro.

O poema termina de forma circular, com uma frase que finaliza o primeiro parágrafo do poema. Além do título, existem outros paralelismos fônicos e sintáticos: “As tuas feições, duras, secas, quase imobilizadas em pedra, puxadas, arrepanhadas num momo, como a confluência interior dos desesperos e das torturas, [...]” (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 411). Apesar de o feio ser definido no poema como a “ironia da Formosura”, é através de analogias que este pode ser compreendido. Nesse sentido, a analogia que preside a organização do poema, principalmente no estrato fônico, teria como temática um objeto dissonante e uma linguagem analógica, revelando que “o seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores.” (FRIEDRICH, 1978, p.18).

No que tange à forma dos poemas em prosa de Cruz e Souza, Sônia Brayner afirma se tratarem de “[...] uma arte construída e musical, na qual as delicadezas sutis das cadências regulares, das simetrias binárias ou ternárias, das aliterações expressivas, vão-se acumulando para a criação de uma tonalidade geral lírica.” (BRAYNER, 1979, p. 237).

Apesar da ausência do metro e do verso tradicional, a preocupação com a harmonia e a simbolização que o poeta dispensara à poesia, também está presente nos seus poemas em prosa. Imerso na ideologia das correspondências de Swedenborg e de Wagner, Cruz e Souza explora a sonoridade como um processo de "envolvimento cósmico, vitalizante" (BRAYNER, 1979, p. 238), constituinte de uma Arte que atua como revelação.

São inúmeros os mecanismos de que lança mão para desenvolver o material sonoro e rítmico de seus poemas em prosa: no poema "Dolências...", explora a assonância dos fonemas nasais para imprimir lentidão ao texto:

> Essa maravilhosa seiva de pensamentos, toda essa púrpura espiritual, as vivas forças impetuosas do teu sangue, agindo poderosamente no cérebro, irão aos poucos, momento a momento, desaparecendo, num brilho esmaecido, vago, brilho branco e virgem das estrelas glaciais. (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 394)

Nesse mesmo poema, a música dolente e lenta que perpassa o poema é acentuada pelas reticências e pelas frases longas. A atmosfera e o ritmo dolentes também são construídos nos paralelismos fonéticos e semânticos que reiteram o mesmo estado de diversas formas, através de uma aglutinação de impressões: "doloroso e acerbo", "torturantes e perigosas", "o brilho branco e virgem", "solidão e silêncio", "emudecido e gelado", "mãos aveludadas e brancas", "alvas e frias", "fecundadora e ardente", "com nervos e com sangue", "luar glacial e imóvel", "tristezas noturnas e lancinantes" e "só e sereno". Os substantivos apresentam adjetivos pospostos e antepostos a eles: "vivas forças impetuosas", "os finos frios radiantes", "estranha rosa branca". As frases, somadas e acrescentadas, num contínuo que não se fecha, prolongam o efeito dolente que o texto propõe.

Em "Umbra", há dois ritmos, uma vez que o texto se divide em duas partes: uma com frases curtas e a outra com frases mais longas, marcando os dois momentos distintos do poema.

Em "Sofia", há uma bipartição do poema: na primeira parte, a descrição de uma sala prepara o ambiente onde a mulher que toca piano será focalizada pelo eu lírico. Em seguida, há uma descrição das características físicas e psicológicas da mulher título do poema: alta e branca; nervosa e triste. Na segunda parte, uma interrupção se dá no tom do poema, que muda bruscamente. Essa mudança se inicia com uma interjeição que é acompanhada por uma intensificação etérea do léxico, mais característico ainda do Simbolismo, e pela utilização de procedimentos formais, tais como a aliteração: "Ó aroma**s**, **s**utilí**ss**ima**s** e**ss**ên**c**ia**s** do**s** **f**ino**s**

frasco**s** **f**a**c**etado**s** [..]”, “alma an**s**iosa de**ss**a **s**onhadora **S**ofia”, “a**r**omas vapo**r**o**s**os”, “ma**r**avilho**s**os perfumes”; “e**fl**úvios castos, os **fl**uidos luares” (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 455-6, grifos nossos).

No que diz respeito à abordagem impressionista do mundo, o poema “Vitalização” apresenta uma quantidade excessiva de comparações, considerando a pequena extensão do texto:

> [...] as raízes túmidas de seiva **como** veias imensas latejando de sangue oxigenado e vivo.
> Nessa elaboração enorme da Terra que procria e fecunda, na gestação desses mundos que, **como** astros gravitam em cada grão de areia, pululando e vibrando, a Natureza é **como** uma grande força animada e palpitante dando entendimento e sentimento à Matéria e fazendo estacar a vida no profundo ocaso da Morte. (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 413)
>
> [..] a Lua, [...] surgirá, rasgará d’alto as nuvens no céu, acordando os aromas adormecidos, cristalizada, vagarosa e tristemente, **como** uma dor que gelou... (CRUZ E SOUZA, 1961, p.413)

Os poemas em prosa de Cruz e Souza apresentam características em consonância com o projeto simbolista, os textos são, à primeira vista, regidos pelo signo da analogia, mas, subjacente a esta, há um princípio de tensão, demonstrado através das figuras de dualidade. Esta se constrói em vários planos do texto, apresentando oscilações na intensidade da tensão estabelecida. A figura dominante na obra é a ambigüidade, em função do código estético simbolista, porém, em alguns momentos, essa ambigüidade se transmuta em antítese. A inverossimilhança ocorre em menor escala, mas produz textos significativos, por estabelecer uma relação de tensão no que diz respeito à obra como um todo. As figuras de dualidade lançam uma outra perspectiva de análise sobre um formato de escrita que ainda intimida a crítica literária brasileira.

3.1 “Ângelus”: poema em prosa x poema em versos

Os poemas em prosa de Cruz e Souza podem ser compreendidos como uma contraposição a sua poesia em verso, oferecendo um entendimento complementar da obra do poeta através de semelhanças e diferenças. Pode-se dizer que os poemas em prosa cruz-sousianos vão de encontro a algumas características de sua poesia versificada, abdicando da métrica, da rima e da estrofação, mas mantendo as assonâncias e aliterações.

A adoção da prosa poética e do poema em prosa não significam, para Cruz e Souza, o repúdio do verso tradicional. *Missal* e *Broquéis* foram publicados em um intervalo de poucos meses. *Broquéis* é um livro composto por 54 poemas dos quais apenas sete não são sonetos. O soneto é uma forma fixa que exige concentração e economia de meios e cuja origem remonta à Idade Média. Ao optar pela forma fixa, Cruz e Souza se associou a uma longa tradição, o que não o impediu de adotar, também, uma perspectiva mais radical com a produção dos poemas em prosa.

Elegendo o poema em prosa, o autor busca ampliar a noção e a tensão do fenômeno poético, e não se opor à tradição. Se ele se opõe a algo, é à prática literária em voga na época. Há nos seus textos uma argumentação em favor da legitimação da prosa como meio expressivo do fenômeno poético.

Certos poemas em prosa de Cruz e Souza apresentam divisões que indicam uma passagem no tempo, que estaria relacionada à narração. Alguns fragmentos constituem conclusões destacadas do corpo do texto, estabelecendo uma interrupção na enunciação e rompendo com o curso linear do poema.

Os poemas que se aproximam de ensaios são extensos, ameaçando a unidade e a brevidade, critérios de definição desse formato. “Psicologia do Feio”, “Página Flagrante”, “Mulheres”, “Som” e “Sabor” se situam numa zona fronteiriça entre a narração e a reflexão. Porém, a unidade e a tensão são asseguradas através de recorrências e paralelismos fonéticos, sintáticos e semânticos.

No tocante aos aspectos estilísticos, as assonâncias, as aliterações, as repetições, o uso de maiúsculas e os advérbios terminados em “-mente” são alguns recursos que perfazem tanto a poesia em prosa como a em verso. A preocupação sonora é um traço constante na composição dos poemas em prosa, pois está associada à concepção mística da arte, que permeia toda a obra do poeta catarinense.

Em *Missal*, assim como na poesia em verso, a realidade física e o estado de espírito de eu lírico se fundem, proporcionando descrições paisagísticas delineadas pelo Impressionismo. As palavras “tom” e “ritmo” são utilizadas de modo a atingi-lo. A primeira, se refere tanto à música quanto à pintura: “tom de bronze”, “tons violáceos”, “tom de marfim velho”, na gradação do brilho das tintas ou cores. O “tom” empregado quanto ao aspecto sonoro se revela, por sua vez, na subjetividade que interfere na descrição, modulando a percepção diante da realidade

observada. Há também o tom entendido como uma maneira de ser: “o tom soturno dos mineiros”, “o tom do teu Ideal”, “o tom de vida”.

A gradação das cores nas descrições e a variação de tons conferem diferentes matizes à paisagem. Há uma justaposição de tonalidades nas descrições, na tentativa de apreender seu aspecto cambiante, surpreendendo o instante.

A palavra “ritmo”, utilizada na abordagem da música, é percebida inúmeras vezes: “ritmo indefinível”, “ritmo campestre”, “ritmo simpático do momento”, “ritmar em claras áreas de luz”, “navios num ritmo leve” e “ritmo de música”.

Tal como nos poemas em verso, os poemas em prosa cruz-sousianos fazem uso de procedimentos reiterativos, especialmente nas descrições em que a captação das minúcias faz com que a progressão temática se processe mais lentamente, inclusive na aglutinação de adjetivos do mesmo campo semântico e locuções adjetivas que têm o mesmo substantivo como referente. Essa aglutinação serve à apreensão dos termos concretos da impressão fugidia da paisagem que o eu lírico tenta angustiadamente compreender.

O uso da descrição torna os poemas mais rarefeitos e diluídos. Nesses poemas, há uma oscilação entre o Simbolismo e o Impressionismo. De acordo com Scott:

> O impressionismo literário é – o que não surpreende – uma questão de técnicas lingüísticas, a tentativa de fazer da linguagem o ato perceptivo, em lugar de uma análise do ato, de fazer dela uma atividade da experiência, em vez de uma descrição da atividade (SCOTT, 1999, p. 179).

As descrições impressionistas apresentam uma apreensão sensorial das paisagens, muitas vezes a partir de uma visão caleidoscópica da realidade. A alusão ao Impressionismo apresenta-se inclusive nos títulos de alguns poemas: “Visões”, “Perspectiva”, “Ocaso no mar”, “A janela”.

A arte como busca da originalidade também assume papel preponderante na escritura de Cruz e Souza. Esse conceito intensifica-se durante o Romantismo, o “gênio artístico” anseia ser completamente diferente de seus contemporâneos, portanto, não se submeteria às regras estéticas e sociais preestabelecidas. Em virtude da originalidade, o poeta torna-se mais sensível às sutilezas e à materialidade da linguagem. A necessidade de atingir a transcendência do significado direto dos textos poéticos transforma a sua condição de poeta e faz com que seja incompreendido pelo público. Alguns poemas de *Missal* dirigem-se à classe literária, que seria classificada como medíocre e convencional. Por isso, o poeta se recolhe e, através de seu recolhimento, procura as relações ocultas entrea as coisas, as correspondências.

As semelhanças e diferenças mais significativas em relação a Baudelaire se concentram nos temas e no discurso metalingüístico em torno do poema em prosa. A diferença mais marcante diz respeito à cidade. Nos poemas em prosa de Cruz e Souza a cidade e a vida moderna não têm a mesma importância que em Baudelaire e não chegam a se configurar como uma temática marcante. Ela simplesmente figura como cenário ou pano de fundo para os poemas em prosa que reflete sobre a morte ou sobre a condição do artista na sociedade (AMARAL, 1996, p. 273).

Outra similitude é o uso do discurso metalingüístico na reivindicação de mais liberdade artística. A plasticidade e a variedade que singularizam o poema em prosa advém do anseio por maiores possibilidades criativas.

Na carta de Baudelaire a seu editor, o poeta aponta as características do formato que quer compor. A carta torna-se um documento especialmente relevante, uma vez que Baudelaire é considerado o institucionalizador do poema em prosa, e nela poeta revela sua busca por uma prosa que atenda às movimentações líricas da alma.

No ensaio “Mallarmé em Oxford”, Roberto Calasso identifica a presença do que denomina “alexandrinos internos” (CALASSO, 2004, p. 89) na prosa de Baudelaire. De certa forma, a pesquisa confirmaria a concepção poética de Mallarmé quanto à presença da música na linguagem literária. Baudelaire não teria atingido a prosa sem rima ou ritmo que almejava. Sendo assim, por via indireta, confirmaria a concepção de Mallarmé sobre a poesia. A prosa não passaria de um verso quebrado que joga com timbres e rimas dissimuladas. Tudo é verso, mais ou menos evidente. Conseqüentemente, a diferença entre as versões dos poemas em prosa e em verso de Baudelaire não residiria na diferença entre prosa e versificação, mas entre dois tipos de metro. Contudo, as considerações sobre o poema em prosa de Baudelaire não podem ser aplicadas indeterminadamente a todos os poemas, pois os alexandrinos internos não são encontrados em todos os seus textos. Assim, a questão sobre a prosa pretendida por Baudelaire continua em aberto.

Os *Petits poèmes em prose* apresentam uma grande variedade de temas, dentre os quais a temática e os *flashs* urbanos merecem destaque. Em *Missal*, a temática é menos variada. O tema mais freqüente são as paisagens e os poemas litúrgicos que fundem características abstratas e concretas, associando-as a um estado interior do eu lírico. O poeta em prosa, assim como o poeta em verso, possui uma percepção refinada e por isso os textos exigem leitores dispostos a decifrar a linguagem ambígua e sugestiva dos textos simbolistas.

> Digo que nossos simbolistas estavam unidos, tão diferentes, estavam unidos por alguma negação, e essa negação era independente de seus temperamentos e da função de criadores. [...] Eles concordavam em uma resolução comum de renúncia ao sufrágio do número: desdenham a conquista do grande público (VALÉRY, 1991, p. 66).

Esse seria, inclusive, um traço de identidade do Simbolismo. Em Cruz e Souza, essa oposição será caracterizada pelo confronto que fará ao mundo burguês e à literatura oficial, representada pela poesia parnasiana.

Na obra de Baudelaire, o cotejo entre o poema em prosa "Um hemisfério numa cabeleira" e o poema em verso "A cabeleira" pode ser uma oportunidade de análise produtiva. No poema em verso, Baudelaire emprega o alexandrino, que, pela sua extensão, permite agrupar unidades sintáticas inteiras e o desenvolvimento de frases complexas. Os recursos poéticos usados estão relacionados à composição em estrofes, à recorrência de certos elementos (palavras, sons, estruturas sintáticas) e ao uso da linguagem que permitiram o entrecruzamento do plano da expressão e do plano temático. Percebe-se nitidamente o eco do poema em verso no poema em prosa. O poema tem sete parágrafos, assim como o poema em verso tem sete estrofes, cujos motivos se sucedem na mesma seqüência.

No entanto, ao contrário dos poemas de Baudelaire, os poemas em prosa de Cruz e Souza não possuem equivalências tão identificáveis. Ainda assim, a comparação do poema em prosa "Ângelus", de *Missal*, e do poema em verso "Ângelus...", de *Broquéis* permite algumas considerações interessantes sobre a poesia de Cruz e Souza.

No que diz respeito ao poema em verso, os simbolistas adotam uma cadência menos marcada, apoiada na quarta sílaba. O metro, portanto, perde o rigor parnasiano. Há o deslocamento da cesura, e o alexandrino é divido em medida ternária. Os efeitos poéticos desses procedimentos do poema em verso podem ocorrer no poema em prosa, mas não com a utilização dos mesmos recursos.

O poema em verso "Ângelus" é formado por dez quartetos, enquanto o poema em prosa homônimo é composto por doze parágrafos e não há uma equivalência direta entre os motivos das estrofes do poema em verso e os parágrafos do poema em prosa. No entanto, o vocabulário litúrgico é empregado em ambos.

Os títulos são semelhantes, mas não idênticos. A diferença reside no uso das reticências no título do poema em verso. Essa diferença implicaria uma possível suspensão, indicando um discurso inacabado ou indefinido, de acordo com a "sugestão" simbolista. Os títulos dos poemas

mantêm uma ligação estreita com o título do livro. A palavra “missal” refere-se ao livro que contém as preces para a missa, ritual da Igreja Católica, mas também composições vocais do século XIV ao XVI destinadas à ilustração dos textos litúrgicos. A palavra “ângelus” designa a prece que se canta ou reza pela manhã, ao meio dia e ao entardecer. Há uma diferença operada inclusive na relação entre o título dos poemas e os respectivos títulos dos livros. A relação entre o poema em prosa e o título do livro é evidente, mas essas relações não são tão claras no que concerne ao poema em verso. O termo “broquel” está relacionado ao campo semântico da defesa e da proteção, além de indicar uma preocupação ornamental que orientaria a construção do livro.

No “Prefácio Interessantíssimo” de *Paulicéia Desvairada*, Mário de Andrade teorizou o verso harmônico, reconhecendo o uso esporádico na literatura. No entanto, Mário de Andrade não menciona a poesia de Cruz e Souza. As três primeiras estrofes do poema não têm verbos, a reiteração e a enumeração dos adjetivos são procedimentos que têm por finalidade enunciar sensações suscitadas pelos objetos, contribuindo para os efeitos poéticos do verso harmônico.

No poema em prosa “Ângelus”, não há uma relação direta com o título. O vocábulo “Ângelus” está relacionado ao contexto espaço-temporal, indicando a transição em que o poema se constrói, a passagem do entardecer ao anoitecer. A “sugestão cultual” dessa hora será compreendida através da apreensão do fragmento da paisagem em um determinado instante e em uma determinada perspectiva, estando intimamente ligada ao aspecto temporal.

O poema em prosa se sustenta em uma estrutura dicotômica. O “Ângelus” é composto por doze parágrafos que assinalam dois momentos diferentes do poema, podendo ser divididos em duas partes, cada uma composta de seis parágrafos. Essas duas partes descrevem a mesma paisagem em momentos diferentes. Na primeira parte, há termos que remetem à realeza e ao poder:

> Um sol em sangue alastra, mancha prodigiosamente o luxuoso e largo damasco do Firmamento.
> Opulentos, riquíssimos esplendores de púrpuras luminosas dão uma glória sideral à tarde.
> E, pela sugestão cultual, quase religiosa da hora, os deslumbrantes efeitos escarlates do grande astro que desce, d’envolta com douramentos faustosos, fazem lembrar a magnificência romana, a ritual majestade dos Papas, um festivo desfilar católico de bispos e cardeais, através de resplandecentes vitrais do Vaticano, com os báculos e as mitras altas, sob os pálios aurilavrados (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 421).

As palavras que remetem ao campo semântico da religião estão organizadas em torno do aspecto majestoso do Sol. O poema será a ampliação e desenvolvimento da primeira frase, que funciona como um tópico textual. A partir dessa primeira declaração sobre a paisagem, serão

feitas digressões que procuram exaurir as virtualidades e as variações que essas atmosferas acarretam sob outros aspectos.

Os parágrafos seguintes retomam os elementos dos parágrafos anteriores e acrescentam gradativamente outras modulações do crepúsculo descrito. Essa progressão lenta intensifica a visão em prismas e fragmentos que o eu lírico experimenta. A paisagem é mais sentida do que descrita. As frases partem em espirais, em retomadas que as prolongam, dando voltas em torno da oração principal. É, portanto, uma descrição em que, aos poucos, os contornos da paisagem são delineados. Em *Missal*, o Sol representa o impulso do ato criativo, como em "Oração ao Sol".

A concisão do poema em verso se contrapõe à distensão do poema em prosa. Onde o poema em verso sugere, o poema em prosa descreve e estende. O léxico que remete ao vago e ao impreciso já seria um indício da relevância da sugestão do poema. As palavras escritas em maiúsculas "Ângelus", "Flor do Sol", "Mistério", "Estrela Polar dos Simbolismos", "Lua" e "Santa Tereza", no poema em verso, não coincidem com o poema em prosa. Como o uso das maiúsculas é um recurso morfo-semântico, essa diferença acentua as divergências entre os dois poemas que, no entanto, adotam um vocabulário litúrgico.

> Ah! lilazes de Ângelus harmoniosos,
> Neblinas vesperais, crepusculares,
> Guslas gementes, bandolins saudosos,
> Plangências magoadíssimas dos ares...
>
> Serenidades etereais d'incensos,
> De salmos evangélicos, sagrados,
> Saltérios, harpas dos Azuis imensos,
> Névoas de céus espiritualizados.
>
> Ângelus fluidos, de luar dormente,
> Diafaneidades e melancolias...
> Silêncio vago, bíblico, pungente
> De todas as profundas liturgias. (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 92-3)

O poema inicia-se com uma interjeição, indicando um estado emotivo e um intenso sentimento diante de um acontecimento. Diferente, portanto do poema em prosa, que começa com uma frase declarativa que funciona como uma idéia núcleo do poema. No poema em prosa, a exclamação surge num crescendo de subjetividade, quando surge a figura feminina, ressaltando a função emotiva:

> A chamada função emotiva ou "expressiva", centrada no remetente, visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação àquilo de que se está falando. [...] O estrato puramente emotivo da linguagem é apresentado pelas interjeições (JAKOBSON, 1995, p. 124)

A estrofe tem início com uma exclamação, indo de encontro à oração declarativa do poema em verso. A ênfase é dirigida para o título do poema, que surge na primeira linha, enquanto no poema em verso sequer é citado uma única vez. Desde a primeira estrofe, percebe-se a relação com a música através das referências aos instrumentos musicais "gusla e "bandolim" e do adjetivo "harmoniosamente". Essa junção com a música só será apresentada no poema em prosa bem mais posteriormente. Além dessas referências à música, existe uma alusão a esta na elaboração do texto, através da busca da poesia pura, subjacente ao poema.

A segunda estrofe do poema em verso apresenta alguns elementos que estão presentes no poema em prosa, como, por exemplo, a enumeração das sensações evocadas pelo Ângelus. Os incensos indicam uma relação vertical com a religiosidade e se remetem ao aroma que deles emana. A sua fumaça ou perfume tem a função de elevar uma prece ao céu, ligando o homem à divindade.

Uma série de procedimentos que perpassam a obra em prosa, como, por exemplo, os agrupamentos binários, que denotam uma busca de simetria, apresentam-se também no poema em verso. A hora do Ângelus é, assim, como no poema em prosa, marcada por uma atmosfera aérea e diáfana, fixando o momento de luminosidade imprecisa, é a hora da transição. A preposição "entre" é um indício desse estado intermediário, que pode ser compreendido em relação ao espaço e ao tempo.

> É nas horas dos Ângelus, nas horas
> Do claro-escuro emocional aéreo,
> Que surges, Flor do Sol, entre as sonoras
> Ondulações e brumas do Mistério. (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 93)

Na estrofe destacada, há uma referência às "horas dos Ângelus", que permite uma aproximação da hora "quase religiosa" do poema em prosa. O poema em verso tem mais explicitada a noção de mistério, que é menos intensa no poema em prosa. O mistério está reiterado nas palavras "labirinto" e "sonho". O labirinto se pronuncia ao mesmo tempo como o sagrado e o perigoso. Ele é colocado em lugar de proteger algo, portanto, também é um indicador do sagrado. As horas do Ângelus são o prenúncio do surgimento da "Flor do Sol" que é enunciada na quinta estrofe. A Lua é privada de luz própria, e sua luminosidade é um reflexo da

luz do Sol. Há uma diferença no que diz respeito à Lua que não está presente no poema em prosa, já que há referências apenas à noite e às estrelas. No poema em prosa, a ênfase é colocada sobre o Sol; no poema em verso, a ênfase se concentra na Lua, em um lirismo alvar dominado pela luz dos astros e pela vaguidão, pela abstração e pela configuração ondulante dos elementos.

> Surges, talvez, do fundo de umas eras
> De doloroso e turvo labirinto,
> Quando se esgota o vinho das Quimeras
> E os venenos românticos do absinto.
>
> Apareces por sonhos neblinantes
> Com requintes de graça e nervosismos,
> Fulgores flavos de festins flamantes,
> Como a Estrela Polar dos Simbolismos. (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 93)

A segunda estrofe, principalmente o terceiro verso, tem conexão mais estreita com o poema em prosa, através das referências à luminosidade e à cor vermelha. Na sétima estrofe, o eu lírico afirma, claramente, que sente os tons siderais da Lua. No poema em prosa, acentuadamente descritivo, o eu lírico não se explicita, mas jaz subjacente a toda visualização da paisagem. O eu lírico surge explicitado nessa estrofe, fenômeno que não ocorre no poema em prosa:

> Num enlevo supremo eu sinto, absorto,
> Os teus maravilhosos e esquisitos
> Tons siderais de um astro rubro e morto,
> Apagado nos brilhos infinitos. (CRUZ E SOUZA, 1961, p. 93)

A voz de mulher do poema em prosa se contrapõe à mulher textualmente citada: Santa Tereza. Considerando o título do poema, a alusão a Santa Tereza e à recorrência do título do texto, pode-se confirmar que poema em verso está mais condensado, não tendo digressões como o poema em prosa.

A mulher que canta no poema em prosa, reza no poema em verso. A oração, uma súplica dirigia a Deus, é bastante diferente de cantar, que não está diretamente relacionado à religiosidade. Na última estrofe do poema em verso, as últimas palavras são “Santa Tereza”; no poema em prosa, é “Noite”.

Considerando as proposições acima, pode-se dizer que o que diferencia o poema em verso do poema em prosa diz respeito, sobretudo, à linearidade. No poema em prosa, temos uma paisagem em processo. Existe uma linearidade, mesmo que subjugada pela musicalidade. A

figura geométrica que simboliza o texto é a linha: reta, sinuosa, espiralada, mas sempre para diante e com uma meta específica (PAZ, 1990, p. 12).

O poema em prosa aborda a paisagem de modo fragmentário, mas é possível perceber a seqüência na transformação dos seus aspectos. No poema em verso, essa identificação não é possível, uma vez que a linearidade não está ordenada em uma seqüência lógica. De certa forma, nos limites da prosa poética, o poema em prosa seria mais coerente, sendo possível identificar as etapas da transformação. No poema em prosa, ao descrever a atmosfera que envolve a tarde, ocorre uma digressão que não é permitida no poema em verso, devido a sua condensação. Essa digressão compõe o maior parágrafo do poema, que tem como idéia central a “sugestão cultual”.

O processo de declínio da paisagem denota o tempo e sua passagem, colocando o eu lírico que a observa diante dos dois pólos da existência humana. A transformação da paisagem não é pressentida no poema em verso.

Ao produzir metáforas polivalentes, o poema em verso indica uma idéia mesclada de todas as impressões que a paisagem sugere. No poema em verso, não existe uma seqüência lógica que permita dividir o poema dicotomicamente, como ocorre com o poema em prosa. O poema em verso não destaca, num primeiro momento, o esplendor do Sol, para depois se debruçar sobre o seu declínio e o surgimento de outra paisagem, embora objetivamente seja a mesma. O poema em verso não apresenta as figuras de dualidade de forma tão esquemática como o poema em prosa. No poema em prosa, a seqüência lógica está razoavelmente visível na seqüência das palavras escritas em maiúsculas: “Firmamento”, “Natureza” e “Noite”. A noite surge como uma intrusa, à espera na sombra, está presente em todos os lugares, afastando-se da força vital, indicada pela palavra “Natureza”.

O poema em prosa, além da prosa como fator discriminador, tem como aspecto considerável a contaminação do Impressionismo; o poema em verso tem como dominante o Simbolismo, como se pode perceber através da referência à música, identificável desde a primeira estrofe e que está mais diluída no poema em prosa. No poema em verso, a realidade se dilui, sendo considerada uma realidade percebida, não uma realidade determinante.

No entanto, é possível identificar dois pontos de interseção do poema em prosa e do poema em verso. A seleção lexical tem base na ideologia simbolista: “névoas crepusculares”, “Neblinas vesperais”, “crepusculares”, “rútilo”, “harmoniosos”, “harmoniosidade”, “neblinas”, “astro”, “fluido”, entre outros.

Em ambos poemas, há uma:

> [...]dissolução das formas exteriores dos objetos, diluindo-os na bruma dos sonhos, e terminando com a volta à matéria sutilizada e preciosa, cintilação de cristal ou de jóia, certamente encarnação da Forma Inteligível, mas encarnação em algo que nada mais tem de sensual e que nada retém do calor do concreto (Muricy, 1962, p. 165)

O número de verbos no poema em prosa é bem maior do que os do poema em verso. A retomada dos verbos acontece em duas ocasiões no poema em verso, indicando uma relação mais estreita com a musicalidade do poema em verso e uma menor concentração no poema em prosa. Em alguns momentos, comparando os dois poemas, percebe-se a concentração de imagens no poema em verso e a expansão do poema em prosa.

A partir desse cotejo, podemos perceber que, embora guardem algumas semelhanças, o poema em prosa "Ângelus" e o poema em verso "Ângelus..." não são duas versões de um mesmo poema. Cada um apresenta recursos diferenciados para atingir a poeticidade. O recurso em comum mais evidente é a musicalidade. O poema em prosa, embora escrito em prosa poética, não possui as mesmas simetrias que o poema em verso. Embora não apresente versos harmônicos, o poema em prosa atinge certa maleabilidade sintática, graças à prosa poética e à prosa notacional.

A adjetivação abundante de *Broquéis* contribuiu para a apreciação teórica positiva da obra. No entanto, os critérios que permitiram identificar a modernidade de *Broquéis* foram os mesmos que geraram a avaliação negativa de *Missal*. Nesse sentido, a análise comparativa desses dois poemas permite desmontar a concepção do poema em prosa como um formato inviável.

4 COTEJANDO *CANÇÕES SEM METRO* E *MISSAL*: DUAS VEREDAS DE UM MESMO PONTO

Se confrontarmos as *Canções sem metro* e *Missal*, muitas similitudes estruturais podem ser elencadas, diferenciando-se, no entanto, quanto ao grau em que são empregadas e quanto às ideologias a que se prestam.

Como se pôde verificar nos dois capítulos anteriores, as duas obras se constroem sob uma perspectiva impressionista que esteticiza os elementos percebidos conforme as oscilações subjetivas do observador. Ambas se concentram numa construção imagética rica e bastante visual.

Nas *Canções*, a perspectiva impressionista está a serviço de um eu lírico que oferece uma concepção majoritariamente pessimista do mundo e que está pronto a tecer julgamentos moralizantes acerca da "ordem social". Seu objeto de análise são as diferentes instâncias do cosmo, que o artista quer recriar, subjetivamente, através do trabalho com a linguagem. A adjetivação faz parte desse trabalho, embora não exceda como nos poemas em prosa de Cruz e Souza. O objeto central dos poemas são as sensações diante do universo, e as considerações pessimistas surgem de forma diluída, dentre a força das imagens. No entanto, a freqüência dessas considerações indica a mordacidade da obra. Nesse sentido, a perspectiva adotada é, normalmente, heterodiegética, com algumas ocorrências homodiegéticas e pouquíssimas autodiegéticas, uma vez que eu lírico/narrador não quer pousar o foco sobre si.

Já em *Missal*, a abordagem impressionista diz respeito mais às sensações e angústias do eu lírico que às esferas genéricas do cosmo. Nesse sentido, o tratamento dos temas se torna mais íntimo e confessional, o que pode ser percebido na adjetivação excessiva dos textos e na recorrência da perspectiva autodiegética. Nessa coletânea, inúmeras vezes, a ênfase recai sobre o eu lírico.

Nos poemas de ambas as coletâneas, a arte é concebida como revelação de um plano espiritual superior, e o manuseio da linguagem atua na demonstração das correspondências universais (através de metáforas, comparações etc.). Esse dado indica a intertextualidade das obras de ambos autores com Baudelaire, com quem ainda compartilham o gosto pelas analogias. Contudo, os poemas em prosa de Cruz e Souza, pretendem, ainda, plasmar os anseios e dilemas

do eu lírico, em objetos artísticos, a fim de sublimar as desarmonias universais (BRAYNER, 1979, p. 237). A plasticidade de *Missal* se constitui num complexo sensorial – visual e sonoro – que almeja a experiência mística.

Ainda no tocante à temática, *Missal* oferece uma preocupação genuína com a arte literária, apresentando poemas metalingüísticos que possibilitam a compreensão da estética simbolista, o que não se percebe em *Canções sem metro*. Por outro lado, a ironia é um recurso freqüente nessa coletânea, contribuindo para a "pulverização" das considerações críticas nos textos, dado que não se identifica em *Missal*.

No que diz respeito à forma, pode-se afirmar que Pompéia é bem econômico quando comparado a Cruz e Souza. O escritor fluminense adota o miniaturismo textual e frasal, estabelecendo um ritmo mais ágil nos poemas como um todo. Esse ritmo, muitas vezes, corresponde ao funcionamento do fenômeno descrito no poema, como a brutalidade gananciosa do homem ("Comércio"), ou a violência selvagem do sexo ("Verão"). O poeta catarinense, por sua vez, adota uma extensão um pouco mais alongada na maioria dos poemas em prosa de *Missal* (algo que exacerbará em *Evocações*) e, embora tenha produzido frases de tamanhos variados, conforme as modulações do sujeito ou do enredo, optou mais freqüentemente pela frase longa e sintagmas complexos, dotados de adjetivação binária ou ternária, bastante recorrentes. A abundância de adjetivos e de advérbios terminado em "-mente", somada à variedade de recursos sonoros e semânticos (assonâncias, aliterações, paralelismos) foi articulada por Cruz e Sousa de modo a acelerar ou diminuir o ritmo dos poemas, revelando uma estilística mais excessiva. Pode-se dizer que a prosa poética é bastante empregada por esse poeta.

Confrontemos esses recursos nos dois autores:

> Deu-me a luz o sol, deu-me o ciclone, deu-me o arrojo o mar! Estudei, indaguei, auscultei, interpelei, evoquei, apostrofei; fui da apóstrofe à maldição, da maldição à blasfêmia. Aurúspice sacrílego, cavei o ventre aos deuses! Sondei, sondei, sondei! Desafiei o gênio negro das metamorfoses; insultei a vertigens do abismo!...
> E o gênio negro respondeu-me: - Nunca!
> E eu li no abismo: - Nunca! (POMPÉIA, 1982, p.98)

> E, à hora longínqua de profundo luar glacial e imóvel, de cada uma dessas torres surgirá um espectro branco dos seus sonhos, como uma ronda fantástica, e os sinos plangentemente vibrarão ao mesmo tempo, com tristezas noturnas e lancinantes, por todo o sepulcramentos dos seus Ideais. (CRUZ E SOUZA, 1961, p.395)

Ambos fazem uso da justaposição de sintagmas, com supressão de verbos e, por vezes, das conjunções. No entanto, enquanto esse recurso acelera o ritmo das "canções", ao ser

empregado em frases e períodos curtos, em Cruz e Souza, ele pode, ao contrário, reduzir o ritmo, na medida em que é utilizado em excesso, em frases de longa extensão.

A unidade de efeito, postulada por Poe, é obtida com mais segurança em Pompéia que em Cruz e Souza. Este, para alcançá-la em certos poemas longos, tem de recorrer a repetições internas e retomadas sintáticas e/ou semânticas que mantenham os motivos.

Vale ressaltar que, embora tenham resgatado alguns dos recursos utilizados por Baudelaire nos *Petits Poèmes em Prose*, como as figuras de dualidade, o impressionismo e a sugestão, Pompéia e Cruz e Souza nunca o fazem de forma irrefletida ou acrítica. Há um diálogo com o autor francês, mas ele não prescinde de originalidade, saltando sempre à leitura o projeto estético de cada autor.

Em termos gerais, *Missal* dispõe de um maior número de recursos porque é composta de modo a figurar como um objeto artístico em plena consonância com os ideais simbolistas, fundados na extrapolação sensorialista e sonora. Já as *Canções sem metro* se localizam num espaço literário movente, transitório do Naturalismo / Parnasianismo para o Simbolismo, configurando-se como uma ponte ousada no processo de especulação textual: um marco e um avanço, ainda que com meios de produção mais modestos e econômicos.

5 A RECEPÇÃO CRÍTICA DE *CANÇÕES SEM METRO* E *MISSAL*

Pode-se dizer que a primeira manifestação do poema em prosa na literatura brasileira se encontra na obra do poeta Vitoriano Palhares, poeta da segunda geração romântica. Contudo, parece mais apropriado identificar nas *Canções sem metro*, de Raul Pompéia, o aparecimento definitivo desse formato no Brasil (PIRES, 2000, p. 23).

O crítico Alfredo Bosi considera o poema em prosa de *Canções sem metro* inferior ao romance *O Ateneu*, descrevendo-o como "um ensaio estetizante de prosa poética" que "vale como prova de um extremo cuidado no traço das formas" (BOSI, 2000, p. 205). A primeira descrição, além de soar imprecisa, parece desconsiderar a criação ficcional que permeia várias "canções".

Xavier Placer e Andrade Muricy tampouco apreciam positivamente a obra. Para o primeiro, as *Canções* são "castigadíssimas" e "mesquinhas" por terem sido polidas e repolidas por anos a fio; para o segundo, elas são frias e sem emoção. Aliás, Muricy inclui duas somente na segunda edição do seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro* devido, provavelmente às reclamações de Lêdo Ivo (1963, p.34) – ainda assim, não discorre sobre elas. Parece-nos curioso que o pessimismo extremo e o tom irônico da obra, bem como a desilusão do conjunto "Amar" sejam entendidos como frieza e falta de emoção.

Eugênio Gomes afirma que os poemas em prosa de Pompéia são marcados pelo impressionismo e pela *écriture artiste*, estilo que julga proveniente de François Coppé. Em "O lado marcial de Pompéia" (1958), considera que o trabalho meticuloso empregado nas *Canções* não se adequa ao temperamento do autor, que, sendo marcial, melhor se expressava numa escrita impulsiva e vibrante como a que compõe *O Ateneu*, folhetim escrito no curto tempo de três meses para a *Gazeta de notícias* (RJ). Classificar o estilo do autor com critérios psicologizantes nos parece digno de algumas ressalvas. Não obstante, Gomes aponta a origem dos poemas em prosa nos contos denominados "Microscópicos", pois também observa neles a extrema brevidade narrativa e a presença do impressionismo e da *écriture artiste*.

No que diz respeito ao estilo, a opinião de Afrânio Coutinho sobre as *Canções sem metro* é um pouco confusa. Embora afirme que "andou bem Andrade Muricy incluindo-o [Pompéia] em seu monumental panorama do simbolismo" (POMPÉIA, 1982, p. 21), a sua compreensão do impressionismo como "uma inserção do simbolismo no realismo e uma preparação do

modernismo" (POMPÉIA, 1982, p. 21) torna confuso o seu posicionamento. Fica a dúvida se as considera simbolistas, pois é no mínimo curioso pensar que uma obra seja simbolista quando esse estilo e os seus valores são vistos como subordinados ao Realismo.

Massaud Moisés afirma que as *Canções sem metro* foram escritas "sob o influxo de Aloysius Bertrand e seu *Gaspard de la Nuit* (1842) e de Baudelaire e seus *Petits Poèmes em Prose* (1869)" (MOISÉS, 1984, p. 418), mas considera que nem todas se apresentam como poéticas. O malogro dessas composições, que "se enquadram no perímetro da crônica, oscilando entre a narrativa e o tom poético ou reflexivo" (MOISÉS, 1984, p. 418), devem-se, na sua opinião, à incompatibilidade entre o estilo almejado e a cosmovisão do autor. O comentário de Moisés poderia render um capítulo interessante, visto que inúmeros poemas em prosa de outros autores assemelham-se, de fato, às crônicas. Lembremos, outrossim, que Afrânio Coutinho, no artigo "Ensaio e Crônica" (COUTINHO, 2003, p.134) identifica, dentre cinco tipos de crônica, a "crônica poema-em-prosa". Contudo, o alto grau de sugestão e inverossimilhança dos poemas em prosa de Pompéia parece não sustentar a afirmação de Moisés.

José Guilherme Merquior, sem oferecer mais detalhes, considera que a prosa poética das *Canções sem metro* se aproxima do "decorativismo parnasiano" (MERQUIOR, 1996, p. 258), opinião demasiado redutora diante da variedade temas e recursos encontrados na obra, como a sugestão impressionista.

Em artigo publicado no *Diário Popular*, em 27 de julho de 1901, Venceslau de Queirós oferece uma análise mais descritiva que analítica, o que era próprio da crítica literária do século XIX. Tendo por objetivo, primeiramente, a divulgação da obra, o artigo divide-se em dois momentos: no primeiro, filia as *Canções* ao recente "gênero" dos poemas em prosa e compara Pompéia a Louis Bertrand, pois acredita que além da afinidade literária, há também uma afinidade biográfica: ambos morreram pobres, abandonados e "com o gênio abafado pela inveja e pela indiferença" (POMPÉIA, 1982, p. 30). Apesar da referida comparação, aponta Baudelaire como principal influência, principalmente no que diz respeito à teoria das correspondências, ao pessimismo e ao *spleen.* Num segundo momento, apresenta um resumo dos temas e das influências presentes em cada uma das partes que compõem a obra. Destaca o pessimismo e o nirvanismo e a influência indireta de Edgar Allan Poe, através de Baudelaire.

No capítulo 3, expusemos a crítica de Lêdo Ivo e de Sônia Brayner, essa última mais pertinente, em nossa opinião.

De acordo com Andrade Muricy, *Gouaches*, do poeta lusitano João Barreira, exerceu grande impacto sobre os nossos poetas, mas teria sido "sobretudo o verbo de *Missal* que teve descendência entre nós" (MURICY, 1986, p. 466).

Sílvio Romero foi o primeiro a se pronunciar favoravelmente à obra de Cruz e Souza (CAROLLO, 1980, p. 444).

Missal e *Broquéis* foram duramente criticadas, mas a primeira teve uma recepção ainda mais desfavorável que *Broquéis*. As críticas partiram de alguns simbolistas e de seus opositores mais declarados. Essas manifestações evidenciam que não houve indiferença às publicações, atestando o impacto da obra cruz-sousiana na literatura brasileira. Dentre os que se manifestaram a favor da obra, estão Adolfo Caminha e Arthur de Miranda, ambos ligados ao movimento simbolista. Este último afirma que "O *Missal* é um livro singular, para mim. De arte para Arte, ele limitou o número de seus leitores" (MIRANDA *apud* CAROLLO, 1980, p.189). Adolfo Caminha afirmou que

> Se me perguntassem, porém, qual o artista mais bem dotado entre os que formam a nova geração brasileira [...] eu indicaria o autor dos *Broquéis*, [...] muito embora sobre mim caísse a cólera do Parnaso inteiro. (CAMINHA *apud* CAROLLO, 1980, p. 180)

Araripe Júnior, por sua vez, localiza *Missal* e a obra em verso do poeta no mesmo patamar: "Que direi de *Broquéis* que já não tenha dito a propósito da prosa ritmada de *Missal*" (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p.199).

A crítica mais severa a *Missal* foi, sem dúvida, de José Veríssimo, que afirmou:

> 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 colocadas uma após a outra na ordem em que vão saindo, um raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso das maiúsculas. Uma ingênua presunção, nem um pudor em elogiar-se e sobretudo nenhuma compreensão, ou sequer intuição, do movimento artístico que pretende seguir, completam a impressão desse livro em que as palavras servem para não dizer nada (VERÍSSIMO *apud* CAROLLO, 1980, p. 369)

Veríssimo identifica defeitos em *Missal* e enumera-os, apontando falhas ao acaso e à displicência gramatical, não os concebendo como um posicionamento estético consciente. Em uma crítica que ataca mais o Simbolismo que a obra especificamente, o crítico adota o Parnasianismo como critério de valor. Posteriormente, algumas características apresentadas como

defeitos de construção de *Missal*, análogas a *Broquéis*, funcionarão como argumento para Ivan Teixeira (CRUZ E SOUZA, 1998, p. XI) proclamar a modernidade de *Broquéis*.

A descrição do processo criativo de *Missal*, tecida por Veríssimo, curiosamente aproxima Cruz e Souza do movimento Dadaísta (1916). É interessante observar as semelhanças entre as argumentações de Veríssimo e a receita de um poema, no último manifesto de Tzara:

> Pegue um jornal.
> Pegue a tesoura.
> Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar ao seu poema.
> Recorte o artigo.
> Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam esse artigo e meta-as num saco.
> Agite suavemente.
> Tire em seguida cada pedaço um após o outro.
> Copie conscienciosamente na ordem em que elas são tiradas do saco.
> O poema se parecerá com você.
> E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público (TZARA *apud* TELES, 1997, p.132)

As semelhanças com o Dadaísmo existem, de fato, no afastamento do público e no enfrentamento da ideologia dominante. O Dadaísmo tinha um "desprezo total pela participação do leitor [...] que, já em 1916, na França, não conseguia acompanhar a linguagem dos novos poetas" (TELES, 1997, p.133). A aproximação entre o Dadaísmo e o Simbolismo tem por finalidade exclusiva problematizar o posicionamento da crítica, relativizando seus julgamentos. Os simbolistas, no plano discursivo, não almejavam a conquista do grande público e, por não estarem completamente comprometidos com o mercado, poderiam se dedicar à busca por maior originalidade. Desse modo, a obra não solicitaria mais leitores, mas definiria o seu público. O Simbolismo convoca um leitor que seja capaz de interagir de forma ativa, completando a sugestão do texto, que é deliberadamente inacabado.

O crítico Jean Paulhan distingue duas categorias de escritores, no que concerne ao tratamento da linguagem. Os simbolistas, assim como os românticos, e os surrealistas seriam os terroristas da linguagem (PAULHAN *apud* HAUSER, 1982, p. 1121). Seu objetivo é abolir os lugares-comuns, as formas convencionais e os clichês na busca de experimentação, ou seja, eles recusam toda a manifestação estabelecida. Os escritores retóricos, por outro lado, adotam lugares comuns e elementos da tradição, preferindo uma linguagem não-problemática. A "hipertrofia da recusa do real" presente no Dadaísmo e no Surrealismo seriam um prolongamento do "beco sem saída" simbolista. O Dadaísmo realiza de forma mais impetuosa a busca pela destruição dos meios de expressão instituídos, estendendo a tensão simbolista (HAUSER, 1982, p.1121).

Tecendo considerações sobre o campo literário brasileiro, podemos dizer que a batalha travada entre simbolistas e parnasianos foi importante para as realizações literárias subseqüentes. A resistência aos simbolistas na Academia Brasileira de Letras só foi quebrada em 1913, com o ingresso do poeta Félix Pacheco (MURICY, 1962, p. 119). Cruz e Souza não foi reconhecido pelas instâncias de consagração máxima da época, no entanto ele se enquadra no que Bourdieu afirma como um novo princípio de legitimidade que consiste em "ver na maldição presente um sinal de eleição futura" (BOURDIEU, 1996, p. 81).

Em Cruz e Souza, há uma coincidência entre a marginalidade social e a marginalidade artística. Nesse contexto, a adoção do poema em prosa se inscreve em uma dupla ruptura: com o Simbolismo, desafia a confortável poesia parnasiana, e, com o poema em prosa, desafia o cânone com um formato considerado inviável por alguns, até hoje.

O Simbolismo instaura uma "nova relação com o real". A crítica contemporânea de *Missal*, com um arsenal crítico incompatível em relação às propostas da nova estética, resistiu ao código simbolista, que não se concentrava em questões ligadas ao contexto. A partir dessa cosmovisão surgem as transformações da linguagem e a contestação do código estético vigente, através da produção de um a poesia "incompleta" (CAROLLO, 1980, p. 3).

As revistas tinham o objetivo de preparar o público e congregar os poetas simbolistas. Elas foram o principal veículo das transformações poéticas, o palco das polêmicas e profissões de fé de uma nova postura estética. Os poetas se utilizavam das revistas para sua consolidação, através da elaboração de conceitos e vertentes. Assim como as revistas, os jornais tinham a dupla função de difundir a mudança da sensibilidade estética, ao mesmo tempo em que criavam um público novo (CAROLLO, 1980, p. 212).

Os estudos desenvolvidos acerca do Simbolismo mostram que as revistas e os jornais são as fontes para a definição dos grupos de poetas de variadas vertentes. Os materiais esparsos possibilitam a ampliação do conhecimento sobre os limites e o alcance do Simbolismo (CAROLLO, 1980, p. 212). Os periódicos permitem a perspectiva de conjunto do movimento e as revistas sintetizam os esforços dos grupos voltados para a discussão dos princípios entre os próprios componentes do movimento. Antes da publicação de *Missal* e *Broquéis*, os "novos" publicavam apenas em revistas e jornais e seu combate se resumia às páginas da Gazeta Popular, da qual Emiliano Perneta era secretário; depois publicaram em *Novidades*, que tinha Oscar Rosas na direção. Após duas publicações de Cruz e Souza, formaram-se novos grupos, fundaram-se

revistas que duraram poucos números. Dentre as revistas mais importantes, pode-se citar: *Thebaida* (1895), *Rio-Revista* (1895), *Pierrot* (1897), *Revista Azul* (1895), *Cenáculo* (1895) e *Sapo* (1898) (CAROLLO, 1980, p. 213). Essas revistas também assinalaram o período mais combativo dos poetas simbolistas. Os jornais do período de 1888-90 foram um instrumento de propagação de idéias e de polêmicas entre antigos e novos (CAROLLO, 1980, p. 327).

O breve itinerário histórico do poema em prosa já anuncia os obstáculos a sua plena aceitação. Ocorre, nessa modalidade, o questionamento acerca do fenômeno poético e do discurso crítico tradicional, uma vez que elementos concebidos como antipoéticos são incorporados ao poema. A plasticidade do poema em prosa implica a diversidade dos textos situados sob tal designação, desencadeada pelo diálogo e pela afinidade com outras formas mais tradicionalmente reconhecidas (SANDRAS, 1995, p.94).

No Brasil, esse formato foi praticado, especialmente, devido ao contato com a obra de João Barreira. Posteriormente, Raul Pompéia e Cruz e Souza inaugurariam o estilo por aqui, dando início a uma revolução na nossa literatura.

6 CONCLUSÃO

O estudo acerca das relações entre o poema em prosa e a poesia versificada está muito longe de um esgotamento crítico e teórico. Ao longo da vereda que o poema em prosa vem traçando, constatam-se lacunas nas abordagens que buscam defini-lo. No entanto, essa modalidade vem permitindo reflexões no sentindo de ampliar suas virtualidades poéticas, ao mesmo tempo em que dificulta definições estanques.

A produção do poema em prosa afigura-se como uma atividade literária de grande valor, devido tanto às múltiplas possibilidades artísticas que permite, quanto à profícua reflexão que proporciona acerca de formas e conceituações literárias que vêm sendo continuamente superadas.

A análise tecida nesse trabalho permitiu compreender que o poema em prosa traz, de maneira intrínseca, uma estrutura centrada na oposição. Podendo valer-se de uma prosa poética, ou não, o poema em prosa demonstra que a tensão e a força poética podem ser mantidas e praticadas também através de mecanismos semânticos. Os poemas em prosa de Raul Pompéia e de Cruz e Souza, fundamentados em relações analógicas, trazem, de maneira subjacente, figuras de dualidade, gerando um princípio de tensão que preside a organização dos textos.

Pompéia consegue plasmar, através do miniaturismo, uma nova faceta para a nossa prática poética, desenvolvida a partir da sugestão e do enfoque impressionista. Suas *Canções sem metro* são índice de que a matéria poética pode ser alcançada de forma plena, sem a subordinação ao metro ou à rima. Esses textos são de grande exemplaridade no que diz respeito à *poiesis* obtida através do sensorialismo imagético, do jogo semântico e da abdicação das rígidas formas clássicas, prezadas pelo Parnasianismo. Nesse sentido, apontam o pioneirismo e a inovação desse escritor.

Cruz e Souza, por sua vez, não só dá continuidade a certos recursos utilizados por Pompéia, mas superlativa a expressividade do poema em prosa, ao adorná-lo com certos mecanismos da poesia em verso tradicional. Para o poeta catarinense, interessava praticar formas de expressão poética múltiplas, que combinassem traços de modalidades antes compreendidas como inassociáveis, e que alargassem os meios de obtenção dessa expressão.

Em seguida, observou-se que a crítica brasileira, ao analisar os poetas supracitados, deteve-se mais sobre o referencial poético da época, parnasiano, e sobre as características do Simbolismo do que sobre as características do poema em prosa enquanto formato. As críticas

feitas ao poema em prosa de Cruz e Souza foram relativizadas, indicando que os princípios críticos que fazem com que uma obra seja depreciada podem funcionar como um argumento para a valoração de uma outra obra, em um contexto diverso. As características tidas como um fator de inferioridade podem se transformar em um critério de valoração.

Pôde-se observar, ainda, as relações profícuas entre prosa e poesia versificada. A poesia versificada de Cruz e Souza mantêm relações com os poemas em prosa do mesmo autor. Desse modo, as considerações feitas sobre a produção de Cruz e Souza solicitam estudos mais aprofundados e concentrados nessa outra esfera de seu discurso poético.

No tocante à influência de Baudelaire, pôde-de perceber que os autores analisados travaram com ele um diálogo profícuo, original e, em nenhum momento, óbvio ou acrítico, isto é, ambos buscaram manter, nesse exercício dialético, a integridade de seu projeto ideológico e a relação com o contexto em que se encontravam.

O desinteresse quanto aos poemas em prosa de Raul Pompéia e Cruz e Souza é indice de um contexto mais amplo da crítica literária, que ainda demonstra resistência e insegurança diante dessa modalidade textual.

A intenção primordial desses dois autores reside na exploração dos recursos artíticos da escrita, o que os leva a uma tentativa de pulverização das características que cada um acha mais visíveis do universo literário – ou seja, a uma tentativa de conhecerem mais profundamente o que está além dos conceitos limitados e tradicionais da prosa e da poesia.

A solidão com que cada poeta procedeu às suas reflexões e às suas criações poéticas reveste-se, deste modo, de um grande simbolismo, na medida em que afirma o poema em prosa como uma realização irrepetível e individualizada, sem outras motivações que não o imenso desejo de uma infinita liberdade criativa.

Estendendo a questão para a literatura brasileira, percebe-se a necessidade de um estudo que abranja a prática desse formato por aqui. Apesar de não ter uma definição rígida e preestabelecida, observação consensual entre os estudiosos do assunto, o poema em prosa existe como prática literária. Ele não é identificável por grandes oposições genéricas, oferencendo, assim, dificuldades na sua delimitação diante de outras formas literárias, com a qual está sempre travando diálogo.

A prática do poema em prosa no Brasil não tem sido objeto de uma investigação detida e cuidadosa até o momento, sendo considerado por alguns críticos um formato pouco significativo.

Esse posicionamento, contudo, não tem se fundamentado em critérios suficientemente válidos. O poema em prosa é uma prática de escritura plástica, poliforma, e, sobretudo, pouco estudada, mas que persiste enquanto produção literária.

Investigando e analisando a difusão do poema em prosa no Brasil, na poesia moderna, pode-se chegar à constatação da forte presença desse formato, superando a negligência da crítica canônica e oficial.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire.* São Paulo: Annablume, 1996.

ANDRADE, Mário de. *Paulicéia Desvairada*. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

ARAGÃO, Maria Lúcia. Gêneros Literários. ROGEL, Samuel (Org). *Manual de Teoria literária.* São Paulo: Vozes, 2001.

ARARIPE JR. Movimento literário do ano de 1893. In: _____. *Obra crítica* v. III. São Paulo: Ministério da Educação e Cultura, 1963.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance.* 2.ed. São Paulo: Hucitec/ Editora da Unesp, 1990.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad. De José Bonifácio ª Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BANDEIRA, Manuel. (org.) *Antologia dos poetas brasileiros: poesia da fase parnasiana.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity. Prefácio de Ivo Barroso. Rio de Janeiro. São Paulo: Ed. Record, 2006.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun Krieger, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. *Magia e Técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 2.ed. Editora Brasiliense, 1986.

BERNARD, Suzanne. *Le poème em prose: jusqu'à nos jours*. Paris: Librarie A.-G Nizet, 1959.

BOBILLOT, Jean-Pierre. Vers, langue, prose: quelques propositions. *Poétique.* Seuil, n.89, p.71-91, fev.1992.

BOSI, Alfredo. O som e o signo. In: _____ *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *História concisa da literatura brasileira.* São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação da literatura brasileira.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.

BUENO, Alexei. *Uma história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CALASSO, Roberto. *A literatura e os deuses*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. In: MORENO, César Fernández. *América-Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. p.281-305.

CANDIDO, Antonio.*O estudo analítico do poema.* São Paulo: FFLCH da USP, sd [1987?].

_____. Os primeiros baudelairianos. In: _____ . *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1889.p.23-39.

CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). *Decadentismo e simbolismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; Brasília: INL, 1980.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1964.

CHADWICK, Charles. *O Simbolismo*. Trad. de Maria Leonor de Castro H. Telles. Lisboa: Lysia, 1971.

CONORT, Benoît. Le poème em prose au carrefour de la modernité: problématiques. In: Anais da UTAD, v. 4, n.1, dez. 1992.

COMBE, Dominique. *Poèsie e récit: une rhétorique des genres*. Paris: José Corti, 1989.

COUTINHO**,** Afrânio**.** Ensaio e Crônica**.** In: *A Literatura no Brasil*, vol. VI. São Paulo: Global, 2003.

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

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, Trad. De Marise M. Curioni; trad. Das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GERALDO, José. *Cem anos com Cruz e Souza.* 2. ed. Brasília: CEUB: LGER Editora, 1998.

GÓES, Fernando. *Panorama da poesia brasileira*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Casa de Rui Barbosa, v.3, 1895-1900.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 2002.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O poético: magia e iluminação.* São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

GOMES, Eugênio. O lado marcial de Pompéia. In: *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.

GROJNOWSKI, Daniel. De Baudelaire à Poe: l'effet de totalité. *Poétique*, Seuil, n. 105, p. 101-109, fev. 1996.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte.* São Paulo: Mestre Jou, 1982.

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

JAKOBSON, Roman. *Hui questions de poétique*. Paris: Seuil, 1977.

_____. *Lingüística e comunicação*. Trad. De Izidoro Blikstein e José Paulo Pés. São Paulo: Cultrix, 1995.

_____. O que fazem os poetas com as palavras. *Colóquio / Letras*, Lisboa, n. 12, p.5-9, mar. 1973.

JUNQUEIRA, Ivan. *Poesia: genealogia do Simbolismo*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 2000.

LIMA, Luís Costa. A questão dos gêneros. In: _____ *Teoria da Literatura em suas fontes.* 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

KAYSER, Wolfgan. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura.* Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MERQUIOR, José Guilherme. O segundo oitocentismo. In: _____. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.p.141-270.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme*. Lagrasse: Ed. Verdier, 1982.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira – Vol. II (Realismo e Simbolismo)* Ed. Revista e Atualizada. São Paulo: Cultrix, 2001.

_____. *O Simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.

MOURA, Valquiria Maria Cavalcanti de. *Um caso de abolição do verso na poesia brasileira:* missal, de Cruz e Souza. 2006. 122 f. Dissertação (mestrado em Letras e Lingüística: Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2006. Disponível em: <http://bdtd.ufal.br/tde_arquivos/1/TDE-2007-01-17T144050Z-63/Publico/Valquiriamariacavalcantedemoura.pdf>. Acesso em 04 fev. 09.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2 ed. Brasília, INL, 1962.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda.* Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. Verso e prosa. In: _____. *Signos em rotação*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo.* SP: Annablume, 1999.

PIRES, Antônio Donizetti. Pela volúpia do vago: algumas reflexões sobre o poema em prosa no Brasil. *Temporis(ação),* Goiânia, v.1, n.4, p. 155-180, jan. /dez. 2000.

_____ . Repercussões do poema em prosa nas literaturas brasileira e hispano-americana. *Água viva,* Brasília, ano 2, n.2, p. 19-29, jan./jun. 2003.

PLACER, Xavier. Raul Pompéia. In: _____. *Adelino Magalhães e o Impressionismo na ficção.* Rio de Janeiro: Livraria São José, 1962. p.21-23.

QUEIRÓS, Venceslau de. Literatura de Hoje. In: POMPÉIA, Raul. *Canções sem metro*. Obras, volume IV. Org. e notas de Afrânio Coutinho e assistência técnica de Eduardo de Faria Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Oficina Literária, 1982.

POMPÉIA, Raul. *Canções sem metro*. Obras, volume IV. Org. e notas de Afrânio Coutinho e assistência técnica de Eduardo de Faria Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Oficina Literária, 1982.

RAMOS, Maria Luísa. *Psicologia e estética de Raul Pompéia [1957?]* Tese (Concurso para a Cátedra de Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia da Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1957.

RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. Trad. Eliante Paiva. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Sémiotique de la poèsie.* Paris: Le Seuil, 1983.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, s/d.

SANDRAS, Michel. *Lire le poèm em prose.* Paris: Dunod, 1995.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In: *Modernismo: guia geral 1893-1930.* Org. Malcon Bradbury e James MacFarlane. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 285-300.

SCOTT, Clive. Simbolismo, decadência e impressionismo. In: *Modernismo: guia geral 1893-1930.* Org. Malcon Bradbury e James MacFarlane. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 166-184.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. Elisa Angotti Kossovitch, São Paulo: Martins Fontes, 1980.

_____ . Poética e crítica. In: *A poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

VADÉ, Yves. *Lês poèmes em prose et sés territoires.* Paris: Belin, 1996.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *Que é literatura? E outros escritos*. São Paulo: Landy, 2001.

VÍTOR, Nestor. *Obra crítica*. Ministério da Educação e Cultura: Rio de Janeiro, 1969.

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo