

## O RITMO ENCANTATÓRIO DOS POEMAS EM PROSA DE CRUZ E SOUSA

## THE ENCHANTING RHYTHM OF THE PROSE POEMS OF CRUZ E SOUSA

PIRES, Antônio Donizeti  
UNESP/Araraquara / CNPq  
[adpires@fclar.unesp.br](mailto:adpires@fclar.unesp.br)

**Resumo:** A conceituação do poema em prosa não é tranquila, havendo mesmo aqueles críticos que negam qualquer validade estética e conceitual a esse tipo híbrido de poesia lírica (um Domingos Carvalho da Silva, por exemplo). Por outro lado, há críticos (um Jean Cohen) que consideram estar o poema em prosa mais ligado ao nível semântico, da “predicação” (os conteúdos, os significados presentes nos vários estratos do poema), e muito menos ao nível fônico, por ele caracterizado como a “versificação” propriamente dita, ao explorar os elementos formais, materiais e significantes que sustentam o edifício poemático. Nascido com a modernidade, sinônimo de liberdade, rebeldia e experimentação estética, o poema em prosa nutre-se de algumas conquistas radicais como a mescla de gêneros e subgêneros literários, a con-fusão e trans-fusão de poesia e prosa, verdadeiros vasos comunicantes que forjarão, a partir do Romantismo, os vários modos de poetização/liricização da prosa e de prosificação da poesia lírica. Ora, todas essas questões formais, conceituais, estéticas e éticas fundamentam os poemas em prosa de Cruz e Sousa (1861-1898), que não hesita em explorar, ao modo encantatório de um Orfeu redivivo, os dois elementos estruturais fundantes da poesia de todos os tempos: o ritmo e a imagem. Ademais, é sobretudo na poesia em prosa (*Missal* e *Evocações*) que o poeta do Desterro aprofunda seu moderno pensamento metapoético, ao expor as bases de sua poética e sua crítica aos parnasianos.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira; Simbolismo; Cruz e Sousa; Poema em prosa; Ritmo.

**Abstract:** The conceptualization of the prose poem is not tranquil, and there are even those critics who deny any aesthetic and conceptual validity to this hybrid type of lyric poetry (a Domingos Carvalho da Silva, for example). On the other hand, there are critics (a Jean Cohen) who consider that the prose poem is more connected to the semantic level, the "predication" (the contents, the meanings present in the various strata of the poem), let alone the phonic level, which he characterized as the "versification" itself, by exploring the formal, material, and significant elements that uphold the poetic edifice. Born with modernity, synonymous with freedom, rebellion and aesthetic experimentation, the prose poem draws on some radical achievements as a mixture of literary genres and subgenres, the con-fusion and trans-fusion of poetry and prose, true communicating vessels who will forge, from Romanticism, the various modes of poetization / lyricization of prose and the prosody of lyric poetry. Well, all these formal, conceptual, aesthetic, and ethical questions ground the prose poems of Cruz e Sousa (1861-1898), who does not hesitate to explore, in the enchanting mode of a revived Orpheus, the two founder structural elements of the poetry of all times: the rhythm and the image. In addition, it is above all in prose poetry (*Missal* and *Evocations*) that the poet of Exile deepens his modern metapoetic thought, by laying the foundations of his poetics and his criticism of the Parnassians.

**Keywords:** Brazilian poetry; Symbolism; Cruz e Sousa; Prose poem; Rhythm.

Discutir gêneros literários é tema de retoriquite besta. Todos os gêneros sempre e fatalmente se entrosam, não há limites entre eles. O que importa é a vitalidade do assunto na sua forma própria. [...] É muito mais o tamanho deduzido do conteúdo do assunto que determina o gênero do continente, e não decidir assim sem necessidades mas se prendendo a um preconceito, que a coisa vai ser conto, crônica ou romance, ou poesia em prosa.

Mário de Andrade, Carta a Fernando Sabino (25 de janeiro de 1942), in *Cartas a um jovem escritor e suas respostas* (2003).

## À GUIA DE INTRODUÇÃO

Este trabalho retoma algumas questões que defendi em tese de doutoramento na FCL-UNESP/Araraquara, aprovada com distinção e louvor em 2002.

São questões de teoria e crítica da poesia, sobretudo ritmo e imagem (com o apoio de BOSI, PAZ, ECO e outros), mais problemas pertinentes ao poema em prosa, que naquela ocasião estendi à poesia francesa, à portuguesa e à brasileira, num exercício de reflexão e de compreensão, com ênfase na poesia e na poética do brasileiro João da Cruz e Sousa (1861-1898).

Para o momento, recorto muito rapidamente algumas teorias da poesia lírica (LEFEBVE, COHEN e D. C. da SILVA) e, ao evitar as intermináveis e espinhosas discussões sobre o poema em prosa, um tanto infrutíferas quando confrontadas com a realidade efetiva (e afetiva) do texto poético em si, pretendome fixar mais nas considerações que o próprio Cruz e Sousa faz a respeito do assunto, uma vez que ele se debruça sobre questões formais, conceituais, estéticas e éticas que são ainda pertinentes ao poema em prosa, pese muito embora a grande diferença que há entre seus textos mergulhados em preciosa estesia finissecular simbolista-decadentista e poemas em prosa modernistas e contemporâneos. Seja como for, penso que o poema em prosa, em suas mãos, foi arma de combate revolucionária, o que pode ter colaborado (penso em “Emparedado”, por exemplo), para o reconhecimento atual de nosso Dante Negro como um importantíssimo precursor da literatura afro-brasileira. Além disso, nosso autor não hesita em explorar, ao modo encantatório de um Orfeu redivivo, os dois elementos fundantes da poesia de todos os tempos (o ritmo e a imagem), bem como é na sua poesia em prosa (*Missal* e *Evocações*) que ele aprofunda seu moderno pensamento metapoético, ao expor as bases de sua poética e sua ácida crítica aos parnasianos.

Aproveito o ensejo para indicar, nas “Referências”, várias edições de poemas em prosa finisseculares (BAUDELAIRE, BERTRAND, LAUTRÉAMONT, MALLARMÉ, POMPÉIA e RIMBAUD), para cotejo com os de Cruz e SOUSA, além de duas antologias sobre a matéria, uma francesa (CHAPELAN) e uma brasileira (PLACER).

### **Poesia. Prosa. Poema em prosa**

A conceituação do poema em prosa não é tranquila, uma vez que este híbrido nascido com a modernidade tornou-se sinônimo de liberdade, rebeldia e experimentação estética, nutrindo-se de algumas conquistas radicais: a) a mescla de gêneros e subgêneros literários; b) a refutação do verso e do ritmo tradicional da poesia; c) a subversão de outros elementos do discurso poético (metro, estrofação, sistema de rimas, sistema de pausas); d) a con-fusão e a trans-fusão de poesia e prosa, verdadeiros vasos comunicantes que forjarão, a partir do Romantismo, os vários modos modernos de poetização/liricização da prosa e de prosificação da poesia lírica.

A princípio, pensemos num teórico como Maurice-Jean Lefebve, que não está preocupado em teorizar ou conceituar o poema em prosa, mas cujo *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1970) procura, ao mesmo tempo em que as distingue, evidenciar as particularidades que caracterizam a poesia e a narrativa como fatos estético-literários, uma vez que “[...] tanto a poesia como a narrativa apresentam as mesmas características de **materialização** e de valor conotativo do discurso e visam o mesmo fenômeno de **presentificação**.” (LEFEBVE, 1980, p.153; grifos meus). As duas palavras grifadas, “materialização” e “presentificação”, somam-se aos conceitos de “intencionalidade” e “figuralidade” e são fundamentais no pensamento do crítico, ao argumentar que a linguagem, na poesia lírica (e é o discurso poético que deve aqui interessar), se desgarrar e se separa da utilidade prática da língua, pois carregada de **intencionalidade**: esta, segundo Lefebve, consiste “[...] em desligar o discurso do seu uso prático, em considerá-lo como um **novo estado de linguagem** em que o processo de significação contaria mais que o sentido ou a coisa significada.” (LEFEBVE, 1980, p.48; grifos meus). Assim, o discurso poético caracteriza-se pela utilização de uma linguagem ativa em que se exacerbam a conotação, a polissemia, a ambiguidade, a intenção de se construir um objeto que tenha existência material independente, que

ultrapasse a mera comunicação propiciada pela linguagem corrente e cujo “processo de significação” (ritmo e imagem, sobretudo) chame a atenção sobre si. Nos termos de Lefebve, a **intencionalidade** da linguagem poética se concretiza na **materialidade** e na **figuralidade**. A primeira é conceituada por ele como “[...] a consistência que ganha a linguagem no discurso literário.” (p.87), enquanto a **figuralidade** é condição estruturante do discurso da poesia, pois, segundo o crítico, todos os componentes de um poema, das clássicas figuras de retórica até à rima, à versificação e às imagens, são **figuras** deliberadamente escolhidas pelo poeta, uma vez que toda figura “[...] vale pelo seu valor conotativo: enriquece a obra com significações sugeridas.” (p.58). Em outro trecho, Lefebve (p.46) é categórico: “[...] qualquer discurso com intenção literária é já figura no seu conjunto, pelo próprio fato de que, separado do seu referente prático, se constitui em objeto de linguagem e se apresenta na sua materialidade.” Esta materialidade, por fim, fechada no todo coeso e orgânico que é o poema (ou o poema em prosa, o conto, o romance...), se **presentifica**, se **abre** e se **atualiza** sempre que o leitor a inquirir e a perquirir.

Outros críticos, ao tangenciarem o poema em prosa em seus trabalhos, parecem fazer-lhe certas concessões, enquanto titubeiam em conceder existência autônoma e validade estética, poética e conceitual ao poema em prosa. Tais críticos assim agem porque concebem o **verso** (com seu ritmo peculiar de verso metrificado ou livre) como o fundamento da poesia lírica. O brasileiro Domingos Carvalho da Silva, por exemplo, em *Uma teoria do poema* (1986), assevera: “A ideia de poesia identifica-se com a de verso na quase unanimidade dos ensaístas especializados e dos poetas.” (SILVA, 1986, p.76). Em decorrência, Silva chega a duvidar da validade da **prosa poética**, afirmando que “A existência de uma prosa *poética*, que imita a linguagem do poema sem adotar a sua sintaxe e o seu ritmo, não significa que tal imitação lhe dê foros de poesia.” (p.67; grifo do autor). Ora, basta lermos algum prosador (Alencar, Adelino Magalhães, Clarice Lispector, Hilda Hilst, Vergílio Ferreira, Cornélio Penna, Guimarães Rosa...) – ou mesmo o “Prólogo” do drama *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias –, para constatar que a narrativa moderna (e o teatro), valendo-se parcial ou totalmente da prosa poética, não está preocupada em imitar o específico discurso poético, mas em dotar o seu próprio discurso de um instrumental expressivo e analítico que dê conta das novidades do mundo, da vida e do psiquismo do homem moderno. Sem contar que a

prosa poética, por seu caráter maleável, flexível, rítmico e imagético (conforme a considera o próprio Baudelaire no prefácio de seus *Pequenos poemas em prosa*), será a base constitutiva de muita poesia em prosa que se escreveu do século XIX até aos nossos dias, embora nosso crítico da chamada “Geração de 45” termine por expulsar os poetas em prosa de sua pequena República:

Mais exato seria porém dizer que não há perfeitos poetas em prosa, pois o poeta que não se expressa em versos é, como poeta, incompleto e imperfeito ou, com mais clareza, é prosador e não poeta [...] O fato de haver poetas de projeção que cultivaram o poema em prosa não implica a conversão deste em poesia (SILVA, 1986, p.68).

O crítico, no fragmento, opõe-se ao pensamento de Léon-Paul Fargue, que considerava Bertrand, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé “perfeitos poetas em prosa” (FARGUE apud SILVA, 1986, p.68), e cujo arremate “Não é mais necessário escrever em verso para ser poeta” (FARGUE apud SILVA, 1986, p.68) é desdenhado e rechaçado por Silva.

De minha parte, penso que em verso e/ou em prosa um poeta será sempre poeta (além de Cruz e Sousa, pensemos em Mário Quintana ou em alguns poemas em prosa de Manuel Bandeira ou Carlos Drummond de Andrade), além de ser totalmente livre para experimentar os incontáveis modos e tipos de poesia que a tradição e a modernidade lhe têm assegurado.

Contudo, o crítico francês Jean Cohen, conquanto admita, em *Estrutura da linguagem poética* (1966), que “[...] o poema em prosa existe poeticamente [...]” (COHEN, 1978, p.46), assevera que este “[...] aparece sempre como uma poesia mutilada.” (p.47). Além de enfatizar a raridade e o caráter de exceção do poema em prosa na literatura francesa (!!!), “[...] apesar de sucessos incontestáveis [...]” (p.46), o crítico frisa que Baudelaire conseguiu atingir suas ambições expressivas com os *Pequenos poemas em prosa*, “Não obstante, quem há de negar que o grande Baudelaire é o das *Flores do mal*?” (p.46).

Tal concessão ao poema em prosa se dá porque o crítico francês também faz uma defesa apaixonada do verso: “Apesar das profundas modificações que sofreu no decorrer de sua história, o verso continua sendo até hoje o veículo corrente da poesia.” (p.46). Ademais, “O verso é um processo de poetização [...] uma estrutura fono-

semântica [...] [que] só existe como relação entre o som e o sentido.” (p.47). Aliás, tal relação fono-semântica profunda é a base da teoria e da crítica de Jean Cohen, que enfatiza sempre o duplo mecanismo de construção do poema: a “[...] poetização abrange os dois níveis da linguagem, fônico e semântico” (p.46). Para ele, então, o poema em prosa estaria mais ligado ao nível semântico, da **predicação** (os conteúdos, os significados presentes nos vários estratos do poema), e muito menos ao nível fônico, caracterizado de **versificação** propriamente dita, ao explorar os elementos formais, materiais e significantes que sustentam o edifício poemático.

A exemplo de Lefebvre, Cohen considera **figuras** vários elementos fundamentais da poesia lírica (em termos de versificação): o verso, a rima, o paralelismo, a homofonia (busca de sons semelhantes através do uso de ecos, refrãos, repetições, aliterações, assonâncias), a metrificação, a estrofação, a composição tipográfica (que difere da prosa), a presença ou ausência dos sinais de pontuação, os epítetos e o vocabulário escolhidos pelo poeta, a pausa métrica (definida por ele como aquela que marca a cesura ou final do verso), a pausa semântica (que diz respeito ao significado e à correta leitura de cada verso, mas que nem sempre coincide com a pausa métrica devido aos *enjambements* e/ou aos sinais de pontuação), bem como os tropos tradicionais como a metáfora, a sinédoque, a metonímia, a antítese, o paradoxo...

No plano específico da semântica, Cohen considera as seguintes figuras:

a) a **impertinência**, ligada à predicação e ao uso de epítetos –por exemplo, “perfumes negros” –, e caracterizada desvio à norma linguística; b) a **redundância**, que também se liga aos epítetos, reduplicando-os, como “verde esmeralda”, “azul anil” ou o seguinte exemplo colhido no poema em prosa “Asas...”, de Cruz e Sousa: “Asas leves, finas, borboleteantes, falenosas [...]” (SOUSA, 1995, p.570); c) a **indeterminação**, que se refere ao uso de elipses não do ponto de vista gramatical – onde um pronome substitui o nome previamente aparecido num contexto –, mas no cerne mesmo da dicção poética, onde é impossível precisar quem é o “Eu”, o “Tu” e/ou o “Ele(a)” que aparece(m) em inúmeros poemas. Aliás, é a indeterminação – que pode surgir ainda no uso de tempos verbais, advérbios temporais ou espaciais, nomes próprios ou palavras indefinidas como “mesmo” e “outro” – a causa maior do desvio, segundo Cohen, e ajuda a caracterizar a linguagem poética; d) por último, há a **inconsequência**, definida pelo crítico como uma figura “[...] construída pela ruptura do fio lógico do pensamento. [...] Chamaremos

‘inconsequência’ esse tipo de desvio que consiste em coordenar duas ideias que, aparentemente, não têm nenhuma relação lógica entre si” (COHEN, 1978, p.138; aspas do autor). A inconsequência (reconhece o crítico), não é pertinente apenas à poesia, pois aparece também em outras artes modernas: a pintura, o cinema, o romance, o teatro, a música.

A meu ver, o paroxismo a que os poetas simbolistas e vanguardistas levaram as figuras semânticas invade também poema em prosa, como exemplifica o fragmento extraído de Cruz e Sousa. Por seu lado, as figuras formais – ligadas por Cohen à versificação, aos significantes e ao aspecto fônico – também se fazem presentes no poema em prosa – exceto, evidentemente, por aspectos essenciais à poesia em versos, como o próprio verso, a metrificação, a rima, a estrofação, os vários tipos de pausa ou cesura, o *enjambement*. Constata-se, assim, que o poema em prosa, tal qual o poema em versos, fundamenta-se no ritmo, na homofonia, nas pausas sintáticas e semânticas, na espacialização, na construção imagética, na escolha de vocabulário e de epítetos, na ambiguidade, na polissemia etc. Também se aplicam, ao poema em prosa, os conceitos de intencionalidade, materialidade e figuralidade da linguagem, defendidos por Lefebvre, assim como as noções de presentificação e obra aberta.

Enfim, para Jean Cohen, todas as figuras utilizadas pelo poeta têm como efeito “[...] provocar o processo metafórico. A estratégia poética tem por único objetivo a mudança de sentido” (COHEN, 1978, p.95). Nesta perspectiva, a metáfora não é apenas uma figura de embelezamento ou obscurecimento do discurso poético, mas a soma geral de todas as outras figuras presentes no poema, a nível fônico e semântico – e tais figuras, coroadas pela metáfora, em última análise são responsáveis pela consolidação do discurso único da poesia. Por todas as características apontadas e pelo uso desviante e intencional que faz da linguagem,

[...] o poema não é a expressão fiel de um universo anormal, mas **a expressão anormal de um universo comum**. O poema realmente é aquela ‘alquimia do verbo’ de que falava Rimbaud, pela qual se juntam na frase termos incompatíveis segundo as normas usuais da linguagem. (COHEN, 1978, p.97; aspas do autor; grifos meus).

[...]

O significado poético não é inefável, já que precisamente a poesia o diz. [...] A poesia não é a ‘bela linguagem’, mas uma **linguagem que o poeta teve de inventar para dizer aquilo que não teria dito de outra forma**. (COHEN, 1978, p.132; aspas do autor; grifos meus).

Ora, a invenção também está pressuposta no poema em prosa. Neste, evidenciam-se os dois elementos fundantes de qualquer discurso poético (o ritmo e a imagem), conquanto as figuras formais tradicionais (talvez mesmo em prol das figuras semânticas) possam aparecer subvertidas (o verso e a metrificação se ausentam, claro; a estrofação é substituída por parágrafos curtos ou mais longos, dependendo do artista; as pausas encontram-se entre estes e no uso mais prosaico dos sinais de pontuação). Tudo isso assinala, a meu ver, a invenção de uma linguagem nova (anormal) para a expressão do mesmo mundo normal de sempre, embora o poema em prosa, filho dileto da modernidade, sempre buscou captar, em imagem e ritmo, as graves transformações por que vêm passando este mundo e a desguarnecida subjetividade humana.

Por tudo isso, diga-se que uma terceira via conceitual, crítico-teórica e estética em relação ao poema em prosa, seria aquela dos estudiosos (e dos próprios poetas) que buscam legitimar a existência específica do poema em prosa em obras hoje clássicas, como a de Suzanne BERNARD (*Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*, 1959), e tantas outras, não menos subsidiárias, cujos autores vão consignados nas "Referências" que fecham este trabalho (CHAPELAN, JOHNSON, MILLIET, MOISÉS, PAZ, PIRES, PLACER, ROLLEMBERG, Luís SILVA, VICENTE e VINCENT-MUNNIA).

Em seu manual, Suzanne Bernard afirma que não há regras apriorísticas para a definição do poema em prosa (este não é uma forma fixa, como o soneto), buscando conceituá-lo e estabelecer seus princípios estéticos sempre a partir dos seguintes pares de opostos: a) primeiramente, o poema em prosa estrutura-se sob um duplo princípio, pois ele “[...] *emprunte ses éléments à la prose[e] il se construit comme un poème.*” (BERNARD, 1959, p.407; grifos da autora); b) em consequência, o poema em prosa é o resultado da tensão entre dois polos: “[...] *l'organisation artistique [e] l'anarchie destructrice.*” (p.407); c) assim, as duas formas básicas do poema em prosa, na tradição francesa, são o poema formal (Bertrand) e o poema-iluminação (Rimbaud). Nas palavras da autora:

*[...] en effet le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur...*



*De là sa contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses – et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme.* (BERNARD, 1959, p.434).

No que concerne ao primeiro par de opostos (BERNARD, 1959, p.435-444), a autora demonstra como a prosa, por natureza mais ligada à expressão lógica do discurso e do pensamento, oferecerá ao novo poema “[...] *des effets poétiques entièrement nouveaux.*” (p.435), ao mesmo tempo em que será subvertida pela poesia no que concerne ao trabalho com a palavra (em detrimento da frase lógica) e/ou nos aspectos do vocabulário, da sintaxe, da musicalidade ou do tom irônico, paródico, fantástico ou confessional: “[...] *à cette prose si libre dans le choix des sujets, dans le vocabulaire et la syntaxe, dans le ton, le poème va imposer ses exigences, ses lois organiques.*” (p.437); leis orgânicas estas que se resumem em quatro: “*Totalité d’effet, concentration, gratuité, intensité [...]*” (p.439).

Em sequência, Bernard estuda a oscilação do poema em prosa entre os polos da “organização artística” e da “anarquia destrutiva” (BERNARD, 1959, p.444-449), enfatizando que tal dualidade é inerente ao novo **gênero**, pois este, ao mesmo tempo em que nega a versificação e as leis métricas e prosódicas, é imbuído de “[...] *une force organisatrice, qui tend à construire un ‘tout’ poétique [...]*” (p.444; aspas da autora) e que o cristaliza num todo fechado, orgânico e autônomo – o poema: “*Il y a une révolte au point de départ des poèmes en prose d’Aloysius Bertrand, comme il y a une forme d’art au point d’arrivée des Illuminations.*” (p.444).

Contudo, ao enfocar o terceiro par de opostos, representado pelo **poema formale** seu contrário, o **poema-iluminação** (BERNARD, 1959, p.449-465), a autora ressalva que o caráter de revolta, traduzido na escolha da prosa como instrumento para a construção do poema, revela o posicionamento do artista em face da vida, da sociedade, do mundo: assim, conquanto os poetas em prosa sejam, por natureza, revoltados e revolucionários, a escolha de uma posição mais formalista (Bertrand, os parnasianos) ou mais explosiva (Rimbaud, Lautréamont, os surrealistas), demonstra a cosmovisão inerente a cada poeta e sua filiação estética profunda: pois enquanto o **poema formal** ou artístico (Bertrand, os parnasianos) impõe “[...] *au temps une structure et des formes rythmiques régulières [...]*” (p.450), o **poema-iluminação** ou anárquico (Rimbaud, Lautréamont, os surrealistas) estilhaça os limites, as convenções e as noções de ordem,

gênero, lógica, razão, estrutura, consciência, tempo, espaço, duração... Este se configura, por excelência, como o *modus* privilegiado de expressão da modernidade, pois exacerba tanto o ritmo e as imagens caóticas, dilaceradas e fragmentadas do inconsciente do poeta, quanto o ritmo e as imagens caóticas, dilaceradas, absurdas e fragmentadas do mundo exterior, em constante metamorfose.

Entretanto, penso que se deva questionar, ao menos em parte, a dicotomia proposta pela estudiosa, em cujo livro afirma que Mallarmé, por exemplo, isola-se dessa classificação. Conquanto seja funcional e signifique um passo importante na compreensão – e na apreensão – do polimorfismo, da heterogeneidade e da complexidade do poema em prosa, é preciso ter em mente que cada autor, isoladamente, faz um uso personalíssimo dessa nova modalidade lírica. No Brasil, se é possível rastrear-se um ou outro poema-iluminação em Adelino Magalhães, ou constatar-se o poema artístico de Raul Pompéia, torna-se problemática qualquer aplicação *in totum* da teoria dicotômica de Suzanne Bernard à poesia em prosa de Cruz e Sousa, pois esta pode apresentar um sem número de variações, indo do mais estrito formalismo até ao que a estudiosa considera poema-iluminação. Ademais, o pendor do poeta catarinense para a narração, a descrição, a digressão e o ensaio; ou para soltar as rédeas da imaginação e da fantasia; ou para a exploração de estados de semiconsciência (em que entra a revelação luminosa, mas também a ação do repugnante e do asqueroso), levaram-me a desenvolver na tese o conceito de **poema-epifania**, através do qual procuro demonstrar os vários modos compositivos, estilísticos e significativos desses poemas em prosa, nos quais o olho e o olhar, a visão e a audição, o espelho e o reflexo, a epifania e a intuição desfrutam de largo privilégio. No que concerne à epifania, avento a hipótese de que esta (tão celebrada nos moderníssimos James Joyce e Clarice Lispector) pode ter sua origem no moderno século XIX (ao menos no que diz respeito à literatura brasileira), justamente na sempre desprezada poesia em prosa de Cruz e Sousa, vista comumente, por nossa crítica tradicional, como “narrativa falhada”.

Seja como for, a tal poema em prosa do artista do Desterro talvez seja oportuno trazer à cena o conceito atualíssimo de **híbrido**, palavra que, no seu melhor sentido, foi explorada na teoria crítica de Maria Esther Maciel (por exemplo, em “Travessias de gênero na poesia contemporânea”, enfileirado no coletivo *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*, por Celia Pedrosa e Maria Lucia de Barros Camargo, em 2006) e em

sua prática literária, conforme nos é dado ler (e ver) em seus admiráveis *O livro de Zenóbia* (2004) e *O livro dos nomes* (2008).

### **Alguns cantos de ritmo encantatório, das *Evocações***

Na tese, com vistas à compreensão da diversa poesia em prosa de Cruz e Sousa, ofereci uma classificação tipológica tanto em relação aos 45 textos de *Missal* (PIRES, 2002, p.381-393), quanto em relação aos 36 textos de *Evocações* (PIRES, 2002, p.393-416). Dentre estes, geralmente mais longos que os de *Missal*, separei num grupo específico aqueles que esmiúçam a estética e apoética de Cruz e Sousa, ao tematizarem a arte e o artista, a prosa e a poesia. Sempre em busca de um método eficaz de estudo e de trabalho, subdividi os sete textos desse grupo em três subgrupos, assim caracterizados: a) no primeiro, juntei os que tratam da figura do artista, como “Triste” (SOUSA, 1995, p.550-553) e “Morto” (p.594-596); b) no segundo, vão os textos preocupados com o estabelecimento de filiações estéticas e de relações intertextuais, como “No inferno” (p.607-610) e “Espelho contra espelho” (p.622-625); c) enfim, os textos programáticos, dentre os quais se destacam “Iniciado” (p.519-524) e os longos “Intuições” (p.575-594) e “Emparedado” (p.658-673) – este tido como o testamento humano e poético de Cruz e Sousa –, compõem o terceiro subgrupo, embora seja da articulação dos três que se pode delinear a estética e a arte poética de Cruz e Sousa, as quais pressupõem também certa crítica ao convencionalismo burguês e à poesia parnasiana. Em “Espelho contra espelho”, por exemplo, a voz poética dirige-se a um Tu, “[...] alma eleita, que trazes essa sede de Espaço, essa ansiedade de Infinito, essa doença do Desconhecido que te fascina os nervos [...]” (SOUSA, 1995, p.622), e com isso o distancia do “Asinino”, termo com que desqualifica o povo e o próprio poeta parnasiano, ambos tomados do “[...] entusiasmo oficial, coletivo, das massas [...]” (p.623). O “Asinino” (o parnasiano, o burguês) seria ainda pretendente a copiadador, a plagiador do “[...] Apostolado doce e amargo da Arte, bela e triste [...]” (p.622), bem como é vincado duramente pela “[...] Rotina secular [...] [e pela] Regra universal [...]” (p.624), sem capacidade de discernimento e sem talento para a criação própria: “Sentirás no Asinino a natureza essencialmente auditiva, que ouve e torna-se o eco fácil, ingênuo, irresponsável, mas errado, mas corrompido, impuro já, da Grande Voz poderosa [...]” (p.624).

Além de evidente em “Espelho contra espelho”, o descaso e a crítica contra os parnasianos, em Cruz e Sousa, aparecem aindaem “Oração ao sol” (SOUSA, 1995, p.459-460), “Ritmos da noite” (p.505-506) e “Sugestão” (p.506-508), poemas de *Missal*. No entanto, nestes textos a crítica se configura mais numa postura pessoal do poeta, bastante orgulhosa, em relação aos poetas parnasianos encontrados nas ruas ou nos cafés da época. De modo geral, em *Evocações* a crítica é mais contundente, como “Emparedado” deixa entrever:

Foi bastante pairar mais alto, na obscuridade tranquila, na consoladora e doce paragem das Ideias, acima das graves letras maiúsculas da Convenção, para alvoroçarem-se os Preceitos, irritarem-se as Regras, as Doutrinas, as Teorias, os Esquemas, os Dogmas, armados e ferozes, de cataduras hostis e severas. (SOUSA, 1995, p.661).

Em “Emparedado” fica claro que o poeta não faz concessões aos parnasianos (tratados, no texto, com suma e ferina ironia)e tampouco ao leitor comum, pois recusa “[...] a frívola atenção passiva de um público dócil e embasbacado.” (p.666). Tal qual Baudelaire e os simbolistas, Cruz e Sousa exige de seu leitor que seja um iniciado, um decifrador dos símbolos que ele constela em seus poemas.

Em “No inferno”, também de *Evocações*, chama a atenção a **catábase órfica** empreendida pelo eu poético ao reino de Hades (de Satã), para um sugestivo encontro com o poeta Charles Baudelaire. Valorizando a imaginação (a “rainha das faculdades” também para o francês), o eu poético ressalta a filiação estética abraçada por Cruz e Sousa, cujo poema em prosa é uma transposição em diálogo intertextual evidente com o XV poema em versos d’*As flores do mal* (“*Don Juan aux Enfers*” – BAUDELAIRE, 1985, p.140-143). O sujeito poético do catarinense, além de descrever a figura hierática do artista amado, a ele se dirige em longo monólogo e esmera-se na descrição suntuosa e sinestésica do Inferno, onde vê – epifanicamente, dir-se-ia –, a árvore da qual brotam os Frutos e as Flores do Mal, alimento de todos os poetas:

Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Augusto e tenebroso Vencido! Inolvidável Fidalgo de sonhos de imperecíveis elixires! Soberano Exilado do Oriente e do Letes! Três vezes com dolência clamado pelas fanfarras plangentes e saudosas da minha Evocação!  
[...]

Mas, em meio do misterioso parque, elevava-se uma árvore estranha, mais alta e prodigiosa que as outras, cujos frutos eram astros e cujas grandes e solitárias flores de sangue, grandes flores acerbas e temerosas, flores do Mal, ébrias de aromas mornos e amargos, de dolências tristes e búdicas, de inebriamentos, de segredos perigosos, de emanações fatais e fugitivas, de fluidos de venenosas mancenilhas, deixavam languidamente escorrer das pétalas um óleo flamejante.

E esse óleo luminoso e secreto, escorrendo em abundância pelo maravilhoso parque do Inferno, formava então os rios fosforescentes da Imaginação, onde as almas dos Meditativos e Sonhadores, tantalizadas de tédio, ondulavam e vagavam insaciavelmente... (SOUSA, 1995, p.609-610).

O vigésimo texto de *Evocações*, o longo “Intuições”, oferece outros aspectos metapoéticos fundamentais da concepção artística de Cruz e Sousa. No texto (de clara vocação ensaística e programática), tem-se um longo diálogo entre dois amigos, o qual pode ser aproximado da estrutura dos diálogos platônicos. Assim, é possível extrair de “Intuições” os seguintes aspectos, geralmente dissertados/aconselhados pelo segundo amigo, mais velho, “[...] mais severo, mais perseguido de perto pelas desilusões [...]” (SOUSA, 1995, p.577), ao primeiro amigo, ainda “[...] adolescente, imberbe [...]” (p.577): a) novamente, a crítica ao Parnasianismo (p.591) e à concepção estanque de escolas literárias (p.587); b) a defesa do Ideal (p.579-580), da Intuição (p.582), da Imaginação (p.580) e da Originalidade, metaforicamente definida como “[...] alacridade nervosa, vinho acídulo e delicioso da sensação, extravagante humor cor-de-rosa [...]” (p.582); c) a convicção de que Shakespeare faz “sínteses maravilhosas” (p.581), como as buscadas pelos simbolistas (p.581-583); d) por conseguinte, há a elevação de Hamlet como o símbolo, por excelência, do ser humano (p.580-583); e) bem como a visão/a consciência do Artista como um predestinado (p.591), que “[...] exprimirás então por Sínteses tudo o que constitui a essência do teu ser [...]” (p.592); f) enfim, reafirma-se a filiação estética do autor, que aconselha:

Se trazes com efeito contigo uma feição nova da Arte, trazes contigo uma Dor nova...

Se trazes com efeito contigo a inflamada matéria-prima para fundir os Ideais mais nobres e belos, agora é só comunicar-lhes vida

[...]

Nessas romarias e escaladas obscuras em que por ora vais, pelo Espírito, não sejas dos oportunistas da Arte. [Mas] Segue esses Santos tristes [Verlaine, Villiers de L’Isle-Adam, Baudelaire...] (SOUSA, 1995, p.590).

Em “Intuições” deparamo-nos com uma expressão que, conquanto não seja a “alquimia verbal” de Rimbaud, está bem perto desta: “É precisamente um trabalho delicado de **alquimia da Emoção**, para dar cristalinidade astral ao Espírito e à Forma, que no organismo artístico intuitivamente e invisivelmente se opera.” (SOUSA, 1995, p.584-585; grifos meus). Assim qualificado o trabalho artístico (que pressupõe, claramente, a criação de uma **nova língua** mais intuitiva, e não arrepelada pelo “desregramento racional de todos os sentidos” – afinal, Rimbaud é precursor dos surrealistas, não Cruz e Sousa, embora este tenha explorado a contento o monólogo interior), nosso poeta considera que a observação (do concreto) deve ser apenas um ponto de partida para a **abstração** (aliás, ideia que se evidencia também em Mallarmé), atingível em três passos: a) pela observação, a análise e a psicologia; b) estas são, no processo, depuradas e “filtradas pela Sensibilidade”; c) para enfim produzirem/atingirem a essência da Abstração. Em palavras do poeta:

A observação constitui a força básica do artista, dela é que ele parte para as mais altas abstrações estéticas, como os **Decadentes**, os **Simbolistas**, os **Místicos**, partem das cruzeiras brutais do **Materialismo**, da tangibilidade do **Realismo** e do agudo e livre exame das **Ideias positivas**, além de outras absolutas origens idealistas nevro-psíquicas, num movimento natural, simples e até nobre e claramente evolutivo, de requintes da alma.

[...]

A observação, a análise, a psicologia, depuradas, filtradas pela Sensibilidade, produzem, em essência, a Abstração. (SOUSA, 1995, p.584-585; grifos meus).

A citação – ao lado das anteriores considerações sobre Shakespeare – ajuda a definir com clareza a concepção crucial de **síntese simbolista**, por ele sempre buscada. Outrossim, o trecho ressalta e contrapõe várias das escolas estéticas e das ideais do tempo (de um lado, os Decadentes, os Simbolistas e os Místicos; de outro, o Materialismo, o Realismo e o Positivismo), numa sugestão de que os primeiros, eleitos tradutores da floresta de símbolos, partem da grosseria carnal e material da realidade mas a ultrapassam em sínteses ideais e “altas abstrações estéticas”, enquanto os outros (os parnasianos, os realistas, os naturalistas) ainda fazem uma arte presa às convenções, à realidade mesquinha e à matéria vil, sem avançar na conquista de nenhum Ideal.

Enfim, “Intuições” apresenta algumas considerações fundamentais sobre prosa e poesia, oferecendo pelo menos duas páginas memoráveis (SOUSA, 1995, p.585-587) acerca das certezas de Cruz e Sousa sobre a validade da prosa como meio de expressão artística tão legítimo quanto a poesia, pois o verdadeiro artista “[...] se manifesta igualmente no verso e na prosa, especialmente quando nessa prosa ele consegue traduzir, comunicar com clareza, com profundidade, a sua estesia, a sua idiosincrasia, os seus êxtases, as suas ansiedades íntimas.” (p.585), como tão bem demonstra Cruz e Sousa em seus dois livros de poemas em prosa, *Missal* e *Evocações*. Em outro sentido (mas complementar), é de se crer que, de acordo com a teoria das correspondências (ou analogias universais), há uma espécie de **sinestesia** entre prosa e poesia, no Simbolismo em geral – e no de Cruz e Sousa, em particular –, como o há entre os cinco sentidos, entre os sons, as cores e os perfumes, e entre o mundo terreno (sensível) e o mundo divino (ideal) – Analogia, aliás, fartamente estudada por Octavio Paz, que a contrapõe à Ironia. Embora aqui não seja o caso de avançar com o problema, deixo apenas registrado que na tese procurei articular os dois aspectos centrais da obra em prosa de Cruz e Sousa (Simbolismo e Decadentismo) com os postulados de Paz: o primeiro, no seu arranque para o alto e para o espírito, pressupõe por certo a Analogia, enquanto o arsenal imagético decadentista, ao prender o artista nas malhas do mundo, estaria imbricado com a Ironia<sup>1</sup>. De todo modo, voltemos ao texto e acompanhemos outros

---

<sup>1</sup> Evidentemente, é impossível, na literatura brasileira – ou mesmo na portuguesa –, fazer-se a separação nítida do que é Decadentismo e do que é Simbolismo, uma vez que o problema não é passível de acordo nem mesmo na literatura francesa. No caso de Cruz e Sousa, é evidente que a mistura de elementos, imagens, temas e tópicos do Decadentismo e do Simbolismo também concerne a seu primeiro livro de poemas em versos (*Broquéis*, 1893), que se abre com o longo “Antífona” (11 quartetos em versos decassílabos), cujas duas últimas estrofes (vincadas por certa carnalidade decadentista) parecem fazer uma espécie de rebaixamento do ideal simbolista preconizado nas nove primeiras estâncias – isto é, a mistura das duas estéticas evidencia-se num mesmo poema. Ainda a título de exemplo, considero que os nove sonetos que se seguem ao poema de abertura do livro ora tangenciam o pêndulo simbolista (“Siderações”, “Em sonhos...” e “Monja”), ora fazem oscilar o pêndulo decadentista (“Lésbia”, “Múmia”, “Lubricidade”, “Cristo de bronze”, “Clamando...” e “Braços”), parece que numa prevalência do segundo, vincado tópica e tematicamente pela carne, o gozo, o pecado, o sadismo, o dolorismo, o sangue, a doença, a morte, a mulher fatal, o grotesco (e sempre a explorar o cromatismo acentuado em vermelho, roxo e negro, enquanto o Simbolismo prefere o azul, o branco, o dourado). Infelizmente, ainda faltam estudos aprofundados que esmiúcem um pouco mais o problema decadentista-simbolista na poesia de Cruz e Sousa, seja em versos, seja em prosa, seja articulando sua obra madura em versos e em prosa, o que nos levaria, finalmente, a uma compreensão mais global e mais acurada de nosso Orfeu Negro, originalíssimo tanto por esse uso peculiar das estéticas finisseculares, quanto pela apropriação estimulante que fez do poema em prosa, ou seja, todo um repertório de matriz francesa que em suas mãos é subvertido combativamente e que termina por subverter a literatura brasileira da época, em grande parte aferrada à tríade parnasiano-realista-positivista.

fragmentos de interesse, vincando nossa atenção no trecho em negrito, que vale como uma definição pessoal de poema em prosa:

[...] a prosa não é qualidade excepcional dos prosadores exclusivos. Para um espírito complexo de Arte, para o verdadeiro Clarividente, para o Poeta, na grande acepção de sensibilidade desse vocábulo, prosa e verso são teclas, órgãos diferentes onde ele fere as suas Ideias e Sonhos. Prosa e verso são simples instrumentos de transmissão do Pensamento. E, quanto a mim, se me fosse dado organizar, criar uma nova forma para essa transmissão, certo que o teria feito, a fim de dar ainda mais ductilidade e amplidão ao meu Sonho. Nem prosa nem verso! Outa manifestação, se possível fosse. Uma Força, um Poder, uma Luz, outro Aroma, outra Magia, outro Movimento capaz de veicular e fazer viver e sentir e chorar e rir e cantar e eternizar tudo o que ondeia e turbilhona em vertigens na alma de um artista definitivo, absoluto.

A prosa não pode ser sempre de caráter imutável, impassível diante da flexibilidade nervosa, da aspiração ascendente, da volubilidade irrequieta do Sentimento humano. Não há hoje, nesta Hora alta e suprema dos tempos, fórmulas preestabelecidas e constituídas em códigos para a estrutura da prosa, principalmente quando ela é feita por uma sensibilidade *doentia* e extrema. Há tantas maneiras de fazer cantar a prosa, de a fazer viver, radiar, florir e sangrar, quantas sejam as diversidades dos temperamentos reais e eleitos.

[...]

Pouco importa que essa prosa não guarde regularidades de preceitos, de dogmas, de convenções

[...]

Se essa determinada prosa dá sugestões, desperta curiosidades, faz acordar a imaginação e consegue trazer no estilo modalidades perfeitamente originais, correspondentes à originalidade do temperamento do artista, como, pois, que o que ele produz, não é prosa, não se deverá chamar prosa?

**Por um lado até mesmo parece que não deveria ser esse o seu nome; não por não abranger o pretendido sentimento e forma especiais, particulares, da prosa, mas por ultrapassar, por superiorizar-se, por tomar outra elasticidade, outras vibrações, outras modalidades que a prosa convencional e feita sob moldes estabelecidos jamais comporta.**

Demais, prosa e verso, numa dada natureza, são cordas vibráteis, manifestações integrais e simples de uma Estética pura e à parte. (p.585-586; itálico do autor; grifos meus).

O fragmento deve interessar porque esclarece – acerca de Cruz e Sousa, em particular, e acerca do poema em prosa, em geral –, várias questões expostas neste trabalho, principalmente no bojo do Simbolismo, quando a recusa da “regularidade de preceitos, de dogmas, de convenções”, em favor da livre expressão e da livre criação do



artista tornou-se tão contundente, levando-o a inventar “outra Magia” e outra alquimia, que revelassem sua “Estética pura e à parte” e que dessem nova direção à poesia lírica da modernidade. Esta, evidentemente, pode/deve ser feita em versos e em prosa, segundo os mesmos preceitos de Cruz e Sousa: “Um ser artístico assim é como uma harpa exótica de duas cordas: – uma corda para a prosa, outra corda para o verso, formando os sons de ambas essas cordas com igual harmonia.” (p.586). Essa mão dupla é possível porque, ainda segundo a voz poética, há horas de dolência em que se quer vagar “[...] pelas gôndolas siderais da Poesia...” (p.586), enquanto em outras, premido o sujeito pela urgência da comunicação, deve-se falar “[...] clarividentemente pelo Salmo austero da prosa.” (p.586).

Sob meu ponto de vista, considero que o poeta do Desterro foi bastante feliz em suas pretensões poéticas e estéticas, pois legou-nos uma obra considerável em verso e em prosa. O problema é que esta última ainda permanece desdenhada pelo leitor vulgar e pelo especialista, vulgo crítico literário. De toda maneira, sobretudo em *Evocações*, plasma-se a poesia como gnose profunda do eu, de largo ritmo variado e encantatório.

## À GUISA DE CONCLUSÃO

À guisa de conclusão, referende-se que o ritmo encantatório dos poemas em prosa de Cruz e Sousa é analógico no sentido postulado por Octavio Paz, pois une estruturalmente ritmo e imagem: **ritmo** que se perfaz através de ecos, repetições, assonâncias, aliterações, rimas ocasionais toantes e consoantes, sonoridades bizarras (de neologismos ou advérbios em “mente”), partituras tonais e atonais; **imagem** que se constrói através de descrições simples ou complexas, metáforas, comparações, personificações, mitos, metamorfoses, sinestésias, substantivos abstratos, enumerações adjetivas, maiúsculas com função alegórica e/ou simbólica, cromatismos diversos.

Ou seja, todo um repertório milimetricamente pensado e construído segundo a estética do tempo, e que tanto pode dar rédeas à imaginação pela “Região azul...” (13º

poema em prosa de *Evocações*), quanto pode fazer a denúncia da exploração e da escravização que o continente africano e sua população têm sofrido pelos milênios afora, em “Dor negra” (15º poema em prosa de *Evocações*). Este pode ser lido como continuação do Condoreirismo antiescravagista de Castro Alves, ou na chave antecipatória da consciência dilemática que os brasileiros afrodescendentes gradativamente construirão de si e para si – testemunho que sempre deve ser levado em conta, no caso de Cruz e Sousa, porque ele, pária social, viveu na carne o tópico romântico-decadentista-simbolista do poeta maldito, e teve como única arma a sua palavra, a sua escritura. Como são curtos, transcrevo ambos os textos, me eximindo, no entanto, de analisá-los, comentá-los e interpretá-los, para além deste rápido esboço<sup>2</sup>. Basta, por ora, o encantamento que as palavras do poeta suscitam, rítmica e imagetivamente ordenadas em arte:

#### Região azul...

As águias e os astros abrem aqui, nesta doce, meiga e miraculosa claridade azul, um raro rumor d’asas e uma rara resplandescência solenemente imortais.

As águias e os astros amam esta região azul, vivem nesta região azul, palpitam nesta região azul. E o azul, o azul virginal onde as águias e os astros gozam, tornou-se o azul espiritualizado, a quint’essência do azul que os estrejamentos do Sonho coroam...

Músicas passam, perpassam, finas, diluídas, finas, diluídas, e delas, como se a cor ganhasse ritmos preciosos, parece se desprender, se difundir uma harmonia azul, azul, de tal inalterável azul, que é ao mesmo tempo colorida e sonora, ao mesmo tempo cor e ao mesmo tempo som...

E som e cor e cor e som, na mesma ondulação ritmal, na mesma eterificação de formas e volúpias, conjuntam-se, compõem-se, fundem-se nos corpos alados, integram-se numa só onda de orquestrações e de cores, que vão assim tecendo as auréolas eternas das Esferas...

E dessa música e dessa cor, dessa harmonia e desse virginal azul vem então alvorando, através da penetrante, da sutil influência dos rubros Cânticos altos do sol e das soluçadas lágrimas noturnas da lua, a grande Flor original, maravilhosa e sensibilizada da Alma, mais azul que toda a irradiação azul e em torno à qual as águias e os astros, nas majestades e delicadezas das asas e das chamas, descrevem claros, largos giros ondeantes e sempiternos...(SOUSA, 1995, p.558-559).

<sup>2</sup> Na sequência deste ensaio, convido o leitor a conhecer “Os cânticos alados: leitura de dois poemas em prosa de Cruz e Sousa”, em que analiso e interpreto detidamente os textos “Cânticos” (de *Missal*) e “Asas...” (de *Evocações*), a partir do arsenal crítico-teórico-conceitual e histórico aqui exposto e discutido.

### Dor negra

E como os Areais eternos sentissem fome e sentissem sede de flagelar, devorando com as suas mil bocas tórridas todas as rosas da Maldição e do Esquecimento infinito, lembraram-se, então, simbolicamente da África!

Sanguinolento e negro, de lavas e de trevas, de torturas e de lágrimas, como o estandarte mítico do Inferno, de signo de brasão de fogo e de signo de abutre de ferro, que existir é esse, que as pedras rejeitam, e pelo qual até mesmo as próprias estrelas choram em vão milenariamente?!

Que as estrelas e as pedras, horrivelmente mudas, impassíveis, já sem dúvida que por milênios se sensibilizaram diante da tua Dor inconcebível. Dor que de tanto ser Dor perdeu já a visão, o entendimento de o ser, tomou decerto outra ignota sensação da Dor, como um cego ingênito que de tanto e tanto abismo ter de cego sente e vê na Dor uma outra compreensão da Dor e olha e palpa, tateia um outro mundo de outra mais original, mais nova Dor.

O que canta Réquiem eterno e soluça e ulula, grita e ri risadas bufas e mortais no teu sangue, cálix sinistro dos calvários do teu corpo, é a Miséria humana, acorrentando-te a grilhões e metendo-te ferros em brasa pelo ventre, esmagando-te com o duro coturno egoístico das Civilizações, em nome, no nome falso e mascarado de uma ridícula e rota liberdade, e metendo-te ferros em brasa pela boca e metendo-te ferros em brasa pelos olhos e dançando e saltando macabramente sobre o lodo argiloso dos cemitérios do teu Sonho.

Três vezes sepultada, enterrada três vezes: na espécie, na barbaria e no deserto, devorada pelo incêndio solar como por ardente lepra sidérea, és a alma negra dos supremos gemidos, o nirvana negro, o rio grosso e torvo de todos os desesperados suspiros, o fantasma gigantesco e noturno da Desolação, a cordilheira monstruosa dos ais, múmia das múmias mortas, cristalização d'esfinges, agrilhetada na Raça e no Mundo para sofrer sem piedade a agonia de uma Dor sobre-humana, tão venenosa e formidável, que só ela bastaria para fazer enegrecer o sol, fundido convulsamente e espasmodicamente à lua na cúpula tremenda dos eclipses da Morte, à hora em que os estranhos corcéis colossais da Destruição, da Devastação, pelo Infinito galopam, galopam, colossais, colossais, colossais...(SOUSA, 1995, p.563-564).

### REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Edição bilíngue. 8.ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

\_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em prosa**. Tradução Dorothee de Bruchard. Ed. bilíngue. Florianópolis: UFSC, 1996.

\_\_\_\_\_. **O spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Tradução António Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

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

BERTRAND, A. **Gaspard de la nuit**: fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot. Paris: Le Club Français du Livre, 1957.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

CHAPELAN, M. (Introduction, choix et notes). **Anthologie du poème en prose**. Paris: Julliard, 1946.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Tradução Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

ECO, U. O signo da poesia e o signo da prosa. In: \_\_\_\_\_. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução Beatriz Borges. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.232-249.

JOHNSON, B. Algumas consequências da diferença anatômica dos textos. Para uma teoria do poema em prosa. In: TODOROV, T. et al. **O discurso da poesia**(Revista *Poétique*,28). Coimbra: Almedina, 1982. p.111-133.

LAUTRÉAMONT, C. de. **Os cantos de Maldoror**. Tradução, prefácio e notas Claudio Willer. São Paulo: Iluminuras, 2014.

LEFEBVE, M.-J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.

MACIEL, M. E. **O livro dos nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. Travessias de gênero na poesia contemporânea. In: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. de B. (Orgs.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.102-109.

\_\_\_\_\_. **O livro de Zenóbia**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MALLARMÉ, S. **Divagações**. Tradução e apresentação Fernando Scheibe. Florianópolis: UFSC, 2010.

\_\_\_\_\_. **Divagations**. Genève: A. Kundig, 1943

MILLIET, S. Essência e objetivo da poesia. O poema em prosa. In: \_\_\_\_\_. **Três conferências**. Rio de Janeiro: MEC (Serviço de Documentação), 1955 (Os Cadernos de Cultura, 78). p.3-23.

MOISÉS, M.A **criação literária**: prosa II. 16.ed., revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 1998.

\_\_\_\_\_. **A criação literária**: poesia. 13.ed., revista. São Paulo: Cultrix, 1997.

PAZ, O. **O arco e a lira**: o poema. A revelação poética. Poesia e história. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **Signos em rotação**. Tradução Sebastião Uchoa Leite. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996 (Debates, 48).

PIRES, A. D. **Pela volúpia do Vago**: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. 2002. 455f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, Araraquara, SP, 2002.

PLACER, X. **O poema em prosa**: conceituação e antologia. Introdução Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

POMPÉIA, R. **Canções sem metro**. Organização, introdução e notas Gilberto Araújo. Campinas, SP: UNICAMP, 2013.

\_\_\_\_\_. **Canções sem metro**. Organização Afrânio Coutinho. Estudos introdutórios Wenceslau de Queirós et al. Brasília/Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1982 (vol. IV das *Obras*).

RIMBAUD, A. **Prosa poética**. Tradução, prefácio e notas Ivo Barroso. Ed. bilíngue. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

\_\_\_\_\_. **Une saison en enfer/Uma estadia no inferno**. Tradução Ivo Barroso. 2.ed., bilíngue. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

\_\_\_\_\_. **Oeuvres**. Paris: Mercure de France, 1956.

ROLLEMBERG, M. Onde está a poesia em prosa no Brasil? **Revista USP**, São Paulo, n.36, p.179-181, dez. 1997/fev. 1998.

SILVA, D. C. da. **Uma teoria do poema**. Brasília: Thesaurus, 1986.

SILVA, L. **Um desafio submerso**: Evocações, *de Cruz e Sousa, e seus aspectos de construção poética*. 1999. 200f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, SP, 1999.

SOUSA, J. da C. e. **Faróis**. Apresentação Ivan Teixeira. Ed. fac-similar. São Paulo/Florianópolis: Ateliê/FCC, 1998.

\_\_\_\_\_. **Obra completa**. Organização Andrade Muricy. Atualização e notas Alexei Bueno. Reimpressão atualizada da 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

\_\_\_\_\_. **Broquéis**. Introdução Ivan Teixeira. Ed. fac-similar. São Paulo: EDUSP, 1994.

VICENTE, A. L. A narrativa no poema em prosa. **Itinerários**, Araraquara, n. 12, p. 125-131, 1998.

VINCENT-MUNNIA, N. **Les premiers poèmes en prose**: généalogie d'un genre. Dans la première moitié du dix-neuvième siècle français. Paris: Honoré Champion, 1996.

\_\_\_\_\_. Premiers poèmes en prose: Le spleen de la poésie. **Littérature**, Paris, n. 91, p. 3-11, oct. 1993.