ANTÔNIO DONIZETI PIRES

Pela volúpia do Vago:

O Simbolismo.

O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira.

Volume **1**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista, *campus* de Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Estudos Literários)

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Araraquara, agosto de 2002

ANTÔNIO DONIZETI PIRES

Pela volúpia do Vago:

O Simbolismo.

O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira.

Volume **2**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista, *campus* de Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Estudos Literários)

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Araraquara, agosto de 2002

ANTÔNIO DONIZETI PIRES

Pela volúpia do Vago:

O Simbolismo.

O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira.

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras, da Universidade Estadual Paulista, *campus* de Araraquara, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de concentração: Estudos Literários)

Orientadora: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

Araraquara, agosto de 2002

Este trabalho é dedicado, *in memoriam*,

A meu pai, Benício Pires (1929 – 2000),
quem me ensinou as primeiras letras. E todas as estórias.

Ao Prof. Dr. Carlos Alberto Iannone (1936 – 2002),
quem me ajudou no aprendizado destas últimas Letras.

Agradecimentos especiais:

À Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite,

Por ter me apresentado a poesia em prosa de Aloysius Bertrand;
Por ter me ajudado, sem que soubesse, a definir meu objeto de pesquisa;
Pela orientação segura, profissional e, sobretudo, muito prazerosa.

Aos professores que, gentilmente, aceitaram o convite para compor a Banca de Argüição, a quem deixo consignado o meu sincero reconhecimento:

Prof. Dr. Adalberto Luiz Vicente;
Profa. Dra. Fulvia M. L. Moretto;
Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral;
Profa. Dra. Márcia Valéria Zamboni Gobbi.

Estas páginas não são senão uma variação, mais uma, dessa Defesa da poesia *que, há séculos, escrevem incansavelmente os poetas modernos.*

Octavio Paz, *A outra voz*, p. 8

Por que foi à poesia que o homem teve a idéia de pedir uma solução para o problema de seu destino?

Marcel Raymond, *De Baudelaire ao Surrealismo*, p. 37

*Há horas em que o espírito, por infinitas dolências, **pela volúpia do Vago**, [...] vaga pelas gôndolas siderais da Poesia... Mas, há também outras horas, em que o espírito, revestido de severas vestes talares, é arrastado por sugestões desconhecidas de uma eloqüência magna, mais indutiva, comunicativa e direta e fala então clarividentemente pelo Salmo austero da prosa.*

Cruz e Sousa, "Intuições", *Evocações*, p. 586 (grifo meu)

O poema em prosa é o mar da lírica. *Se o rio corre nas margens ditadas pela tradição, o mar é espaço aberto à invenção. O rio mantém o seu curso: é discurso. O mar é polifônico: rebentação do canto. O rio, por mais caudaloso que seja, está associado à terra. O mar é universal. O rio, como uma tradição que se perde, pode secar. O mar é odisséia, se renova a cada manhã. O rio depende da voz de seus afluentes. O mar ecoa nos búzios. O rio é fala corrente. O mar é dizer ondulado. O rio tem fonte. O mar tem vazante. O rio é poesia cerrada. O mar é poesia aberta. O rio é tempo. O mar é espaço. O rio é corpo. O mar, espírito.*

Augusto Massi, ***Espacio****: inventário e invenção*, p. 54-5 (grifo meu)

O símbolo, que é espiritual, pode, não há dúvida, viver sob a forma do verso; mas então o verso é como se não existisse. Dai-me palavras, grandes palavras, mesmo em versos; se em versos elas couberem; mas não me reciteis apenas palavras medidas.

Rocha Pombo, *No hospício*, p. 48

Resumo

Este trabalho tem por objetivo o estudo comparado do poema em prosa decadentista-simbolista nas literaturas portuguesa e brasileira. O ponto de partida é a reflexão sobre a Teoria da Literatura Comparada e sobre alguns aspectos da modernidade, à qual se filiam o Simbolismo e o poema em prosa. Em seguida, aprofunda-se o estudo do Decadentismo e do Simbolismo franceses, ressaltando-se suas características principais, seus princípios estéticos e seus principais representantes. Avalia-se ainda o florescimento do Decadentismo e do Simbolismo, essencialmente cosmopolitas, nas literaturas portuguesa e brasileira, quando alguns caracteres nacionais somam-se aos daquelas estéticas. A terceira parte do trabalho enfoca a teoria e a crítica da poesia lírica e do poema em prosa. Como conclusão, analisa-se a poesia em prosa do português João Barreira (*Gouaches*, 1892) e do brasileiro João da Cruz e Sousa (*Missal*, 1893, e *Evocações*, 1898). As análises intertextuais apontam as principais características do poema em prosa de cada autor, bem como evidenciam suas relações com o poema em prosa decadentista-simbolista de matriz francesa.

Palavras-chave: Literatura comparada; Intertextualidade; Decadentismo; Simbolismo; Modernidade; Poesia lírica; Poema em prosa.

Abstract

This study has as its objective the comparative study of the decadentist-symbolist prose poetry in both Portuguese and Brazilian literatures. The starting point is the considerations on the Theory of Compared Literature and on some aspects of the modernity, to which Symbolism and the prose poetry are affiliated. After those considerations, a profound study was made of French Decadentism and Symbolism, emphasizing their main characteristics, their aesthetic principles, and their main representatives. There is also an evaluation of the blooming of the Decadentism and Symbolism, essentially cosmopolites, in the Portuguese and Brazilian literatures, when some national characters are added to the ones of those aesthetics. The third part of the study focus on the theory and review of the lyric poetry and of the prose poem. As a conclusion, an analysis is made on the prose poetry of the Portuguese João Barreira (*Gouaches*, 1892) and of the Brazilian João da Cruz e Sousa (*Missal*, 1893, and *Evocações*, 1898). The intertext analysis not only points out to the main characteristics of the prose poetry of each author, but also highlights their relation with the decadentist-symbolist prose poetry of French matrix.

Key-Words: Compared Literature; Intertextuality; Decadentism; Symbolism; Modernity; Lyric Poetry; Prose poetry.

Résumé

Ce travail a pour but l'étude comparé du poème en prose décadentiste-symboliste aux littératures portugaise et brésilienne. Le début est la réflexion sua la Théorie de la Littérature Comparée et sur quelques aspects de la modernité, à laquelle se lient le Symbolisme et le poème en prose. Ensuite, s'approfondit l'étude du Décadentisme et du Symbolisme français, en relevant ses principales caractéristiques, ses principes esthétiques et ses principaux représentants. On évalue aussi l'épanouissement du Décadentisme et du Symbolisme, essentiellement cosmopolites, aux littératures portugaise et brésilienne, quand quelques caractères nationaux s'additionnent aux de ces esthétiques. La troisième partie du travail met en évidence la théorie et la critique de la poésie lirique et du poème en prose. Comme conclusion, on analyse la poésie en prose du portugais João Barreira (*Gouaches*,1892) et du brésilien João da Cruz e Sousa (*Missal*, 1893, et *Evocações*, 1898). Les analyses intertextuelles pointent les principales caractéristiques du poème en prose de chaque auteur, bien comme mettent en évidence ses relations avec le poème en prose décadentiste-symboliste de matrice française.

Mots-clefs: Littérature comparée; Intertextualité; Décadentisme; Symbolisme; Modernité; Poésie lyrique; Poème en prose.

Sumário:

Introdução 4

Primeira Parte 6

I – A literatura comparada em perspectiva 7

1.1. Histórico da literatura comparada 7
1.1.1. A escola francesa 7
1.1.2. A escola americana 8
1.1.3. Outras orientações comparatistas 9
1.1.4. A literatura comparada hoje 11
1.2. Algumas considerações críticas sobre a literatura comparada 16
1.2.1. A literatura comparada, a teoria, a crítica e a história literárias 16
1.2.2. Da interação entre as várias escolas de literatura comparada: proposta de um método 17
1.3. A literatura comparada no Brasil 22
1.4. A literatura comparada em Portugal 31

II – A modernidade em perspectiva 34

Segunda Parte 46

I – O Simbolismo: marco da modernidade em poesia 47

1.1. Preliminares 47
1.2. Antecedentes do Simbolismo 48
1.2.1. O Romantismo alemão 48
1.2.2. A "arte pela arte" e o Parnasianismo 63
1.2.3. Ainda o esteticismo. Os pré-rafaelitas ingleses 70
1.2.4. Richard Wagner 78
1.2.5. Edgar Allan Poe 83
1.2.6. Charles Baudelaire e a teoria das correspondências 88

II – Decadentismo e Simbolismo 100

2.1. Bases histórico-culturais. Convergências filosóficas e místico-espiritualistas 100
2.2. Origens do Decadentismo e do Simbolismo 105
2.3. O manifesto decadentista. Características do movimento. Intersecções com o Simbolismo 113
2.4. O manifesto simbolista. Características do movimento 125

III – Os *pioneiros* do Simbolismo 140

3.1. Preliminares 140
3.2. Três precursores malditos e revoltados: Villiers de L'Isle-Adam, Corbière e Lautréamont 140
3.3. Paul Verlaine, mestre decadentista 144
3.4. Stéphane Mallarmé, mestre simbolista 150
3.5. Arthur Rimbaud 161

IV – Os simbolistas de 1886 168

4.1. Preliminares 168
4.2. Jules Laforgue 172

4.3. Gustave Kahn e Édouard Dujardin: o verso livre; o monólogo interior 176
4.4. Outras considerações 181

V – O Simbolismo em português 185

5.1. O Simbolismo em Portugal 185
5.2. O Simbolismo no Brasil 206
5.3. Perspectiva comparada: Simbolismo em Portugal. Simbolismo no Brasil 242

VI – Símbolo e Alegoria como categorias estéticas: do Simbolismo ao Modernismo 247

Terceira Parte 254

I – *O poema em prosa é o mar da lírica* 255

1.1. Preliminares 255
1.2. Poesia. Poema. Prosa. Prosa poética. Poema em prosa 255
1.3. Breve histórico do poema em prosa 280
1.3.1. O poema em prosa na literatura francesa 280
1.3.2. O poema em prosa na literatura portuguesa 295
1.3.3. O poema em prosa na literatura brasileira 304
1.3.4. O poema em prosa em outras literaturas 322
1.4. O poema em prosa: estética e conceituação 329

II – *Pela volúpia do Vago*: o poema em prosa simbolista 341

2.1. Gouaches: o universo estético de João Barreira 341
2.1.1. O escritor João Barreira: um incompreendido? 341
2.1.2. Uma leitura de Gouaches 349
2.1.2.1. Apresentação e breve análise geral da obra 349
2.1.2.2. Breve análise crítico-interpretativa de “A escalada”, poema em prosa de *Gouaches* 361
2.1.2.3. A *não-síntese* decadentista barreiriana: *O concilio de sphynges* 365
2.2. Missal e Evocações: o universo estético de Cruz e Sousa 367
2.2.1. O poeta Cruz e Sousa no Inferno, com Charles Baudelaire 367
2.2.2. Uma leitura da poesia em prosa de Cruz e Sousa 381
2.2.2.1. Apresentação e breve análise geral de *Missal* 381
2.2.2.2. Apresentação e breve análise geral de *Evocações* 393
2.2.2.3. Breve análise crítico-interpretativa de “Os Cânticos”, poema em prosa de *Missal* 416
2.2.2.4. Breve análise crítico-interpretativa de “Asas...”, poema em prosa de *Evocações* 420
2.2.2.5. A síntese simbolista cruciana: o *lírio* e a *lesma* 426
2.3. Perspectiva comparada: João Barreira e Cruz e Sousa 429

Conclusão geral 432

Referências bibliográficas 436

1. Teoria da literatura/Literatura comparada 436

2. Teoria e crítica da poesia/Poesia em prosa 437

2.1. Obras crítico-teóricas e analíticas 437
2.2. Artes poéticas/Estética/Filosofia da arte 439

3. Romantismo/Simbolismo/Modernismo 440

3.1. Geral 440

3.2. Literatura francesa 440
3.2.1. Geral 440
3.2.2. Obras literárias 442
3.2.3. Antologias 444
3.3. Literatura portuguesa 444
3.3.1. Geral 444
3.3.2. Obras literárias 445
3.3.3. Antologias 446
3.3.4. Revista 446
3.4. Literatura brasileira 446
3.4.1. Geral 446
3.4.2. Obras literárias 451
3.4.3. Antologias 452
3.4.4. Revista 452
3.5. Literatura alemã 452
3.5.1. Geral 452
3.5.2. Obras literárias 453
3.6. Literaturas de língua espanhola 453
3.6.1. Geral 453
3.6.2. Obras literárias/Antologias 453
3.7. Literaturas de língua inglesa 454
3.7.1. Geral 454
3.7.2. Obras literárias/Antologias 454
3.8. Outros estudos literários 454
4. Outras obras diversas consultadas 454
5. Dicionários diversos 455

Introdução

Foi a partir da constatação do profundo descaso da crítica literária de língua portuguesa ao poema em prosa, aliada à necessidade de melhor compreendê-lo e valorá-lo, que esta pesquisa teve início. Ainda como ponto de partida, foi importante o apreço pessoal do autor pela literatura da modernidade nascente (final do século XVIII, com o Romantismo alemão, até o final do século XIX, com o Simbolismo francês).

Assim, estas matrizes culturais fundamentais para a compreensão da lírica do século XX (e do poema em prosa, em particular), suscitaram a necessidade de se investigar, em língua portuguesa, a penetração do poema em prosa e do Simbolismo, movimento que, a nosso ver, além do cosmopolitismo evidente, renova profundamente a poesia lírica da modernidade – inclusive em termos de reflexão crítico-teórica –, justificando-se mesmo como a primeira vanguarda ocidental.

Portanto, tendo como substratos a teoria da literatura comparada e a teoria e a crítica da poesia lírica, resolveu-se, assim, confrontar o poema em prosa simbolista do brasileiro João da Cruz e Sousa e do português João Barreira, a fim de averiguar de que forma, em nossas literaturas, o poema em prosa e o Simbolismo podem ser considerados indícios de modernidade literária, tal como se deu na França e em outros países ocidentais.

Articulando, pois, a pesquisa histórica sobre o Simbolismo à investigação crítico-teórico-histórica do poema em prosa, nossa *tese fundamental* é comprovar como, a despeito da crítica negativa e a despeito da ampla penetração do verso livre entre nós, o poema em prosa – no âmbito do Simbolismo e depois –, teve considerável importância para os novos rumos da lírica em língua portuguesa.

Assim, a fim de que os objetivos da pesquisa fossem atingidos, dividiu-se este trabalho em três grandes partes:

1. A primeira, composta de dois capítulos, tece várias considerações crítico-teóricas sobre a literatura comparada e reflete sobre a modernidade nascente;
2. A segunda estuda o Simbolismo francês a partir de seus antecedentes fundamentais (primeiro capítulo), explora suas características básicas e suas relações com o Decadentismo, além de apontar os principais representantes do movimento (capítulos II a IV). O quinto capítulo estuda o Simbolismo em Portugal e no Brasil e, através da reavaliação crítico-histórica do movimento nos dois países, busca confrontá-lo em suas especificidades. O sexto, finalmente, traça algumas reflexões sobre o Simbolismo e o Modernismo;

3. A terceira parte é dedicada ao poema em prosa. O primeiro capítulo estuda-o crítica e teoricamente, caracteriza-o e assinala sua presença, também a partir da matriz francesa, em várias literaturas ocidentais. Buscou-se, inclusive, a reavaliação crítico-teórica do poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. O segundo capítulo, analítico e conclusivo, confronta e analisa, à luz dos conceitos previamente discutidos, a poesia em prosa dos dois autores selecionados para o trabalho.

Finalmente, uma *Conclusão geral* arremata a pesquisa, cuja ampla bibliografia utilizada, devidamente dividida por seções, encontra-se arrolada ao final.

Primeira Parte

I – A literatura comparada em perspectiva

1.1. Histórico da literatura comparada

1.1.1. A *escola* francesa

A literatura comparada, enquanto disciplina autônoma, surge no século XIX, na França, em plena era do cientificismo e do positivismo, e tem inclusive sua nomenclatura e seu objeto de estudo inspirados pela biologia e outras ciências médicas e naturais (botânica, anatomia, fisiologia e embriologia comparadas). Foi na França que a expressão *literatura comparada* primeiro se firmou, e foi também em solo francês que se criaram as primeiras cátedras da nova disciplina (Lyon, 1887; Paris, 1910).

A *escola* francesa, essencialmente positivista e historicista, confere grande relevo ao papel exercido pelos intermediários (tradutores, viajantes, divulgadores, jornalistas culturais). Fundamentando-se no binômio *fontes e influências* – bastante combatido no século XX –, preocupa-se em demasia com as fortunas críticas de um dado escritor em um dado país, e com as relações bilaterais e de dependência. No Brasil, em Portugal e na América Latina, por exemplo, onde as *influências* das *fontes* francesas (Victor Hugo, Baudelaire, Verlaine, os simbolistas...) foram evidentes, tais investigações conheceram uma colheita profícua.

O primeiro princípio básico da *escola* francesa postula a validade dos estudos comparados somente nos casos de contatos reais e comprovados entre autores e obras, ou entre autores e países. O segundo princípio vincula definitivamente a literatura comparada à perspectiva histórica, diacrônica, tornando-a assim apenas um ramo da historiografia literária (historiadores como Ferdinand Brunetière, Gustave Lanson e Emile Faguet escreveram suas pioneiras lições de literatura comparada a partir dessa perspectiva).

Além da ênfase dada à historiografia e às relações causais entre autores e obras, os mestres franceses privilegiam dados extrínsecos à obra, como a psicologia do autor, a sociologia e a filosofia. Consoante o papel cultural desempenhado pela França no século XIX, as orientações da disciplina são também vincadas pelo nacionalismo exacerbado, através do qual se procura aferir – e conferir – a penetração e a supremacia da literatura francesa no resto do mundo.

Contudo, isso não impediu que tais orientações tenham se difundido e assumido caráter doutrinário em várias partes, sendo sua vocação normativa ilustrada pelos manuais de Paul van Tieghem (*La littérature comparée*, 1931), Simon Jeune (*Littérature générale et littérature comparée*, 1968) e Jean-Marie Carré, entre outros. No Brasil, o livro de Tasso da Silveira (*Literatura comparada*, 1964) norteia-se segundo os dogmas da *escola* francesa.

1.1.2. A *escola* americana

A *escola* americana, de importante presença no século XX, recusa o nacionalismo e o historicismo da francesa e privilegia a análise do texto literário (*close reading*) em detrimento das relações causais entre autores e obras. Esta *escola*, desde cedo, mostrou-se mais eclética e mais aberta a noções teóricas – particularmente os princípios que nortearam o *new criticism*, movimento crítico anglo-americano surgido nos anos 30. Assim, sua preocupação recai sobre o texto, o qual é estudado em sua imanência e em suas relações sincrônicas com outros textos do mesmo autor ou de autores diferentes, inclusive dentro das fronteiras de uma mesma literatura. Um outro tópico que merece destaque na *escola* americana é o estudo da literatura em sua relação com as outras artes.

Historicamente, foi em 1958, no segundo congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC/IACL), em Chapel Hill, que René Wellek pronunciou a célebre conferência "A crise da literatura comparada". No texto, o crítico acusa as fragilidades teóricas e metodológicas da disciplina, ainda incapaz, àquela época, de estabelecer um objeto de estudo definido. A distinção entre literatura geral e literatura comparada, tão cara aos mestres franceses, é duramente criticada por Wellek, que também acusa seus colegas franceses de restringirem a literatura comparada a um mero "estudo do 'comércio exterior' entre literaturas" (Wellek, 1994, p. 109; aspas do autor). Outrossim, o crítico frisa que os estudos comparados importavam à França, àquela altura, apenas enquanto ligados

> a um estranho sistema de contabilidade cultural, a um desejo de acumular créditos para seu próprio país, provando o maior número de influências possível sobre outras nações ou, mais sutilmente, provando que sua própria nação assimilou e 'compreendeu' um grande escritor estrangeiro melhor do que qualquer outra. (p.114; aspas do autor)

Em outro ensaio, "O nome e a natureza da literatura comparada", publicado em 1970, Wellek reconhece que a expressão *literatura comparada* é ainda sujeita a controvérsias. O estudioso, além de apresentar breves indicações sobre a absorção do termo pelas principais línguas ocidentais, inclusive as eslavas, faz um histórico dos estudos literários comparados desde a Antigüidade, ressaltando os momentos cruciais pelos quais passaram: a imitação, o esteticismo, o nacionalismo, o cientificismo. Wellek mais uma vez critica o dogmatismo da *escola* francesa e reafirma sua posição face aos estudos literários comparados, que deveriam estudar

> qualquer literatura de uma perspectiva internacional, com uma consciência da unidade de toda criação e experiência literárias. Nesta concepção [...] literatura comparada é idêntica ao estudo de literatura independente de fronteiras lingüísticas, étnicas e políticas. Não pode limitar-se a um único método: em seu discurso, descrição, caracterização, interpretação, narração, explanação, avaliação usam-se tanto quanto comparação. Nem tampouco pode a comparação confinar-se a contatos históricos reais. [...] Nem pode a literatura comparada ficar confinada à história literária, excluindo a crítica e a literatura contemporânea. A crítica, como argumentei várias vezes, não se pode divorciar da história, uma vez que não existem fatos neutros em literatura. [...] Nem pode a abordagem histórica ser considerada o único método possível, mesmo para o estudo do passado nebuloso. **As obras literárias são monumentos, não documentos**. [...] As três principais ramificações do estudo da literatura – história, teoria e crítica – implicam-se mutuamente, do mesmo modo que o estudo de uma literatura nacional não pode ser separado do estudo da totalidade da literatura, pelo menos em tese. A literatura comparada pode florescer, e o fará, somente ao se desvencilhar de limitações artificiais e se transformar simplesmente em estudo de literatura. (p. 132-3; negrito nosso)

A citação, apesar de longa, foi feita na íntegra porque partilhamos em larga medida das idéias defendidas pelo crítico americano. Assim, acreditamos que, apesar do avanço irrestrito dos estudos culturais no âmbito comparatista, faz-se mister o resgate – ou pelo menos a reavaliação – da rica contribuição crítico-teórica que marca a primeira metade do século XX, sob pena de perder-se de vista o especificamente literário. Neste sentido, defendemos a preservação da relativa autonomia e da especificidade conquistadas ao longo do século XX pelos estudos literários. Autonomia e especificidade estas que, mesmo em confronto com outros sistemas culturais, não podem prescindir de seu objeto de estudo particular: a literatura e seus instrumentos de apoio (teoria, crítica, história). Pois, em nossa opinião, neste momento em que os estudos culturais atingem seu apogeu, os estudos específicos de literatura comparada encontram-se submersos na *generalidade* e na *globalidade* dos estudos de cultura e civilização. Estes, como se sabe, de importância inquestionável, têm por objetivo a reflexão sobre a totalidade complexa das relações sociais, de gêneros, culturais, econômicas, pós-coloniais e político-ideológicas que vincam nosso mundo rotulado de *pós-moderno*. Cremos que tal estado de coisas, ao diluir a literatura e seus problemas específicos, denuncia e exacerba a própria crise da literatura comparada entrevista por Wellek. Daí a primazia reclamada para os estudos literários específicos, no âmbito deste trabalho, e a defesa do primado da literatura, que buscaremos levar a efeito.

1.1.3. Outras orientações comparatistas

Além das duas orientações principais sumarizadas acima, costuma-se designar também como *escola* a soviética ou marxista, cuja produção teórica esteve por muito tempo ligada à

literatura realista-socialista da ex-URSS e dos países do Leste Europeu, concebida, essencialmente, como produto da sociedade. Apesar de esfacelado o império soviético, e à parte a concepção estanque em escolas, uma estudiosa da matéria como Sandra Nitrini, em seu fecundo *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (1997), assevera que são justamente os teóricos do Leste (Durisin, Zhirmunsky, Söter, Even Zohar), inseridos na tradição formalista, quem mais têm contribuído, teórica e metodologicamente, para a literatura comparada.

Finalmente, a *escola* germânica, na tradição legada por Goethe e o Romantismo, no espírito da *Weltliteratur* (termo cunhado por Goethe em 1831), preocupa-se com as questões de temas, motivos, *topos* e personagens que circulam na literatura (oral ou escrita, ou de uma para a outra) de vários séculos e/ou de vários países, ou seja, a *Stoffgeschichte*. Um rastreamento do mito de Fausto desde a Idade Média, passando pelas literaturas inglesa, alemã, francesa e portuguesa, seria um bom exemplo de como procede a *escola* alemã, em essência. Esta se ocupa ainda de relações literárias e de estudos de imagologia (que lida com os conceitos de imagem/miragem, ou seja, a verdadeira ou falsa idéia que uma nação possui da literatura e/ou da cultura de outra), aspectos estes também concernentes, pelo menos em parte, aos postulados da *escola* francesa.

É interessante frisarmos, pelo exposto até aqui, a ideologia subjacente a cada *escola*, conforme o reconhecem vários estudiosos: a francesa, consoante o papel de matriz cultural que o país desempenhou no século XIX e início do século XX, preconiza a supremacia e o expansionismo cultural da França, bem como sua superioridade intelectual, através do privilégio concedido às relações de dependência, ao estudo das fontes e influências e das fortunas críticas; a marxista, ao privilegiar o realismo-socialista e colocar-se frontalmente contra as *escolas* francesa e americana, acusa a decadência do capitalismo; a alemã, debruçada sobre o próprio umbigo, valoriza a tradição histórico-filosófica de seu país; a americana, talvez menos isenta porque aproveita conceitos e princípios críticos do próprio formalismo russo, ainda assim rejeita a tradição em busca de uma nova visão e de uma nova maneira do fazer comparatista, o que é pertinente ao papel que os EUA desempenham a partir do século XX. Tal imposição ideológico-cultural, que tende a demarcar a influência das matrizes e a aguçar a dependência cultural dos países periféricos em relação a estas, será questionada no século XX principalmente pelos latino-americanos, cuja teoria e cuja prática literária *outra* oferecerá novos caminhos para a reflexão sobre os problemas da literatura, em geral, e da literatura comparada, em particular.

1.1.4. A literatura comparada hoje

O momento de incertezas vivido após a Segunda Guerra Mundial é também sintomático dos conflitos mais acirrados entre as várias tendências comparatistas. Assim, se os anos cinqüenta marcam os ataques mais veementes da *escola* americana à francesa (Wellek à frente), na década seguinte são estas duas orientações que serão duramente criticadas pelos marxistas, conforme aponta Gerhard R. Kaiser em seu livro *Introdução à literatura comparada* (1980; edição portuguesa, 1989). O autor reconhece ainda que, após essas décadas de confronto, numa terceira fase, de repúdio às posições dogmáticas das várias orientações, buscou-se a somatória de esforços através de congressos, colaborações e publicações conjuntas.

Hoje, parece consensual que as várias facções comparatistas perderam a razão de ser: por certo devido ao avanço dos estudos culturais e ao novo comparatismo latino-americano, pós-colonialista; mas também, conforme frisa René Wellek, pelo impasse interno dos estudos comparatistas, incapazes de definir, com clareza, objeto de estudo e métodos: o que comparar – e como comparar? No entanto, o crítico sugere – talvez numa antecipação dos atuais estudos culturais? – que vários métodos e procedimentos de análise literária concorrem para o estudo comparado, dependendo da formação e da escolha do próprio comparatista.

Para além de celeumas ou ideologias, o importante é reconhecer que, se há muito foram incorporados, ao repertório comparatista, métodos, técnicas e teorias das várias modalidades dos estudos literários, no presente momento é descabido falar em *escolas*, o que redundaria numa discussão estéril e imprópria ao verdadeiro objeto da literatura comparada, que é, conforme o compreendemos e frisamos, na esteira de Wellek, o estudo sincrônico e/ou diacrônico de obras literárias de um mesmo autor ou de autores diferentes, comparadas entre si ou com outras obras que as precederam ou sucederam, dentro dos limites de apenas uma ou mais de uma literatura nacional.

Ademais, se a literatura comparada, no Primeiro Mundo, está permanentemente em crise, conforme sustentam diversos estudiosos (a partir das questões levantadas por Wellek em 1958, em conferência já referida), parece notório que tal crise se configura de forma diferente – por certo mais produtiva, em nossa opinião – no Terceiro Mundo, uma vez que os estudos comparatistas têm-se revelado um canal propício e uma arma poderosa no diálogo de antigas nações coloniais e periféricas da América Latina, África e Ásia com as ex-metrópoles.

Assim, de acordo com Sandra Nitrini, em obra já citada, a crise da literatura comparada nos anos 80, se se deve às questões levantadas acima, também se acirra devido a

alguns outros fatores: a) a publicação, em 1988, de *Comparatisme et théorie de la littérature*, de Adrian Marino, que questiona o estado atual dos estudos comparatistas ao colocar em xeque tanto os postulados da *escola* americana quanto os da francesa; b) a proposta de novos rumos comparatistas por parte de antigas nações coloniais americanas, africanas ou asiáticas, "colocando em dúvida o cânon dos grandes escritores europeus" (Nitrini, 1997, p. 60); c) a revisão, operada por autores das ex-nações coloniais, de conceitos arraigados como imitação, originalidade, periodização literária, gêneros literários etc.; d) assim, "o ponto de partida para a literatura comparada pós-colonial deve necessariamente ser a cultura local" (p. 62), posição esta que repudia os dogmatismos de fora para dentro e ressalta a *diferença*, a literatura *outra* que as nações colonizadas produziram – e produzem.

A partir da perspectiva de Susan Bassnett, citada por Sandra Nitrini, a literatura comparada nos países periféricos se desenvolve "baseada não em um ideal de universalismo, mas na busca da especificidade das literaturas nacionais" (p. 60). Sempre conforme Bassnett, Nitrini cita alguns estudiosos que têm pensado a questão: para o indiano Ganesh Devy, "a literatura comparada na Índia coincide com o surgimento do moderno nacionalismo naquele país" (idem); o também indiano Swapan Majumdar "observa que a literatura indiana, como a africana e a latino-americana, forma uma comunidade do que ele chama 'literaturas subnacionais não menos vigorosas do que as que compõem a literatura ocidental'" (p. 61; aspas da autora); o africano Chidi Amuta critica os estudos comparatistas que buscam apenas "as marcas das influências européias nos escritores africanos" (p. 62) e questiona o "impacto civilizador [da cultura européia] sobre a escritura africana 'primitiva'" (idem; aspas da autora). Assim, na esteira de Susan Bassnett, Sandra Nitrini afirma que

> já existe um modelo de literatura comparada pós-europeu. Tal modelo considera questões-chave a identidade cultural, os cânones literários, as implicações políticas da influência cultural, a periodização e a história literária e rejeita firmemente o aistoricismo [*sic*] da escola americana e a aproximação formalista. Por isso, para ela [Bassnett], a crise da literatura comparada não é universal. (p. 63)

Dentre os elementos apontados por Nitrini, frisamos aquele que tem sido considerado, portanto, como o desencadeador da quarta fase dos estudos comparatistas: a deslocação e/ou a negação de um centro hegemônico (europeu ou norte-americano), forçadas pelo papel marcante que a cultura, o pensamento e a literatura das nações pós-colonizadas latino-americanas – e outras – gozam hoje no panorama internacional. É das nações periféricas, pois, que despontam novos rumos para o comparatismo internacional. Desses novos rumos interessa-nos frisar a contribuição latino-americana, detidamente estudada por Sandra Nitrini

no capítulo de seu livro "O comparatismo latino-americano" (cf. Nitrini, 1997, p. 63-89), onde a pesquisadora ressalta a contribuição de estudiosos como Guillermo de Torre, Antonio Candido, Ángel Rama, Pedro Henríquez Ureña, Ana Pizarro e vários outros.

Lembramos, com apoio em Nitrini, que o argentino Guillermo de Torre, em "Diálogo de literaturas", comunicação por ele apresentada no II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada (1958), foi dos primeiros intelectuais latino-americanos a quebrar a hegemonia do eurocentrismo e a ter voz nos congressos internacionais da AILC. Contudo, somente em 1973, no VII Congresso da Associação, do qual participaram o uruguaio Ángel Rama e o brasileiro Antonio Candido, é que começaram a se delinear os rumos do comparatismo latino-americano. As pioneiras contribuições de Rama, Candido e outros, ainda segundo Nitrini, fundamentaram "uma sistematização sobre as direções do comparatismo na América Latina, apresentada por Ana Pizarro, em Nova Iorque, em 1982" (p. 66).

Eduardo F. Coutinho, em pelo menos dois ensaios memoráveis ("Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino-americano?", publicado nos *Anais do segundo congresso ABRALIC*, 1991; e "Por um comparatismo latino-americano", publicado na revista *Terceira margem* n. 2, 1994, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRJ), advoga que desde o final dos anos 70 tanto o Desconstrucionismo (por sua ênfase sobre a noção de diferença), quanto o Novo Historicismo (que atenta para a importância do contexto e preconiza a revalorização da perspectiva histórica), tiveram importância fundamental para o pensamento teórico-comparatista no continente: em primeiro lugar, porque o texto segundo, no processo de comparação, fruto de elaborado diálogo intertextual, não é apenas *devedor* do texto-matriz; em conseqüência, o que era visto como cópia (mera influência) da fonte européia, passa a ser considerado como resposta criativa, crítica ao modelo, "e o desvio da norma valoriza-se pela dessacralização que efetua do objeto artístico" (Coutinho, 1994, p. 26); assim, em terceiro lugar, o novo texto deve ser valorado – e valorizado – exatamente pelo modo como se apropria da tradição literária européia e a transforma, conferindo-lhe nova dinâmica. Finalmente, considerando o aspecto sócio-histórico-cultural do continente e a contribuição autóctone (e negra), Coutinho ressalta a necessidade "da desarticulação do discurso que sustenta o comparatismo, para rearticulá-lo sobre novas bases" (idem).

Em seqüência, Coutinho ressalta a contribuição de Ángel Rama, que extraiu dos estudos do antropólogo cubano Fernando Ortiz o termo *transculturação*, empregando-o para caracterizar o modo de apropriação de que se vale a literatura latino-americana dos padrões europeus, modo este que não pode ser compreendido como pura imitação de modelos (idéia

partilhada, aliás, por Antonio Candido no ensaio "Literatura de dois gumes", de *A educação pela noite*, 1989, entre outros escritos). Trata-se, segundo palavras de Coutinho,

> de um processo complexo em que as aportações da literatura européia mesclam-se com as formas ou tendências aqui existentes, e dão origem a manifestações novas, que contêm elementos tanto da forma apropriada quanto da que já existia anteriormente no continente. Como se vê, há perdas e ganhos em ambos os lados, e o resultado traz em si um traço de singularidade – seu cunho amalgamado ou híbrido – em franca homologia com a mestiçagem étnica e cultural que caracteriza o continente. (p. 27)

A idéia de Rama, nova em termos crítico-teóricos, desde o começo do século XX está presente em diversas manifestações da vanguarda latino-americana: no Criacionismo de Vicente Huidobro, no Ultraísmo de Borges, no Antropofagismo de Oswald de Andrade, no Realismo Maravilhoso de Carpentier. Assim, temos aqui um exemplo de como a crítica e a teoria literárias, em sua interdependência com a literatura, podem enriquecer-se e propor novos rumos para a análise e a interpretação do fato literário em suas complexas relações com a realidade sócio-histórico-cultural do continente latino-americano. Pois o caráter fisiológico das idéias de Oswald de Andrade, ressaltado em relação ao Modernismo brasileiro, vem agora à tona ampliado para toda a América Latina, na tese de Rama. Haroldo de Campos, também estudado por Coutinho, sintetiza o Antropofagismo como

> a aceitação não passiva, mas sob a forma de uma devoração crítica, da contribuição européia e a sua transformação em um produto novo, dotado de características próprias que, por sua vez, passava a ter uma nova universalidade, uma nova capacidade de ser *exportado* para o mundo. (Campos, 1977, p. 30; grifo do autor)

Pela citação, ressalta-se o caráter seletivo, crítico e criativo das idéias de Oswald de Andrade, bem como sua consciência dos valores primitivistas brasileiros. Frisa-se ainda o diálogo intertextual claramente irônico, paródico e desconstrutivo que subjaz à prática do modernista brasileiro.

Finalmente, a nova direção dos estudos de literatura comparada, no que concerne à América Latina, pode ser sistematizada da seguinte forma, na perspectiva aberta por Ana Pizarro e Antonio Candido (citados por Coutinho): a) estudo das tradicionais relações América Latina/Europa Ocidental; b) estudo das relações entre as várias literaturas nacionais, no âmbito do continente; c) caracterização da heterogeneidade das várias literaturas nacionais latino-americanas.

A intersecção desse tríplice aspecto, na visão de Coutinho e outros estudiosos, é fundamental para que se penetre – e se compreenda – a complexidade da literatura e da arte em nosso continente, ressalvadas, claro, as especificidades de cada país.

Ressaltamos mais uma vez, no bojo deste trabalho, o co-relacionamento benéfico das literaturas latino-americanas com outras pós-coloniais como as africanas e asiáticas, ou mesmo com a de países periféricos como Portugal. No entanto, este aspecto não é vislumbrado pelo autor estudado. Ressaltamos inclusive as relações ideológicas que subjazem à prática das várias *escolas*; relações estas que, a nosso ver, marcam também o empenho das literaturas pós-coloniais, como as latino-americanas, em valorizar, ao lado de sua literatura culta, de origem européia, manifestações como o folclore, a literatura popular ou a literatura oral de suas populações marginalizadas.

No que concerne aos aspectos metodológicos – definitivamente plurais, no âmbito comparatista –, a partir das avançadas idéias concebidas por Julia Kristeva, Laurent Jenny e outros (na esteira de Bakhtin), onde se ressaltam o dialogismo, a polissemia do texto literário e seu caráter de obra aberta, acreditamos que um novo horizonte se descortina para os estudos literários comparados através da *intertextualidade* – ampliada, no bojo dos estudos culturais, para a interdisciplinaridade e a intersemiótica. Aliado à intertextualidade, cremos ainda que o *estudo imanentista do objeto literário* pode evidenciar a natural e contínua reescritura dos textos, numa demonstração cabal de que o trabalho de transformação e assimilação de *textos-fonte* não é jamais uma soma conflitante de influências, ou incompreensíveis dívidas de um autor para com outro, mas um diálogo crítico com toda a tradição literária e cultural da humanidade.

Por outro lado, considerando-se o caráter altamente imagético e visual de nossa civilização, cabe lembrar a importância que tem assumido cada vez mais a intersemiótica nos estudos literários comparados: seja na pesquisa das relações da literatura com as outras artes; seja na investigação específica de obras de arte plásticas ou cinematográficas – reais ou fictícias – que estruturam a composição de dada obra literária; seja no estudo da influência que as artes visuais, o cinema, a televisão, as novas mídias ou a publicidade exercem sobre determinado poeta ou escritor. Assim, os estudos intersemióticos privilegiam as relações entre as várias artes – e mesmo entre estas e vários sistemas de comunicação –, numa apropriação paroxista da máxima horaciana *Ut pictura poesis*, e abrem um leque de novas opções para os estudos literários comparados.

Ainda na perspectiva da literatura comparada atual, um outro ponto a ser considerado é a tendência comparatista que, para além da análise individual de autores e obras, privilegia os estudos de poética comparada, confrontando várias civilizações e culturas. Assim, por exemplo, Earl Miner, em *Poética comparada* (1996), analisando as noções de gêneros literários nas tradições ocidentais e orientais, conclui que, afora o complexo caso indiano, baseado na narrativa, as literaturas orientais (como a chinesa e a japonesa) "emergiram implicitamente, como de costume, pela definição de uma poética lírica" (Miner, 1996, p. 44), sendo nossa poética ocidental, aristotélica, mimética, a única fundada no drama – ou melhor, na tragédia, daí derivando seu caráter culto, elevado, elitista. Por outro lado, isso nos remete à extrema valorização da representação (drama, epopéia, narrativa) na literatura ocidental, em detrimento da lírica, calcada na apresentação, como veremos mais adiante.

1.2. Algumas considerações críticas sobre a literatura comparada

1.2.1. A literatura comparada, a teoria, a crítica e a história literárias

A literatura comparada não é e não pode ser autotélica, assim como também não o podem ser a teoria, a crítica e a história literárias. Entendemos que estas disciplinas, enquanto instrumentos privilegiados de reflexão, conhecimento e valoração do fenômeno literário, se co-relacionam e interdependem umas das outras, formando a base dos chamados estudos literários. Da mesma forma, tais disciplinas não podem ser autotélicas porque interdependem da literatura propriamente dita, uma vez que o surgimento de um novo autor (um Mallarmé ou um Cruz e Sousa, por exemplo), de uma nova escola literária (o Simbolismo, por exemplo) ou de uma nova técnica literária (o verso livre, o poema em prosa, o fluxo de consciência), podem desestabilizar a crítica e a teoria literárias, exigindo destas novos padrões de análise e reflexão.

Em outros termos, pretendemos frisar que a literatura comparada, em sua busca por um método – ou, melhor dito, por uma pletora de métodos – que dê conta das intrincadas relações entre textos, autores, leitores, literaturas nacionais, gêneros literários, prosa e poesia, cultura popular e erudita, cultura de massas, ou ainda entre a literatura e as outras artes, acaba por absorver, das disciplinas co-irmãs, vários métodos de análise. Não nos esqueçamos, neste sentido, de que a literatura comparada, desde o início de sua configuração como disciplina autônoma no final do século XIX, sempre aproveitou as conquistas teóricas e metodológicas dos vários campos da teoria e da crítica literárias, e mesmo de outros sistemas culturais, para

proceder às análises comparativas de autores e obras. Comparar, frise-se, é um método inerente a várias ciências, e o próprio nascimento da literatura comparada, como vimos, foi condicionado pelos estudos científicos do século XIX. Ademais, tanto o historicismo positivista (na *escola* francesa), quanto os postulados crítico-teóricos do formalismo e do *new criticism* (na *escola* americana), as doutrinas do realismo socialista (na *escola* marxista), ou ainda a intersemiótica e as teorias da intertextualidade e da estética da recepção, foram gradativamente absorvidos pelos estudos comparatistas, conforme já foi aventado neste trabalho.

Pelo exposto, evidencia-se que nos dias atuais a tendência marcante dos estudos literários (talvez pela influência dos abrangentes estudos culturais), é pensar a literatura não como algo compartimentado em autor, obra e leitor, mas a partir da co-relação entre estes três aspectos e, mais ainda, em sua co-relação com a historicidade e os aspectos sócio-político-culturais que influem na produção e na recepção textuais. A obra, seu autor e o público que a recebe não são entidades estanques, mas partes integrantes de um mesmo sistema literário que, por sua vez, interage com outros sistemas literários e/ou culturais.

1.2.2. Da interação entre as várias *escolas* de literatura comparada: proposta de um método

A chamada *escola* germânica de literatura comparada, como vimos, preocupa-se com a questão dos temas, motivos e tópicos literários que migram de uma literatura a outra, da literatura oral para a escrita ou desta, considerada culta, para a literatura popular. Entre nós, o pioneiro Augusto Meyer, em *Textos críticos*, além de estudos sobre Rimbaud e Camões, pesquisou alguns *topos migratórios* como *A vida como sonho* ou *Ubi sunt – Onde?*, que revelam a evanescência da vida humana. Meyer, além disso, investigou alguns motivos arcaicos – oriundos da literatura culta – que aparecem na poesia popular. Outros exemplos de estudos seriam o *topos* horaciano do *carpe diem* e seu uso sistemático por poetas clássicos, barrocos ou neoclássicos, assim como o motivo do retrato da amada, que remonta a Petrarca e foi sistematicamente usado por Camões, Góngora, Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa.

Além dos temas e motivos, as personagens também migram de uma literatura para outra, ou de um autor a outro: além do mito de Fausto, já citado, temos a figura histórica de Inês de Castro, feita personagem das crônicas históricas de Fernão Lopes e logo passando a tema e motivo da poesia humanista de Garcia de Resende e da tragédia clássica de António

Ferreira, além de ter propiciado a Camões o célebre episódio lírico do Canto III d'*Os Lusíadas*. Bocage também dedicou uma cantata à célebre heroína, assim como Herberto Helder, mais recentemente (no conto "Teorema", de *Os passos em volta*, 1963), subverte a tradição e dá voz ao cético e irônico Pero Coelho, um dos assassinos de Inês de Castro, num conto mesclado de amargas reflexões, linguagem densa e larga inquirição psicológica.[1]

Contudo, não cremos que basta apenas a enumeração dos fatos, das obras ou das personagens em seu trânsito literário através do tempo e do espaço. É preciso, por exemplo, confrontar intertextualmente a crônica histórica de Fernão Lopes e o conto contemporâneo de Herberto Helder, assim como buscar os subsídios literários e histórico-ideológicos que expliquem a leitura-escritura efetuada por este último.

Do mesmo modo, tampouco os tradicionais estudos comparatistas da *escola* francesa, se se atêm unicamente à busca de fontes e influências, numa perspectiva historiográfica, ou se tentam apenas estabelecer contatos comprovados entre diferentes autores de diferentes literaturas, com o objetivo de demarcar a dependência cultural através da apuração de *saldos devedores* desta ou daquela nação periférica em relação a seu modelo metropolitano, podem dar conta da riqueza e da necessária transformação que subjazem na poesia dos autores representativos das *novas* literaturas.

No caso brasileiro, é notório que o canto IV d'*O Uraguai* (episódio lírico da morte de Lindóia), de Basílio da Gama, ou o canto VI do *Caramuru* (episódio lírico da morte de Moema), de Frei Santa Rita Durão, foram *sugeridos* aos poetas pelo referido canto III da epopéia camoniana. Claro que houve um contato comprovado entre os poetas brasileiros e Camões; claro que influências podem ser apontadas; claro que a imitação empreendida pelos árcades brasileiros fazia parte de seu programa estético, ou seja, a questão da originalidade, na criação de um novo poema, estava profundamente ligada à manipulação das fontes e dos modelos exemplares. Porém, uma é a figura histórica de Inês de Castro; outra é a figura literária de Inês de Castro configurada em imagens por Camões; um é o poema camoniano; outros são os poemas de Basílio e de Santa Rita Durão, que, apesar de se valerem do modelo consagrado pela tradição, e apesar do valor maior ou menor que se dê a cada obra, ou apesar ainda do aspecto encomiástico ou ideológico dos autores, são poemas que maculam a tradição com vários elementos novos: o enfoque dos valores indígenas ainda de forma superficial, mas suficiente para fazer dessas obras precursoras de nosso Romantismo indianista; o confronto

[1] O estudo de Maria Leonor Machado de Sousa, *Inês de Castro na literatura portuguesa* (Lisboa, 1984), é significativo a este respeito. Uma obra fundamental, no que tange às migrações de temas, tópicos e motivos da Antigüidade clássica à Idade Média, é a de Ernst Robert Curtius, *Literatura européia e Idade Média latina*, cuja primeira edição é de 1947.

com o colonizador e o questionamento da legitimidade de suas ações, mesmo que isso tenha culminado na dizimação do nativo; a exuberante paisagem tropical; a contribuição lingüística nativa ao português imposto com a colonização; a alusão, citação direta ou apropriação de versos de poetas modelares como Virgílio, Petrarca ou Torquato Tasso, conforme comprovam vários estudos de Antonio Candido sobre o *Uraguai*; a proposta de uma nova forma literária (caso de Basílio de Gama).

Por tudo isso, tais obras não podem ser vistas apenas como cópia ou imitação passiva do modelo metropolitano, mas como obras originais, em diálogo crítico com a tradição e com a matriz. Na perspectiva de Silviano Santiago, no ensaio "O entre-lugar do discurso latino-americano", podemos dizer que tais obras promovem uma *correção* nos sistemas lingüístico, literário, religioso e cultural europeu: "Esses códigos perdem o seu estatuto de pureza e pouco a pouco se deixam enriquecer por novas aquisições, por miúdas metamorfoses, por estranhas corrupções" (Santiago, 1978, p. 18). Para o crítico e escritor,

> a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato do seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo. (idem; grifos do autor)

Haroldo de Campos, em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, também enfatiza a originalidade dos poetas e escritores do continente na configuração de uma literatura *outra*, diferente da européia. O poeta-crítico cita a seguinte passagem de Cintio Vitier, por sua vez tomada de Severo Sarduy, e que se refere ao primeiro poema cubano, *Espejo de paciencia* (1608), de Silvestre de Balboa:

> *Lo que suele considerarse un extravagante desacierto en el poema de Balboa – la mezcla de elementos mitológicos grecolatínos, con la flora, fauna, instrumentos y hasta ropas indígenas (recuérdense las amadríades 'en naguas') – es lo que a nuestro juicio indica su punto más significativo y dinámico, el que lo vincula realmente con la historia de nuestra poesía.* (apud Campos, 1977, p. 35)

A citação, a nosso ver, corrobora o esforço de várias gerações de críticos latino-americanos em demonstrar a especificidade crescente da literatura do continente. Assim, para além do mero estudo de fontes e influências, preocupado em ressaltar a supremacia do colonizador e em depreciar a obra nova como mera cópia ou imitação; para além do estabelecimento, nem sempre válido, de contatos reais entre os autores; enfim, para além da

simplista perspectiva historiográfica da *escola* francesa, acreditamos que uma análise sincera (de nossos poemas épicos árcades citados e mesmo de nossa poesia simbolista, objeto da presente investigação) deva se preocupar com a leitura sincrônica, imanente e intertextual dos textos, em separado e em relação uns com os outros, aferindo-se inclusive seu grau de *ruptura* e *correção* em relação à matriz. No texto citado de Silviano Santiago, este se volta incisivamente contra o estudo das relações binárias, uma vez que estas reafirmam a dependência cultural e não são aptas a realçar a real transformação operada pelo texto segundo. Assim, "é preciso de uma vez por todas declarar a falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas que conduzem ao estudo das fontes ou das influências" (Santiago, 1978, p. 19).

A *escola* americana, enfim, numa perspectiva sincrônica, possibilita o estudo comparatista que privilegia as obras de um mesmo autor – ou obras de autores diferentes, dentro ou fora dos limites de uma mesma literatura –, além de estimular os estudos intersemióticos da literatura em suas relações com as outras artes. Por um lado, o excessivo imanentismo proposto pela orientação americana tende a fazer dos estudos comparatistas uma análise excessivamente formalista, autotélica, ahistórica e dissociada da complexidade histórico-cultural naturalmente ligada à produção e à recepção literárias; por outro, as relações da literatura com as outras artes – e/ou com outros sistemas culturais –, fatalmente desembocam nos recentes estudos culturais, cujos objetivos incluem também a literatura, mas não somente esta.

O que é preciso, de forma geral, é buscar o especificamente literário – a literariedade, vale dizer –, e conjugar, nas teorizações e nas análises de obras concretas, as multiformes e às vezes contraditórias noções que envolvem o autor, a obra e o leitor, bem como os dados intrínsecos e extrínsecos que envolvem a literatura e suas disciplinas de apoio, perspectiva aberta por René Wellek e Austin Warren em 1942, em *Teoria da literatura*.

A intertextualidade, a nosso ver, ao privilegiar as relações tenso-dialógicas entre dois ou mais textos, e ao ressaltar os três vértices do triângulo autor-obra-público, configura-se como método fecundo e privilegiado de análise, pois no confronto com os textos da tradição, é justamente o leitor-autor quem atua como organizador de um novo texto. O conto de Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor do Quixote" (em *Ficções*, 1943), ilustra claramente este ponto de vista, pois Borges escolhe o texto de Cervantes – e não este ou aquele texto quaisquer – para construir um novo texto e, desta forma, dialogar com a tradição. Por outro lado, o conto do escritor argentino evidencia claramente o condicionamento histórico da leitura e da produção textuais. Assim, o autor, antes visitado pela musa ou bafejado pelo

gênio; tido como figura privilegiada, envolta em mistério; vitimado pela possessão divina e expulso da República Ideal por Platão; dotado de engenho e arte; ou ainda artesão/manufatureiro da palavra, tende a ser visto hoje como um leitor privilegiado, aquele que transforma, questiona e parodia, para o bem e para o mal, a longa tradição recebida.

A leitura que Silviano Santiago faz do conto borgiano, em artigo já citado, se difere da nossa em vários aspectos, parece corroborá-la ao evidenciar o caráter desconstrutivo, crítico e irônico que o texto segundo toma em relação à herança literária ocidental. Assim, Pierre Menard

> será a metáfora ideal para bem precisar a situação e o papel do escritor latino-americano, vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue. (p. 25)

O que aqui propomos, em vista do exposto, é a valorização do método intertextual de análise, *pari passu* com a análise imanentista do texto poético, em busca de sua estrutura, sua especificidade, sua literariedade e suas camadas sobrepostas de sentido. Esta escolha se justifica porque objetivamos, essencialmente, ressaltar as características inerentes ao *poema em prosa* de João Barreira e Cruz e Sousa e evidenciar a *arte poética* subjacente a seus textos. Num segundo momento, se necessário, traremos à cena os vários métodos, às vezes conflitantes, preconizados pelas várias *escolas* de literatura comparada: pesquisa de tópicos; apontamento de fontes e influências; resgate da historicidade; consideração pelos aspectos receptivos da obra, críticos ou não; consideração por dados extra-literários à obra, como a situação sócio-cultural em que floresceu o Simbolismo em Portugal e no Brasil e de como viveram – e conviveram – os poetas que escolhemos para estudo.

É evidente que o fascinante universo da literatura comparada pode tornar-se escorregadio e perigoso, levando o pesquisador a conclusões vagas, imprecisas e impressionistas, as quais devem ser evitadas a todo custo. No entanto, esses são riscos que devem ser aceitos e enfrentados, inclusive com o mesmo rigor e a mesma paixão que a literatura está sempre a exigir de nós, indóceis leitores.

1.3. A literatura comparada no Brasil

Não há uma *escola* brasileira de literatura comparada, mas podemos afirmar que a fecunda contribuição crítico-teórica brasileira é de suma importância e tem ajudado a configurar, valendo-se inclusive dos recentes estudos culturais, a nova *escola* do comparatismo latino-americano.

Ademais, a vocação comparatista de nossos escritores, críticos e teóricos, conforme salienta Antonio Candido no ensaio "Literatura comparada" (em *Recortes*, 1993), é uma constante na formação da literatura brasileira e na própria evolução de sua produção crítico-teórica: "De fato, praticamente desde as origens da nossa crítica até quase os nossos dias, um dos critérios para caracterizar e avaliar os escritores tem sido a alusão paralela a autores estrangeiros" (Candido, 1993a, p. 211), numa "espécie de comparatismo não intencional, elementar e ingênito" (p. 212). Em literatura, conforme já tivemos oportunidade de apontar em relação a Basílio da Gama, o crítico frisa o diálogo intertextual específico levado a efeito por nossos poetas e escritores.

Candido, neste breve ensaio, afirma que o primeiro curso de literatura comparada no Brasil, que talvez não tenha passado de projeto, "denominava-se História Comparada das Literaturas Novo-Latinas e compunha o currículo da Faculdade Paulista de Letras e Filosofia, fundada em 1931 sob a orientação de Antônio Piccarolo" (p. 213). Alguns anos depois, em 1936, o professor francês Tronchon, assistido por Sérgio Buarque de Holanda, "ensinava literatura comparada na efêmera Universidade do Distrito Federal" (p. 214). Ainda conforme Candido, Tasso da Silveira ministrou a mesma disciplina, "desde aquela altura até não sei quando [,] na Universidade do Estado da Guanabara" (idem). Em seguida, afirma o crítico:

> Como disciplina autônoma, a literatura comparada apareceu na Universidade de São Paulo em 1961, por iniciativa minha, casada à teoria literária; mas só em 1969 foram dados os primeiros cursos regulares, em nível de graduação; aliás, sem prosseguimento imediato. Eles se consolidaram a partir de 1971 em nível de pós-graduação, aos cuidados de Onédia de Carvalho Barboza. (idem)

Como conclusão a seu breve mas revelador ensaio sobre as origens acadêmicas do comparatismo brasileiro, Candido afirma que desde então a literatura comparada pôde "afinal assumir o papel que lhe cabe num país caracterizado pelo cruzamento intenso das culturas, como é o Brasil" (p. 215).

Sandra Nitrini, no citado *Literatura comparada: história, teoria e crítica*, considera Antonio Candido "um comparatista dialético" (Nitrini, 1997, p. 194) não apenas por suas

pioneiras atividades docentes, mas principalmente por sua vasta obra crítica e histórica, que "oferece reflexões e interpretações que representam profundas contribuições para o pensamento comparatista brasileiro e latino-americano" (idem). A autora acredita que o par dialético "localismo e cosmopolitismo" proposto por Candido "corresponde a uma coordenada fundamental sobre a qual devemos nos apoiar para refletir não somente sobre a literatura brasileira mas também sobre a literatura latino-americana" (p. 195). Assim, conforme Antonio Candido no ensaio "Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)",

> pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão). A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes. (Candido, 1967, p. 130)

Em seguida, Nitrini refere-se à *Formação da literatura brasileira*, estudo publicado em 1959 mas cuja atualidade é inquestionável:

> No caso de Antonio Candido, intriga, à primeira vista, o fato de ele conseguir elaborar um sólido discurso histórico, crítico e comparatista que responde aos anseios da intelectualidade latino-americana dessa época [décadas de 60 e 70], manipulando conceitos inseridos na crítica tradicional tão questionados por aquela, sem perder sua atualidade em plena década de 1990, apesar de sua perspectiva, aparentemente, linear da história. (Nitrini, 1997, p. 197)

Elaborado a partir da dialética *localismo* e *cosmopolitismo*, lembra Nitrini que a expressão *literatura comparada* "não aparece em nenhuma das seis partes que compõem a introdução" (idem) do livro, mas "a visada comparatista impõe-se como uma de suas linhas de força logo no primeiro parágrafo" (idem). Assim, segundo a autora, o prefácio à segunda edição da obra (1962) "ajuda-nos a delinear com mais precisão seu perfil comparatista" (p. 198), pois evidencia melhor as várias linhas de força que permeiam o pensamento crítico de Antonio Candido:

> A concepção da literatura como sistema, a solidariedade estreita entre arcadismo e romantismo (momentos decisivos da formação da literatura brasileira), [a] metodologia ampla que integra o fato histórico e [o] estético e, finalmente, a concepção de literatura como missão. (idem)

A partir daí, Sandra Nitrini esmiúça esta e outras importantes obras de Candido a fim de ressaltar sua contribuição à literatura brasileira, em particular, e à teoria comparatista latino-americana, em geral. Em suma, o pensamento de Candido, marcado pela visão da literatura como sistema e pelo par dialético localismo *versus* cosmopolitismo (em voga no Brasil desde os românticos, como veremos mais adiante), oferece subsídios para se estabelecer de vez a especificidade da literatura brasileira, podendo-se concluir que esta literatura – e a latino-americana, claro – "adquire maioridade porque não se rege mais pela lei da interferência unilateral, mas entra no circuito de interferências próprias a sistemas já estabelecidos, envolvendo uma integração internacional" (p. 208).

Dentre outros ângulos de visão comparatista no Brasil, Sandra Nitrini percorre os trabalhos de Silviano Santiago, Haroldo de Campos e Roberto Schwarz. Como já vimos em relação ao primeiro, este "situa o 'entre-lugar' do discurso latino-americano no interstício entre o momento da assimilação, apropriação, submissão e o exercício da agressão, destruição e subversão da cultura imposta" (p. 213; aspas da autora), e enfatiza a *diferença* do novo discurso e sua "destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*" (Santiago, 1978, p. 18; grifos do autor). Conforme Sandra Nitrini, para Silviano Santiago e Haroldo de Campos, "nossos escritores operam um processo de negação do modelo no momento em que o desarticulam e o tornam diferente" (Nitrini, 1997, p. 217).

Em *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, de Haroldo de Campos, com efeito, o crítico-poeta aponta esta ruptura dos gêneros literários no continente, bem como a *con-fusão* entre prosa e poesia, como importante contribuição da literatura latino-americana e como prova cabal da positividade da *leitura antropofágica*, que vincaria nossa literatura desde os primórdios da colonização. Assim, sincronicamente, Campos estuda os vários fatores que contribuíram para a diferença e a especificidade da arte, da literatura e da cultura latino-americanas, enfatizando o trabalho de precursores como Sousândrade e de vanguardistas como Vicente Huidobro, Oswald de Andrade e Mário de Andrade; alinhavando alguns fatores como a metalinguagem, a influência da imprensa e da cultura de massa; e, talvez o mais importante, reconhecendo que já no Barroco – atualizado, no século XX, no Neo-Barroco – começam a se delinear os traços da diferença e da especificidade latino-americanas. Assim se expressa Sandra Nitrini:

> Retomando o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, Haroldo de Campos prega uma visão crítica da história, capaz de 'apropriação, expropriação, desierarquização e desconstrução' dos valores culturais tradicionais e alheios, não só com o objetivo de transformá-los e adaptá-los às necessidades locais e temporais ('transculturação

> ou transvaloração'), mas também usando-os como 'alimento espiritual', isto é, fontes de renovação. (p. 217; aspas da autora)

Para Roberto Schwarz, ao contrário, não se trata de *latino-americanizar* a Europa, mas de tentar resolver o que ele chama de "sentimento de inadequação cultural dos brasileiros" (p. 220), motivado em grande parte pela "importação indiscriminada e sem motivação própria de tendências estrangeiras [...] [e pela] rejeição nacionalista de todo imperialismo metropolitano" (idem). Assim, segundo o crítico, o impasse gerado por tal estado de coisas não se resolve nem com a importação indiscriminada nem com o nacionalismo estreito. Conforme Nitrini,

> nem a filosofia desconstrutivista, nem o programa antropofágico de Oswald de Andrade que, com sua interpretação triunfalista de nosso atraso, vinha alterar nos anos 20 a tônica 'do sentimento de cópia e inadequação causada no Brasil pela cultura ocidental', nem a sua retomada nos anos 70 resolvem essa questão na sua raiz, porque, segundo Roberto Schwarz, ambos ignoram os constrangimentos históricos que condicionam 'a fatalidade da imitação cultural'. (p. 221-2; aspas da autora)

Roberto Schwarz "considera a problemática da imitação cultural do país uma conseqüência da mal resolvida dialética entre classes sociais" (p. 225), ou seja, "a cópia em nossa cultura é 'fruto de desigualdades sociais brutais, faltando entre a elite e o povo os mínimos de reciprocidade'" (p. 223; aspas da autora). O crítico acusa a "descontinuidade da reflexão crítica" (p. 221) no Brasil e, como solução, sugere que somente através da "motivação interna" (idem), que levasse em conta a contribuição de gerações, talvez fosse possível "estabelecer 'um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração históricas próprias' [...] A ruptura com o anterior só se justifica pelo confronto e não pela busca desinteressada do novo" (idem; aspas da autora). Em suma, a questão principal, para Schwarz, é que "a estrutura social desuniforme do país, responsável pela segregação dos pobres, [faz com] que a cultura se encontre sempre numa posição insustentável e contraditória" (p. 225-6).

Roberto Schwarz, pelo exposto, não está preocupado em apresentar uma teoria de literatura comparada; nem se vale de um conceito *tipicamente brasileiro* como a antropofagia oswaldiana – aliás, critica-a; tampouco crê que o problema da cópia, da imitação e da importação cultural esteja desligado dos problemas estruturais da desigual sociedade brasileira. Assim, é pela reflexão desses problemas específicos – entranhados em nosso país com a colonização e não resolvidos com a Independência, o Império ou a República –, através do trabalho de gerações, que talvez possamos pensar na especificidade de uma cultura nacional. De nossa parte, concordamos com o crítico neste quesito, mas não endossamos sua

crítica a Silviano Santiago e a Haroldo de Campos, cujas propostas de trabalho, enquanto escritor e poeta – respectivamente –, além de críticos, nos parecem bastante válidas.

Enfim, Sandra Nitrini aproxima o pensamento de Antonio Candido e Roberto Schwarz e afirma que a problemática discutida por ambos encontra repercussão em muitos outros países da América Latina: "Para Roberto Schwarz, uma das falhas dos países subdesenvolvidos consiste no desinteresse pelo trabalho da geração anterior" (p. 226). Sobre Candido, afirma a ensaísta que este,

> por sua vez, pensa que o aproveitamento dos trabalhos anteriores num processo contínuo implica a superação da condição de dependência porque, a partir do momento em que a influência vem, também, de um autor nacional e não apenas de um estrangeiro, a literatura brasileira dá um passo adiante e oferece condições para a criação literária basear-se na sua própria tradição. (idem)

Se nos voltarmos novamente para a *Formação da literatura brasileira*, de Candido, veremos que nossa literatura, *consolidada* a partir do final do século XIX com Machado de Assis (e os parnasianos e simbolistas, acrescentaríamos), coaduna-se claramente com o exposto acima, apesar das influências estrangeiras ainda evidentes (Candido mostrará, em "Literatura e cultura de 1900 a 1945", a vontade acadêmica e européia de certa literatura brasileira produzida entre 1900 e 1920). O que se quer salientar é que, desde o final do século XIX, ao lado do aproveitamento dos influxos estrangeiros, a tradição nacional – que já ganhara corpo com a produção dos poetas românticos e a de José de Alencar, por exemplo – adensa-se ainda mais com os romances de Machado de Assis e com a poesia dos parnasianos e simbolistas. Não se pretende aqui, obviamente, considerar Machado de Assis como escritor localista, encharcado do *instinto de nacionalidade* por ele mesmo questionado no ensaio de 1873, mas se considera, sobretudo, como sua obra universal, calcada na ironia (retórica e romântica) e na relação crítica com os *modelos* estrangeiros (Sterne e Luciano, por exemplo), dota a literatura brasileira de uma evidente modernidade, fortalecendo-a. Esta modernidade, a nosso ver, é também pertinente à poesia de Cruz e Sousa.

Finalmente, Sandra Nitrini considera que tanto Candido quanto Schwarz "criticam 'os nacionalismos patrioteiros'" (idem) e estão convencidos de que "o problema da literatura se insere no da cultura geral que, por sua vez, está intimamente ligada ao problema social dos países subdesenvolvidos" (idem).

Outro ponto importante a salientar é a proposta de Leyla Perrone-Moisés através do projeto "Léryy-Assu" ("Grande Ostra", nome pelo qual os índios rebatizaram o francês Jean de Léry, que aqui esteve no século XVI), projeto este cujo objetivo principal era "conjugar a

teoria da intertextualidade com a do antropofagismo brasileiro como um caminho para se pensar a relação da literatura brasileira com a estrangeira" (p. 269), notadamente a francesa. Ligado ao programa de pós-graduação da área de Língua e Literatura Francesa da FFLCH-USP, o projeto foi implantado em 1978 e encerrado em 1990, quando foi absorvido pelo Núcleo de Pesquisas Brasil-França do Instituto de Estudos Avançados da USP, "criado em 1988 por iniciativa de Leyla Perrone-Moisés e de Mário Carelli" (p. 270).

O projeto "Léryy-Assu" tinha como objetivos, segundo Sandra Nitrini, a) "a contribuição a um aspecto da cultura brasileira, verificando-se como os aportes franceses foram assimilados na literatura brasileira" (p. 269); b) "criar um centro de documentação das relações entre Brasil e França mediante a catalogação dos dados históricos" (idem), a fim de "estabelecer relações, ver como determinados conceitos ou idéias entram, circulam e se transformam na literatura" (apud Nitrini, 1997, p. 269). Ancorado no antropofagismo oswaldiano, "o alvo do projeto Léryy-Assu é colocar ênfase no processo de transformação dos textos" (Nitrini, 1997, p. 271), numa perspectiva que toca de perto os procedimentos de Haroldo de Campos e Silviano Santiago. Tal interesse se justifica porque, para Leyla Perrone-Moisés, o antropofagismo apresenta "muitos pontos coincidentes [com] a teoria da intertextualidade" (idem) e "é a 'única teoria estética ainda viva no Brasil', ou pelo menos era, nas décadas de 1970 e 1980" (idem; aspas da autora).

Levar-nos-ia muito longe uma discussão para averiguar se, nos anos 90 – ou mesmo neste começo de milênio –, arrefeceu de fato o interesse pelas idéias oswaldianas e pela forma como alguns críticos as atualizaram nos anos de 1970 e 1980. Parece-nos que, mesmo superável – e questionável –, tanto Oswald quanto Haroldo de Campos e Silviano Santiago, entre outros, ofereceram uma contribuição original para a reflexão literária e cultural brasileira. E tal contribuição, como quer Roberto Schwarz, não pode ser esquecida e subestimada pela atual crítica brasileira – e tampouco pelas próximas gerações.

Tania Franco Carvalhal e Sandra Nitrini, em suas respectivas obras, fazem um levantamento exaustivo das origens e dos caminhos percorridos pela literatura comparada no Brasil, até chegarem à contribuição atual dos críticos sumarizados acima. Dentre esses precursores, além de comparatistas como Tasso da Silveira, autor do manual *Literatura comparada* (1964), nos moldes da *escola* francesa, o país conta com críticos pioneiros como João Ribeiro (cujo ensaio "Literatura comparada", de *Páginas de estética*, 1905, contrapõe a literatura culta à literatura popular), Almáquio Diniz, Eugênio Gomes e Augusto Meyer, de importância fundamental na evolução de nossos estudos comparatistas. Como intermediários

(na acepção da *escola* francesa), Tania Franco Carvalhal cita Otto Maria Carpeaux e Paulo Rónai, que se dedicaram aos problemas da tradução e à divulgação de autores estrangeiros no Brasil (Franz Kafka, por exemplo).

Dentre os primeiros textos escritos no país sob a ótica comparatista, Nitrini alude a "Machado de Assis – estudo comparativo de literatura brasileira", escrito por Sílvio Romero em 1897 contra Machado de Assis. Outrossim, lembramos que o primeiro texto crítico sobre a literatura comparada, no Brasil, foi escrito por Tobias Barreto e intitula-se "Traços de literatura comparada do século XIX" (1887). Depois de afirmar categoricamente que "eu faço da Alemanha o centro das minhas observações. A França e a Itália girarão em torno dela" (Barreto, 1978, p. 80), o autor, para quem o comparatismo é uma forma de premiar os "mais meritórios" (idem) – leia-se, a matriz européia –, compreende a disciplina como "uma pesquisa histórica das recíprocas influências, das ações e reações metaquímicas, que abalam os espíritos, em um dos vastos domínios da vida internacional" (idem). Literatura, para Barreto, "é ciência, [...] é a história da vida espiritual de uma nação" (p. 83); é também fisiologia e organismo, mas o que interessa ao crítico "não é o estudo detalhado, minucioso e, por assim dizer, *celular*, da sua estrutura interna, mas tão-somente o estudo sintético das suas funções executadas por alguns dos seus mais nobres órgãos" (p. 135; grifo do autor). Como se vê, exatamente o contrário do que preconizam os estudos literários (comparatistas, inclusive) no século XX. Como se vê, exatamente o oposto do que propõe o presente trabalho.

A literatura comparada no Brasil, desde seus primórdios, é fortemente condicionada à instituição universitária, conforme este trabalho já demonstrou à exaustão. Assim, uma *história do comparatismo brasileiro*, para ser escrita, deve necessariamente levar em consideração, além dos muitos artigos, ensaios e resenhas dispersos em livros, jornais e revistas, a valiosa contribuição das universidades em forma de dissertações e teses de mestrado e doutorado. É o que exatamente faz Sandra Nitrini em *Literatura comparada: história, teoria e crítica*, sem dúvida um marco em nossa bibliografia especializada.

Foi inclusive no âmbito da universidade brasileira que se fundou a ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada, em Porto Alegre (UFRGS), quando do I Seminário Latino-americano de Literatura Comparada, em 1986. Uma rápida vista d'olhos pelos vários congressos realizados pela ABRALIC, sempre com a presença de pesquisadores dos vários continentes, indica os caminhos palmilhados pela literatura comparada no Brasil, desde então:

O primeiro congresso, ainda em Porto Alegre, na UFRGS, em 1988, teve como tema *Intertextualidade e interdisciplinaridade*;

O segundo realizou-se em Belo Horizonte, na UFMG, em 1990, tendo como tema *Literatura e memória cultural*;

O terceiro congresso, na UFF, de Niterói, deu-se em 1992 e propôs a temática *Limites*, destacando-se mais uma vez a intertextualidade e a interdisciplinaridade, com ênfase especial sobre as intercomunicações entre os vários discursos artísticos;

O quarto congresso teve lugar em São Paulo, na USP, e aconteceu em 1994. Seu tema, *Literatura e diferença*, já contaminado pelos estudos culturais, propôs-se a discutir as intrincadas questões de centro, periferia, colônia, metrópole, alteridade;

O quinto congresso aconteceu no Rio de Janeiro, nas dependências da UFRJ, em 1996, sob o tema *Cânones e contextos*, quando melhor se delineou a abertura para os enfoques culturais;

O sexto, realizado em Florianópolis em 1998, na UFSC, privilegiou abertamente tais questões, conforme se vê no tema: *Literatura comparada = estudos culturais?*;

O sétimo congresso da instituição, realizado em Salvador, em 2000, na UFBA, propôs como tema geral *Terras e gentes*, o qual se repartia em vários subtemas: 1. Poder, colônia, identidade nacional, transnacionalidade; 2. Viagens, diásporas, migrações; 3. Etnia, gênero, classe; 4. Memória e rituais; 5. Literatura, mídia e identidades.

O oitavo congresso da entidade deu-se em julho de 2002, na UFMG, em Belo Horizonte. Precedido pelo Colóquio ABRALIC 2001 (ocorrido em agosto de 2001), cujo tema foi *Valores arte mercado política*, o último congresso teve como tema geral *Mediações*, dividido em cinco subtemas: a) *Territórios*: tradições locais, regionais e nacionais como mediadores estéticos e culturais; literatura, Estado e sociedade; b) *Redes*: multiplicação e superposição de redes na construção de valores; redes interpessoais, informacionais e midiáticas nos processos de legitimação cultural e artística; c) *Mercado*: arte e mercadoria; instituições culturais, mercado editorial e artístico e seu papel na atribuição de valor; d) *Políticas*: estatais e privadas na produção do valor: fundações culturais, museus, bibliotecas, universidades; e) *Agentes*: intelectuais, escritores e artistas como mediadores culturais; relações de classe, gênero, etnia, religião. Por sua vez, o tema do sexto número da *Revista brasileira de literatura comparada*, em preparação, é *Literatura e valor*.

Podemos observar, por meio deste rápido passeio pelos 16 anos da Associação, a definitiva consagração da ABRALIC aos estudos culturais, os quais, como já aventamos, a partir das universidades inglesas e americanas, propõem o resgate da historicidade e

privilegiam pesquisas em torno das minorias nacionais, raciais ou sexuais, trazendo à tona as complexas relações entre gêneros, etnias e classes, bem como o estudo de novas mídias e as relações de identidade e alteridade, numa aberta interdisciplinaridade. Neste sentido, têm primazia ainda os estudos que tratem das conflituosas relações artístico-culturais, ou econômico-político-ideológicas, entre o chamado Primeiro Mundo e os países pós-colonialistas, como o Brasil, buscando-se explorar e evidenciar o multiculturalismo e o bilingüismo – ou mesmo polilingüismo – específico de cada país, em suas relações internas e externas, buscando-se uma perspectiva crítica e revisionista do eurocentrismo que durante séculos essas nações foram obrigadas, através de uma colonização predatória e exploratória, a suportar.

A ABRALIC, hoje considerada a mais importante associação de seu gênero, na América Latina, e referência obrigatória no mapa comparatista global – e globalizado –, está portanto em sintonia com o pensamento contemporâneo internacional, e inclusive com o novo comparatismo latino-americano, como vimos: a literatura, assim, deixou de ser a preocupação exclusiva dos estudos comparatistas atuais para tornar-se, para o bem e para o mal, apenas mais uma abordagem que, entre outras, ou somada a outras, possibilite reflexões sobre as relações de poder em casa, na rua, no trabalho, na universidade, na velha nova aldeia global pós-modernizada.

Segundo o ensaio de Luiza Lobo, "Globalização e ideologia", "os estudos culturais se opõem, superam ou substituem a Literatura Comparada na medida em que se destacam por sua interdisciplinaridade" (Lobo, 1999, p. 43). A última década do século XX, para a autora, testemunha "uma intensa migração da Literatura Comparada para a área de estudos culturais, de história e literatura geral" (p. 42). Com base em Susan Bassnett, a ensaísta aponta ainda a crise permanente, o descrédito e a *morte* do comparatismo nas principais universidades do Ocidente, superado pelos estudos culturais, interculturais e/ou transculturais.

Estes, porém, ora vistos como a panacéia geral para todos os problemas da cultura humana, são ineficazes na abordagem das questões específicas, inerentes e intrínsecas da literatura. Assim, ao invés de *migração* pura e simples, parece-nos claro que a literatura comparada continua valendo-se das conquistas das disciplinas com as quais se inter-relaciona desde sempre: a história, a teoria e a crítica literárias. Da mesma forma, os estudos culturais – através da preocupação historicista, ideológica, social, interdisciplinar e panorâmica que os norteiam –, no momento mesmo em que o estudo intrínseco da literatura é questionado, também se mostram propícios para a reflexão acerca do novo direcionamento da literatura comparada.

Portanto, parecem-nos exagerados os decretos de morte da literatura comparada, como o são aqueles que, há décadas, têm decretado a morte do romance ou a morte do autor. Como a fênix mitológica, tanto o autor quanto o romance e a literatura comparada têm sabido renascer das cinzas, provando suficientemente sua longevidade e sua vitalidade.

1.4. A literatura comparada em Portugal

Também não existe uma *escola* portuguesa de literatura comparada, mas os estudos comparatistas ganharam novo impulso em Portugal com a criação da Associação Portuguesa de Literatura Comparada (APLC) em 1987, a qual promoveu a organização de dois congressos (Lisboa, 1989; Porto, 1995) e de vários simpósios em universidades de Lisboa, Porto, Coimbra, Minho e Madeira. A Associação fundou inclusive a *Dedalus* – Revista portuguesa de literatura comparada, cujo número duplo 7-8, datado de 1997-2000, é dedicado às relações Literatura e Filosofia.

Segundo Helena Carvalhão Buescu, no ensaio "Literatura comparada em Portugal: tendências teóricas e institucionais" (em *Literatura comparada no mundo: questões e métodos*, organizado e publicado por Tania Franco Carvalhal em 1997), os estudos comparativos portugueses, a exemplo do Brasil, ligam-se sobretudo às universidades. No entanto, tais estudos têm se enriquecido com programas comunitários da União Européia, como o *Erasmus*, que liga a Universidade de Lisboa a outras como a de Lovaina, Utrecht, Gottingen e Dublin. A autora frisa ainda as firmes relações estabelecidas entre Portugal e Alemanha, cujo intercâmbio estabeleceu um

> quadro heterogéneo de problemas relacionados com a recepção, e que evidentemente se articulam com problemas conexos de tradução, poética, vias de intercâmbio cultural, ou de relações directas ou indirectas entre as literaturas em questão. (Buescu, 1997, p. 139)

Segundo se depreende do texto, os estudos de recepção têm a primazia assegurada, mas também merecem destaque os estudos culturais, de tradução, de imagologia, de temas (como o da viagem, na Universidade de Lisboa) e outros. No que concerne à imagologia, por exemplo, a autora cita "o caso paradigmático da Inglaterra" (idem), a respeito da qual as pesquisas efetuadas em Lisboa apresentam "um *corpus* extremamente interessante relativo às imagens constituídas num país a propósito de outro" (idem; grifo da autora). Outrossim, frisa Buescu que os estudos comparados se ligam sobremodo a pesquisas de teoria e história

literárias. Em conclusão, apoiada na universalidade e na abertura propiciadas pelos estudos culturais, a ensaísta sustenta "que a Literatura comparada em Portugal terá sempre de incluir uma profunda e sistemática reflexão sobre as relações com o Brasil, a África, ou mesmo a Ásia" (p. 144).

Chama a atenção o fato de Helena Carvalhão Buescu referir-se, por um lado, apenas às relações entre Portugal e os principais países da Europa e, por outro, às relações do país com as ex-colônias, deixando de lado qualquer referência a países como Espanha e Itália, ex-metrópoles como Portugal, mas também nações periféricas se pensarmos num contexto histórico-cultural mais amplo, ditado pelos grandes países europeus. Assim, a autora parece negligenciar as tensas conexões literário-culturais entre Portugal e Espanha e, em menor grau, daquele com a Itália. Outro ponto a ser ressaltado é que os estudos teóricos de literatura comparada entre Brasil e Portugal, em termos crítico-teóricos e metodológicos, são rarefeitos, quase inexistentes mesmo, se os comparamos com a rica perspectiva que une Brasil e América Latina, por exemplo. Isto se explica, a nosso ver, pela situação pós-colonial de nosso continente (o que o irmana à África e à Ásia), cuja literatura, conforme já foi aventado, apesar de nascida com o aparato civilizacional do colonizador, pautou-se desde logo pelo estabelecimento da *diferença* e da busca da *especificidade*.

Em suma, a tendência do comparatismo em Portugal é o estudo privilegiado da literatura do país em suas relações com outras literaturas européias, seguido da investigação do que Buescu chama "zonas de porosidade entre a literatura portuguesa e as outras literaturas lusófonas" (idem).

Em termos de reflexão teórica, podemos dizer que os manuais de Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux (*Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*, 1981; *Da literatura comparada à teoria da literatura*, 1989) revelam uma influência marcante da *escola* francesa, uma vez que em ambos observamos uma preocupação constante com as relações binárias, a perspectiva historiográfica, o papel dos intermediários, a imagologia, a migração de temas e motivos.

Outrossim, parece-nos bastante fecunda a perspectiva aberta por Salvato Trigo, que em seu recente *Estudos de literatura comparada afro-luso-brasileira* oferece alguns subsídios importantes para o pesquisador de língua portuguesa. Neste sentido, as relações África-Brasil, e mesmo as tensas relações Brasil-Portugal, da colônia à contemporaneidade, são ressaltadas no estudo de Trigo.

A nosso ver, é fundamental que se empreenda – e se compreenda – a importância do estudo da rica produção literária em português, seja na Europa, na América, na África ou na

Ásia. Tais estudos de modo algum devem privilegiar as relações colonizados/colonizador, ou a apuração de *saldos devedores* das colônias em relação à ex-metrópole. Cada nação em questão possui sua cultura específica, seus valores, sua língua portuguesa enriquecida por outras línguas locais e, evidentemente, sua cultura, arte e literatura próprias. Os estudos comparatistas não propõem o nivelamento de todos os países de língua portuguesa num bloco homogêneo e fechado, mas devem buscar, de forma mutuamente enriquecedora, um novo olhar sobre a alteridade, um novo diálogo entre as nossas literaturas, em si mesmas dialógicas e ricamente diversas.

Neste início de século, no momento em que autores de língua portuguesa como Machado de Assis, Eça de Queirós, Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Guimarães Rosa forçam a tradição e o cânone ocidentais, sendo reconhecidos e incorporados ao patrimônio cultural – oficial – da humanidade, ou no momento em que José Saramago se torna o primeiro autor de língua portuguesa a ser laureado com o Prêmio Nobel (1998), parece-nos bastante produtivo somarmos esforços no sentido de, cada vez mais, resgatarmos os valores de um mundo escrito – e pensado – em português.

II – A modernidade em perspectiva

Uma compreensão mais profunda da modernidade literária, na perspectiva trilhada por Octavio Paz em *Los hijos del limo* (1974), deve necessariamente ligar-se à compreensão das origens da própria modernidade ocidental em seus contraditórios aspectos políticos e ideológicos, econômicos e sociais, artísticos e culturais.

Assim, se a noção de modernidade literária deve ser procurada nos primórdios do Romantismo, no final do século XVIII, também o nascedouro da modernidade nas relações sociais, políticas, econômicas e culturais deve ser buscado nessa mesma época, marcada que foi pela maturidade do longo processo de afirmação da classe burguesa. Este processo, cuja coroação dá-se com a Revolução Francesa e com a Revolução Industrial inglesa, principalmente, significou a implantação de um novo e revolucionário modo de vida – e devemos frisar que suas contradições inerentes vincarão o pensamento e a produção artístico-literária dos séculos XIX e XX – centrado nas cidades, na produção industrial, na noção de progresso, no avanço da técnica, na luta de classes, na crise permanente de valores, na busca do novo a qualquer preço, na valorização da democracia e da liberdade, na conformação de um novo gosto artístico e de novos valores estéticos etc. Em suma, a burguesia vitoriosa, doravante, assume os modos de produção material e cultural que marcam o mundo moderno.

Para alguns estudiosos como Anthony Giddens, em *As conseqüências da modernidade* (1991), deve-se entender por modernidade, *grosso modo*, o "estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência" (Giddens, 1991, p. 11). Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar* (1987), recua para o século XVI o início do mundo moderno, e propõe a seguinte divisão em fases: a primeira, do início do século XVI ao final do século XVIII; a segunda, a partir da Revolução Francesa de 1789, irradia-se por várias partes do mundo e estende-se até o final do século XIX; a terceira compreende o século XX, quando, segundo o autor, "o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo" (Berman, 1989, p. 16). O livro de Berman, "um estudo sobre a dialética da modernização e do modernismo" (idem), enumera os seguintes fatores como responsáveis pela nova cosmovisão e pelas drásticas mudanças que marcam o mundo moderno: o grande avanço das ciências; a industrialização da produção; a explosão demográfica; o rápido e desordenado crescimento urbano; o incremento dos sistemas de comunicação de massa; o imperialismo dos Estados nacionais, "cada vez mais poderosos, burocraticamente estruturados e geridos, que lutam com obstinação para expandir seu poder"

(idem); a eclosão de movimentos operários; enfim, "dirigindo e manipulando todas as pessoas e instituições, um mercado capitalista mundial, drasticamente flutuante, em permanente expansão" (idem).

Partilhamos com este último autor a crença de que a partir do século XVI, com as grandes navegações e descobertas, com a Reforma, com o incremento do comércio e do sistema bancário, com o avanço da ciência e com a nova concepção do homem, do mundo e do universo propiciada pelo Renascimento, instauram-se realmente os primórdios do que se convencionou chamar *modernidade ocidental*. No entanto, pelas razões expostas acima, endossamos o ponto de vista de Octavio Paz, que considera o final do século XVIII como um momento crucial no amadurecimento do processo de modernidade e na afirmação da classe burguesa. Assim, para o poeta e ensaísta mexicano, esse longo processo é vincado pela *tradição moderna* – ou *tradição da ruptura* –, expressão cujo paradoxo lógico-lingüístico encerra um outro mais profundo, que desnuda os conflitos, as crises e a sede de mudança que marcam a modernidade. Assim, para Paz, *tradição da ruptura*

> *es la expresión de la condición dramática de nuestra civilización que busca su fundamento, no en el pasado ni en ningún principio inconmovible, sino en el cambio. [...] la tradición moderna es una expresión de nuestra conciencia histórica. Por una parte, es una crítica del pasado, una crítica de la tradición; por la otra, es una tentativa, repetida una y otra vez a lo largo de los dos últimos siglos, por fundar una tradición en el único principio inmune a la crítica, ya que se confunde con ella misma: el cambio, la historia.* (Paz, 1974, p. 24-5)

Mas o livro de Paz é também uma defesa lúcida da poesia, e o autor nos mostra como, apesar do anseio revolucionário e da busca do novo a qualquer preço, a poesia, desde o Romantismo, é "*revolucionaria no* con, *sino* frente a *las revoluciones del siglo; y su religiosidad es una transgresión de las religiones*" (p. 78; grifos do autor). Isso se explica porque o tempo da poesia, mitopoético, das origens, da Idade de Ouro da humanidade, é um "*tiempo sin fechas*" (p. 69), que se presentifica sempre que o poeta profere a palavra capaz de recriar o cosmo, nomeando ainda uma vez as coisas e o mundo e nos resguardando do caos original. Não existe para a poesia, pois, a noção de progresso tal qual a sociedade moderna o concebe, e que é essencial ao caráter de revolução e mudança que caracteriza nosso tempo. Se a poesia, em sua atemporalidade essencial, está sempre apta a fornecer ao homem uma resposta, um outro mundo, um perene conjunto de valores, o mundo moderno adia para um futuro incerto e não sabido, talvez ilusório, os frutos do progresso e da revolução. Nas próprias palavras do autor:

> *La razón de la ruptura ha sido la misma que la de la afinidad: revolución y poesía son tentativas por destruir este tiempo de ahora, el tiempo de la historia que es el de la historia de la desigualdad, para instaurar* otro tiempo. *Pero el tiempo de la poesía no es el de la revolución, el tiempo fechado de la razón crítica, el futuro de las utopías*. (p. 69; grifos do autor)

Ainda segundo Octavio Paz, a poesia dos séculos XIX e XX, numa resposta clara à necessidade de mudança da sociedade, opôs "*al tiempo lineal del progreso y de la historia, el tiempo instantáneo del erotismo, el tiempo cíclico de la analogía o el tiempo hueco de la conciencia irónica*" (p. 153). São estes, aliás, os dois princípios fundamentais, a *ironia* e a *analogia universal*, que embasam e justificam a poesia moderna.

A *ironia*, no sentido que lhe dá Friedrich Schlegel, é o "*amor por la contradiccíon que es cada uno de nosotros y conciencia de esa contradicción*" (p. 65). "*La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón*" (p. 71). O romântico F. Schlegel, em *Conversa sobre a poesia*, preocupado, como seus confrades de Jena, em elevar a poesia à filosofia, ao definir a ironia toma o cuidado de separá-la de qualquer resíduo retórico:

> A filosofia é a verdadeira pátria da ironia. [...] É verdade que existe também uma ironia retórica, que produz excelente efeito quando empregada com parcimônia, especialmente na polêmica; mas ela está para a sublime urbanidade da musa socrática assim como o fausto da mais brilhante retórica está para uma antiga tragédia em grande estilo. Somente a poesia consegue elevar-se desse plano até a altura da filosofia e não é fundada em bases irônicas, como a retórica. (Schlegel, 1994, p. 87)

Karin Volobuef, em *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil* (1999), a partir do pensamento de Friedrich Schlegel, afirma que a ironia romântica

> decorre da compreensão do mundo como paradoxo, do mundo como aglomerado de contradições e incoerências. Em conseqüência disso, a obra de arte deve, necessariamente, refletir essas contradições se quiser abarcar a realidade. (Volobuef, 1999, p. 90)

O recurso da ironia romântica, pois, "deixa entrever o fazer poético [...] e institui a primazia do indivíduo (criador) sobre a obra (objeto criado)" (p. 90-1), num processo que inclui forçosamente a participação ativa do leitor – aspecto este que será de suma importância para a poesia simbolista e para toda a produção literária posterior. Em outros termos, a autora assinala que a ironia romântica "constitui-se como uma determinada escritura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença de seu autor" (p. 91), aspecto este que também será de valor decisivo para o que compreendemos como literatura moderna. Ainda em outros termos,

é preciso ter em mente que a ironia romântica pressupõe "um distanciamento crítico que permite ao poeta questionar a sua própria obra" (p. 93).

Karin Volobuef afirma ainda que o *individualismo*, tão caro a românticos, simbolistas e modernistas, é a fonte de onde brota o conceito de ironia. Este foi teorizado não apenas por Friedrich Schlegel, mas por toda uma plêiade que inclui Novalis, August Schlegel, Schelling, Schleiermacher e outros. Dentre os prosadores românticos alemães que fizeram uso da ironia, interrompendo suas narrativas para dirigir-se ao leitor e/ou para questionar o estatuto da ficção, a autora cita E. T. A. Hoffmann, Joseph von Eichendorff e Clemens Brentano.

Arthur Nestrovski, em *Ironias da modernidade* (1996), lembra que *ironia* "vem do grego *eironeia* e quer dizer 'dissimulação'. Na comédia grega, o *eiron* é o pobre coitado que acaba triunfando sobre o valentão. Parte da sua astúcia é fazer perguntas tolas, para as quais não se tem resposta" (Nestrovski, 1996, p. 10; grifos e aspas do autor). O crítico afirma que, no período moderno, "essa ironia ganhou outras conotações, tanto lingüísticas quanto teológicas. O escritor irônico é autenticamente dissimulado, se é que isto faz sentido" (p. 11). Nestrovski reconhece que o período romântico foi o que mais se preocupou com a ironia, ou seja, com "a consciência de um intervalo entre o homem e o mundo natural" (p. 7). Como nenhuma palavra ou conceito é capaz de apagar essa distância, a poesia da modernidade tornou-se, gradativamente, *poesia da consciência*, na visão do crítico. Assim, a ironia literária, caracterizada como *presença* e *ausência* – no sentido de que a linguagem é incapaz de reproduzir a experiência empírica do homem – "divide o sujeito em homem autêntico e um outro homem, cuja existência só se dá pela linguagem – uma linguagem, porém, que reconhece a sua própria inautenticidade" (p. 11). Daí, a nosso ver, o gradativo debruçar-se da poesia e da arte sobre o mistério da própria linguagem e, ao mesmo tempo, a crescente preocupação com a autonomia estética.

O tradutor de *Conversa sobre a poesia*, Victor-Pierre Stirnimann, assim comenta o pensamento de F. Schlegel:

> A consciência irônica demarca o sujeito auto-reflexivo, o 'sentimental' da classificação de Schiller. Irônico é quem, à maneira de Schlegel, percebe o paradoxo – a intuição do absoluto e infinito surge aprisionada no indivíduo, na fratura e na finitude. Um dilema que só encontra resposta na idealização do passado e do futuro, pois tomar o infinito como unidade de medida equivale a rejeitar toda finitude presente, o indivíduo e suas criações. [...] a ironia, em sentido estrito, não reside na mera percepção do antagonismo radical nem mesmo no auto-aniquilamento necessário. A ironia provém do volteio subseqüente do refletir – se, de um lado, não pode haver acordo entre finito e infinito, de outro a existência do indivíduo que o percebe (captando de algum modo, portanto, a presença virtual do absoluto) é justamente a concretização deste convívio impossível. Em resumo, a confirmação da possibilidade do acordo nasce, a rigor, da meditada afirmação de sua impossibilidade. (Stirnimann, 1994, p. 21-2; aspas do autor)

A citação nos mostra a importância concedida à reflexão e à consciência, mesmo fraturada, das contradições humanas em relação ao Infinito e ao Absoluto, e na plena aceitação dessas contradições inerentes. Afirmaríamos que essa visão talvez seja uma das responsáveis, no contexto do final do século XVIII europeu, pelo apreço romântico a uma *nova* concepção analógica do universo. E uma resposta, talvez, à idéia hegeliana da arte como suprema ironia do Espírito. Aqui se faz necessário que percorramos, com o apoio de Benedito Nunes (em *Introdução à filosofia da arte*), alguns aspectos do pensamento do filósofo alemão: para Hegel, a arte é a primeira manifestação do Espírito Absoluto, manifestação esta calcada na *aparência* e, portanto, "insuficiente para o pensamento conceptual" (Nunes, 1989, p. 65). A religião supera a arte, ao mitigar a sede de contato do homem com a divindade. Finalmente, a filosofia, "medida definitiva do Absoluto" (p. 64), supera a própria religião, pois apenas o pensamento filosófico, racional, é capaz de revelar e sanar por inteiro a sede de Infinito e de conhecimento que avassala o homem. Assim, "o Absoluto, na Arte, é apreendido pela *intuição sensível* e captado pelo sentimento. A Beleza de que ela se reveste, produto do Espírito, já constitui a 'manifestação sensível da Idéia'" (p. 65; grifos e aspas do autor). A arte, ao expressar de forma limitada e finita a Idéia, revela apenas a *aparência sensível* da Verdade e está aquém do conhecimento racional propiciado pela filosofia. A arte, portanto, facilmente superável pelas duas outras formas de acesso ao Absoluto, é tida por Hegel como a suprema ironia do Espírito Absoluto. Segundo Benedito Nunes,

> essa altiva ironia é mortal à própria Arte. Consumida pelo Espírito, que tem por função encarnar, a expressão artística é um modo provisório e superável do conhecimento. Abstraído o conteúdo que a valoriza e que é equivalente à Idéia, objeto do pensamento racional, a sua forma é um mero revestimento, uma roupagem exterior. A obra de arte não transmite um conhecimento específico, que somente ela possa nos dar, nem, pelo modo com que atua sobre a consciência, produz efeitos que nenhum outro produto humano seja capaz de produzir. (p. 66)

A superação da arte, segundo Hegel (que estabelece uma distinção absoluta entre conteúdo e forma), seria um fato historicamente condicionado. Em sua *Estética*, o filósofo preconiza as três fases de desenvolvimento do Espírito feito matéria artística: *simbólica* (arquitetura), *clássica* (escultura) e *romântica* (pintura, música e poesia), fases estas que perpassam as várias culturas e que estão relacionadas com a marcha da História. O ápice desse processo evolutivo é representado pela poesia, a mais completa e elevada das artes porque, ao utilizar-se das palavras (veículos do pensamento racional), é a mais apta a encarnar a Idéia triunfante. No entanto, com a poesia

> encerra-se a função da própria Arte no desenvolvimento gradual do Espírito. Insatisfeito, ao sabor de outras necessidades mais profundas que a poesia não poderá suprir, o Espírito abandona o invólucro da arte, como a borboleta que deixa o casulo para alçar vôo. (p. 106)

A metáfora de Nunes é perfeita: a arte, para Hegel, se representa a prisão do Espírito à matéria, ao sabor das contingências terrenas e humanas, e se já cumpriu seu papel histórico, deve agora ceder seu lugar à filosofia, o mais alto patamar de acesso ao Espírito Absoluto. A filosofia, ao romper o casulo da forma, significa o vôo livre do pensamento em direção à pureza das Idéias. Assim, sustenta Hegel, a poesia não mais encontra condições de sobrevivência em nossa época "demasiadamente prosaica" (idem), estando encerrado seu papel histórico.

Ora, ao elevar a poesia à filosofia e ao dar novo valor ao papel do inconsciente, dos sonhos, da fantasia e da imaginação na produção poética e na possibilidade de conhecimento intuitivo – numa perspectiva que será fulcral para movimentos poéticos posteriores, como o Simbolismo –, os românticos alemães subvertem, a nosso ver, as concepções de Hegel, e por isso afirmamos que a utilização da ironia, desde então, pode ser compreendida como uma resposta – criativa, por certo; consciente ou inconsciente – ao filósofo. O Romantismo é também idealista e alimenta-se em grande parte da saudade de uma Idade de Ouro primordial e/ou da evasão, principalmente através do sonho, para um Além revelador das verdadeiras essências. No entanto, a concepção romântica dista bastante do Idealismo de origem platônica ou hegeliana porque, a nosso ver, ao valorizar o Eu, o mundo sensível e a própria contingência humana, pressupõe a reflexão sobre nossa condição; sobre o Eu – mesmo em estado crescente de fragmentação, ao longo dos séculos XIX e XX –; sobre os problemas da arte e da poesia e sua especificidade; sobre o papel do poeta num mundo em rápida transformação; enfim, sobre questões concernentes à sociedade, ao passado, à língua, às tradições culturais do povo.

Por outro lado, a concepção romântica da ironia é *coisa de poeta* – esse ser de exceção representante da *Genus irritabile vatum*. Queremos dizer com isto que tal idéia se coaduna com as posteriores concepções baudelairianas do poeta como decifrador, como tradutor das correspondências universais, idéia que se radicaliza ainda mais com a noção do poeta vidente preconizada por Rimbaud. Ou, conforme afirma Albert Béguin, "*es el poeta quien tiene el presentimiento de nuestra verdadera esencia y quien al propio tiempo llega, por relámpagos, a recuperar la plenitud primitiva del Verbo*" (Béguin, 1996, p. 147).

A crença numa *analogia universal* – ou correspondência universal, mais adiante analisada do ponto de vista de Baudelaire, que fez dessa teoria o centro de sua poética –, de importância capital na estética simbolista, é tão antiga quanto a própria sociedade humana. Anterior ao cristianismo, sobreviveu ao paganismo, atravessou a Idade Média e, de acordo com Paz, através dos neoplatônicos, dos iluministas e dos ocultistas, chegou ao século XVIII e inundou o Romantismo alemão. Segundo Paz, muito provavelmente a analogia sobreviverá ao próprio cristianismo e a seu secular inimigo, o cientificismo/tecnicismo que marca nossa cultura. Assim se expressa Octavio Paz sobre a analogia:

> *En la historia de la poesía moderna su función ha sido doble: por una parte, fue el principio anterior a todos los principios y distinto a la razón de las filosofías y a la revelación de las religiones; por otra parte, hizo coincidir ese principio con la poesía misma. La poesía es una de las manifestaciones de la analogía. [...] Si la analogía hace del universo un poema, un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias, también hace del poema un doble del universo. Doble consecuencia: podemos* leer *el universo, podemos* vivir *el poema. Por lo primero, la poesía es conocimiento; por lo segundo, acto.* (Paz, 1974, p. 83-4; grifos do autor)

Para Albert Béguin, a concepção de analogia universal pode ser compreendida de duas maneiras:

> *La primera interpretación es que el hombre 'corresponde' en sua vida más automática, la más inconsciente – y solamente ahí –, a la realidad universal, cuyos ritmos y movimientos están todos prefigurados o imitados en él mismo. [...] El abandono pasivo a la ensoñación es el principio de esta experiencia. [...] La segunda interpretación – y éste es el camino que querrá seguir un Valéry, en pos de Mallarmé – atribuye al artificio y al arte esa facultad de semejanza con la estructura del universo.* (Béguin, 1996, p. 462; aspas do autor)

Sumarizando o pensamento dos dois críticos, ressaltamos os seguintes aspectos: para Paz, a) a analogia é o princípio mitopoético por excelência, anterior às religiões e à própria razão; b) a poesia da modernidade fez coincidir esse princípio com a própria poesia, ressaltando seu caráter fundante e absoluto; para os românticos alemães, segundo Béguin, a) o inconsciente – a verdadeira realidade humana, perceptível através dos sonhos e revelada pelo poeta – confundir-se-ia com a realidade universal, analógica; b) o poema, o objeto construído, é que terá semelhanças com o universo, tornando-se fonte de revelação (tal é, também, a idéia de Baudelaire). Assim, universo e poema se equivalem, pois ambos podem ser lidos e vividos, tornando-se fonte de conhecimento e revelação. Conhecimento por certo não racional e revelação por certo epifânica, mas estas formas de *aprendizado sensitivo* são inerentes ao ser humano, e não são de modo algum inferiores ao conhecimento lógico que a astrofísica – ou

outra ciência cosmológica qualquer – nos revelaria sobre o universo. Por outro lado, se o poema – um microcosmo – é feito pelo poeta demiurgo (ou gênio, ou tradutor, ou vidente), o universo – macrocosmo – também foi moldado por um demiurgo original a partir do caos. Todas as coisas, portanto, se equivalem porque partilham dos mesmos princípios estruturais comuns.

Embora a exploração das analogias universais apareça claramente nos românticos alemães, somente com Baudelaire é que será possível a prática de uma poética fundada, conscientemente, na teoria das correspondências.

Contudo, Octavio Paz, ao propor uma articulação entre ironia e analogia, as vê como irreconciliáveis: a primeira é filha do tempo histórico, linear, e pressupõe a consciência humana da finitude da existência; a analogia, ao contrário, é manifestação do tempo cíclico, mitopoético, e traz em si um arcabouço mágico que é estranho à visão irônica do mundo. O embate entre a analogia (o universo como um livro; a revelação; o infinito) e a ironia (que nega qualquer possibilidade de compreender-se tal livro; o finito; o transitório; a consciência da morte; o Nada) é o que justamente caracteriza a poesia moderna, na visão de Paz. Conforme suas próprias palavras,

> *la poética de la analogía sólo podía nacer en una sociedad fundada – y roída – por la crítica* (Paz, 1974, p. 108). *[...] La poesía es la* otra *coherencia, no hecha de razones, sino de ritmos. No obstante, hay un momento en que la correspondencia se rompe; hay una disonancia que se llama, en el poema: ironia, y en la vida: mortalidad. La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia* dentro *de la analogía*. (p. 84; grifos do autor)

Segundo Paz, portanto, a ironia é a dissonância inerente à visão analógica do universo, na poesia moderna. Mais que isso: a consciência dessa dissonância. Cremos que, mais uma vez, o que expomos anteriormente se justifica: a ironia, ao ser incorporada à teoria e à prática poéticas dos românticos, de base analógica, não significou a morte da arte ou da poesia (contrariando a visão de Hegel), mas vincou gradativamente a consciência do poeta e a consciência da própria poesia. Ou seja, pela reflexão e pela crítica, tais consciências revelaram-se fraturadas e fragmentadas, poética e existencialmente. Ainda em outros termos, diríamos que a ironia foi um mal necessário, a contrapartida que possibilitou à visão analógica um comportamento auto-reflexivo, auto-consciente e, como veremos adiante, autotélico, que culminou nas várias formas de autonomia da arte. Pois, no final do século XVIII, perdido o paraíso e perdida a ingenuidade em relação a qualquer promessa de felicidade terrena, uma concepção simplista da doutrina das analogias universais não se sustentaria, não seria possível

e não teria sentido para o próprio homem romântico, que se nos apresenta bastante ligado à vida, à natureza, à sociedade, à ciência e ao próprio passado, sob variadas formas.

Octavio Paz assinala a dupla natureza da palavra poética: palavra original, "*del tiempo sin fechas. [...] Pero también palabra de desintegración: ruptura de la analogía por la ironía, por la conciencia de la historia que es conciencia de la muerte*" (p. 85). No entanto, pelo exposto acima, frisamos nossa discordância em relação ao poeta mexicano: a poesia vive, sim, numa *atemporalidade* e numa *aespacialidade* que lhe são inerentes, confundindo-se com o próprio princípio analógico, ou dele se nutrindo. Todavia, a consciência dessa especificidade da poesia – representada pela ironia que, a nosso ver, não é "ruptura da analogia", mas sua contraparte, sua *consciência* –, só foi possível a partir do momento em que o poeta romântico encarou a própria contradição de suas aspirações: finitude e infinitude; vida e morte; realidade e simbologia; passado e presente; natureza e progresso técnico; o Eu e o outro etc. Mesmo a analogia e a ironia podem ser situadas entre esses pares de opostos, se nos reportamos a Paz. Mas insistimos em que o uso da segunda, ao trazer para o cerne da arte e da poesia uma consciência esfacelada, representa também uma resposta histórica a Hegel, a nosso ver.

Octavio Paz sugere inclusive que Baudelaire, no famoso soneto das correspondências, já teria noção dessa ambigüidade da analogia, pois as "confusas palavras" emitidas pela "floresta de símbolos" que cerca o homem, não são compreendidas por este a contento. No entanto, Paz se esquece de que o próprio Baudelaire, em sua concepção de poeta, coloca este como decifrador, como tradutor dessas confusas palavras e revelações. O poeta deve ser um iniciado; e a poesia deve ser para aqueles poucos eleitos que compreendem a palavra revelada pelo poeta. Se tal concepção distancia a poesia e o poeta da vida e do mundo, por ser revolucionária num sentido contrário às revoluções prosaicas (parafraseamos o pensamento de Paz), ainda assim estamos no próprio coração da modernidade, tal qual o poeta mexicano a concebe.

Octavio Paz afirma ainda que o Livro do universo, tão legível para tantos místicos, torna-se, na busca de absoluto empreendida por Mallarmé,

> *cristalización del lenguaje en una obra impersonal y que no sólo es el doble del universo, como querían los románticos y los simbolistas, sino también su anulación. La nada que es el mundo se covierte en un libro, el Libro. [...] El libro no existe. Nunca fue escrito. La analogía termina en silencio.* (p. 112)

Mas também aqui, em nossa opinião, Paz se esquece do caráter transcendente da busca espiritual e da sede de absoluto que caracterizaram Mallarmé, em sua concepção (nas várias

acepções da palavra) do Livro. Este, apesar de nunca ter sido efetivamente escrito, vale como um *símbolo* maior da busca espiritual do poeta e como um paradigma simbolista da "aspiração humana a uma Beleza superior" (Baudelaire, 1992, p. 81).

Reportando-nos ainda uma vez ao pensamento de Nestrovski, este afirma que "ironia e modernidade não são exatamente sinônimos, mas as duas palavras estão bem mais próximas do que se imagina" (Nestrovski, 1996, p. 7). Em seguida, o crítico oferece algumas reflexões que, em mais um sentido, ecoam o que temos aqui afirmado:

> A ironia – aquele movimento que faz a linguagem se suspender ou se negar a si mesma – está na raiz de todo o período moderno. [...] Na medida em que a ironia é uma qualidade de toda linguagem, quando se vê como tal, um perpétuo deslocamento que define a própria linguagem da arte, pode-se dizer que a literatura – toda literatura – *é* ironia. Mas na modernidade esse reconhecimento passa a ser o tema por excelência da arte, alegorizado na mais variadas formas de narrativa. (idem; grifo do autor)

Enfim, é justamente essa consciência irônica – ou, em outras palavras, esse sentido de crise e mal-estar que perpassa a civilização –, que provoca as respostas radicais que a poesia e a arte, desde o final do século XVIII, têm oferecido. Para uma época de crise, de razão crítica, de *tradição da ruptura*, corresponde um artista reflexivo, também crítico e em crise. Assim, em largo sentido, a resposta da poesia e da arte é encaminharem-se, cada vez mais, para o autotelismo, para a valorização de seus processos compositivos, para a autonomia estética, ainda que a perda da aura (devido às várias formas avançadas de reprodução técnica, na perspectiva entrevista por Benjamin), e ainda que a dessacralização da arte, a cultura de massa ou o consumo desenfreado, no século XX, se apropriem dos produtos artísticos e coloquem em xeque tal concepção esteticista e autotélica da atividade artística. Ou, conforme Albert Béguin, essa ironia amarga que vinca a poesia e a arte modernas, não é mais que "*otra forma de la nostalgia*" (Béguin, 1996, p. 471) do paraíso perdido.

Esta longa discussão sobre a modernidade literária se faz necessária porque o Simbolismo, como herdeiro direto do Romantismo alemão, continua e aprofunda a *tradição da ruptura* que as vanguardas levarão ao paroxismo.

Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna* (1956), ao apontar as duas características fundamentais da complexidade da poesia moderna, a *dissonância* e a *intelectualidade*, busca no Pré-Romantismo francês (Rousseau) e no Romantismo anglo-saxônico (Novalis, por exemplo) os fundamentos daquilo que, segundo ele, "já são os sintomas do poetar moderno" (Friedrich, 1991, p. 27). Na visão do autor, a história da poesia

moderna – e sua libertação gradativa da realidade empírica, valorizando-se cada vez mais a imaginação e a fantasia ditatoriais do poeta, a magia da palavra e a autonomia poética – começa com os movimentos citados, passa necessariamente por Baudelaire e os simbolistas e, enfim, deságua no Modernismo.

Marcel Raymond também acredita que as lídimas origens da poesia moderna encontram-se no Pré-Romantismo e no Romantismo, quando a poesia tende "a tornar-se uma ética ou não sei que forma irregular de conhecimento metafísico" (Raymond, 1997, p. 11), ou quando os poetas procuram "retomar os poderes obscuros e [...] tentar superar o dualismo do *eu* e do universo" (p. 12; grifo do autor). Segundo o autor, com Baudelaire, *grosso modo*, instaura-se a dupla tradição da poesia lírica moderna: de um lado, a linhagem dos *artistas*, que iria de Baudelaire a Mallarmé e Valéry; de outro, a dos *videntes*, de Baudelaire a Rimbaud e aos surrealistas.

Outrossim, esta longa discussão sobre a modernidade literária se faz necessária porque, a nosso ver, o *poema em prosa* – objeto fulcral de nossas investigações –, no âmbito da revolução formal e temática propugnada e propiciada pelo Romantismo e pelo Simbolismo, também se insere na *tradição da ruptura* preconizada por Octavio Paz. Um novo idealismo poético, marcado por novos valores e por uma audaciosa concepção da poesia, do poeta, do fazer poético, não poderia deixar de inovar também no âmbito da versificação tradicional, subvertendo os conceitos arraigados de prosa e poesia. Da França, esses novos valores atingem o Brasil, Portugal e a América Latina, mesmo que, em nosso país, na visão de Wilson Martins, seja sofrível a produção de poemas em prosa na vigência do Simbolismo (outros críticos se perfilharão a ele). Talvez isto se deva ao aspecto periférico de nosso país no panorama internacional – o mesmo valendo para Portugal e a América Latina. Mas, veremos adiante, o poema em prosa no Brasil é um fato, a despeito do preconceito e do despreparo da crítica (já entrado o século XX), que preferiu altivamente ignorá-lo.

Seja como for, ouçamos Octavio Paz:

> *El romanticismo mezcló los géneros. El simbolismo y la vanguardia consumaron la fusión entre prosa y poesía. Los resultados fueron monstruos maravillosos, del poema en prosa de Rimbaud a la epopeya verbal de Joyce*. (Paz, 1974, p. 206)

Finalmente, se o final do século XVIII marca os primórdios do que se convencionou chamar modernidade, inclusive poética, a segunda metade do século XIX, a partir da França, a irradia para vários cantos do mundo. Assim, cremos ter aberto e privilegiado dois veios em

nossas reflexões: de um lado, a convicção de que a modernidade artístico-literária ocidental começa a configurar-se com o nascente Romantismo. De outro, a convicção de que o Simbolismo antecipa as vanguardas do século XX, ao recolher os fios da tradição plantada pelo Romantismo e ao lançá-los além, até que a “luz balão” (a nova poesia) se configure plena, como no poema de João Cabral de Melo Neto.

Segunda Parte

I – O Simbolismo: marco da modernidade em poesia

1.1. Preliminares

O Simbolismo deve ser considerado um movimento cosmopolita e internacional, de faces heterogêneas e contraditórias, para o qual convergem não apenas orientações estéticas de matizes variados, mas também vetores místico-espiritualistas e princípios filosóficos que vão do idealismo platônico ao intuicionismo bergsoniano. Assim, não raro a doutrina simbolista apresenta-se como uma *síntese* entre esteticismo, idealismo e espiritualismo, síntese esta reforçada pela recusa ao empirismo positivista e pela valorização do subjetivo e do conhecimento intuitivo. Em outros termos, pode-se dizer que a heterodoxa herança da qual emana o Simbolismo do final do século XIX inclui várias correntes estéticas, místicas e de pensamento, as quais eclodiram em pontos diferentes da Europa e em momentos históricos distintos. O Simbolismo, pois, dialoga com toda a tradição da cultura ocidental: da filosofia idealista platônica ao intuicionismo de Bergson; da mitologia grega às mitologias celta e germânica; do classicismo greco-latino ao medievalismo cristão; enfim, aos simbolistas não são estranhos os problemas da grande cidade moderna, da fragmentação do ser humano, da alma e do Eu profundo, bem como problemas estéticos que, antes deles, foram enfrentados pelos românticos alemães, pelos decadentistas e por poetas tutelares como Poe e Baudelaire. A complexidade inerente ao movimento é marcada ainda pela exploração consciente da linguagem lírico-poética e por várias inovações poético-artístico-literárias, como veremos.

O Simbolismo do final do século XIX, a partir de Paris, propaga-se por toda a Europa e América Latina, alcançando inclusive a longínqua Ásia. Cosmopolita desde as complexas origens, o movimento, quando de sua difusão em escala planetária, conserva esse caráter distintivo e ajuda na renovação de várias literaturas nacionais, desbravando caminhos que depois serão palmilhados pelas vanguardas do século XX.

Dentre os antecedentes estéticos fundamentais do Simbolismo, apontamos: 1. o Romantismo alemão; 2. a doutrina da "arte pela arte" e o Parnasianismo; 3. outros movimentos esteticistas, como a confraria dos pré-rafaelitas ingleses; 4. Richard Wagner e sua teoria da obra de arte total, presidida pela união íntima da música e da poesia (e não, como se acredita ordinariamente, sob os auspícios da primeira); 5. Edgar Allan Poe e sua concepção esteticista da poesia, divulgados e traduzidos na França por Baudelaire e Mallarmé; 6. Charles Baudelaire e a teoria mística das correspondências – ou da analogia universal –, base estética de toda a poesia e do pensamento do poeta francês. Baudelaire, cuja

estética se funda também na doutrina da "arte pela arte", é um dos divulgadores da teoria das correspondências e um dos fundadores da poesia moderna.

O Decadentismo, movimento esteticista de importância capital na formação do Simbolismo, será apreciado em capítulo posterior, em suas relações e intersecções com este movimento. O Decadentismo, em que pesem suas características específicas, é perpassado pelo pessimismo schopenhauriano e, conforme Guy Michaud em *Message poétique du Symbolisme*, deve ser compreendido como a primeira fase simbolista, como a passagem progressiva "*de l'affectivité à l'esprit critique, à l'intelligence lucide, à la conscience de soi. On y voit le Symbolisme, par à-coups successifs, se dégager lentement de la chrysalide décadente et naître peu à peu à lui-même*" (Michaud, 1966, p. 344-5).

Por ora, passemos à análise de cada uma das correntes estéticas enumeradas acima.

1.2. Antecedentes do Simbolismo

1.2.1. O Romantismo alemão

O termo *romance* (e seus derivados *romântico* e *Romantismo*, logo em seguida) é utilizado, em meados do século XVII, principalmente na França e na Inglaterra, com uma acepção pejorativa, pois designa, em meio a um mundo clássico, "um gênero de relato ficcional meio disparatado, absurdo, cheio de lances heróicos e fantásticos, onde há muitas peripécias de amor e aventura" (Rosenfeld & Guinsburg, 1993, p. 264). Este tipo de *romance* é visto então ironicamente, pois "na sua mescla folhetinesca do pícaro e do popular com o sentimental e lendário, já encerra numerosos elementos romantizantes" (idem). Com a lenta transformação do gosto, por certo vincada pela "onda de sentimentalismo burguês que se espraia pelo século XVIII" (idem), o termo passa a ter um sentido positivo, pois qualifica agora "as solitárias, selvagens e melancólicas paisagens inglesas que recebem o nome de 'românticas', como que se contrapondo à paisagística serena e composta, de linha 'clássica' francesa" (idem; aspas dos autores).

Três elementos, portanto, se distinguem, e serão fundamentais para o Romantismo que então se esboça: o *sentimento da natureza*; a *valorização do passado lendário nacional*; a *subjetividade* (sob cuja rubrica encerramos elementos pessoais concernentes ao poeta, entre si psicologicamente complementares, a nosso ver, como sentimento, emoção, inspiração, fantasia, apreço pelo sonho e pelo inconsciente, consciência irônica, e mesmo noções como gênio, tradutor e vidente, aplicadas ao poeta desde então). Estes três grupos principais decerto

são banhados por uma aura de idealidade e religiosidade, além de ser universalmente correspondentes, se pensarmos na teoria da analogia universal que novamente se instaura com sua força sugestiva.

É evidente que o Romantismo universal – e os vários Romantismos nacionais – é extremamente contraditório, e a ampla revolução literária e artístico-cultural por ele desencadeada estende-se aos vários aspectos filosóficos, sociais e político-ideológicos do mundo ocidental. Sequer julgamos "ter perdido todo espírito de rigor para querer definir o Romantismo" (Bosi, 1997b, p. 91), como afirma Alfredo Bosi reportando-se a Paul Valéry. Não pretendemos, está claro, *conceituar* o Romantismo, mas tão somente propor como reflexão inicial que a articulação dos três grupos de elementos principais, ao configurar-se deste ou daquele modo, nesta ou naquela literatura nacional, neste ou naquele poeta, nesta ou naquela obra, pode ajudar-nos a compreender a complexidade inerente ao movimento, seja em suas expressões européias, seja no Brasil.

No que tange ao Romantismo alemão, este apresenta, em termos cronológicos, estéticos e ideológicos, algumas fases e características bem distintas, que o particularizam em relação ao movimento em outros países da Europa.

Assim, de 1767 a 1785[2] viceja um Pré-Romantismo radical, autodenominado *Sturm und Drang* (*Tempestade e Ímpeto*, ou *Tumulto e Violência*), de tendência irracionalista, anti-iluminista, anticlassicista e em parte sugestionado por Rousseau e os escoceses Young, Wood e James Macpherson (o forjador do bardo Ossian, de suposta origem no século III). O movimento preocupou-se com as lídimas raízes culturais germânicas e, ao mesmo tempo, com o culto ao "gênio supostamente bruto e inconsciente de Shakespeare" (Rosenfeld, 1973, p. 148). Outras características dos *Stürmer und Dränger*, conforme Anatol Rosenfeld, são "o subjetivismo radical, a tendência ao primitivo, a expressão imediata e espontânea das emoções, o empenho pelo poema e pela canção populares (*Volkslied*)" (idem). Os autores do movimento dedicaram-se ao teatro, à poesia e ao romance: *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), de Goethe, é um bom exemplo da onda de *sentimento da natureza* e *subjetividade* que apontamos acima, aspectos que se ligam à *valorização do povo simples*, à *afirmação da burguesia* e à *crítica da aristocracia decadente*, perceptíveis em várias passagens do romance. Este nos oferece ainda, intertextualmente, a evolução das leituras do protagonista:

[2] Essas balizas temporais, segundo Erwin Theodor, vão desde a publicação dos *Fragmentos* de Herder (1767) até a transformação das concepções estéticas de Goethe e Schiller (1785). O nome do movimento foi extraído da peça teatral *Sturm und Drang*, de Friedrich Maximilian Klinger (1752 – 1831), publicada em 1776. Além deste, o grupo congregava os jovens Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) e Friedrich Schiller (1759 – 1805), além de Johann Gottfried Herder (1744 – 1803), Jakob Michael Reinhold Lenz (1751 – 1792) e outros.

de Homero a Ossian; ou do mais puro Classicismo ao Romantismo nascente e que então se afirmava.

A este período tempestuoso segue-se um mais clássico (no sentido de equilibrado, modelar, superior, universal, de reconhecimento dos valores ideais humanistas), em que brilham as figuras maduras de Goethe e Schiller. Filosoficamente, este movimento corresponde ao Idealismo alemão, introduzido por Immanuel Kant (1724 – 1804), pensador profusamente estudado por Schiller. Segundo Erwin Theodor, a literatura goethiana desta época está profundamente ligada à corte de Weimar, onde Goethe permanece de 7 de novembro de 1775 até o outono de 1786, quando parte em viagem para a Itália (1786/1788). Durante ou logo após a célebre viagem "são recompostos, no sentido clássico, dramas já total ou parcialmente executados" (Theodor, 1980, p. 65). Assim, o poeta aproveita o clima sugestivo da Península e a herança clássica e reelabora seus dramas *Egmont* (1787), *Torquato Tasso* (1790) e *Ifigênia em Táuris* (1779), além de escrever o *Fausto I* (1808). Este curto período clássico caracteriza-se ainda pelo estreitamento da amizade entre Goethe e Schiller e deve ser compreendido, ainda segundo Theodor, como uma fase de busca de equilíbrio, de serenidade e de exploração dos valores eternos do homem. Assim, mais que uma escola fechada, como o Classicismo francês, o "aspecto modelar [é que] garante [...] durabilidade e validade permanentes" (p. 66) aos anseios dos dois poetas amigos. Conforme Theodor, "é neste sentido que na Alemanha é compreendido o classicismo de fins do século XVIII e inícios do século XIX" (idem).

Tal classicismo humanista "restabeleceu os ideais. Os símbolos a indicar a diretriz da existência são agora o *Bom*, o *Verdadeiro* e o *Belo*" (p. 67; grifos do autor), e o indivíduo já não é o rebelde radical da época pré-romântica, mas reconhece "a força imensa da ética e da cultura" (idem). Assim, marcado pela herança clássica, o drama é levado "a uma harmonia de forma e conteúdo até então jamais alcançada" (p. 68), e sua função, conforme Goethe e Schiller a vêem, é "tratar de temas de significado permanente" (p. 69). Destacam-se, além das produções de Goethe, as seguintes peças de Schiller: *Maria Stuart* (escrita entre 1799 e 1800), "provavelmente o mais perfeito drama clássico em língua alemã" (p. 69), *Donzela de Orléans*, *A noiva de Messina*, *Guilherme Tell* e outros. Conforme Theodor, este período clássico compreende ainda o romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), de Goethe, e é marcado pela "balada de cunho classicista" (p. 75), forma poemática na qual Goethe e Schiller se esmeram a partir de 1797. Segundo Karin Volobuef, em obra já citada,

> sob influência da crítica francesa, costuma-se, no Brasil, incluir Goethe entre os românticos. Na Alemanha, porém, sua obra é dividida em fases diferentes: os versos anacreônticos da adolescência; obras pré-românticas [da juventude, quando o poeta participa do *Sturm und Drang*]; a fase classicista da maturidade (*Fausto I*); e, por fim, suas últimas produções que denunciam algo como uma aproximação ante o romantismo (*Fausto II*, *Westöstlicher Diwan*). (Volobuef, 1999, p. 11)

É exemplar neste sentido o crítico francês Henry Peyre, que em *¿Que es el clasicismo?*, não reconhece validade ao classicismo alemão (cf. Peyre, 1996, p. 205-13). Peyre alega que não houve no país, como na França, um conjunto considerável de escritores clássicos – estes, desde o século XVIII (Opitz e Gottsched, por exemplo), pediram à França um classicismo emprestado, mas fizeram dele um péssimo uso. Clássico, para Peyre, seria apenas Goethe, mas o poeta não consegue esconder suas origens românticas.

Os primórdios do pioneiro Romantismo alemão devem ser buscados na última década do século XVIII, quando, segundo Volobuef, alguns acontecimentos são marcantes das novas orientações estéticas: a) em Jena reúne-se, a partir de 1796/1797, um grupo de jovens interessados na discussão da *Wissenschaftlehre* de Fichte; b) são publicados, em 1797, os *Volksmärchen* (*Contos de fadas populares*), por Ludwig Tieck; c) alteram-se os rumos do pensamento de Friedrich Schlegel, "que, em 1796/1797, abondonou o ideal da poesia grega, passando a defender o que chamou de 'poesia moderna', ou seja, uma literatura desvinculada dos preceitos da Antigüidade" (p. 36; aspas da autora). Segundo a autora, se a historiografia especializada é concorde em relação às datas inaugurais do Romantismo na Alemanha, tal não se verifica no estabelecimento de sua fase final: para Ribbat, o movimento agoniza por volta de 1820; para Horst Glaser, "já teria expirado em 1815, quando é implantada a Restauração" (idem); outros, como Wucherpfennig e Baumann & Oberle, "julgam que a extinção do romantismo é assinalada pelo ano de 1830 (em que Paris é novamente agitada por uma revolução)" (idem); finalmente, Rötzer adia para 1835 o fim do Romantismo no país, quando Bettine von Arnim publica sua correspondência com Goethe (falecido em 1832).

O Romantismo alemão apresenta-se subdividido em grupos, os quais recebiam suas denominações de acordo com as cidades que os abrigavam. Tais grupos norteavam-se de acordo com ideais e características próprios, "o que acarretou, ao longo do tempo, uma modificação nos traços programáticos do movimento" (p. 37). No entanto, frisa Volobuef, "isso não serviu de empecilho [...] a que diversos românticos tomassem parte, em épocas diferentes, de vários desses círculos" (idem).

O primeiro e mais importante "desses círculos" é o da cidade universitária de Jena, reunido de 1799 a 1801: "seus integrantes dirigiram-se com maior vigor ao estudo da história

e da crítica literárias e à reflexão filosófica" (idem). Cosmopolitas, fundamentados no Idealismo de Fichte, esses românticos concebiam a literatura como um valor universal, sem fronteiras. Em Jena foi publicada, pelos irmãos Friedrich (1772 – 1829) e August Wilhelm Schlegel (1767 – 1845), a famosa revista *Athenäum* (1798/1800). August, poeta e dramaturgo, importante tradutor de Shakespeare e de poetas espanhóis e portugueses, entre 1804 e 1817 acompanhou Madame de Staël em suas viagens pela Itália, França, Escandinávia e Inglaterra. O livro da autora, *De l'Allemagne* (1813), resultado dessas andanças, "contribuiu para a divulgação das idéias românticas alemãs na França" (p. 38). Ao Romantismo de Jena (também chamado de *Frühromantik* – Romantismo inicial), ligam-se ainda os nomes das companheiras de Friedrich e August, respectivamente Karoline Schlegel (1763 – 1809) e Dorothea Schlegel (1763 – 1839), além de Ludwig Tieck (1773 – 1853), Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 – 1798), o filósofo Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775 – 1854), o teólogo Daniel Friedrich Schleiermacher (1768 – 1804) e Novalis (pseudônimo de Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, 1772 – 1801), um dos poetas fundamentais de todo o Romantismo alemão (ao lado de F. Schlegel), por seu pensamento estético e por sua própria obra, para a consolidação da modernidade poética ocidental.

Dissolvido o grupo de Jena, um segundo foco romântico dá-se em Heidelberg entre 1806 e 1808 (*Hochromantik* – alto Romantismo), mas as obras dos autores que aí se estabelecem "não constituem, como as de Schlegel ou Novalis, o começo da literatura no sentido atual, mas sim convergem para a história, preocupam-se com a herança dos antepassados, vêm a representar o romantismo no sentido burguês" (Theodor, 1980, p. 90). Dentre os representantes desse Romantismo mais conservador, segundo Theodor, estão Clemens Brentano (1778 – 1842), Achim von Arnim (1787 – 1831), Bettine von Arnim (1785 – 1859), Joseph Görres (1776 – 1848) e Joseph von Eichendorff (1788 – 1857). Estiveram ainda ligados ao grupo os irmãos Jacob (1785 – 1863) e Whilhelm Grimm (1786 – 1859) e Ludwig Uhland (1787 – 1862). Este grupo, testemunha das invasões napoleônicas, abandona a postura cosmopolita e desilude-se "quanto à capacidade de atuação do 'Eu'" (Volobuef, 1999, p. 38; aspas da autora). A estudiosa frisa ainda outros elementos que marcam esta geração: "o sentimento nacionalista, [o] interesse pelo passado histórico, pela cultura popular e pela mitologia" (idem).

Dentre outros núcleos citados por Volobuef, temos: o de Dresden (1808 – 1809), mais político e empenhado "na guerra contra Napoleão e na rejeição à Revolução Francesa" (p. 39), congregou por algum tempo Adam Muller e Heinrich von Kleist (1777 – 1811); o de Berlim, que abraçou os ideais de Jena e Heidelberg e para onde convergiram remanescentes

de Dresden e Heidelberg, além de Adelbert von Chamisso (1781 – 1838), Friedrich de La Motte Fouqué (1777 – 1843), E. T. A. Hoffmann (1776 – 1822) e outros; o da Suábia, integrado por Ludwig Uhland, Gustav Schwab (1792 – 1850) e Justinus Kerner (1786 – 1862), que além do cultivo do passado histórico, "voltou-se tanto para a criação lírica como para o estudo da mitologia, lendas e cantigas populares" (idem). Karin Volobuef cita ainda os círculos menores de Halle, Munique e Bamberg, afirmando que todos os agrupamentos aqui citados "costumam ser enquadrados no período do romantismo tardio, ou *Spätromantik*" (idem; grifo da autora).

Outros poetas importantes, como Jean Paul (pseudônimo de Johann Paul Friedrich Richter, 1763 – 1825), Friedrich Hölderlin (1770 – 1843) e Heinrich von Kleist (1777 – 1811), segundo Erwin Theodor, não são classificáveis nos dois movimentos principais, Classicismo e Romantismo, o que não impediu que fossem "aclamados como os escritores mais significativos de sua época" (Theodor, 1980, p. 77). Volobuef também adverte, em nota de rodapé, que os nomes desses poetas são geralmente agrupados, pela historiografia especializada, "em capítulos sempre intitulados 'Entre classicismo e romantismo'" (Volobuef, 1999, p. 39; aspas da autora). No caso de von Kleist, vimos como ele participou, pelo menos temporariamente, dos círculos de Dresden e de Berlim.

Se Eichendorff significa, cronologicamente, o fim do Romantismo alemão, um autor de importância considerável na Europa e nas Américas, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, mais conhecido como E. T. A. Hoffmann (1776 – 1822), "indica o momento em que imaginação e poesia se chocam em dissonância gritante com a realidade" (Theodor, 1980, p. 93). Poeta, músico de talento e contista fantástico, em Hoffmann "*la experiencia de la Poesía y del Arte no está separada de la alucinación y de los estados mórbidos*" (Béguin, 1996, p. 367).

Como balanço do exposto até aqui, fazemos nossas as palavras de Karin Volobuef:

> Pelo breve apanhado aqui apresentado torna-se visível quão problemático é falar em *um* romantismo alemão – um movimento de características diversificadas e até contraditórias, que reuniu tendências das mais revolucionárias até as mais conservadoras, e englobou posturas que vão desde a pungente ingenuidade até o forte espírito crítico. O romantismo alemão compreendeu, ainda, estilos, temas, gêneros e motivos dos mais numerosos e variados. (Volobuef, 1999, p. 40; grifo da autora)

Para Guy Michaud, a ironia característica do Romantismo alemão foi um dos motivos pelos quais este não se realizou plenamente: "'*Littérairement', selon le mot de Nietzsche, le Romantisme allemand 'est resté une grande promesse', la promesse de ce qu'une autre poésie*

allait tenter à son tour quelque soixante-quinze ans plus tard" (Michaud, 1966, p. 24; aspas do autor). Contudo, as palavras de Michaud – e as do próprio Nietzsche, citadas por ele – não têm qualquer sentido diante da profusão e da excelência das obras românticas alemãs dedicadas à poesia, ao drama, ao romance, ao conto e à reflexão poético-filosófica, como o comprovam os estudos de Karin Volobuef, Anatol Rosenfeld, Erwin Theodor e tantos outros.

Dos vários grupos românticos sumarizados acima, para o âmbito deste trabalho interessa especialmente o Romantismo de Jena, como já deixamos entrever. Pois é neste círculo, através principalmente das idéias de Novalis e F. Schlegel, que encontramos os vetores fundamentais que desembocarão no Simbolismo e na poesia da modernidade. Por ora, recorremos ainda uma vez a Karin Volobuef para constatar que o substrato filosófico desse Romantismo (notadamente de Jena) é fornecido principalmente por Johann Gottlieb Fichte (1762 – 1814), cuja *Wissenschaftlehre* (*Doutrina das ciências*, 1794)

> preconizou a concepção idealista acerca do mundo. Para ele, a origem de todas as coisas – a totalidade do mundo e da realidade – está no *Eu*, uma entidade distinta do sujeito empírico. O *Eu* realiza a estruturação e ordenação do mundo através do ato do pensamento – um ato, portanto, criativo e organizador. Por meio dessa reflexão, o *Eu* gera a si mesmo e ao *Não-eu*, que é o mundo concreto. Como o *Eu* compreende o absoluto, o infinito, o todo, isso significa que ele abarca também o *Não-eu*. Daí decorre que o indivíduo contém duas dimensões: a espiritual, que corresponde à verdadeira realidade e através da qual ele pode evoluir, e a material, que se resume no corpo físico visível e em suas necessidades. (p. 80; grifos da autora)

A longa citação se faz necessária porque, como veremos adiante, o aspecto idealista e espiritual do Romantismo alemão, por certo vincado pela doutrina das analogias universais, será de importância capital para a configuração de seu contorno estético. Ainda conforme Karin Volobuef:

> Essa ênfase à subjetividade – é imperioso ressaltar – não implica a subtração do mundo ou a perda de contato com ele. O Idealismo imanente à concepção de realidade dos românticos leva-os a entender o mundo como uma parte do Eu, o que significa que esses literatos não desprezavam o ambiente concreto, apenas não lhe reconheciam uma existência autônoma em relação ao sujeito. (p. 81)

Em outros termos, o mundo real, a Natureza, os sonhos e o inconsciente são valorizados não em si mesmos, enquanto coisas prontas e estanques, mas como veículos potenciais para o enriquecimento espiritual do poeta, que inunda esses elementos todos de subjetividade, idealidade e capacidade analógica.

Finalmente, em termos dialéticos hegelianos, pode-se pensar o *Sturm und Drang* como uma tese e o Classicismo como sua antítese; a síntese resultante, o Romantismo, revela como

os três aspectos são indissociáveis e como este último, de importância decisiva no panorama da modernidade literária ocidental, traz em gérmen os variados aspectos que serão explorados, no final do século XIX, pelo Simbolismo francês, seu herdeiro direto.

Augusto Meyer, no ensaio "Romantismo alemão (notas de um curso)", enfatizando o caráter idealista e espiritualista que marca este Romantismo, corrobora o que afirmamos acima. Meyer oferece, abaixo, uma clara súmula da organicidade inerente ao movimento romântico na Alemanha:

> No movimento do *Sturm*, a preeminência é atribuída à natureza, à vida como impulso criador, ao gênio como puro fator de originalidade; o objetivo do neoclassicismo será esta mesma natureza, esta mesma força criadora, mas humanizada, reconcentrada, disciplinada, a natureza transposta para a humana forma; surge então o romantismo como superação destes dois momentos dialéticos, tentando enlaçar a natureza e a humanidade. Seu objetivo é o espírito, que não pára nunca, infinito e finito buscando a unidade dinâmica na conceituação de um infinito a manifestar-se em determinações progressivas, que só no devir encontra a explicação de si mesmo. (Meyer, 1986, p. 419)

É preciso frisar que esse sentimento da natureza que anima o Pré-Romantismo germânico apóia-se em grande parte, além do Idealismo, na chamada Filosofia da Natureza e no desenvolvimento das ciências naturais, o que implica em avanços e descobertas como o magnetismo, novas teorias óticas e cromáticas, além do aprofundamento do estudo da psicologia. O próprio Goethe freqüentou com desenvoltura as ciências naturais: seu trabalho em Weimar, como administrador de reservas florestais e mineralógicas, propiciou-lhe a observação interessada, ponto de partida para a concepção de suas teorias científicas.

O livro fundamental de Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño* (1939), não separa o Romantismo em escolas ou gerações, mas o estuda em seus primórdios pré-românticos (passando por cada autor importante, de meados do século XVIII ao século XIX) e, ao final, faz intersecções bastante pertinentes entre o Romantismo na Alemanha e o Pré-Romantismo, o Romantismo e o Simbolismo franceses. Como o título sugere, trata-se de estudar o sonho e suas múltiplas manifestações (relações com o inconsciente, a Natureza, a alma, a poesia, o conhecimento, o Outro, a noite, o mistério etc.) em cada poeta e em cada filósofo importante da época, a fim de averiguar como, embasado na teoria das analogias cósmicas, este Romantismo foi de importância fundamental para a configuração da poesia moderna. Béguin, logo no início de seu trabalho, descarta o método psicanalítico e não pretende que sua obra seja apenas um rastreamento de fontes e influências entre as literaturas dos dois países. Para o autor, o Romantismo alemão, além do culto do gênio, da imaginação, da fantasia e da natureza,

> *resucitará algunos grandes mitos: el de la Unidad universal, el del Alma del mundo, el del Número soberano; y creará otros: la Noche, guardiana de los tesoros, el Inconsciente, santuario de nuestro diálogo sagrado con la realidad suprema, el Sueño, en que se transfigura todo espectáculo y en que toda imagen se convierte en símbolo y en linguage místico*. (Béguin, 1996, p. 77)

A concepção de *natureza*, por exemplo, base de toda a poesia e de todo o pensamento filosófico da época, influenciados pela analogia, é a de "*un organismo animado y no un organismo divisible en sus diversos elementos*" (p. 98). Ao contrário do que aconteceu em nosso Romantismo, em que a documentação da exuberante natureza tropical serviu para vincar a especificidade nacional brasileira, no Romantismo alemão, conforme Karin Volobuef, a natureza "revela-se um complexo cuja essência é subjetiva e centrada em aspectos individuais – uma compleição ancorada nas teorias de Fichte, que via no *Eu* a fonte do universo" (Volobuef, 1999, p. 118; grifo da autora). A estudiosa ressalta, assim, a autonomia artística conquistada pelo Romantismo alemão – fato este que será fulcral para movimentos posteriores –, afirmando que

> a autonomia da arte conduz à concepção de que ela não visa à imitação ou à descrição da Natureza: a arte deixa de ser mimética [...] seu intuito não é mais descrever com fidelidade a paisagem [...] mas pôr em relevo o que ela tem de misterioso e insondável [...] Ao romântico, portanto, não interesserá perscrutar o lado visível e concreto da Natureza (e do mundo em geral), mas a sua face oculta, ou seja, o lado em que se pressente algo superior e infinito. Logo ao raiar do romantismo, Wackenroder já pregava que o fundamental não é a Natureza que conhecemos na realidade empírica (que é um mero elemento do espaço físico), mas uma entidade mais elevada, à qual ele confere um sentido mais profundo. (p. 119)

O *inconsciente*, por sua vez, ecoando o que foi afirmado acima, também participa da vida do Todo:

> *La noción de inconsciente no era desconocida en el momento en que los románticos le dieron esa importancia. Tanto en Leibniz como en Herder desempeña un papel considerable, aunque sin tener nunca aquel valor predominante.* ***El inconsciente*** *de los románticos no es ni una suma de los antiguos contenidos de la consciencia olvidados o reprimidos (Freud), ni una consciencia larvaria (Leibniz), ni tampoco una región oscura y peligrosa (Herder).* ***Es la raíz misma del ser humano, su punto de inserción en el vasto proceso de la naturaleza****. Sólo por medio de él nos mantenemos en harmonía con los ritmos cósmicos, y fieles a nuestro origen divino*. (Béguin, 1996, p. 108; negrito nosso)

Num famoso conto de Hoffmann, "Os autômatos" (publicado em *Contos fantásticos ao estilo de Callot*, 1814), vários dos elementos elencados aqui encontram ressonância nas páginas finais do texto: a música, o espírito e a natureza; o sonho; o inconsciente; a referência

ao progresso das ciências naturais etc. O aproveitamento, pela literatura, de especulações científicas e filosóficas, evidencia-se na seguinte fala da personagem Ludwig: "Nos primórdios da humanidade, para me servir das palavras de um espirituoso escritor (Schubert, nas *Considerações sobre o lado noturno das ciências naturais*), o homem vivia em sagrada harmonia com a natureza, possuído pelo instinto divino da premonição e da arte poética" (Hoffmann, 1993, p. 106). O autor citado, Gotthilf Henrich von Schubert, além da obra em apreço (1808), escreveu *O simbolismo dos sonhos* (1814) e *História da alma* (1830), importante obra de psicologia romântica.

Um outro aspecto importante, que encontra ressonâncias nas várias considerações feitas, é que

> a arte romântica sonda o passado ou o futuro – ou a idade de ouro primitiva ou então a visão áurea do porvir – mas nunca a atualidade prosaica. É uma evasão, um escapismo radical para o mundo da imaginação. Mais do que isso, a realidade, para ela, reside no imaginário, ou é, inclusive, seu produto, como quer Fichte, com sua imaginação criadora. (Rosenfeld & Guinsburg, 1993, p. 273)

Em termos que interessam à poesia e ao Simbolismo, os alemães intuíram as relações entre *poesia* e *música* (a palavra poética enquanto analogia da Palavra inaugural que criou o Universo; a música, cujo princípio é o Número, como contributo para a magia salvadora, uma vez que seu ritmo evoca o ritmo primordial deste Universo criado pela palavra); exploraram o *sonho* sob vários aspectos (enquanto modelo e inspiração para a criação poética; como fonte de presságios, profecias e revelações; enquanto ligação com o Todo); estabeleceram as *bases sinestésicas, imagéticas e metafóricas* da apreensão analógica do Universo pela poesia. Enfim, anteciparam em algumas décadas a concepção de Rimbaud sobre o poeta vidente. Neste sentido, Franz von Baader escreve, em 1828: "*todo artista, todo auténtico poeta es un vidente o un visionario; cada poema, cada verdadera obra de arte es el monumento de una visión*" (apud Béguin, 1996, p. 107). Novalis, pela mesma época, afirmava: "*El hombre absolutamente reflexivo es el* Vidente" (apud Béguin, 1996, p. 258; grifo do autor).

Novalis, prefigurando Baudelaire, estabelece uma estreita analogia entre o universo e o Eu profundo, encontrando na *magia* (da palavra, da criação poética, da imaginação, da fantasia, do sonho, do espírito) um meio de correspondência entre as duas instâncias. O poeta, segundo Béguin, perseguiu "*el triunfo de la poesía, concebida así como un instrumento de reconciliación mágica, de transfiguración real del mundo*" (p. 245). Em outros termos, para Novalis "*la condición misma de la poesia es una total presencia de espíritu*" (idem).

As concepções do poeta alemão representam um dos pontos de partida que, segundo Hugo Friedrich, já citado, confluem para o grande delta da poesia moderna (a fantasia ditatorial do poeta, por exemplo). O núcleo da filosofia de Novalis, segundo Béguin, pressupõe uma compreensão profunda da poesia, tida como "*el real absoluto. Mientras más poética es una cosa, es más verdadera*" (apud Béguin, 1996, p. 259). Vejamos outros aspectos do pensamento do poeta-filósofo:

> *El verdadero poeta es omnisciente; es un universo en pequeño. [...] La poesía es representación del alma, del mundo interior en su totalidad. El sentido poético tiene muchos puntos en común con el sentido místico. Representa lo irrepresentable. [...] El poeta es literalmente insensato; en cambio, todo ocurre dentro de él. [...] El sentido poético está estrechamente vinculado con el sentido profético y religioso, con todas las formas de videncia. El poeta ordena, reúne, elige, inventa; pero no comprende por qué lo hace de esa manera y no de otra*. (idem)

Por outro lado, conforme se lê no romance *Heinrich von Ofterdingen*, para Novalis a concepção inspirada da poesia requer trabalho: "*La poesía [...] exige ante todo que se la trate como un arte riguroso. Reducida a simple placer, deja de ser poesía*" (p. 245).

Delton de Mattos, no ensaio "Raízes do Simbolismo de Novalis a Cruz e Sousa" (em *Humanidades* n. 16, 1988, revista publicada pela Universidade de Brasília), além de enfatizar o lado noturno da poesia de Novalis, acredita que em suas obras aparecem "as primeiras manifestações conscientes de sinestesia" (Mattos, 1988, p. 80). Também a natureza é outro valor fundamental na poesia e no pensamento do alemão:

> A natureza pode ser considerada um valor absoluto na obra de Novalis, deixando o ser humano penetrar nos seus segredos, oferecendo-lhe consolo e abrigo seguro diante do inexplicável, ou indicando o caminho para o infinito através das suas formas grandiosas. [...] Em *Discípulos de Saís*, Novalis procura encontrar analogias abstratas nas ligações simpáticas da natureza, que possam oferecer explicações para os enigmas da vida. (idem, p. 80-1)

No que concerne a Cruz e Sousa, Mattos considera que sua obra *Evocações* (poemas em prosa; 1898), principalmente, sintetiza "toda a sua concepção dos sentimentos noturnos, numa linguagem muitíssima [*sic*] semelhante à de Novalis" (p. 83).

Outro ponto importante, na obra de Novalis em particular, e no total do Romantismo alemão, é a presença maciça do fragmento poético, do aforismo ou do romance musical, que "traduzem estilisticamente essa captação fugaz de algo inapreensível na sua totalidade, que escapa infinitamente a toda plasmação fixadora" (Rosenfeld & Guinsburg, 1993, p. 273).

Béguin reconhece, ao final de seu importante estudo, a filiação da poesia de Baudelaire e dos simbolistas à teoria das analogias universais, ressaltando o parentesco profundo que une simbolistas franceses e românticos alemães. Por outro lado, o crítico confronta a poesia espiritual profunda e a vivência mística, marcada pela busca do êxtase e do encontro e fusão com o divino. Apesar da sede de perfeição e da tentativa de aplacar a nostalgia do Éden, ocasionada pela Queda, que as duas experiências indicam, há uma diferença fundamental entre ambas: "*en el final de la senda mística no hay más que silencio e ausencia de imágenes; en el final de la tentativa poética está la palabra y el nacimiento de una forma*" (Béguin, 1996, p. 486).

No segundo capítulo de *O Simbolismo*, "Swedenborguismo e os românticos", Anna Balakian corrobora que os poetas alemães devem ser considerados legítimos precursores do Simbolismo porque, muito mais que os poetas franceses, foram suscetíveis "ao culto do sonho, à magia da imaginação, à sinceridade religiosa e à fuga para o mundo dos espíritos" (Balakian, 1985, p. 24). Além disso, a teoria das correspondências de Swedenborg, então já amplamente divulgada, é perfeitamente compreendida por esses poetas, que concebem o mundo onírico como veículo de revelação epifânica da beleza e do ritmo universais, de outro modo não perceptíveis ao homem. O mecanismo dos sonhos – e também o estranho mundo imagético revelado por estes – também é aproveitado, de várias formas, pelos poetas alemães. Von Schubert, inclusive, em *O simbolismo do sonho* (1814), preconiza um novo uso da linguagem para expressar as relações entre o concreto e o abstrato, ou entre o mundo real e o onírico. Por outro lado, lembra Balakian a célebre intuição de Novalis de que a poesia "pode ter efeitos indiretos como a música" (p. 25).

Finalmente, outros autores estudados são unânimes em assinalar o Romantismo como antecedente direto do movimento simbolista. Massaud Moisés (em *História da literatura brasileira – Simbolismo*), por exemplo, reconhece que "além de respeitar os valores românticos, o ideário simbolista transfigurou-os, levando-os às últimas conseqüências" (Moisés, 1997c, p. 4). Anatol Rosenfeld vê "analogias interessantes entre o romantismo alemão e o simbolismo" (Rosenfeld, 1973, p. 169), e ressalta tanto "as influências diretas" (idem) quanto a "orgia de sinestesias" (idem) em que os românticos viviam mergulhados antes dos simbolistas. A propósito, o crítico cita o poeta Tieck e uma carta de August Schlegel em que este atribui às vogais cores precisas, antes de Rimbaud, além de propor a aproximação das artes entre si. Segundo nota de José Carlos Seabra Pereira (em *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*), já em setembro de 1891 um componente do movimento

simbolista, J. Thorel, "fazia ressaltar as ligações do Simbolismo francês com o Romantismo alemão, desde a mundividência às leis musicais que deviam reger o verso" (Pereira, 1975, p. 65). O crítico ressalta ainda o *uso intensificado* da sinestesia no Simbolismo, em relação ao Romantismo, e afirma que "é no Simbolismo (e, depois, no Surrealismo) que, mais do que no Barroco ou no Romantismo, se valoriza extremamente a função cognoscitiva da imagem literária, por sobre a sua função ornamental" (p. 79).

Sobre o Romantismo de língua inglesa (Coleridge, Wordsworth, Keats, Shelley, Emerson, além de Poe), sua influência também é apontada, por Álvaro Cardoso Gomes e outros, como de importância capital na configuração do Simbolismo no final do século XIX. Já em 1844, o ensaio "*The poet*", de Emerson, inspirado na teoria das correspondências de Swedenborg, é perpassado pelo "sentido emblemático da Natureza e [pela idéia] do poeta como decifrador das coisas naturais, entendidas como símbolos" (Gomes, 1994b, p. 40). Segundo o poeta, em citação de Gomes,

> o Universo é a exteriorização da alma. [...] todo homem é poeta, na medida em que se sensibiliza com os encantos da natureza, pois todos os homens trazem consigo a idéia de que o Universo é 'celebração'. Na minha opinião, o fascínio reside no símbolo. [...] A beleza inexplicável é mais cara que a beleza da qual conhecemos a definição. [...] Além de constatar a universalidade da linguagem simbólica, somos forçados a reconhecer o que há de divino nesta interpretação superior das coisas, que faz do mundo um templo de emblemas, imagens e mandamentos da Divindade. (apud Gomes, 1994b, p. 40-1; aspas do autor)

William K. Wimsatt Jr. e Cleanth Brooks, em *Crítica literária: breve história* (1957), no capítulo dedicado ao Simbolismo, afirmam que "não pode haver dúvidas de que Emerson deve ser considerado como um dos precursores da concepção da literatura como forma simbólica" (Wimsatt & Brooks, 1980, p. 695). Os autores ressaltam, em seguida, que o poeta transcendentalista norte-americano, contemporâneo de Poe, além de ter se inspirado em Coleridge, também foi às mesmas fontes do poeta inglês, ou seja, "neoplatonismo e filosofia idealista alemã" (idem).

No que concerne a Poe, afirmam os críticos citados que este, apesar de ter bebido na mesma fonte dos transcendentalistas, difere destes por seu "esteticismo especial" (p. 699), calcado no rigor formal e na "intensidade lírica, que Poe argumentava ser a essência da poesia" (idem). Tal intensidade consiste na forma breve e no apreço à música e ao sonho, "e esta comparação da poesia com o sonho e com a música devia continuar através das especulações dos simbolistas franceses" (p. 700).

O Romantismo francês, ao contrário do alemão e do inglês, não foi capaz de proceder a uma revolução profunda na literatura do país, conforme o apontam vários estudiosos. Para Guy Michaud, por exemplo, poetas como Lamartine, Vigny ou Victor Hugo, face a Novalis, Hölderlin ou Shelley, "*sont des révolutionnaires de salon*" (Michaud, 1966, p. 25). Apesar da grande contribuição de Victor Hugo à renovação do teatro romântico, estabelecendo os princípios do drama burguês a partir de 1827, com o célebre prefácio de *Cromwell*, afirma Michaud que, em conjunto, "*le Romantisme français, jusqu'en 1830 et même au delà, et à part de remarquables exceptions, reste relativement extérieur*" (idem).

Dentre estas exceções, Guy Michaud ressalta Aloysius Bertrand (1807 – 1841) e, principalmente, Gérard de Nerval (1808 – 1855). O primeiro, autor de *Gaspard de la nuit* (1842) – poemas em prosa que, como veremos, estão na base da renovação da poesia lírica no final do século XIX –, representa, segundo Henri Lemaître, "*le romantisme pittoresque, médiéval et fantastique*" (Lemaître, 1965, p. 15). Com Gérard de Nerval, autor de, entre outros, *Les filles du feu* (prosa; 1852), *Les chimères* (poesia; 1854) e *Aurélia* (prosa; 1855), o Romantismo atinge seu grau "*le plus profond* [e] *la poésie cesse d'être liée à une forme: l'*Aurélia *[...] est un récit et un journal, mais aussi un poème*" (idem). Neste sentido, vê-se como Nerval também colabora para a renovação poética francesa ao privilegiar o sonho e a expressão do Eu profundo, chegando mesmo a embaralhar e a mesclar, em nome dessa expressão, os gêneros literários e os conceitos tradicionais de prosa e poesia.

Educado em grande parte sob os auspícios da cultura alemã, imbuído de filosofia idealista, tradutor do *Fausto* de Goethe e leitor de Swedenborg, Nerval representa o primeiro "*des 'aventuriers' modernes*" da poesia francesa (Michaud, 1966, p. 29; aspas do autor), cuja *Aurélia*, "*née aux confins de la folie, retracera à la veille de sa mort les étapes successives* [de sua] *descente aux enfers*" (idem). Como Novalis, é na noite e no sonho que Nerval "*va chercher la lumière; et c'est en s'avançant de plus en plus dans les régions obscures de l'âme qu'il accomplira cette 'descente aux enfers'*" (idem; aspas do autor). Ou, conforme as palavras do próprio poeta, em *Les filles du feu*:

> *Du moment que j'avais cru saisir la série de toutes mes existences antérieures, il ne m'en coûtait pas plus d'avoir été prince, roi, mage, génie et même Dieu. [...] Une fois persuadé que j'écrivais ma propre histoire, je me suis mis à traduire tous mes rêves, toutes mes émotions, je me suis attendri à cet amour por une* étoile *fugitive qui m'abandonnait seul dans la nuit de ma destinée, j'ai pleuré, j'ai frémi des vaines apparitions de mon sommeil. Puis un rayon divin a lui dans mon enfer; entouré de monstres contre lesquels je luttais obscurément, j'ai saisi le fil d'Ariane et dès lors toutes mes visions sont devenues célestes. Quelquer jour, j'écrirai l'histoire de cette 'descente aux enfers', et vous verrez*

> *qu'elle n'a pas été entièrement dépourvue de raisonnement si elle a toujours manqué de raison*. (apud Lemaître, 1965, p. 83-4; grifo e aspas do autor)

Henri Lemaître crê que essa descida aos infernos se concretiza em *Aurélia*, enquanto Guy Michaud afirma que é em seu próprio interior, dividido e dissociado, que Nerval encontra a "'*alchimie lyrique'* [e a] *poésie véritablement révélatrice de réalités inconnues*" (Michaud, 1966, p. 30; aspas do autor), abrindo caminho para as experiências posteriores de Baudelaire, Rimbaud, os simbolistas e, claro, os surrealistas.

Albert Béguin, por seu turno, acredita que em *Aurélia* "*es donde se capta el verdadero sentido de esa confianza de Nerval en los sueños*" (Béguin, 1996, p. 443). Ao dotar suas obras de caráter simbólico, ao valorizar o inconsciente e a noite, Nerval encontra nos sonhos

> *un medio apto para hacer descubrimientos, y no sólo el descubrimiento de sí mismo, sino también el conocimiento de la realidad última. Superando la etapa de subjetivismo que no es sino expresión lírica, expansión, confesión de sentimientos personales, desciende dentro de sí mismo hasta los 'infiernos', hasta esas regiones, las más profundas, las más centrales, en que el místico conoce por fin la única experiencia válida. El sueño es uno de los medios que tenemos a nuestro alcance para escapar de la consciencia del individuo confinado en sí mismo*. (idem; aspas do autor)

Conforme já apontamos, o próprio Béguin deixa clara a diferença entre o místico e o poeta (cf. Béguin, 1996, p. 485-6), cabendo-nos ressaltar que, no âmbito da poesia romântica francesa, os caminhos pessoais de Bertrand e Nerval, somados ao de Baudelaire, são de importância decisiva para o Simbolismo que eclodirá por volta de 1886.

Finalmente, no que tange aos aspectos *mais carnais* do Romantismo universal (estranhos ao Romantismo idealista alemão e a alguns poetas citados aqui), como o satanismo, o *taedium vitae*, a mulher fatal ou a morte, de importância decisiva em Baudelaire, no Decadentismo e em algumas vertentes do Simbolismo português ou brasileiro, veja-se o livro de Mario Praz, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, onde o autor oferece o estudo desses temas e de alguns outros como o belo horrível, o informe e o disforme, o grotesco, o vampirismo, as perversões sexuais, o sadismo, o masoquismo.

Da *flor azul* de Novalis (famoso sonho que abre a novela *Heinrich von Ofterdingen*, comentado por Béguin) (cf. Béguin, 1996, p. 242-3) às "*fleurs maladives*" de Baudelaire (Baudelaire, 1998, p. 96); ou àquela flor buscada por Mallarmé, "*l'absente de tous bouquets*" (Mallarmé, 1943, p. 226); ou à *flor negra, grande e escura* (apud Scheidl, 1996, p. 26), cultivada no jardim poético do esteticista Stefan George; ou ainda às *Flores negras do tédio e*

flores vagas / De amores vãos, tantálicos, doentios... (Cruz e Sousa, 1995, p. 64), do nosso simbolista maior: eis o estranho ramalhete que a modernidade poética, sintomaticamente, nos oferece em seus jardins. Ramalhete este que só se completa com as *flores naturalmente artificiais* de des Esseintes, reveladoras do dandismo decadente, do clima de estufa e dos ideais esteticistas que vincam a poesia finissecular. A rara *flor azul* de Novalis pode ser encontrada na Natureza, ao passo que todas as outras devem ser criadas e inventadas, artificialmente, através da *magia* tão encarecida pelo romântico alemão. Com a ressalva, conforme frisa Ludwig Scheidl, de que "Novalis quer encontrar o jardim mágico através da poesia, enquanto [...] Stefan George [e outros poetas finisseculares] quer[em] criar, através da palavra poética, uma existência nova e diferente" (Scheidl, 1996, p. 26).

1.2.2. A "arte pela arte" e o Parnasianismo

Otto Maria Carpeaux afirma, talvez um tanto apressada e confusamente (pois o crítico mistura características parnasianas e decadentistas), que o tríptico "'*l'art pour l'art*', intimismo, pessimismo decadente" (Carpeaux, 1964, p. 2617; aspas do autor; grifo nosso) forma a parte francesa do Simbolismo, uma vez que este se nutre dos resíduos parnasianos. O autor aponta ainda o Simbolismo como "planta exótica na terra de Racine" (p. 2618) devido a suas influências estrangeiras, mas argumenta com acerto que o papel histórico do movimento foi a reabilitação da poesia verdadeira, negada que fora pelo excessivo prosaísmo e descritivismo parnasianos.

Pierre Martino, em *Parnasse et Symbolisme*, afirma que "*si l'on faisait commencer l'histoire du Parnasse en 1866 – année où parut la première série du* Parnasse contemporain *–, on rendrait cette histoire bien peu intelligible, et elle serait vite inexacte*" (Martino, 1970, p. 3). O Parnasianismo francês, portanto, tributário da "arte pela arte" de Gautier e que tão larga influência exerceu no Brasil, apresenta pelo menos três gerações: a primeira, representada pelo próprio Théophile Gautier; a segunda, por Leconte de Lisle e Théodore de Banville; a terceira, por Catulle Mendès, Sully Prudhomme, Heredia, Verlaine, estes últimos contando entre 20 e 25 anos em 1866, quando surge o primeiro número de *Parnasse contemporain*. Ainda conforme Martino, ao lado da primeira e da segunda gerações, com exceção de Verlaine, que lançará as bases da estética decadentista e simbolista, os representantes da última geração se apagam, pois "*un Sully Prudhomme, un Glatigny, un Diers, un Coppée, même un Heredia ne font pas grande figure*" (idem).

Martino parte de 1830, ano triunfal do Romantismo na França, segundo o crítico (a primeira encenação de *Hernani*, de Victor Hugo, dá-se a 21 de fevereiro; em abril, Lamartine toma assento na Academia Francesa), para estabelecer alguns marcos importantes na eclosão do Parnasianismo. Ainda em 1830, a 29 de julho, Blanqui se manifesta ruidosamente: "*tout chaud de la bataille, entre dans un salon ami en criant: 'Enfoncés les romantiques!'*" (p. 4; aspas do autor). A década de 1830 vê aumentar o ataque, sobretudo, a certo "*romantisme fantaisiste et pittoresque des* Orientales. *On crie partout la mort du romantisme, en dépit de ses grands succès au théâtre*" (p. 13).

Paralelamente há a publicação das *Poésies* (1832) de Théophile Gautier, em cujo prefácio o poeta afirma com "*une certaine violence dans l'expression que l'art ne sert à rien*" (p. 11). Ou seja, começa a esboçar-se a noção da "arte pela arte", a qual, desde o início, Gautier procura separar do utilitarismo burguês. Contudo, frisa-se que tal doutrina, cara aos parnasianos, nasce no bojo das manifestações finais do Romantismo na França.

A paternidade da expressão "arte pela arte", segundo Martino, é atribuída a Victor Hugo, que colabora, entre março e dezembro de 1833, em *L'Europe littéraire*, o jornal de divulgação das novas idéias estéticas. Mas, fechado o periódico, Victor Hugo se retira do embate e Théophile Gautier, restando sozinho, exaspera-se contra a provocação dos adversários e escreve, em maio de 1834, o prefácio de *Mademoiselle de Maupin*, romance que aparece em 1836 e confirma as doutrinas esposadas por Gautier. Este prefácio não causa sensação à época, mas, conforme Martino,

> *ne tarda pas à apparaître aux initiés comme le vrai manifeste de l'école de l'Art, de l'ancienne et pure école romantique. Avec une indignation bouffonne, mais sincère, Th. Gautier attaque l'art utilitaire, les prétentions de la littérature à être morale, pieuse, démonstrative... Il s'en prend surtout aux saint-simoniens. Les choses, dit-il, sont belles en proportion inverse de leur utilité. [...] Seule compte, à ses yeux, la jouissance que donnent les belles oeuvres d'art; et c'est porquoi il admire l'antiquité qui ignorait la tristesse de la morale chrétienne et qui n'avait point le souci de la pudeur.* (p. 14-5)

Entrementes, é fundada a pequena revista *L'Artiste*, que logo passa a ser dirigida por Gautier. Em dezembro de 1856 o poeta repete, na revista, seu programa de ação através de um célebre manifesto. Wimsatt e Brooks, em obra já citada, nos fazem crer que o artigo de Gautier, "*Du Beau dans l'art*", aparece em 1847 na *Revue des deux mondes*, enquanto Henri Lemaître escreve que o mesmo artigo foi publicado em 1856, na revista *L'Art moderne*. Preferimos adotar aqui a perspectiva de Martino, de cujo estudo extraímos alguns excertos do famoso manifesto de Gautier, de 1856:

> *Nous avons poussé jusqu'au délire l'amour de l'art [...] c'est par elle que nous valons quelque chose – si nous valons quelque chose. [...] Quant à nos principes, ils sont suffisamment connus: nous croyons à l'autonomie de l'art; l'art pour nous n'est pas le moyen, mais le but; – tout artiste qui se propose autre chose que le beau n'est pas un artiste à nos yeux; nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme, pas plus que nous ne comprenons le corps sans l'âme, ou l'âme sans corps, du moins dans notre sphère de manifestations; – une belle forme est une belle idée, car que serait-ce qu'une forme qui n'exprimerait rien?.* (apud Martino, 1970, p. 16)

As longas citações nos possibilitam perceber claramente as principais características do esteticismo defendido por Gautier: autonomia da arte (a arte é autotélica e seu único objetivo é a beleza); em conseqüência, apreço pelo aspecto construtivo da arte; não-utilitarismo (a arte não deve servir de instrumento moral, político ou didático de nenhuma espécie); gosto pelos aspectos claros, solares e plásticos da poesia (segundo Gautier, "*voir c'est avoir*"); gosto pelo mundo clássico (que será aprofundado na poesia de Leconte de Lisle, da geração seguinte) etc. Outrossim, chama a atenção um aspecto importante defendido por Gautier ("*nous n'avons jamais pu comprendre la séparation de l'idée et de la forme*"), axioma que revela a importância que o esteta concedia à totalidade do poema, e que subentende o trabalho artístico não como mero formalismo oco, mas como busca contínua da perfeita adequação dos aspectos de conteúdo e expressão. Ou, parafraseando Gautier, se a Beleza é corpo e alma; se o poema é o objeto revelador da Beleza, construí-lo não é jamais brincar com a concha vazia da forma, como se esta fosse um mero invólucro. O poeta, ao consagrar-se integralmente a seu ofício artístico, deve dotar o poema de um corpo e uma alma que sejam reveladores desse ideal de Beleza, por certo atingível pela palavra justa e pela intuição da plasticidade e da serenidade das formas escultóricas, claras e equilibradas.

Talvez muito do ideal perseguido por Gautier (o poema dotado de corpo e alma, ou a forma dotada de idéia) tenha se perdido em jogos maneiristas de estilo, nos meandros do século XIX (no Brasil, inclusive), pois a maioria dos críticos e dos manuais literários enfatiza, quando se trata do Parnaso, apenas o formalismo vazio e estreito. Parece-nos que, a despeito do desprestígio que goza hoje o Parnasianismo entre nós (ocasionada, em grande parte, pelos pronunciamentos de Mário de Andrade), tal preconceito precisa ser revisto pela crítica e pela historiografia especializadas.

A "arte pela arte" e o Parnasianismo viriam a se confundir na década de 1860, segundo Danilo Lôbo *et alii* (em *Introdução à estética parnasiana*, um dos pouquíssimos estudos, no Brasil, integralmente dedicados ao nosso Parnasianismo e ao francês). Neste sentido, o poema "*L'Art*", de Théophile Gautier (publicado em 1857, em *L'Artiste*, aparece em seguida na terceira edição do célebre *Émaux et camées*, de 1858), ao mesmo tempo é considerado como

mais um manifesto da "arte pela arte" e, *avant la lettre*, como o primeiro texto programático dos novos ideais da escola parnasiana. Segundo Martino, "*L'Art*" é "*le plus sévère et le plus connu des* credos *parnassiens*" (p. 20; grifo do autor).

Dentre as características parnasianas que se somam às da "arte pela arte" preconizada por Gautier, apontamos a impassibilidade (ideal raramente atingido pela escola, a despeito da "Musa impassível" de Francisca Júlia), a impessoalidade e a objetividade, a erudição, o ideal neoclássico, a clareza, o descritivismo plástico (que será, digamos assim, transfigurado e desfigurado no Simbolismo), o gosto pela beleza escultórica, o agudo apuro formal. Todo esse arsenal para lutar contra o sentimentalismo piegas e o excessivo subjetivismo românticos; em seguida, para afrontar os partidários da arte utilitária; finalmente, bem mais tarde, para alimentar as escaramuças com os simbolistas que, sob vários aspectos, a despeito de suas críticas ao movimento, foram beneficiados por várias conquistas parnasianas (a sede da Beleza absoluta, o culto religioso da Arte, a preocupação estilística, por exemplo).

Conforme Massaud Moisés, em *Dicionário de termos literários*, a idéia contida na doutrina da "arte pela arte" pode remontar a Aristóteles, por sua concepção da obra de arte como um todo orgânico e pela recusa de admitir a arte apenas como veículo didático. Posição contrária é defendida por Horácio, que atrela a arte a uma função utilitária. Esta posição será revista apenas no século XVIII, quando a arte (e a literatura), "rejeitando finalmente os ensinamentos horacianos, tomou consciência de sua autonomia, de sua independência em relação à filosofia, à moral e ao prazer" (Lôbo *et al*., 1994, p. 28). Os românticos alemães retomam a postulação aristotélica, desenvolvem-na e difundem-na. Em 1804, na França, a expressão "arte pela arte" aparece no *Journal intime* de Benjamin Constant (só publicado em 1895), o que leva Wimsatt e Brooks a afirmarem que "a expressão 'arte pela arte' pode ter começado a desenvolver-se a partir da doutrina de Kant" (Wimsatt & Brooks, 1980, p. 571; aspas dos autores). Conforme Moisés, o pensador Victor Cousin teria empregado a expressão em suas preleções "acerca do Belo, do Bem e do Verdadeiro, proferidas em 1818 mas apenas dadas à estampa em 1836. Outras referências, agora explícitas, podem ser encontradas nos prefácios de Victor Hugo às suas peças *Cromwell* (1827) e *Hernani* (1830)" (Moisés, 1995, p. 43). Segundo Henri Lemaître, o livro de Cousin, *Du Vrai, du Beau, du Bien*, foi dado à estampa em 1853 – e não 1836, conforme afirma Moisés. Cousin afirma que "*l'art n'est pas plus au service de la religion et de la morale qu'au service de l'agréable et de l'utile; l'art n'est pas un instrument, il est sa propre fin à lui-même*" (apud Lemaître, 1965, p. 80). Tais posições crítico-estéticas, explanadas em 1818 no curso de filosofia ministrado por Cousin, terão "utilização consciente e polêmica" (Moisés, 1995, p. 43) somente com Gautier.

A despeito da intensa teorização sobre a arte, sua autonomia e seu valor (fato que se acelera com o século XIX), Danilo Lôbo, em obra já citada, assevera que "os ideais da arte pela arte têm despontado intermitentemente, com maior ou menor intensidade, ao longo da história. Para Antonio Viscardi [...] foram os trovadores provençais que primeiro por eles propugnaram" (Lôbo *et al*., 1994, p. 29).

Seja como for, a doutrina – e a prática – da "arte pela arte", através da França (divulgada pelo próprio Gautier e por outros autores como Leconte de Lisle, Baudelaire, Flaubert, os irmãos Goncourt), propaga-se pela Europa, estendendo seus raios ao Brasil e à América Latina. Conforme Danilo Lôbo,

> o parnasianismo é uma de suas expressões, assim como o são também o decadentismo e o simbolismo, que guardam com o primeiro relações muito íntimas. O ideal da Torre de Marfim talvez seja a sua versão mais exacerbada, e Stéphane Mallarmé, o seu corifeu mais notável. (idem)

Finalmente, os anos de 1860, na França, são marcados pelo aparecimento da terceira geração parnasiana, na perspectiva de Pierre Martino. Ao lado de várias revistas breves (*Revue fantaisiste*, de Catulle Mendès – de 15 de fevereiro a 15 de novembro de 1861; *Revue du progrès moral, littéraire, scientifique et artistique*, de Louis-Xavier de Ricard – de março de 1863 a março de 1864; *L'Art*, resultado da fusão das redações dos dois periódicos anteriores – de novembro de 1865 a 6 de janeiro de 1866), surge, em março, a coletânea *Le Parnasse contemporain: recueil de vers nouveaux*, do qual participam, além dos mestres Gautier, Banville e Leconte de Lisle, Heredia, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé e outros parnasianos como Coppée, Mendès, Ricard etc.: "*moins de quarante poètes en tout, dont la plupart ont déjà fait leurs preuves et qui appartiennent à la tradition de l'Art pour l'Art. Le volume se termine par une belle jonchée de sonnets*" (Martino, 1970, p. 60).

O sucesso veio também em forma de "pastiches satíricos e maliciosos" (Lôbo *et al*., 1994, p. 61) "*de la nouvelle manière*" (Martino, 1970, p. 60), *Le Parnassiculet contemporain, recueil de vers nouveaux*, atribuído a Paul Arène e Alphonse Daudet.

Houve ainda outros números do *Le Parnasse contemporain*: o segundo, com cerca de 400 páginas, datado de 1869, só aparece em 1871, após a guerra franco-prussiana. Aos poetas citados acima se juntam V. de Laprade, A. Glatigny, Anatole France, A. Mérat e F. Plessis, entre outros. Uma terceira e última coletânea aparece em 1876, mas as divergências internas já perceptíveis no segundo volume, mais a ausência de Verlaine e Mallarmé – recusados por Anatole France –, terminam por descaracterizá-la. Martino assim se expressa: "*maintenant,*

Le Parnasse contemporain *mérite véritablement son titre incolore; il n'est plus qu'une anthologie, et non pas, comme d'abord, un manifeste*" (p. 61).

Resta uma última questão: o Parnasianismo francês foi, realmente, uma escola? Segundo Danilo Lôbo talvez não se pudesse, a rigor, considerá-lo como uma escola literária: "aliás, os próprios parnasianos, anos mais tarde, para se defenderem das acusações dos simbolistas, diriam que o parnasianismo nunca existiu enquanto tal" (Lôbo *et al*., 1994, p. 61). As opiniões divergem: para Philippe van Tieghem, os poetas publicados nos três números do *Parnasse* se uniram "por algumas hostilidades comuns mais do que pelo mesmo ideal" (apud Lôbo *et al*., 1994, p. 61). Para Péricles Eugênio da Silva Ramos e Otto Maria Carpeaux, entretanto, "o parnasianismo francês existiu efetivamente como escola, uma vez que teve, como a Plêiade, um chefe, uma doutrina e inimigos" (Lôbo *et al*., 1994, p. 61). Outrossim, "**o parnasianismo – enquanto escola literária – só floresceu de fato no Brasil**, podendo, por conseguinte, ser considerado genuinamente nosso" (p. 12; negrito nosso). Isto não quer dizer, evidentemente, que a Europa e a América Hispânica não tenham conhecido, como reação ao Romantismo, um reflorescimento da estética neoclássica.

Seja como for, em termos franceses constata-se a fecundidade do Parnasianismo (a parte francesa do movimento simbolista) em vários poetas da nova estética, conforme assinala Robert Sabatier:

> *Le mouvement parnassien est plus aisé à cerner que le mouvement qui le supplante – encore que les deux cheminent ensemble et se retrouvent chez des nombreux poètes. Baudelaire, Mallarmé, Verlaine se montrent souvent symbolistes au coeur d'une structure parnassienne, c'est-à-dire d'un Romantisme classique*. (Sabatier, 1977, p. 187)

Ainda segundo o autor, o Simbolismo deve muito ao Romantismo alemão principalmente pela "*explication orphique de l'univers et une métaphysique expérimentale*" (p. 189) e por algumas de suas características gerais, como o fato de "*la poésie devient un mode de connaissance, une approche intuitive de l'univers secret, une expérience de l'absolu, un idéalisme créateur*" (idem). Contudo, dentre outras fundamentais características do Simbolismo, ressaltam-se aquelas de raiz parnasiana: "*le divorce de l'action et du rêve* [e] *la notion d'art*" (idem).

Também em língua portuguesa (José Carlos Seabra Pereira, Danilo Lôbo, Wilson Martins e Alfredo Bosi, entre outros), há certa unanimidade da crítica em reconhecer o débito simbolista para com o Parnaso. Por exemplo: o poeta Anderson Braga Horta, no ensaio "Cruz e Sousa: o longo aprendizado" (em *Fortuna crítica* de Cruz e Sousa), depois de discorrer

sobre as possíveis influências românticas da poesia de Cruz e Sousa (Casimiro de Abreu, Castro Alves, Guerra Junqueiro), afirma ter sido através do Parnasianismo que o poeta catarinense "aprendeu as técnicas indispensáveis, e certa contenção dentro de formas mais ou menos rigorosas, que lhe possibilitaram o alto equilíbrio entre as ânsias da alma e a transcendência da expressão" (Horta, 1979, p. 361). Braga Horta, inclusive, estende esse aprendizado parnasiano ao próprio Alphonsus de Guimaraens, e pergunta-se em seguida: "seria demais afirmar que o parnasianismo foi uma preparação formal para o vôo simbolista?" (idem).

Em outro sentido parece apontar a crítica de Wilson Martins, para quem o Simbolismo no Brasil não passou de "uma ilha fluvial no majestoso Amazonas parnasiano" (Martins, 1995, p. 369), ou, para variar a metáfora, "uma província poética do Parnasianismo" (Martins, 1992, p. 567). Segundo Martins, em crítica ao *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy, "o Simbolismo brasileiro existe mais na teoria crítica do que na realidade poética" (p. 565). Se houve um Simbolismo no Brasil, na visão do autor, este se restringe aos anos de produção de Cruz e Sousa (1892 – 1898), mas é herança parnasiana a agudeza de estilo do *Cisne Negro*. A seguir, Martins aponta outras características parnasianas que foram herdadas – e transformadas, afirmamos nós – pelos simbolistas: "a concepção aristotélica da arte, o interesse pela pesquisa formal, a atração pela imagem hierática, a fidelidade à metrificação regular" (Martins, 1995, p. 369).

Alberto da Costa e Silva, no ensaio "Parnasianos e simbolistas" (publicado na revista *Poesia sempre* n. 8, dezembro de 2000 – órgão da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), pondera, considerando a recepção da produção poética publicada em jornais e revistas do Rio e das províncias (importantes veículos de divulgação da poesia da época, dado o número reduzido das tiragens e a precariedade da distribuição), que o público, se tinha uma predileção pelos parnasianos, nem por isso deixava de decorar e recitar versos simbolistas e mesmo ainda românticos, uma vez que "o nosso Parnasianismo não se despediu de vez do Romantismo. E deixou-se infiltrar pelo Simbolismo. Este, por sua vez, nem sempre resistiu às tentações parnasianas" (Silva, 2000, p. 65).

Sabemos que Parnasianismo e Simbolismo, no Brasil, foram coetâneos, e que praticamente nunca se constituíram como escolas estanques, estritas e incomunicáveis. Se ambos ainda aparecem vincados, segundo Costa e Silva e outros críticos, de certo gosto e certo apelo romântico (o sentimento da paisagem, a emoção, o erotismo, o sofrimento amoroso etc.), foram "suportes circunstanciais para a construção de obras que [...] contrariaram, em seus melhores momentos, a disciplina das estéticas" (idem).

De forma bastante razoável, na introdução que escreve para a edição fac-similar de *Broquéis* (1994), de Cruz e Sousa, intitulada "Cem anos de *Broquéis* – sua modernidade", assim se expressa Ivan Teixeira:

> Parece [...] estéril a insistência acadêmica em demonstrar que o nosso primeiro livro simbolista conserva ainda muitos traços parnasianos. Tais traços existem de fato, mas são irrelevantes no conjunto. Representam aquilo que as correntes renovadoras tradicionalmente preservam do movimento precedente. Do ponto de vista da evolução das formas, o que importa para a caracterização de obras nessa situação é o grau de inovação e a dominante estilística que se impõe ao texto. Assim, mais do que simbolista, *Broquéis* é instaurador da sensibilidade contemporânea em nossa poesia. Sobretudo por eleger a invenção lingüística e a consciência formal como suporte da expressão. (Teixeira, 1994, p. XL)

Finalmente, se o Parnasianismo atém-se por princípio ao real, ao palpável – mesmo que este *real palpável* seja o longínquo mundo clássico greco-latino, ou o real bíblico, ou ainda o exotismo de China e Japão – parece evidente que se aplicaria melhor ao movimento o conceito clássico da arte como imitação da natureza, a despeito do esteticismo inerente à "arte pela arte", e a despeito da valorização, pelos parnasianos, do belo da arte em detrimento do belo da natureza. Queremos dizer com isto que, embora também o Simbolismo privilegie o belo artístico, raramente se aplica a este movimento o conceito de arte como imitação da natureza, pois ao simbolista interessa não mais o real, mas seu mundo interior, microcosmo e espelho do Universo; não mais a Vênus de Milo, mas uma forma feminina nebulosa e etérea, que revele a essência da "Rainha da Mansão radiante, / Virgem do Firmamento constelado" (Cruz e Sousa, 1995, p. 297); não mais o paganismo, mas um misticismo eivado de mistério, sugestão e esplendor; enfim, não a descrição de uma flor qualquer, por mais bela que seja, mas a busca intuitiva daquela que é "*l'absente de tous bouquets*" (Mallarmé, 1943, p. 226).

Outro ponto importante a destacar, no âmbito deste trabalho, é que o poeta parnasiano prezou singularmente o poema de forma fixa, tradicional, e não se preocupou, por exemplo, com o verso livre e com o poema em prosa, aspectos fulcrais da estética simbolista e que a colocam no coração mesmo da modernidade.

1.2.3. Ainda o esteticismo. Os pré-rafaelitas ingleses

A expansão da doutrina da "arte pela arte", como vimos, marca a segunda metade do século XIX e se enraíza na obra de autores como Baudelaire, Poe, Rémy de Gourmont, Wilde

e outros, tornando-se lema de escolas tão díspares como Parnasianismo, Decadentismo, Simbolismo e outras, de duração efêmera.

Algumas questões, a partir do exposto acima, devem ser colocadas: se a "arte pela arte" nos conduz ao cerne do esteticismo, haveria então vários modos de esteticismo, já que escolas e autores conflitantes e diferentes o adotaram? A "arte pela arte" é condição *sine qua non* de qualquer esteticismo? As expressões "*arte pela arte*" e *esteticismo* podem ser tomadas como sinônimas? Como compreender o esteticismo em suas várias manifestações, no século XIX e depois? Que relações poderiam ser estabelecidas, por exemplo, entre o esteticismo literário e o pictórico? Alguns movimentos da vanguarda pictórica, como o Cubismo e o Abstracionismo, podem ser considerados esteticistas?

Parece-nos que a crítica não oferece ainda subsídios bastantes para a elucidação de todas essas questões, mas é evidente que qualquer esteticismo, a nosso ver, pressupõe a "arte pela arte". Todavia, tais expressões, "*arte pela arte*" e *esteticismo*, apesar de ligadas umbilicalmente, não podem ser tidas como sinônimas, em nossa opinião. Isto é claro porque a formulação de um *sistema estético* deve pressupor, além da defesa de um conjunto de princípios concernentes à arte, uma cosmovisão que nos revele a recusa ou a aceitação do mundo por parte do artista, suas idéias políticas, seus valores religiosos etc., como nos deparamos em Poe e Baudelaire, por exemplo, cujos *sistemas estéticos* são bastante próximos.

Poderíamos dizer ainda que o esteticismo se liga à liberdade conquistada pelo artista com a eclosão do Romantismo, quando se esfacelou a (suposta) unidade do mundo e quando as artes poéticas (a de Boileau, por exemplo), que fizeram a dor e a delícia de clássicos e neoclássicos, foram sumariamente abolidas.

Outrossim, acreditamos que a configuração da Estética como disciplina filosófica autônoma, no século XVIII, por Alexander Gottlieb Baumgarten, pode ter suscitado, em França principalmente, essa avalanche de movimentos esteticistas calcados na noção da autonomia e do autotelismo da arte, levando poetas de várias altitudes e latitudes a perfazer sua concepção própria de arte e a preocupar-se com os aspectos construtivos e intrínsecos à arte literária.

Esta concepção começa a tomar corpo, portanto, com Baumgarten, em cuja *Estética: a lógica da arte e do poema* (1750), é notável uma preocupação com os aspectos estruturais do poema (o *som* e o *significado* das palavras, por exemplo, numa antecipação das teorias de Jakobson) e com a figura do poeta, visto como "um demiurgo ou um criador" (Baumgarten, 1993, p. 37), noção cara ao Romantismo e ao Simbolismo. Sobre o poema, o filósofo acredita que este "deve ser, por assim dizer, um mundo. Em relação ao poema e por analogia, portanto,

é necessário considerar como verdadeiro o que os filósofos consideram como evidente em relação ao mundo" (idem).

De outra parte, Baumgarten considera a arte (sensível) como uma forma de conhecimento inferior, em relação à filosofia (inteligível), numa concepção que é historicamente justificada (Kant e Hegel, por exemplo): "as coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (*epistemé aisthetiké*), ou então, da Estética" (p. 53; grifos nossos).

Já vimos como a noção de "arte pela arte" transfere-se do Romantismo alemão para a França. Tentemos agora compreender como o esteticismo, numa posição diametralmente oposta à de Platão ou à de Santo Agostinho, por exemplo, que subordinavam os valores estéticos aos éticos, pode apresentar diferentes configurações, dependendo deste ou daquele movimento artístico-literário que o acolhe, deste ou daquele filósofo, ou ainda deste ou daquele poeta que o abraça (já nos referimos a Poe e a Baudelaire).

Para Benedito Nunes (em obra já citada), "de modo geral, o esteticismo [...] é a afirmação da superioridade dos valores estéticos e do caráter excepcional e auto-suficiente da Arte" (Nunes, 1989, p. 86). Em seguida, o filósofo ilustra suas observações com as concepções estéticas de Walter Pater e Friedrich Nietzsche, concepções estas bastante contrárias: para o primeiro, de marcante influência na literatura inglesa do final do século XIX, a auto-suficiência da arte (Pater é partidário da "arte pela arte") deriva "do isolamento hedonístico da atividade artística, empenhada em dar permanência às impressões fugazes da sensibilidade e ao prazer dos raros momentos de satisfação interior, depressa consumidos pelo tempo" (idem). A atividade artística, portanto, dissocia-se completamente da vida ética. O esteticismo de Nietzsche, em contrapartida, é, segundo Nunes,

> a justificação estética da existência. Os valores estéticos são superiores aos demais. A Arte situa-se acima do Bem e do Mal, e é a única atividade através da qual o homem, manifestando a sua vontade de poder, restabelece o seu contato com os instintos agressivos reprimidos pela educação moral, pode criar um sentido para a existência. (idem)

A arte, assim, mesmo que transfigure o real e se afaste da vida, é mais autêntica que as "exigências morais" e que "os conceitos frios e abstratos da ciência e da filosofia" (idem). Ainda conforme Nunes, Nietzsche acredita que "a mentira da Arte, como aceitação do caráter ilusório da existência, é a única espécie de verdade pura e inteiramente humana" (idem).

O vitalismo nietzschiano, de radical questionamento dos valores morais e culturais, numa perspectiva que nos remete ao Freud de *O mal-estar na civilização* (vale lembrar que ambos sofreram o influxo de Schopenhauer), e de influência permanente no século XX, dificilmente pode ser considerado, a nosso ver, como embasamento filosófico para o Decadentismo (aliás, criticado por Nietzsche) e para o Simbolismo. Tal vitalismo, ao valorizar sobremodo o humano e ao preconizar a vinda de um Super-Homem livre, que estaria acima do Bem e do Mal, liga-se mais profundamente aos movimentos que, na transição dos séculos, reagiram ao Simbolismo pregando uma volta à natureza, à vida das grandes cidades, aos valores pátrios, ao compromisso moral, ao engajamento sócio-político etc., como o Naturismo ou o Unanimismo de Jules Romains. Por seu turno, Guy Michaud aponta, na terceira parte de seu *Messague poétique du Symbolisme*, intitulada "*L'univers poétique*", as rotas divergentes do movimento entre o final do século XIX e o começo do século XX. Este, além de valer-se da filosofia de Bergson, de certa herança clássica e da mística católica, apresenta uma quarta via, a dos poetas e escritores voltados para a vida e a natureza, como André Gide, onde seria patente certa influência da filosofia nietzschiana.

Benedito Nunes comenta ainda o pensamento de Kierkegaard, que abordou o homem estético em oposição ao homem ético. O estético é o primeiro estágio de evolução espiritual, segundo Kierkegaard, e pressupõe a contemplação, a liberdade e a riqueza de impressões e experiências, mas o homem aí passa de sensação a sensação (tal como Pater exaltaria posteriormente) e não pode encontrar plena satisfação no finito. O estágio seguinte, o ético, apesar de também ser finito, acorda o homem para seus compromissos com o outro e o liga "pelo compromisso moral ao mundo e aos homens" (p. 87). O conflito entre esses dois estágios (ambos finitos) seria superado pela perspectiva religiosa (via de acesso ao infinito), pois no encontro do homem com o divino "estaria a única possibilidade de real superação das limitações da personalidade, presentes nos dois estágios anteriores" (idem). A seguinte preleção de Nunes enfoca a questão fulcral de todo esteticismo: o estético *versus* o ético; a contemplação *versus* a ação; a torre de marfim *versus* o engajamento:

> Independentemente da perspectiva religiosa em que o teólogo dinamarquês se coloca, a concepção de Kierkegaard toca no problema fundamental do valor da cultura estética para o destino humano, que é um dos grandes problemas espirituais do nosso tempo. Para Kierkegaard, a atitude estética, levando ao máximo grau a experiência da liberdade, exercida como livre expressão de possibilidades, é indiferença pelo destino humano. O artista, sob pena de contrariar a natureza de sua atividade criadora, não poderia comprometer-se, isto é, não poderia converter essa atividade num compromisso ético. A Arte seria, assim, a liberdade transformada num jogo, que não compromete o artista e nem pode constituir instrumento positivo para a conquista efetiva da liberdade. Servindo-se da realidade para suprimi-la, neutralizando a liberdade, a Arte não tem eficácia. Com ela

> entramos no domínio do irreal, pois que o artista substitui a ação pela contemplação e, fixando o olhar na Poesia e na Arte, desvia-se da realidade. (p. 87-8)

O próprio Benedito Nunes pergunta: "se a Arte nos desvia da realidade, por que Platão temeu a influência dos poetas na sua República?" (p. 88). Se o poeta e o artista fossem apenas malabaristas inconseqüentes, a contemplar o suposto mundo irreal criado por sua arte, a filosofia – e a teologia – não teria o que deles temer. Ora, a arte é práxis humana e, como tal, é forma de ação e, mesmo indireta e obliquamente, revela o momento histórico-social e o artista que a criou; influi no sentir e no pensar de gerações (lembremo-nos da atualidade da tragédia grega); revela em profundidade o homem, sua consciência, seus medos, suas fraturas existenciais, suas dores e esperanças: ao dilatar nossa consciência, é "no processo da vida interior que a eficácia da Arte se faz sentir" (idem).

As posições radicais do esteticismo do século XIX, portanto, justificam-se: depois de séculos atrelada à moral e aos valores utilitaristas, a arte pôde enfim voltar os olhos para e sobre si mesma, numa consciência de sua autonomia e de seus valores e processos intrínsecos que foi, talvez, fatal para sua sobrevivência em nossa época. No entanto, o esteticismo é ainda uma das várias manifestações da *tradição da ruptura* de que nos fala Octavio Paz, seja pela velocidade com que estéticas e esteticismos se sucederam, seja pelo questionamento (metalingüístico, intertextual, irônico, paródico) a que a arte (a literatura, em particular) se auto-impôs do Romantismo alemão a nossos dias.

A Confraria Pré-Rafaelita, em âmbito inglês, é mais um desses esteticismos de que temos nos ocupado aqui. Antes, porém, de abordarmos sua importância para o movimento simbolista, reportemo-nos ao breve ensaio de Richard Ellmann, "Os usos da decadência: Wilde, Yeats, Joyce", a fim de apurarmos a concepção esteticista de Oscar Wilde, que oscilava, segundo Ellmann, pelo final dos anos de 1880, entre duas vertentes do esteticismo: de um lado, a "arte pela arte" de Gautier (defendida na Inglaterra por Whistler); de outro, uma concepção da arte como o único meio "capaz de refazer o mundo" (Ellmann, 1991, p. 15). No entanto, "Wilde deixou claro numa resenha que não aceitava de forma alguma a arte pela arte" (idem), optando por um esteticismo vitalista à maneira de Nietzsche. Assim, o escritor irlandês, sem conhecer a elaborada filosofia nietzschiana da genealogia da moral, chegou a uma visão mais ou menos parecida com a do filósofo: ao denunciar a hipocrisia e preconizar a construção de um homem novo, Wilde, "ao considerar o artista mais como alguém num posto avançado do que como um vivandeiro de sua sociedade [...] subentendia que o artista é um transviado não só por escolha, mas também por necessidade" (p. 17).

Ainda conforme Ellmann, “da alegação de que estavam decaindo, os escritores retiraram a motivação para contestar a pecha. Com isso, tiveram de repensar os problemas da arte, da linguagem, da natureza, da vida, da religião e do mito. Wilde é o exemplo supremo” (p. 14-5). Neste sentido, seu romance *O retrato de Dorian Gray* (1890), apesar da nítida influência do Huysmans de *À rebours* (1884), colocar-se-ia numa perspectiva contrária à do romance francês: *O retrato*, mesmo tendo como tema a homossexualidade, e mesmo enfocando uma personagem que adere à idéia de decadência e cuja decadência pessoal é mostrada sob vários aspectos, seria muito mais “uma crítica à figura do esteta, que degusta os pecados e depois lamenta. Dorian não tem a motivação da arte; dispõe apenas de seu mecanismo artificializante. Ele se escraviza ao invés de se libertar” (p. 18).

Outra questão importante diz respeito ao papel do crítico-artista, conforme abordado por Wilde em seu ensaio “O crítico como artista”. Neste, ele afirma que, se não fosse a crítica, a arte terminaria por se repetir: “a arte é uma grande subversiva, mas sempre corre o risco de esquecer a subversão. A crítica impede que a arte esqueça, impede que ela se afunde no conformismo” (p. 16). Estas questões (da “arte pela arte”, do esteticismo e do crítico como artista) estão bem evidentes no breve prefácio de *O retrato de Dorian Gray*:

> O artista é criador de coisas belas. Revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte. O crítico é aquele que pode traduzir, de um modo diferente ou por um novo processo, a sua impressão das coisas belas. [...] Existem os eleitos, para os quais as coisas belas significam unicamente Beleza. [...] O artista nada deseja provar. [...] Toda arte é completamente inútil. (Wilde, 1980, p. 7-8)

Esta alta missão atribuída ao crítico, mais a prática da crítica como um exercício artístico, foram, segundo Wimsatt e Brooks, vitais para o aparecimento do *impressionismo* na crítica literária, que pode ser visto como uma contrapartida da “arte pela arte”. Dentre esses críticos impressionistas, citamos Anatole France e Jules Lemaître, na França; Saintsbury, Quiller-Couch, Huneker, Mencken, Nathan ou van Vechten, no âmbito das literaturas de língua inglesa, além do próprio Oscar Wilde. Anatole France, por exemplo, assim se posicionava: “senhores, vou falar de mim próprio, a propósito de Shakespeare, a propósito de Racine” (apud Wimsatt & Brooks, 1980, p. 591).

Em seguida, os autores enumeram os três princípios fundamentais da crítica impressionista: 1. o único equipamento necessário do crítico é sua sensibilidade, não sua formação teórica; 2. o artista, por ser a “a pessoa mais sensível às impressões da beleza [...] é o único critico autorizado” (Wimsatt & Brooks, 1980, p. 591); 3. um bom crítico é um verdadeiro artista, “ou o mais verdadeiro de todos os artistas. Esta é a mais extremista teoria

impressionista da crítica. É uma teoria da crítica autotélica, da crítica pela crítica, e é talvez a conseqüência lógica do paradoxo inicial da arte pela arte" (p. 592).

Pelo exposto, ressaltam-se, em suma, pelo menos três vertentes do esteticismo inglês na segunda metade do século XIX: em primeiro lugar o da Confraria ou Irmandade Pré-Rafaelita, fundada pelo poeta e pintor Dante Gabriel Rossetti e pelos pintores William Holman Hunt e John Everett Millais em 1847, e que "se insurgiu contra a arte oficial. Herdeira do esteticismo de Keats e Poe, sua poesia antecipa de certa forma o simbolismo" (Junqueira, 1991, p. 123), afirma Ivan Junqueira em nota de rodapé à sua tradução de "As três vozes da poesia", de T. S. Eliot. Walter Pater, em 1868, descreveu os pré-rafaelitas "sob o título honorífico de 'movimento esteticista'" (Ellmann, 1991, p. 13; aspas do autor). Em segundo lugar, apontamos a doutrina da "arte pela arte", defendida principalmente por Whistler e Walter Pater, quem levará às últimas conseqüências, na Inglaterra, as reflexões sobre o esteticismo. Pater é autor de *Marius the epicurean* (1886), romance situado na Roma imperial, durante o reinado de Marco Aurélio, que é a aplicação prática das teorias por ele defendidas. Por último, temos o esteticismo dito vitalista de Oscar Wilde, interessado na estetização da vida e na salvação do mundo, ao empenhar-se em desmascarar a hipocrisia vitoriana e em apontar a importância do artista e do crítico numa época de irônica decadência. Conquanto, ressalte-se, não tenham sido estranhos a Wilde vários postulados da "arte pela arte".

T. S. Eliot, no ensaio "Arnold e Pater" (1930), referindo-se às posições estéticas de Matthew Arnold, Walter Pater e outros estetas do *fin de siècle* inglês, é bastante crítico no que concerne ao esteticismo, de modo geral, inclusive pela deliberada mistura de vida e arte que muitos artistas levaram a efeito. Assim, para Eliot, a "'arte pela arte' é ainda válida na medida em que pode ser tomada como exortação ao artista no sentido de que este persevere em seu ofício; ela jamais foi e jamais poderá ser válida para o espectador, o leitor ou o ouvinte" (Eliot, 1989, p. 236; aspas do autor).

Iniciada por volta de 1847, como vimos, a Confraria Pré-Rafaelita foi uma reação à tradição do claro-escuro na pintura. Seus adeptos, cujos quadros eram assinados com as iniciais P.R.B. (*Pré-Raphaelite Brotherhood*), anunciaram que, "no interesse do naturalismo e da verdade, empregariam apenas cores vivas e uma luz uniforme, virando-se, em busca de inspiração, para os pintores italianos dos séculos anteriores a Rafael, particularmente Orcagna e Benozzo Gozzoli" (Gibson, 1999, p. 63). As primeiras obras do grupo foram apreciadas por John Ruskin, que se tornou um importante divulgador do movimento.

O esteta Ruskin e o poeta Carlyle, representantes do idealismo inglês segundo Guy Michaud, orientam "*de plus en plus la France vers une esthétique mystique*" (Michaud, 1966, p. 204). As idéias do poeta inglês, em cruzada contra o utilitarismo e o racionalismo, foram divulgadas na França por Taine e pelo livro de Milsand, *L'esthétique anglaise* (1864). John Ruskin, que compreendia a arte como uma religião – e não como mero divertimento –, uniu em sua "*esthétique de l'intuition la sensualité et le mysticisme*" (idem). Ao apregoar que *"le beau est l'efflorescence d'une âme divine*" (idem), que a linguagem da poesia deve ser simbólica, e que a atividade artística deve refletir a alta realidade espiritual, o esteta encontrou ressonância de suas idéias nos pré-rafaelitas. Estes, divulgados na França logo em 1871, através dos estudos de Emile Blémont, influenciam decisivamente "*le mouvement artistique qui s'annonce en France* [inclusive pelo] *rapprochement de la poésie et de la peinture*" (idem). Ainda conforme Guy Michaud, que se vale do pensamento de H. Focillon,

> *les Préraphaélites ont voulu faire 'à leur génération, affamée d'intérêts matériels et pesamment futile, une cure de poésie et d'idéalité. A l'Angleterre de l'acier et du charbon, noire, opaque et sèche, ils montraient une Angleterre céleste, toute de songe, de chevalerie, d'effusion chrétienne, de paganisme tendre*'". (idem; aspas do autor)

Assim, apesar do interesse declarado pelo *real* e pela *verdade* (cf. Gibson, 1999, p. 63), a obra dos pintores e poetas ligados à Confraria revela certa atmosfera que será encarecida depois pelo Simbolismo: seus temas, muitos outoniços, enfocam jardins e flores, fontes e pássaros, personagens misteriosas, cenas medievais e uma certa obsessão por Ofélia, a personagem de Shakespeare, morta a boiar nas águas, entre flores. Rossetti, filho de um refugiado político italiano, foi, segundo Michael Gibson, o mais simbolista de todos os membros do grupo, e teve seu livro de poemas *The blessed Damozel* transformado por Claude Debussy na cantata *La Demoiselle élue*. De resto, a distinção entre realista e simbolista, na Inglaterra, segundo Gibson, pouca importância tinha (ao contrário do que logo se passará na França, por exemplo).

O movimento dos pré-rafaelitas significa, na opinião de Álvaro Cardoso Gomes, uma ponte entre o Romantismo inglês e o Simbolismo: eles "apegaram-se ao misticismo de raízes medievais, ao visionarismo utópico e ao culto da Beleza" (Gomes, 1994b, p. 30), além de valorizarem elementos da herança medieval talvez mais vivos e perceptíveis na Inglaterra do que propriamente na França. Tais elementos serão depois levados ao paroxismo pelos poetas simbolistas, conforme Michaud: "*les visions de légende et de chevalerie médiévale de Morris viendront fournir du matériel à l'imagerie symboliste*" (Michaud, 1966, p. 204). Finalmente,

na opinião de Otto Maria Carpeaux, os confrades poetas pré-rafaelitas utilizavam as maiúsculas para personificar e alegorizar termos abstratos, e passaram esse gosto aos simbolistas. No entanto, pela mesma época, o uso das maiúsculas com sentido espiritual já aparece em Baudelaire, conforme demonstram alguns poemas de *Les fleurs du mal* como "*Au lecteur*", "*L'Albatros*" ou "*Hymne à la Beauté*".

1.2.4. Richard Wagner

Em carta a Richard Wagner (1813 – 1883) datada de 17 de fevereiro de 1860 (após, portanto, a divulgação mal-sucedida, em Paris, de trechos de óperas wagnerianas como *Tannhäuser* e *Lohengrin*), Baudelaire enaltece o compositor e afirma que "ao senhor devo o *maior prazer musical que já experimentei*" (Baudelaire, 1999, p. 15; grifos do autor). Numa aplicação da teoria das analogias universais, diríamos, Baudelaire assevera ainda que "essa música era *a minha*, e eu a reconhecia como todo homem reconhece as coisas que está destinado a amar" (p. 16; grifos do autor). O que extasia e subjuga o poeta francês é a grandeza da obra wagneriana, a forma solene com que esta expressa "os grandes aspectos da Natureza [e das] paixões do homem" (p. 17).

Tais impressões iniciais tomam uma perspectiva mais crítica no ensaio escrito por Baudelaire pouco depois, "Richard Wagner e *Tannhäuser* em Paris" (1861). Neste, além de dimensionar o trabalho do compositor alemão, Baudelaire tece vários comentários sobre a música, a poesia e a pintura, além de esboçar um conceito caro à estética simbolista, a sugestão:

> Ouvi dizer, muitas vezes, que a música não poderia se vangloriar de traduzir com certeza o que quer que fosse, como o faz a palavra ou a pintura. Isso é verdade em certa medida, mas não é inteiramente verdadeiro. Ela traduz à sua maneira e pelos meios que lhe são próprios. Na música, como na pintura, e até mesmo na palavra escrita, que é a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte. [...] quanto mais eloqüente é a música, mais a sugestão é rápida e justa, e maior é o ensejo de que os homens sensíveis concebam idéias em relação às que inspiravam o artista. (p. 26-7)

Mais à frente, Baudelaire cita seu próprio soneto "*Correspondances*" e expõe, ainda uma vez, a teoria das correspondências em que sua estética está conscientemente embasada:

> O leitor sabe que objetivo buscamos: demonstrar que a verdadeira música sugere idéias análogas em cérebros diferentes. Além do que não seria ridículo aqui ponderar *a priori*, sem análise e sem comparações, pois seria na verdade surpreendente que o som *não pudesse* sugerir a cor, que as cores *não pudessem* dar a idéia de uma melodia, e que o som e

> a cor fossem impróprios para traduzir idéias, sendo as coisas sempre expressas por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade. (p. 31; grifos do autor)

A música, assim, expressaria aquele sentimento sutil, inefável, íntimo ao extremo, incapaz de ser expresso pela *palavra positiva* – daí a buscada aproximação entre poesia e música, no Simbolismo. Por outro lado, veremos que a concepção wagneriana de *drama lírico* (a expressão é de Baudelaire) corresponde perfeitamente às concepções baudelairianas da analogia universal.

Conforme Fulvia Moretto, no ensaio "Wagner e Baudelaire: entre a música e a poesia" (em *Letras francesas*, 1994), o poeta francês, além da espiritualidade e dos mitos medievais germânicos, "admira em Wagner uma estética que se identifica com a sua, ou seja: o misticismo, o símbolo, as correspondências, a união das artes" (Moretto, 1994, p. 37).

Wagner, conforme afirma Enio Squeff em "Música e literatura: entre o som da letra e a letra do som" (em *Literatura e sociedade* n. 2, 1997, revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP), é herdeiro de uma época, o Romantismo, que cultivou de forma intensa as relações entre música e literatura. Schumann (que não chegou a ser, como Wagner e Berlioz, um escritor de muitos recursos) acreditava, por exemplo, que "a música é um conceito, uma instância poética ainda que enformada pelos sons" (Squeff, 1997, p. 140). Sua escolha de poemas de Heine e Goethe para as *Lieder* que o consagraram "dá bem a dimensão do que representa para ele a palavra poética como princípio da música" (idem). Outro compositor, Franz Schubert, que elevou a *Lied* a um patamar ainda não alcançado, "perseguirá a poética na sua totalidade, isto é, na perfeita adequação entre música e poesia" (p. 141). Mas é Hector Berlioz o compositor que

> sistematizará a maior aproximação da música com a literatura em toda a História, desenvolvendo não apenas a música 'com enredo', que receberá o nome de 'poema sinfônico', como ajustará à maravilha seu estro musical a um elemento resolutamente 'literário' da música romântica, ao explorar o que ele mesmo denomina *idéia fixa* (expressão extraída da psicologia do período), e que em Wagner – outro grande músico escritor – receberá o nome de *Leitmotiv* ou 'motivo condutor'. (p. 142; grifos e aspas do autor)

No que concerne a Wagner, em sua *Carta sobre a música* (endereçada a Berlioz) é patente certa preocupação com a antiga tragédia grega, ponto de partida de suas concepções operísticas. Longamente citado por Baudelaire, assim se exprime o compositor:

> Fui buscar meu ponto de partida na Grécia antiga. Lá, encontrei antes de mais nada a obra artística por excelência, o *drama*. [...] se procurarmos o meio pelo qual se obtinham

> semelhantes resultados [Wagner refere-se à eficácia da representação das tragédias, que reunia multidões], descobriremos que é pela aliança de todas as artes concorrendo para o mesmo objetivo, isto é, a produção da obra de arte mais perfeita e a única verdadeira. Isso me levou a estudar as relações dos diversos ramos da arte entre eles. [...] precisamente onde uma dessas artes [Wagner refere-se à poesia e à música] alcançava limites intransponíveis, começava de imediato, com a mais rigorosa exatidão, o raio de ação da outra; que, em conseqüência, pela união íntima dessas duas artes [a poesia e a música], exprimir-se-ia com a clareza mais satisfatória o que cada uma não podia exprimir isoladamente. (apud Baudelaire, 1999, p. 40-1; grifo do autor)

Pelo exposto, percebe-se como o ideal de união entre poesia e música, longamente explorado, dos românticos (poetas e músicos) aos simbolistas, é que deve presidir, segundo Wagner, a nova obra de arte total. Esta concepção wagneriana, se foi duramente criticada por Nietzsche como decadente, fez as delícias de Baudelaire, que via em Wagner uma antecipação da arte do futuro. O poeta francês refuta as muitas críticas sofridas por Wagner, entre as quais a de que o compositor seria apenas um "teórico que produzira óperas somente para verificar *a posteriori* o valor de suas próprias teorias" (Baudelaire, 1999, p. 48; grifo do autor).

Merecem destaque ainda, no que concerne à defesa que o poeta francês faz do compositor, duas observações: a primeira tende a valorizar o poeta Wagner – fato que, segundo Baudelaire, o fez admirado pelos homens de Letras –, autor de poemas onde a "perfeita inteligência da beleza clássica [alia-se ao] espírito romântico" (p. 44), notadamente pelo aspecto lendário medievalesco que Wagner imprime a seus textos. Em seguida, coerente com sua estética, Baudelaire afirma que "todos os grandes poetas tornam-se naturalmente, fatalmente, críticos. Deploro os poetas guiados apenas pelo instinto; julgo-os incompletos" (p. 49).

A segunda observação refere-se à música de Wagner propriamente dita, embora a concepção da época, marcada pela busca de união entre poesia e música, vinque as idéias do poeta francês. Outrossim, Baudelaire recupera a etimologia da palavra *poesia* (*poíesis*, em grego, ação de fazer, criar, construir algo), entendendo-a como técnica de elaboração artística, conforme transparece na seguinte afirmação:

> Com efeito, sem poesia, a música de Wagner ainda seria uma obra poética, sendo dotada de todas as qualidades que constituem uma poesia bem-feita; explicativa por si mesma, de tanto que nela todas as coisas estão bem unidas, conjuntas, reciprocamente adaptadas e, se é permitido fazer um barbarismo para exprimir o superlativo de uma qualidade, prudentemente *concatenadas*. (p. 69; grifo do autor)

Sabe-se agora que a doutrina da intimidade entre poesia e música, perpetrada pelo Romantismo poético e musical, deve presidir o drama lírico de Wagner. Mas sabe-se também que a idéia corrente, quando a crítica se refere a Wagner (um compositor, a despeito de ser

poeta, assim como Baudelaire é um poeta, apesar de seu interesse pela música), é que tal união das artes seja presidida pela música, a arte simbólica por excelência (*vide* Schopenhauer, por exemplo). De qualquer maneira, a valorização suprema da música – e, como veremos, a exploração da palavra em nível melódico-impressionista por Verlaine –, é parte importante do ideário simbolista. Assim, ao contrário do Parnasianismo, mais ligado às artes plásticas, o Simbolismo aproveitou em larga medida a sugestão da música. Claro que para Baudelaire e Mallarmé, também veremos, outros devem ser os usos aprendidos e apreendidos com a música; e outras devem ser as relações entre as duas artes.

A obra de arte total wagneriana, enfim, deve ser entendida não como um amontoado, mas como um *todo orgânico* onde música, poesia, pintura, teatro e dança se conjuguem. Esta busca da síntese ideal, em termos poéticos, será de relativa importância para o hibridismo prosa e poesia – ou poema em prosa e prosa poética – no final do século XIX. Por outro lado, sendo uma obra de arte híbrida, o drama lírico criado pelo compositor alemão encontra suas melhores relações com o teatro, a dança, a ópera tradicional ou o cinema do século XX, e se afasta de uma concepção que é cara ao Simbolismo: a da *poesia pura*, ideal que perpassa a obra de Mallarmé e desemboca na poesia modernista espanhola e no hermetismo italiano, entre outros exemplos.

Segundo Anna Balakian, em *O Simbolismo*, Baudelaire, que do "mundo misterioso e irracional de Poe" (Balakian, 1985, p. 40) vislumbrara "o culto do verbalismo" (idem), agora maravilha-se com o uso que Wagner faz das lendas germânicas, o que o leva a descobrir "os usos místicos da música" (idem), segundo a autora. No citado ensaio de Baudelaire sobre Wagner, o poeta

> antecipa os dois usos com que a idéia de 'música' será aplicada em poesia: o uso maciço e sensual, para aplacar a angústia e provocar a liberação onírica; e os usos intelectuais da música, considerada como uma força não-objetiva do pensamento que ativa mais a mente para sugerir do que para ditar conceitos e visões. (idem; aspas da autora)

O uso dicotômico das possibilidades da música (sensual e intelectual), assim, é de fundamental importância no desenvolvimento posterior da estética simbolista, pois define de um lado a preocupação intelectual do poeta em apreender a estrutura sinfônica da música na elaboração do poema (Mallarmé); de outro, leva à exploração das possibilidades sonoras e rítmicas das sílabas, palavras e versos do poema (Verlaine). Uma terceira via refere-se ao uso, no corpo mesmo do poema simbolista, de formas e instrumentos musicais os mais diversos (os chamados poetas instrumentalistas). René Ghil, por seu turno, procurará certo respaldo

científico – mais especulativo, diríamos – para a teoria baudelairiana das correspondências entre sons, cores e perfumes.

Se por volta de 1860 a crítica ataca e não compreende Wagner, em 1885 é fundada em Paris, por Édouard Dujardin e T. de Wyzewa, a famosa *Revue Wagnérienne*, um dos órgãos fundamentais do movimento simbolista. Falando de sua busca pelo verso livre, assim se expressa Dujardin: "ninguém se espantará se é a Wagner que devo minhas primeiras preocupações com o versilibrismo. Muito cedo dissera a mim mesmo que à forma *música livre* de Wagner devia corresponder uma forma *poesia livre*" (apud Moretto, 1989, p. 217; grifos do autor). Por outro lado, se Nerval e Gautier assistiram na Alemanha, respectivamente, a *Lohengrin* e a *Tannhäuser*, e escreveram sobre o drama wagneriano, foi o artigo de Baudelaire de 14 de abril de 1861, publicado na *Revue Européenne*, "que despertou o público francês para uma música que tinha dificuldade em compreender" (Moretto, 1994, p. 38).

Suzanne Bernard, em *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), em capítulo dedicado a Wagner, procura mostrar a evolução da poesia francesa do Classicismo (de acentuado gosto arquitetural) até o século XIX, quando os parnasianos (cuja poesia é mais plástica, escultórica, descritiva) foram finalmente vencidos pelos simbolistas (cujos processos musicais de composição poética foram emprestados de Wagner). A autora, em seguida, afirma que sua intenção é revelar como a música, os livretos e as idéias estéticas do compositor alemão, em conjunto, foram fulcrais para os simbolistas de 1886 também em sua conquista do verso livre, pois "*répondaient à certaines de leurs exigences intellectuelles et esthétiques*" (Bernard, 1959, p. 384). Assim, ancorando-se em Dujardin e na *Revue Wagnérienne*, Bernard frisa que o objetivo da revista era não tanto a divulgação da obra de Wagner,

> *mais d'en pénétrer et d'en faire conaître la signification profonde. Pour parler sans nuances, nous voulûmes, Chamberlain et moi, répandre notre découverte: Wagner grand musicien? La chose était trop évidente; mais Wagner grand poète; mais Wagner grand penseur; et surtout Wagner créateur d'une nouvelle forme d'art*. (apud Bernard, 1959, p. 384)

Bernard, em abono do que afirmamos acima, observa que essa "nova forma de arte" faz-se pelo equilíbrio de poesia e música, uma vez que, da perspectiva wagneriana (não nos esqueçamos de que o próprio compositor escrevia os livretos de suas óperas), "*les paroles, le poème, représentent la partie intellectuelle du drame, et que toute la conception dramatique wagnérienne repose sur l'union de la poésie et de la musique*" (Bernard, 1959, p. 386). Tais concepções logo se tornaram caras aos poetas simbolistas, conforme o demonstram a "*orchestration littéraire*" (apud Bernard, 1959, p. 386) que Dujardin aplicou à *La légende*

d'Antonia, a tentativa sinfônico-constelar do Mallarmé de *Un coup de dés* ou a instrumentação verbal de René Ghil. Suzanne Bernard acrescenta que a forma de escrita de Wagner, bastante pessoal, preocupava-se com o valor expressivo da palavra em si, com os neologismos e com a raiz e a estrutura da língua, além da exploração da aliteração, da assonância e dos efeitos rítmicos complexos: "*Une telle poésie, composée de vers le plus souvent très courts et pas toujours rimés, a certainement contribué à la formation du vers libre*" (Bernard, 1959, p. 387).

Finalmente, para a estudiosa, a concepção sintética da arte total wagneriana contribuiu para levar os poetas, no bojo do Simbolismo, à abolição dos gêneros literários e à fusão do verso e da prosa. Assim, a mistura de poemas em prosa, prosa poética, versos livres e/ou versos regulares; a exploração do drama poético e/ou do poema dramático; o uso do conto e/ou do romance poéticos; os híbridos, enfim, tinham por objetivo uma expressão sintética, sugestiva, ao mesmo tempo emocional e intelectual. Ou, conforme escreve Bernard:

> *Si les Symbolistes ont reconnu la légitimité de toutes les formes d'expression: vers régulier, vers libre, poème en prose, et s'ils ont désiré les unir, c'est parce qu'à travers Wagner ils avaient pris conscience de la tâche qui s'imposait à eux: retrouver l'unité originelle, unité de l'homme, unité du monde; et créer par un effort de synthèse une oeuvre assez* une, *assez harmonieuse et pleine pour correspondre à cette unité universelle*. (p. 390; grifo da autora)

Na perspectiva de Bernard, conjugam-se as influências de Wagner (a obra de arte total) e as de Baudelaire (doutrina das correspondências) na busca simbolista de uma arte sintética. Com efeito, tais questões são fulcrais para os simbolistas de 1886, conforme demonstra, à perfeição, a obra de Guy Michaud. Para Suzanne Bernard, esses simbolistas, com a plena conquista do verso livre, deixaram de lado o poema em prosa – ponto de partida para suas pesquisas versilibristas. Outrossim, os poemas em prosa e os textos em prosa poética – ou ritmada – da época, deliberadamente híbridos, herméticos, eivados de suntuosidade decadentista, busca espiritual e recusa dos processos realistas de composição, foram negativamente recebidos, por exemplo, pela crítica brasileira e portuguesa, que pouco valor confere a tais expressões literárias.

1.2.5. Edgar Allan Poe

A fortuna crítica de Edgar Allan Poe (1809 – 1849) é algo incoerente: há os que o consideram mero novelista gótico; há os que o vêem como o fundador do moderno romance

policial; há os que frisam seu débito para com a "arte pela arte", mas desconfiam do rigor matemático com que o poeta escreveu "O corvo", por exemplo; há os que ironizam o fato de Poe ter sido tão amado e cultuado em França, quando sua influência é restrita nas literaturas de língua inglesa. As citações seguintes, colhidas aleatoriamente, dão uma idéia dessa fortuna.

Wimsatt e Brooks, em obra já citada, escrevem: "causa admiração aos investigadores o facto indiscutível de o 'requintado provincianismo' de Poe ter sido altamente admirado por um espírito tão sofisticado como o de Charles Baudelaire" (Wimsatt & Brooks, 1980, p. 574; aspas dos autores), que não apenas lhe admirava a obra e o pensamento estético, mas o próprio espírito vagabundo, aventureiro, de desajuste e evasão que caracterizaram o destino do poeta americano.

Ainda segundo os autores, as idéias de Poe foram mal assimiladas da filosofia de Kant e da obra de românticos como Coleridge, Wordsworth e Shelley, além da "considerável influência da tradução inglesa das *Dramatic lectures*, de A. W. Schlegel" (p. 572). Para Wimsatt e Brooks, Poe "acarinhava idéias de brevidade lírica, unidade de interesse, de prazer 'indefinido', música, beleza" (idem; aspas dos autores). Adiante, os dois críticos afirmam que "é possível classificar Poe bem ou mal. Mas é difícil ignorá-lo" (p. 574). Segundo o romancista Henry James, conterrâneo de Poe, citado por Wimsatt e Brooks, a crítica do poeta americano é "provavelmente o mais requintado e completo espécime de provincianismo jamais preparado para edificação dos homens" (apud Wimsatt & Brooks, 1980, p. 574).

Adolfo Casais Monteiro, em *A palavra essencial*, considera Poe como falso precursor da poesia moderna: "não, Poe não é *o*, nem sequer *um* precursor da poesia moderna, quer como teórico da poesia, quer como poeta. O que a poesia moderna deve a Baudelaire não estava na poesia de Poe nem nas idéias deste sobre poesia" (Monteiro, 1972, p. 75; grifos do autor).

Monteiro, a quem interessa essencialmente uma concepção mais *inspirada* e *natural* da poesia, digamos assim, pois esta brota do inconsciente profundo do ser humano, não poderia suportar o intelectualismo do poeta americano e muito menos o uso que desse intelectualismo fez Paul Valéry. Em outros ensaios do livro, Monteiro, apesar de admirar o pensamento de Valéry, lamenta que este, um *fabricateur* como Poe (a expressão é de Marcel Raymond), apesar de sua filiação a Baudelaire e a Mallarmé, tenha se distanciado tanto de suas raízes ao propor a poesia como mero *exercício* (cf. Monteiro, 1972, p. 204-12).

O ensaísta português, enfim, referindo-se a Ezra Pound, afirma que para este poeta-crítico norte-americano o culto a Poe deve ser considerado como "pura e simplesmente

absurdo" (Monteiro, 1972, p. 78). E arremata: "a verdade é que os Anglo-Saxões têm todo [*sic*] a razão em não ver na poesia de Poe [...] o que os Franceses lhe atribuíram" (p. 76).

Em sentido contrário aponta o ensaio de Ildásio Tavares, "A mesma letra no mesmo espírito", em que o autor filia a poesia de Fernando Pessoa a Poe (rebatendo, portanto, possíveis influências de Baudelaire e outros autores franceses do século XIX, dada a formação inglesa do poeta português). Não sem certo exagero, Tavares faz a apologia do poeta e contista norte-americano: "primeira influência vigorosa da cultura do Novo Mundo no Velho [...] primeiro ancestral da poesia moderna, transcendendo os limites de seu estilo de época [...] primeiro crítico ocidental a levantar a bandeira do primado do texto" etc. (Tavares, 1993, p. 211). Em que pesem certas inexatidões crítico-históricas e certa efusão dispensável na crítica, Tavares é um bom exemplo do que Wimsatt e Brooks afirmam como a impossibilidade de se ignorar Edgar Allan Poe.

De qualquer modo, a *mitificação* de Poe nos países latinos, a partir de Baudelaire, é um fato. Como é um fato a simbiose já apontada entre as estéticas dos dois poetas. Baudelaire, como se sabe, traduziu e divulgou apaixonadamente Poe na França, secundado por Mallarmé. Assim, os anos de 1850 são marcados pelas primeiras traduções e pelos ensaios baudelairianos sobre Poe: é nesta época que, segundo Leda Tenório da Motta, dá-se início "ao que alguns chamam a reinvenção francesa desse escritor menor. Harold Bloom, por exemplo" (Motta, 1997, p. 62).

Há pelo menos três ensaios baudelairianos, recolhidos em *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*, "Edgar Allan Poe, sua vida e suas obras", "Novas notas sobre Edgar Poe" e "Notas sobre obras de Poe", em que o poeta francês discorre sobre a vida, a poesia, o conto e o pensamento do norte-americano. Dos três, reputamos como mais importante para nosso trabalho o segundo, "Novas notas sobre Edgar Poe", em que percebemos claramente certa *intertextualidade crítica*, ou seja, certa apropriação, por parte de Baudelaire, de idéias de Poe sobre a poesia, o conto e o efeito de Unidade. O texto, inclusive, é um feixe de dardos lançados contra o *american way of life*, como nestes exemplos colhidos ao acaso: "do seio de um mundo glutão, esfomeado de materialidades, Poe lançou-se nos sonhos" (Baudelaire, 1993, p. 47); "um tal meio, – já o disse, não posso resistir ao desejo de repetir, – não é feito para os poetas" (p. 52).

Mas os elementos fundamentais do ensaio são mesmo as idéias de Baudelaire sobre a decadência (citadas adiante); sobre a imaginação, "a rainha das faculdades" (p. 53) para Poe (e também para Baudelaire e os românticos antes deles); sobre a teoria do efeito da Unidade que deve prevalecer no texto curto, conto e/ou poema.

Sobre a segunda, Baudelaire afirma que a imaginação, que não se confunde com a fantasia, "é uma faculdade quase divina que percebe, antes de tudo e fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias" (idem). Baudelaire demonstra mais uma vez, nesta valorização da imaginação criadora (e epifânica), como sua poética se insere, conscientemente, na doutrina da analogia universal.

No que tange ao terceiro aspecto, o poeta americano, no ensaio "O princípio poético", considera o texto breve, conto e/ou poema, como o único capaz de propiciar ao leitor o efeito de Unidade. Esta é compreendida por ele como "requisito vital de todas as obras de Arte" (Poe, 1985, p. 77), o que lhes possibilita a essencial "tonalidade de efeito ou de impressão" (p. 78). Assim, "um poema só merece este título enquanto emociona, elevando a alma. O valor do poema está na razão desta emoção exaltante" (p. 77).

Neste sentido, pelo fato de as emoções, por natureza, serem transitórias, Poe descarta o poema épico e o romance moderno, vendo este como "apenas uma imitação irrefletida e cega do espúrio modelo antigo" (p. 78). Outro aspecto do ensaio, que revela o esteticismo abraçado pelo poeta norte-americano, refere-se à condenação que este faz dos efeitos didáticos e morais tradicionalmente exigidos da poesia, numa passagem que foi mais de uma vez parafraseada por Baudelaire:

> Aludo à heresia do *Didático*. Tem-se suposto, tácita e manifestamente, direta e indiretamente, que o objetivo último de toda Poesia é a Verdade. Todo poema, diz-se, deveria inculcar uma moral, e por esta moral é que deve ser julgado o mérito poético do trabalho. [...] Metemos em nossas cabeças que escrever simplesmente um poema pelo poema e confessar que tal foi o nosso desígnio, seria confessar-nos radicalmente carentes da verdadeira dignidade e força poéticas: mas o simples fato é que, se nos permitíssemos olhar para dentro de nossas próprias almas, descobriríamos imediatamente ali que, sob o sol, nem existe, nem pode existir qualquer trabalho mais inteiramente dignificado, mais supremamente nobre, do que este mesmo poema, este poema *per se*, este poema que é um poema e nada mais, este poema escrito somente por ele mesmo. (p. 81-2; grifos do autor)

Poe insiste em ressaltar as diferenças entre os modos de revelação da Verdade e da Poesia, que são opostos e inconciliáveis como "os óleos e as águas" (p. 82). Em suma, o poeta afasta a poesia de toda verdade e de todo dever moral, definindo-a como "A Criação Rítmica da Beleza" (p. 84). Em seu esteticismo, além do autotelismo e da autonomia atribuídos à arte, Poe valoriza elementos como a música, o sonho, a plena consciência na elaboração do artefato poético (que será exemplarmente demonstrado por ele no ensaio "A filosofia da composição", onde ele repudia o acaso e a inspiração do poeta e tenta provar com rigor matemático como seu poema "O corvo" foi construído). Do ponto de vista formal, ele estabelece o poema como o resultado de uma elaboração racional e cuidadosa, o que o coloca numa vertente mais

construtiva do Romantismo (vertente esta que terá seus espelhamentos em Mallarmé, expoente de um Simbolismo mais racional e construtivo).

Ora, o ensaio citado de Baudelaire aproveita em larga medida o conceito de Unidade proposto por Poe, e a partir deste erige uma teoria do conto e do poema que nos interessa particularmente neste trabalho. A hierarquia sugerida por Baudelaire pode ser assim resumida: em primeiro lugar, o *poema*, cujo ritmo é essencial para "o desenvolvimento da idéia de beleza" (Baudelaire, 1993, p. 54); em segundo, o *conto*; por último, o *romance*. Conforme o poeta francês, o conto "não está situado numa tão grande elevação como a poesia pura" (idem), mas

> pode fornecer produtos mais variados e mais facilmente apreciáveis para o comum dos leitores. Além disso, o autor de um conto tem à sua disposição uma quantidade de tons, de nuanças de linguagem, o tom argumentador, o sarcástico, o humorístico, que repudia a poesia, e que são como dissonâncias, ultrajes à idéia de beleza pura. E também é o que faz com que o autor que persegue no conto um simples objetivo de beleza, trabalha com grande desvantagem, privado como se encontra do instrumento mais útil, o ritmo. (p. 54-5)

Daniel Grojnowski, em "*De Baudelaire à Poe: l''effet' de totalité*" (artigo publicado em *Poétique* 105, fevereiro de 1996), ressalta bastante bem esses aspectos, frisando que, a partir de Poe, "*Baudelaire postule un statut générique du récit bref*" (Grojnowski, 1996, p. 103).

Pergunta-se: e o *poema em prosa*, explorado pelo próprio Baudelaire, e que pressupõe brevidade, concisão e exploração rítmica das palavras? Em nossa visão, dada a *liricidade* inerente ao poema em prosa, este deve ser colocado entre o *poema puro* e o *conto*. Claro que voltaremos a estas questões, fulcro de nossas pesquisas, mas desde já deixamos registrada a classificação de Octavio Paz em *A outra voz*, para quem o conto é o "gênero que oscila entre o poema em prosa e a narrativa" (Paz, 2001, p. 116). A narrativa longa, subentende-se, como a novela e o romance.

Outro aspecto aproveitado por Baudelaire, a partir de Poe, é o conceito esteticista da autonomia da arte e da busca da Beleza, que são claros na longa citação acima, parafraseada por Baudelaire no referido ensaio sobre Poe (cf. Baudelaire, 1993, p. 56-9) e em "Théophile Gautier" (em *Reflexões sobre meus contemporâneos*; cf. Baudelaire, 1992, p. 78-82), em que faz a apologia do mestre da "arte pela arte". Em suma, ressaltam-se dos textos aspectos esteticistas evidentes como a autonomia e o autotelismo conferidos à Arte; a separação entre Arte e Moral; a condenação da inspiração e da "poesia do coração" (Baudelaire, 1992, p. 82) que vincou certo Romantismo; a busca do Belo, única função da poesia. Citamos Baudelaire:

> Nenhum poema será tão grande, tão nobre, tão verdadeiramente digno do nome de poema, quanto aquele que tiver sido escrito unicamente pelo prazer de escrever um poema. Não quero dizer que a poesia não enobreça os costumes. [...] Digo que, se o poeta perseguiu um objetivo moral, diminuiu sua força poética. [...] A poesia não pode, sob pena de morte ou de decadência, assimilar-se à ciência ou à moral; ela não tem a Verdade por objeto, só tem Ela mesma. Os modos de demonstração de verdades são outros e encontram-se alhures. [...] É esse admirável, esse imortal instinto do Belo, que nos faz considerar a Terra e seus espetáculos como uma visão panorâmica, como uma correspondência do Céu. [...] É, ao mesmo tempo, pela poesia e através da poesia, pela e através da música, que a alma entrevê os esplendores situados atrás do túmulo. (p. 80-1; grifos do autor)

O poeta francês distingue ainda entre esse "rapto de alma" (p. 81) provocado pela *revelação epifânica da Beleza*, digamos assim, cuja emoção provoca no poeta certa nostalgia e certa "melancolia exasperada" (idem), pois este se encontra exilado no imperfeito e "desejaria apoderar-se, de imediato, nesta própria terra, de um paraíso revelado" (idem).

A teoria da analogia universal, mais uma vez, revela-se como base fundante dos ideais estéticos baudelairianos, os quais, segundo Wimsatt e Brooks em obra já referida, "não se podem ligar com qualquer das versões mais simples da arte pela arte" (Wimsatt & Brooks, 1980, p. 574). Finalmente, portanto, passemos à consideração da teoria das correspondências e sua repercussão em Baudelaire.

1.2.6. Charles Baudelaire e a teoria das correspondências

Já foi suficientemente frisado que a melhor crítica assinala a publicação de *Les fleurs du mal* (1857), de Charles Baudelaire (1821 – 1867), como o início da grande aventura da poesia moderna. Alguns desses críticos, como Álvaro Cardoso Gomes, assinalam o início do Simbolismo já nesta data; outros, como Guy Michaud, Anna Balakian, Hugo Friedrich, Marcel Raymond, Edmund Wilson e mesmo o poeta Jean Moréas, autor do Manifesto Simbolista de 1886, consideram Baudelaire como precursor, como centro irradiador de praticamente todas as correntes importantes de poesia do final do século XIX, como o Parnasianismo, o Decadentismo e o Simbolismo. Além disso, Baudelaire é uma das fontes primordiais da modernidade poética, ao lado de Novalis, Poe e Rousseau, e sua influência adentra o século XX. Conforme Hugo Friedrich, "com Baudelaire, a lírica francesa passou a ser de domínio europeu" (Friedrich, 1991, p. 35). Ou melhor, de domínio universal, dada a penetração do poeta em muitos outros países do mundo ocidental, notadamente na América Latina.

Um dos criadores da palavra *modernidade* (em "O pintor da vida moderna", 1859)[3], Baudelaire a utiliza para caracterizar a obra do aquarelista Constantin Guys, e a compreende como "o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável" (Baudelaire, 1993, p. 227). Fazendo o louvor do artifício, da maquilagem, do circunstancial e da sociedade vilipendiada de sua época, o poeta francês mostra que a grande metrópole, se é o espaço de decadência do homem, pode oferecer, em contrapartida, uma beleza nova, misteriosa, grotesca, asquerosa. Esta beleza estranha, circunstancial àquele momento histórico-social da modernidade, deve necessariamente ser cantada e vivida pelo artista e pelo poeta modernos, sob pena de anacronismo e falseamento da realidade. Assim, Baudelaire critica muitos pintores da época porque estes ainda vestem suas personagens, extravagantemente, com roupas e adornos neoclássicos e/ou exóticos. Para o poeta, a moda contingente, o penteado, a maquilagem e o adorno, se são frívolos, marcam indelevelmente cada cultura e "formam uma completa vitalidade. Esse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão freqüentes, vocês não têm o direito de desprezar ou dispensar. Ao suprimi-lo, caem obrigatoriamente no vazio de uma beleza abstrata e impossível de definir" (idem). Ainda em termos baudelairianos, "para que toda *modernidade* seja digna de se tornar antiguidade, é preciso que a beleza misteriosa que a vida humana põe ali involuntariamente tenha sido extraída" (p. 228; grifo do autor).

Outro ponto essencial, a nosso ver, é que Baudelaire funda suas idéias sobre arte na própria contingência humana, pois, "a dualidade da arte é uma conseqüência fatal da dualidade do homem. Considerem, se isso lhes satisfaz, a parte eternamente permanente como a alma da arte, e o elemento variável como seu corpo" (p. 220). O belo, promessa de felicidade futura, como é patente em outros textos do poeta, é também feito de uma parte eterna e invariável à qual se soma uma outra, circunstancial e contingente, reveladora da relatividade humana (a época, a moral, a paixão, a moda).

Esse elemento *eterno* e *invariável* do belo e da arte, em nossa opinião, talvez tenha sido buscado por Baudelaire numa adesão apaixonada à teoria das correspondências universais, mas também se revela no papel que ele atribui ao poeta moderno e em sua lúcida consciência técnica e estética da poesia, consciência esta responsável pela autonomia e pelo autotelismo que o poeta francês confere à arte e à poesia.

Para Hugo Friedrich, essa *consciência da modernide* faz com que Baudelaire conceba "a poesia e a arte como elaboração criativa do destino de uma época" (Friedrich, 1991, p. 36),

[3] As idéias baudelairianas sobre a vida e a beleza modernas aparecem também, entre outros, em "Do heroísmo da vida moderna", excerto do texto "O salão de 1846" (cf. Teixeira Coelho, 1988, p. 23).

pois começa a delinear-se, com Baudelaire, o passo seguinte de Mallarmé, ou seja, "o passo a uma poesia ontológica e a uma teoria da poesia fundamentada ontologicamente" (idem).

Assim, essas questões todas estão presentes no célebre *Les fleurs du mal*, bem como nos escritos teóricos e críticos de Baudelaire. Seu livro, apesar de respeitar as formas literárias consagradas, rompe com a tradição da bela e boa poesia ao privilegiar a estética do feio e do grotesco, do satânico e do disforme, causando certo *frisson nouveau* (a expressão é de Victor Hugo, em carta a Baudelaire datada de 6 de outubro de 1859 – cf. Gautier, 2001, p. 133). Seus poemas são rigorosamente construídos e, na senda de Gautier (a quem *Les fleurs du mal* é dedicado) e de Poe, é um tributário da "arte pela arte" e do caráter esteticista da poesia, como já frisamos. Mas não apenas mais um tributário da "arte pela arte" parnasiana, como tantos de seus contemporâneos (e mesmo depois, no Brasil e alhures), mas um poeta preocupado com o seu ofício e que refletiu, nunca é demais repetir, sobre este ofício.

Dentre os temas da *lírica maldita* baudelairiana, voltada em essência para a contemporaneidade do poeta, ressaltam-se: o Mal e a religião; o símbolo (como elo entre o homem e a transcendência) e as analogias universais; o subjetivo e o objetivo; a grande cidade; a hipocrisia e a sordidez da vida moderna; o tédio e a solidão existencial; a evasão através da viagem, do vinho e do sexo, por exemplo; o exotismo (que pode aparecer ligado ao tema da viagem); o lesbianismo; o poeta como um ser de exceção, incompreendido; o oficiado da Poesia e da Beleza; o fracasso do amor; o satanismo; o grotesco, o repugnante e o asqueroso; a passagem do tempo, a decomposição e o apodrecimento (de amores e/ou de animais mortos, como nos mostra o poema "*Une charogne*" – "Uma carniça").

Evidente que o *frisson nouveau* apontado por Hugo não se refere apenas ao tratamento novo e original dado a esses temas por Baudelaire (muitos, como se sabe, de herança romântica e mesmo hugoana), mas à rigorosa elaboração de seus textos e à cosmovisão subjacente em sua obra, vincada por contraditórios aspectos religiosos, pela exploração do Mal, da hipocrisia e da maldade humanas, pelo sacerdócio consciente da arte. Segundo Leda Tenório da Motta, no ensaio "Baudelaire" (em *Lições de literatura francesa*, 1997),

> Toda a poesia moderna, marcada pela idéia de ruptura, sai daqui, deste único volume de versos, que a alguns fez pensar na falta de fecundidade de seu autor. Fundamentalmente, o que essa poesia comporta de risco, e a define como moderna, é o seu manejo da duplicidade, o seu **senso da ambigüidade**, o seu riso implícito, ainda que nervoso. O tema único das *Flores*, insistentemente indiciado pela **tensão entre elevação e queda**, mas desdobrado em incontáveis figuras para além dessas, é o do **homem duplo**. A quem é dado – é isto que é principalmente *moderno* – ver na **cidade** em volta, ela própria inédita em poesia, muito mais do que ela é, ou ver nela o que ela não é. Baudelaire rastreia contradições. (Motta, 1997, p. 66-7; grifo da autora; negrito nosso)

Álvaro Cardoso Gomes, em "O filho de Satã" (em *O poético: magia e iluminação*, 1989), corrobora a atmosfera malsã e sórdida que vinca *Les fleurs du mal*, assim qualificando a poesia de Baudelaire:

> Mas a podridão, os vermes, a lama têm nova luminescência: o olhar que se compraz com o sórdido investe as imagens de beleza. O Belo nasce do Mal, já que só o Mal existe, já que o Bem é ilusão ou faz parte de um repertório poético desgastado pelos clichês, pertinentes a um tempo dentro do qual o homem ainda podia imaginar paraísos. Parece que uma cisão instalou-se: o homem é apenas uma consciência que passeia a grande cidade e que extrai de seus múltiplos aspectos um conceito totalmente novo de beleza. [...] A poesia é um espelho de uma realidade envilecida, é uma caricatura de antigos processos: a forma aparentemente nobre carrega o grotesco. A transformação do ouro em ferro, resultante do trabalho do alquimista satânico, retira do texto poético todo caráter de sublime. (Gomes, 1989, p. 14)

Segundo Gomes, essa nova poesia exige um novo leitor, não mais alheio, tampouco bucólico ou sentimental, mas cúmplice do poeta em suas andanças pelo Inferno (como um novo Virgílio, mas agora degradado). Um novo leitor *hipócrita* que seja ao mesmo tempo, e principalmente, cúmplice do poeta em seu desmascaramento empreendido contra a sociedade "e o homem de seu tempo, que, sob a face do cidadão exemplar, esconde os prazeres mórbidos, os vícios mais secretos" (p. 17).

Leda Tenório da Motta, em várias passagens de seu estudo, frisa a questão do duplo, da divisão do poeta e de sua ambigüidade como o eixo central da poesia baudelairiana: a tensão entre a queda e a elevação; a blasfêmia como oração; o eterno e o efêmero; o apreço à teoria das correspondências; o uso de antíteses e outras figuras de linguagem denotativas da contradição inerente à cosmovisão do poeta; a mescla de eticismo e esteticismo; o êxtase poético controlado pelo rigor construtivo; a recusa da natureza em prol do artifício; a forma rígida, calcada nos metros tradicionais, e a busca da sugestão; a forma clara, impecável, e o conteúdo escuro, revelador do "cemitério interior" (a expressão é de Guy Michaud) do poeta etc. De acordo com a ensaísta, "a dupla reapropriação do humor romântico e da tese da *arte pela arte* dão a síntese complicada de rigor e emoção, de reflexividade e de artificialidade, de senso de elevação e de composição em que repousa a novidade" (Motta, 1997, p. 71; grifos da autora) da poesia baudelairana.

Para Marcel Proust, em "A propósito de Baudelaire" (1921), a apreensão da dicotomia sugerida por Motta parece evidente, pois o escritor, referindo-se a *Flores do mal*, qualifica-o como "livro sublime mas caricato, onde a piedade faz escárnio, onde o deboche faz o sinal da cruz, onde o cuidado de ensinar a mais profunda teologia está confiado a Satã" (Proust, 1994,

p. 103). Segundo Proust, o título original do livro, *As lésbicas*, foi substituído por *As flores do mal*, "muito mais justo e abrangente" (p. 123), por sugestão de Babou.

Não é objetivo desta breve apresentação comentar todos os críticos importantes de Baudelaire, de Sainte-Beuve a T. S. Eliot e Walter Benjamin, mas tão somente frisar a importância do poeta para decadentistas e simbolistas.

Pelo exposto até aqui, pois, constata-se como a influência de Baudelaire se fez sentir por sua própria poesia e também por suas idéias sobre poesia, modernidade, estética. Esta poesia que, embora situada cronologicamente na escola romântica, foi motivo de escândalo e que valeu um processo ao poeta, e cuja fecundidade irriga os principais movimentos que marcam o advento da modernidade poética, conforme já foi aventado. Assim, mesmo ligada ao Romantismo, na visão de Anna Balakian, a poesia de Baudelaire: a) apresenta temas novos; b) ao excessivo emocionalismo romântico, o poeta oferece uma noção mais artesanal e intelectual da poesia e da composição poética, na perspectiva de Poe, fato que depois será aproveitado por Mallarmé; c) à visão romântica do poeta como gênio, Baudelaire oferece a do poeta como decifrador ou tradutor – colhida em Swedenborg –, aquele que, mais que inspirado transmissor do mistério da vida, é um tradutor ou decifrador dos símbolos que permeiam a existência; d) finalmente, o poeta cristaliza o arquétipo simbolista – o decadente –, apesar de ter teorizado e de sentir-se mais um dândi que um decadente. O sentido de decadente proposto por Balakian, no entanto, é mais ético que estético, e remete-nos à visão baudelairiana do poeta como um ser de exceção, marginalizado e incompreendido pela sociedade.

Baudelaire, pois, não é ainda um simbolista, mas suas concepções fornecem farto alimento ao Simbolismo que eclodirá algumas décadas depois. Neste sentido, a maioria dos estudiosos tende a concordar que uma das contribuições fundamentais do poeta ao Simbolismo é a divulgação da *teoria mística das correspondências*, exposta em textos doutrinários e também no célebre soneto "*Correspondances*":

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme de chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,

– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.
(Baudelaire, 1998, p. 114)

Essa teoria, apesar de antiqüíssima, foi sistematizada pelo místico sueco Emmanuel Swedenborg (1688 – 1772), cujo livro *De coelo et de inferno* (*Sobre o céu e o inferno*, 1758) fora bastante divulgado principalmente entre os românticos alemães e ingleses e, a partir de Baudelaire, influi de forma poderosa na configuração do ideário estético simbolista. Na França, Marcel Raymond afirma que a doutrina do místico sueco também encontrou adeptos em Lavater, Nerval, Balzac, Fourier e outros.

De acordo com a teoria de Swedenborg, o universo é concebido como uma *floresta de símbolos* que deve ser decifrada pelo poeta, ser privilegiado que descobre os enigmas que a vida, o universo, o mundo visível e/ou o invisível colocam em seu caminho. Ainda segundo a doutrina, tudo guarda correspondência com tudo, em todos os níveis: assim, pode-se pensar numa *correspondência horizontal*, entre os seres e as coisas deste mundo, e numa *correspondência vertical*, entendida como um elo entre o mundo sensível, visível, e o mundo ideal, místico, invisível. Os cinco sentidos, por exemplo, se equivalem e se correspondem em sua tarefa de percepção das realidades tangíveis e intangíveis, sendo articulados nas famosas sinestesias. Da mesma forma, a nosso ver, a prosa e o verso se equivalem na expressão dos símbolos poéticos, razão pela qual a estética simbolista, empós de Baudelaire, revoluciona a literatura ao proceder à adoção do verso livre e à exploração máxima do poema em prosa e da prosa poética.

Segundo Marcel Raymond, a estética baudelairiana, banhada por este misticismo de extração swedenborguiana,

> convidava praticamente a desprezar as aparências sensíveis e o princípio da imitação da natureza; ela convidava a usar livremente as palavras e as imagens, e a associá-las, não tanto segundo o uso e a lógica pura, mas segundo sua ressonância psicológica e a lei misteriosa da universal analogia. (Raymond, 1997, p. 23)

Assim, conforme já apontamos, a teoria de Swedenborg fornece a base da estética baudelairiana, razão pela qual esta não pode ser considerada apenas mais uma variante da "arte pela arte" ou do esteticismo vazio. O halo de misticismo, a linguagem esotérica e a correspondência entre o terreno (onde o poeta se encontra exilado, recebendo reflexos

fugidios da Beleza) e o espiritual (onde a Beleza, platonicamente, reside), através do símbolo, são assim caracterizados por Marcel Raymond:

> Pois existem possibilidades, para a alma, de se comunicar com este além oculto; entre o microcosmo e o macrocosmo, ambos espirituais em sua essência, existe um intermediário, uma linguagem comum, que lhes permite revelarem-se um ao outro e reconhecerem-se: a linguagem dos símbolos, das metáforas, das analogias (p. 22). [...] Pois a alma, dada sua origem e seu destino, somente encontra sua verdadeira pátria no além espiritual no qual mergulha a natureza. A missão da poesia é a de abrir uma janela para esse outro mundo, que é de fato o nosso, é a de permitir ao eu escapar a seus limites e dilatar-se até ao infinito. (p. 20)

Já citamos, oportunamente, alguns fragmentos do pensamento de Baudelaire no tocante à doutrina das correspondências, principalmente quando enfocamos as referências do poeta a Wagner. O próprio soneto "*Correspondances*", reproduzido acima, oferece implicitamente, segundo Guy Michaud, os elementos desta doutrina:

> a) *unité de la création*; [...] b) *materialité et spiritualité de la créature*; [...] c) *correspondance entre le monde matériel et le monde spirituel par le moyen des symboles (analogie universelle)*; [...] d) *correspondance entre les divers ordres de sensations (synesthésie)*. (Michaud, 1966, p. 721)

Outrossim, reconhece Michaud que é na célebre passagem do ensaio "*L'Art romantique*" (1861) que se condensa de forma explícita a teoria das analogias universais, para Baudelaire:

> *Fourier est venu un jour, trop pompeusement, nous révéler les mystères de* l'analogie*. [...] D'ailleurs Swedenborg, qui possédait une âme plus grande, nous avait déjà enseigné que* le ciel est un très grand homme*; que tout, forme, mouvement, nombre, couleur, parfum, dans le* spirituel *comme dans le* naturel*, est significatif, réciproque, converse,* correspondant*. [...] Si nous étendons la démonstration [...] nous arrivons à cette vérité que tout est hiéroglyphe, et nous savons que les symboles ne sont obscurs que d'une manière relative, c'est-à-dire selon la pureté, la bonne volonté, ou la clairvoyance native des âmes. Or, qu'est-ce qu'un poète (je prends le mot dans son acception la plus large), si ce n'est un traducteur, un déchiffreur? Chez les excellents poètes, il n'y a pas de métaphore, de comparaison ou d'épithète qui ne soit d'une adaptation mathématiquement exacte dans la circonstance actuelle, parce que ces comparaisons, ces métaphores, ces épithètes sont puisées dans l'inépuisable fonds de* l'universelle analogie *et qu'elles ne peuvent être puisées ailleurs.* (apud Michaud, 1966, p. 722; grifos do autor)

A nosso ver, a forma como Baudelaire expõe a teoria das correspondências, casando-a com a preocupação construtiva do poema, revela a dicotomia essencial do poeta, na visão de Leda Tenório da Motta, e revela também outras preocupações baudelairianas que serão importantes para os simbolistas: a conformação entre mundo natural e espiritual; a raiz platônica da filosofia de Swedenborg tal como esposada por Baudelaire e pelos simbolistas; a

concepção da palavra – do símbolo, da metáfora – como mediadora entre o mundo natural e o espiritual; o poeta como tradutor e decifrador; a poesia como forma de conhecimento – do mundo natural, cósmico e espiritual, mas também do Eu profundo etc.

Apesar de estes aspectos terem sido já exaustivamente comentados no âmbito deste trabalho, ainda resta ressaltar um outro prisma importante, fulcral para a poesia de Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud e os simbolistas: alguns críticos e comentadores supõem que decorre, da teoria das correspondências, a obscuridade da linguagem poética. Esta, tida como qualidade essencial da poesia e levada a efeito através da criação e exploração de metáforas, imagens e símbolos inusitados e herméticos, leva alguns poetas a advogar mesmo a tese de que a poesia, feita por iniciados – os decifradores privilegiados – deve ser lida apenas por outros iniciados. Assim, o poeta se isola em sua torre de marfim para escrever seus poemas-enigma ou sua *poesia pura*.

Não pretendemos adentrar assunto tão polêmico, mas apenas observar que as "confusas palavras" da "floresta de símbolos", segundo a exposição cristalina de Baudelaire, são obscuras apenas "de uma maneira relativa", e que dependendo da "pureza, boa vontade ou clarividência nativa das almas", a decifração desse universo espiritual misterioso e hieroglífico pode ser concretizada a contento. Assim, se o poeta é um decifrador e um tradutor de realidades espirituais excelsas – e se este recusa o mundo exterior, aparente, empírico, positivo e material dos naturalistas e parnasianos –, ele procura erigir, com seus poemas, um mundo de beleza similar àquele mundo ideal, de Beleza essencial, que lhe é revelado enquanto clarividente. Ou seja, a *decifração* da "floresta de símbolos" pressupõe sua *cifração* em um mundo novo – o texto, o poema –, que por sua vez deverá ser decifrado pelo leitor. Estamos diante, portanto, de uma poesia que, conforme Baudelaire no poema "Ao leitor", que abre *As flores do mal*, solicita deste não mais a passividade ou a leitura ingênua, mas a efetiva participação – e clarividência – na decifração dos hieróglifos e enigmas que escondem a realidade essencial de todas as coisas (entre as quais, a Beleza). Assim, a poesia de Baudelaire, a de Mallarmé, a de Rimbaud e a dos simbolistas – e, evidentemente, a melhor poesia do século XX –, na esteira mesmo dos românticos alemães, exigirão um leitor novo, crítico, receptivo e capaz de refazer o caminho de busca, mistério e clarividência que esses poetas percorreram. Ou, conforme as palavras de Guy Michaud:

> *Il s'agit donc de créer chez le lecteur ce même état d'illumination dont le poète a fait l'expérience, ou du moins un état équivalent, puisqu'une telle expérience est proprement indicible. Il s'agit exactement de 'donner aux gens le souvenir de quelque chose qu'ils n'ont jamais vu'. Comment? Si un semblable état ne peut se décrire, il faudra donc le* suggérer. (Michaud, 1966, p. 409; aspas e grifo do autor)

A conquista da autonomia e do autotelismo artísticos por certo contribuíram para esse novo *status* exigido do leitor, bem como a teoria das correspondências professada por Baudelaire. Mas podemos apontar, ainda, um terceiro fator primordial: a descoberta, através da *sugestão* e da exploração das *analogias universais*, daquela que é apontada por Guy Michaud como "*la véritable découverte du Symbolisme*" (idem) – empós de Baudelaire, é claro –, ou seja, a palavra, a *linguagem poética*. Somente esta, para além da linguagem corrente, é capaz de evocar e sugerir as realidades primordiais e essenciais, estabelecendo "*entre le mot et l'objet des relations multiples, des relations plurivoques*" (p. 410).

Outra contribuição fundamental de Baudelaire ao Simbolismo, além da preocupação formal, da renovação dos conteúdos poéticos e da adesão à teoria das correspondências, encontra-se ligada à sua concepção de *música*, bastante próxima à concepção da obra de arte total de Wagner, como já vimos. Esta nova arte, presidida pela poesia e pela música, apresenta evidentes ressonâncias da doutrina das correspondências e significa, em nossa opinião, um passo a mais na decifração das correspondências estruturais entre as artes, ou ainda entre a vida terrena e o mundo espiritual entrevisto pelo poeta, através da arte.

A música, pois, além de despertar a consciência e sugerir estados poéticos (como o haxixe), implica uma nova analogia com a poesia: esta, constituída de palavras, será explorada no mesmo sentido musical. Assim, ao *alfabeto musical*, composto de sete notas, corresponde o *alfabeto poético*, composto pelas palavras, sendo estas passíveis de provocar sugestões e evocações no poeta e no leitor. Em outros termos, as palavras podem ser usadas, estruturalmente, da mesma forma que as notas musicais, uma vez que há "nas palavras as mesmas propriedades sugestivas inerentes às notas musicais" (Balakian, 1985, p. 55).

Ainda em outros termos: a música, em sua totalidade (a audição de uma sinfonia, por exemplo), sugere sentimentos, emoções e estados d'alma ao ouvinte, como o novo poema simbolista, em sua totalidade, é capaz de sugerir. Por outro lado, em termos de estrutura, cada palavra, em seu valor intrínseco (como cada nota musical) também é capaz de sugestão: a conseqüência imediata dessa posição de Baudelaire é, conforme Balakian, a exploração do valor específico da palavra, tão cara aos simbolistas e aos poetas da modernidade. Outrossim, é mais um exemplo aplicativo das correspondências inerentes aos sons, palavras, cores e perfumes, também bastante exploradas pelos simbolistas.

A musicalidade expressiva e sugestiva de um estado de alma, tão cara a Verlaine, pode ser rastreada em Baudelaire no famoso poema XLVII d'*As flores do mal*, "*Harmonie du soir*",

em que as repetições estruturais da forma escolhida, o *pantum*, adensam o tom crepuscular do poema:

> *Voici venir les temps où vibrant sur sa tige*
> *Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;*
> *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;*
> *Valse mélancolique et langoureux vertige!*
>
> *Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;*
> *Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;*
> *Valse mélancolique et langoureux vertige!*
> *Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.*
> *[...]*
>
> (Baudelaire, 1998, p. 218)

No que concerne ao *poema em prosa*, fulcro de nossas investigações, reportamo-nos a Suzanne Bernard, para quem é incontestável que Baudelaire é o "*créateur d'une poésie* moderne *et* urbaine, *riche en sensations nouvelles, singulières*" (Bernard, 1959, p. 146; grifos da autora). Nesta poesia Baudelaire introduz, pela via do poema em prosa, "*des 'tons' nouveaux d'ironie, de sarcasme, de cruauté*" (idem; aspas da autora). Assim, o poeta confere uma nova dimensão a esta forma lírica, a qual será amplamente aproveitada pelos poetas das gerações seguintes. Tal herança, de acordo com Bernard, compreende dois pontos principais: a) de um lado, a inspiração lírica, "*le goût de la rêverie mélancolique*" (p. 148); b) de outro, a inspiração urbana, "*le goût de l'anecdote et du tableau de moeurs*" (idem). A estudiosa frisa que o segundo aspecto, sob a forma de *Tableaux parisiens* e *Maquettes parisiennes* (J. Dupuy, 1883), estará presente em autores tão diversos como Verlaine, Banville, Huysmans – que publicou, em 1880, os *Croquis parisiens* (sensivelmente aumentados, na edição de 1886) –, e acabará por subjugar, de certa forma, a renovação lírica tão arduamente conquistada pelo poema em prosa no final do século XIX.

Assim, ancorando-se na carta-prefácio de Baudelaire a Houssaye (em *Petits poèmes en prose – Spleen de Paris*; publicado postumamente em 1869), Bernard acredita que a prevalência da anedota e das digressões em alguns textos – mesmo estando presentes os elementos líricos, a musicalidade e o trabalho com a linguagem –, compromete o poema em prosa em aspectos essenciais como a brevidade, a gratuidade, a concisão e a unidade de efeito. Para a autora, apesar de ter influenciado toda a geração vindoura; e apesar de ser uma referência importante na evolução estética do poema em prosa, os textos de Baudelaire

enfeixados no *Spleen de Paris* "*sont de valeur très inégale – et Baudelaire lui-même ne l'ignorait pas*" (p. 147).

Vejamos, em primeiro lugar, como a autora avalia os pontos positivos desta lírica especial: "*En face des poèmes stricts de Bertrand, Baudelaire posait le principe (et donnait l'exemple) d'une forme souple, indéfiniment variée, susceptible des effets les plus divers, et moins pittoresque que musicale*" (p. 146). Contudo, negativamente, essa nova forma poética apresenta, em alguns momentos, "*une structure trop peu rigoureuse*" (p. 147), seja pelo gosto da anedota, pelas digressões ou pelos "*abus des développements, les ruptures de tons, la banalité ou le prosaïsme dans la forme, tout cela ramène le poème à la prose; la tension organique qui maintenait ensemble tous les éléments se relâche, le poème ne se 'cristallise' plus*" (idem; aspas da autora). E isto, segundo a crítica, não exatamente porque o poeta se vale "*du spectacle de la rue et des aspects les plus quotidiens de l'existence*" (idem) – questões esteticamente bem-sucedidas nos "*Tableaux parisiens*" de *Les fleurs du mal* –, mas porque alguns textos, etiquetados de poemas em prosa, são na verdade mais aderentes à reportagem, à narração, à descrição ou à meditação moralizante, o que compromete, já o frisamos, a estrutura breve e gratuita do poema em prosa. Veremos, em abono do afirmado aqui, como muitos poemas em prosa de Cruz e Sousa, herdeiro espiritual e literário de Baudelaire, também se ressentem das objeções apontadas pela ensaísta.

A posição de Suzanne Bernard talvez se explique porque ela considera, na proposta de sua estética do poema em prosa, dois modelos essenciais, o de Aloysius Bertrand (mais preso à forma e ao ritmo, além de rigorosamente construído) e o de Rimbaud (mais livre, é denominado pela ensaísta de "poema-iluminação", pois se revela mais apto a expressar, em imagens desconcertantes, os conteúdos desordenados da vida, do Eu e do mundo). A crítica reconhece o débito de Rimbaud para com Baudelaire e assinala a "*communauté spirituelle*" (p. 149) que ambos partilham. No entanto, enquanto a visão analógica do segundo se realiza melhor em sua poesia em versos, a "*opération magique*" (idem) de Rimbaud alcança plenitude nos poemas em prosa das *Illuminations*.

Finalmente, Guy Michaud apresenta, em obra já citada, uma síntese evolutiva da estética baudelairiana (cf. Michaud, 1966, p. 61-6). Assim, *grosso modo*, recapitulemos com o crítico: à formação romântica de Baudelaire e à sua admiração pela poesia de Gautier – aí inclusa a "arte pela arte" –, somam-se sua descoberta de Edgar Allan Poe, sua empatia com a obra de Wagner e seu apego à teoria mística das correspondências de Swedenborg. Ressaltamos ainda a permanência de um classicismo *sui generis* em Baudelaire, bem como

seu gosto pela pintura e seu apreço pela vida e pelo mundo modernos, mesmo em seus aspectos sórdidos e doentios.

Se esta, como toda síntese, é reducionista e empobrecedora, felizmente resta-nos a obra deste que é, não apenas para decadentistas e simbolistas, o Poeta oracular de toda a modernidade.

II – Decadentismo e Simbolismo

2.1. Bases histórico-culturais. Convergências filosóficas e místico-espiritualistas

O Decadentismo e o Simbolismo, ao significarem uma ruptura com a prosa realista/naturalista encharcada de historicismo e positivismo, e com a poesia essencialmente descritiva do Parnasianismo, significaram também uma não-aceitação da visão de mundo em voga na segunda metade do século XIX, visão esta bastante eivada pelo cientificismo, o materialismo, o racionalismo, a crença no progresso e na tecnologia: em suma, uma concepção superficial e otimista da vida, do mundo e do ser humano.

As bases históricas em que se desenvolvem os dois movimentos, portanto, estão marcadas pelo imperialismo das grandes nações européias, preocupadas em encontrar novos mercados consumidores para seus produtos manufaturados e, ao mesmo tempo, explorar esses mercados em potencial como fornecedores de matérias-primas para suas indústrias. Vivia-se, pois, a segunda Revolução Industrial, marcada pelo uso do aço, do petróleo, da eletricidade. O final do século é sacudido ainda pela Grande Depressão (c. 1870 – 1895), primeira grave crise do capitalismo internacional.

Apesar do progresso, a pobreza campeia nas grandes cidades: a burguesia endinheirada, no pleno domínio da política e dos meios de produção materiais e culturais, oprime o proletariado, que se espalha pelas periferias. Na Inglaterra, na França e em outros países começam a pipocar greves operárias contra as condições subumanas dos trabalhadores; fortalecem-se, gradativamente, os sindicatos e os movimentos de matiz socialista, preocupados com uma melhor distribuição de renda e com o resgate da dignidade do operariado.

Neste sentido, se o pessimista poeta decadentista mergulha no esteticismo, no hedonismo e no mundo do artifício – e se, por seu turno, o poeta simbolista, pelo menos a princípio, nega o mundo em que vive e busca isolar-se numa torre de marfim –, é justamente porque, apesar de toda riqueza produzida e de todo avanço científico-tecnológico, continuam os abismos entre ricos e pobres. A tão sonhada felicidade, a tão ansiada justiça social, portanto, revelam-se um logro e são incapazes de serem atingidas através do materialismo, então excessivamente valorizado. Assim, conforme afirma Massaud Moisés em sua *História da literatura brasileira* – Simbolismo, aos decadentes e simbolistas "somente lhes resta arquitetar um universo quimérico a fim de, nele refugiando-se, escapar à civilização corrupta em que vivem" (Moisés, 1997c, p. 6). Ou, segundo enfatiza Leyla Perrone-Moisés em *Inútil poesia*, enfocando a obra de Mallarmé, "as 'torres de marfim' em que se fecharam os poetas

da modernidade foram uma reação, nunca um reacionarismo. Sua atitude não era de fuga, mas de protesto contra uma sociedade utilitarista, uma ciência arrogante e uma literatura naturalista" (Perrone-Moisés, 2000, p. 33; aspas da autora).

Por outro lado, conforme advertem Guy Michaud e José Carlos Seabra Pereira (na "Introdução" que escreve à *História crítica da literatura portuguesa* – volume VII), se ambos os movimentos significam uma *revalorização* da palavra poética e uma tomada de posição contra uma concepção positivista e materialista do mundo, da vida e da arte, é preciso ter em mente que o Decadentismo, mais que o Simbolismo, eivou-se de pessimismo e por isso traduz de forma incisiva a crise espiritual *fin de siècle*. Já o Simbolismo, na perspectiva de Michaud, gradativamente reintroduz entre suas preocupações estéticas uma nova curiosidade pelo homem, pela vida e pela natureza: por certo porque a poesia, como *forma sintética de conhecimento*, fá-lo resgatar a universalidade humana. Forma sintética de conhecimento porque, para Michaud, a poesia simbolista é uma *verdadeira síntese* dos altos valores até então em choque: a estética, a ética, a metafísica, a religião, o misticismo, a ciência, a filosofia. Isto se explica porque, segundo Michaud, o *símbolo* "*unit en son essence tous les aspects de la Réalité*" (Michaud, 1966, p. 419). Em língua portuguesa, cremos que o pensamento e a poesia de Fernando Pessoa, no início do século XX, são um bom exemplo da síntese proposta por Michaud.

À *fuga* do decadentista para seus paraísos artificiais devemos acrescentar a morbidez, o individualismo, o dandismo, o culto de um esteticismo hedonista e desinteressado dos problemas mais prementes da humanidade. Posteriormente, ao isolamento inicial do simbolista, preocupado com o sacerdócio da Beleza e da Arte, somam-se o apego à doutrina mística das correspodências e o resgate de valores perenes como o idealismo, o platonismo, o espiritualismo. Tais complexos vetores ajudam a configurar a estética simbolista e podem ser tidos como uma resposta desta à contaminação da filosofia pessimista de Schopenhauer, que atravessara, subterraneamente, todo o século XIX. Tal panorama finissecular, vincado pelo pessimismo ou pela filosofia do inconsciente de Hartmann, logo se exacerba pela eclosão da psicanálise freudiana e pelo intuicionismo de Bergson, evidenciando-se ainda mais a sensação de fragmentação do Eu e um novo apreço ao tempo interior das vivências psicológicas. Neste quadro complexo, pois, é que têm lugar Decadentismo e Simbolismo.

A obra do filósofo Arthur Schopenhauer, considerado, ao lado de Nietzsche, como "o maior entre os escritores filosóficos alemães" (Rosenfeld, 1973, p. 177), *O mundo como vontade e representação* (1819), foi publicada em pleno Romantismo, mas sua influência se propaga somente após a "abortada revolução alemã de 1848" (p. 174). O pessimismo de

Schopenhauer encontra terreno fértil nas estéticas decadentista e simbolista (e em alguns autores nossos como Machado de Assis e Raul Pompéia), a nosso ver, principalmente porque estas questionam a visão científica, empírica e positiva da realidade. Pois Schopenhauer concebe *a realidade como representação*, ou seja, ilusão de nossos sentidos, concedendo à *vontade* humana, e não à razão, papel preponderante na apreensão do conhecimento e da realidade. Por outro lado, esta filosofia se adapta bastante bem aos anseios mórbidos decadentistas, pois prega ainda a inutilidade da ação, o abandono de qualquer ambição e a passividade diante da vida, restando ao homem apenas tentar minorar sua dor e sua angústia existenciais através do hedonismo esteticista ou da evasão para os paraísos artificiais do sexo, das drogas ou do álcool, já que toda crença no progresso, na vida, na ciência e na felicidade terrena é vã e enganadora.

Neste sentido, Álvaro Cardoso Gomes, em *A estética simbolista*, corrobora que Schopenhauer "desmistifica o esforço [e] a luta e desestimula a idéia de competição, que constituíam a base ideológica da Revolução Industrial e do Positivismo" (Gomes, 1994b, p. 13), ao mesmo tempo introduzindo "um pessimismo, um culto à Dor, que se transformariam em temas básicos do movimento simbolista" (idem). Conforme Anatol Rosenfeld,

> o foco da vontade, tal como concebida por Schopenhauer, é o impulso sexual. É através desse impulso que se manifesta, da forma mais virulenta, a inconsciente vontade de viver. A filosofia de Schopenhauer é a primeira e única em que o sexo, concebido como o núcleo de todos os males, atinge a um *status* metafísico. O que neste contexto importa é a posição central que cabe à vontade (e ao seu foco sexual) e não a sua valorização positiva ou negativa. (Rosenfeld, 1973, p. 175-6; grifo do autor)

Rosenfeld acrescenta ainda que muitas das teorias da psicologia moderna (como as da fuga para a doença, do ressentimento, dos lapsos cotidianos, da repressão) foram aventadas pelo filósofo. Seu pensamento, inclusive, foi de importância fundamental para algumas idéias políticas, para a filosofia e, claro, para várias correntes estéticas do final do século XIX. Esta repercussão, segundo Rosenfeld, se explica em parte pelo fascínio mórbido que o pessimismo de Schopenhauer suscitou; por certa atração de seu pansexualismo; pelo recurso, caro àquele momento, ao pensamento exótico indiano (o nirvana); "e, talvez, ainda pela função ideológica de um sistema que, eliminando radicalmente a história, concebida como mero véu de Maia, dá aos males sociais, tidos como eternos, uma justificação metafísica" (p. 176-7). Assim, para Schopenhauer, o mundo "já não é – como para Leibniz – o melhor, e sim o pior dos mundos possíveis" (p. 177). A longa citação abaixo, na visão de Rosenfeld, contempla outras facetas do pensamento do filósofo alemão, e por isso resolvemos transcrevê-la na íntegra:

> A teoria da 'racionalização' e da 'ideologia', isto é, a elaboração de argumentos e mesmo de sistema racionais, filosóficos e teológicos, de acordo com os interesses mais ou menos inconscientes de uma classe ou de um indivíduo – teoria tão importante no pensamento de Nietzsche, Freud, no marxismo e na sociologia moderna – está contida na idéia de Schopenhauer de que não desejamos uma coisa por termos encontrado razões para desejá-la, mas que inventamos, posteriormente, razões, sistemas e teologias para mascarar, diante de nós mesmos, os nossos desejos profundos e os nossos interesses vitais. Toda a realidade, principalmente a humana, é concebida como um jogo pirandelliano de máscaras, é pura aparência e 'representação' (termo psicológico-filosófico que conserva na sua obra a conotação teatral) que encobrem a verdadeira realidade da irracional vontade de viver, do egoísmo atroz, do instinto boçal e animalesco. A concepção schopenhauriana de que a inteligência humana é (antes de emancipar-se e dirigir-se contra a vontade que a criou) essencialmente um instrumento a serviço dos interesses vitais e da vontade bruta, foi adotada por Nietzsche, Bergson e os pragmatistas americanos, tais como James, Dewey e outros. (p. 175; aspas do autor)

Passemos a outros pontos fundamentais do pensamento schopenhauriano, pontos estes que interessam particularmente ao esteticismo do final do século XIX: de um lado, a visão da arte como redentora, como paliativo da condição humana: a contemplação estética, o "perder-se no objeto" (p. 179), é um dos únicos meios (o outro seria o nirvana búdico) à disposição do homem para que este se liberte enfim "da individualidade enredada no mundo relacional dos desejos e interesses vitais" (p. 178); de outro, a valorização suprema, pelo filósofo, da música, vista por ele como a expressão pura e imediata do "próprio ser do mundo" (p. 180). A música, assim valorizada, contribuiu para desencadear não apenas a grande revolução poética do Simbolismo, mas, segundo Rosenfeld, toda a aventura da arte moderna.

No primeiro sentido, a "manumissão schopenhauriana" – termo utilizado em poema de Augusto dos Anjos –, ainda conforme Rosenfeld, "é uma verdadeira 'catarse', num sentido mais primitivo do que o de Aristóteles: 'catarse' órfica, 'desencarnação', ascensão da alma depois de liberta das amarras carnais" (p. 179; aspas do autor), numa acepção que não é estranha, a nosso ver, também à estética simbolista.

Nicolau von Hartmann, discípulo de Schopenhauer, publica em 1867 o livro *Filosofia do inconsciente*, no qual concebe o *inconsciente* como uma entidade poderosa e inacessível, que vive por detrás de tudo e que explica todos os fenômenos, mas tais explicações são inatingíveis ao ser humano, mero fantoche do poder do inconsciente. De acordo com Álvaro Cardoso Gomes, Hartmann "contesta a viabilidade de se chegar à realidade imediata [e, por outro lado], inviabiliza [...] o conhecimento último do Universo, bem como sua origem e motivações" (Gomes, 1994b, p. 13). Assim, negando radicalmente os princípios cientificistas e materialistas da época, a teoria de Hartmann carreou para o Decadentismo e o Simbolismo os temas que exploram o sentimento de impotência do homem diante do Universo.

Hartmann, o filósofo do inconsciente, substitui vontade por inconsciente; Nietzsche, por vontade de potência e otimismo heróico. Se Hartmann é o filósofo do inconsciente, Freud, mesmo tendo negado "a influência de Schopenhauer sobre seu pensamento" (Rosenfeld, p. 174), deve ser tido como o psicólogo do inconsciente. Em *O mal-estar na civilização*, mesmo admitindo que o *princípio do prazer* "domina o funcionamento do aparelho psíquico" (Freud, 1997, p. 24), o psicanalista reconhece que "nossa civilização é em grande parte responsável por nossa desgraça" (p. 38), civilização esta que mais se aprimora quanto mais se exacerba o *sentimento de culpa* inerente ao ser humano. O embate entre tais forças construtivas (o princípio do prazer, a vida) e destrutivas (a neurose, a culpa, a morte) foram figuradas por Freud como a eterna luta entre Eros e Tânatos. Esta é significativa não apenas do ponto de vista do desenvolvimento de cada indivíduo, mas de toda a civilização humana.

Henri Bergson, em *Ensaio acerca dos dados imediatos da consciência* (1889), conceitua a *intuição*, modo *sugestivo* de apreensão das realidades profundas explorado já há algum tempo pelos poetas simbolistas. Estes, preocupados essencialmente não com a apreensão empírica e racional da realidade, mas com a escavação intuitiva e subjetiva do Eu, do mundo e dos meandros da alma e da (in)consciência, concebem a *intuição* como meio supra-racional de conhecimento. Assim, conforme frisa Guy Michaud, intuição "*qui n'est donc pas 'irrationnelle' comme le vaudra Bergson, mais supra-rationnelle, et qui cherche à rejoindre l'unité essentielle de l'esprit et du monde. Vision unitive, qui ressemble singulièrement à l'attitude des mystiques*" (Michaud, 1966, p. 409; aspas do autor).

A intuição, por outro lado, não é apenas meio de conhecimento, mas, ao mesmo tempo, *expressão* – expressão privilegiada que, através da *sugestão*, conforme o ressalta Guy Michaud, levará o poeta simbolista à descoberta de uma nova teoria da linguagem poética. Lembra o crítico que a idéia de sugestão, "*le secret de la poésie*" (idem), aparece já no poema "*Art poétique*" de Verlaine e entre os decadentes, mas são os simbolistas quem a teorizarão de forma mais abrangente: em 1886, por exemplo, "*Wyzewa demande à la poésie, non seulement de traduire les idées, mais de 'suggérer les émotions de ces idées'*" (idem; aspas do autor); Mallarmé, por seu turno, "*disait que le poète doit 'ne retenir, de rien, que la sugestion'*" (idem; aspas do autor).

Finalmente, interessa a Henri Bergson ressaltar o tempo interior, psicológico, como vivência pessoal e subjetiva, o que redundou, na ficção principalmente, em novas técnicas narrativas capazes de sugerir e captar o tempo psicológico (o fluxo de consciência, o monólogo interior) e certo repúdio ao papel central que o narrador onisciente ocupava no romance tradicional.

Pelo exposto conclui-se que o Decadentismo e o Simbolismo, além da reação a uma literatura atrelada às idéias materialistas e positivistas da época, também representaram, de maneira profunda, a reação a uma concepção superficial e exterior da vida, do mundo e do ser humano. Como veremos a seguir, decadentistas e simbolistas, ao se voltarem para o caos de seu mundo interior, banhados de langor e pessimismo (os primeiros), ou ao valorizarem as essências ideais, universais e espirituais (os segundos), contribuíram de forma decisiva para o conhecimento das realidades profundas que intrigam o ser humano e, por conseguinte, alçaram a palavra poética a um novo patamar estético – conquistas estas fundamentais para a literatura do século XX.

2.2. Origens do Decadentismo e do Simbolismo

Em nossa opinião, o esforço dos pesquisadores em separar e especificar Decadentismo e Simbolismo caminha na mesma perspectiva dos estudiosos que, desde o século XIX, têm-se debruçado sobre os problemas que envolvem o Classicismo, o Maneirismo e o Barroco.

A época maneirista, pós-Renascença, conforme acreditam Vítor Manuel de Aguiar e Silva ou Arnold Hauser, caracteriza-se por uma crise de amplo espectro, de contradições insolúveis ocasionadas por fatores tão diversos como: a) a Reforma e a Contra-Reforma; b) os ideais clássicos a serem atingidos e a impossibilidade de se colocar em prática esses mesmos ideais; c) o antropocentrismo corroído pela volta a uma visão mais teocêntrica do mundo, onde novamente passam a vigorar noções como pecado, finitude da existência, dor, morte e inferno; d) o abismo cavado entre os ideais renascentistas e a prática maneirista se mostra intransponível, porque o momento histórico é outro e outro é o homem e suas angústias e condições de vida.

Assim, parece notório que crise idêntica se abate no final do século XIX: crise humana, sobretudo, de questionamento dos valores defendidos por uma civilização saturada, baseada no avanço científico-tecnológico e numa visão materialista, racionalista, positivista e determinista do homem e do mundo. O mito do progresso burguês, tão característico da época, parece voltar-se contra o próprio homem que o criou. Da mesma forma, o mito do classicismo (que significa, como o mito do progresso, uma tentativa de avanço e o reconhecimento de que o mundo greco-latino é superior e mais evoluído que o medieval), tão decantado por artistas e teóricos dos séculos XV e XVI, também parece voltar-se contra o

artista da época. Ambos, o maneirista e o decadente, guardadas as proporções e as características específicas de suas épocas e estéticas, vão mergulhar no mundo do artifício, do intelectualismo e do esteticismo, onde são patentes a rejeição da natureza e do modelo consagrado, a busca da concha vazia da forma, o questionamento do mundo em que vivem, a busca do belo da arte em detrimento do belo da natureza. Além disso, conforme frisa Péricles Eugênio da Silva Ramos em *Poesia simbolista*, a estética decadentista "era de revolta e negação, penetrada de vício, satanismo, perversões sexuais" (Ramos, 1965, p. 18).

O Decadentismo é considerado, por alguns estudiosos, como o movimento precursor do Simbolismo, sendo por este redimensionado posteriormente. Para Otto Maria Carpeaux, em *História da literatura ocidental*, e Anna Balakian, em *O Simbolismo*, o Decadentismo foi apenas um aspecto parcial do Simbolismo. A autora, além disso, encara o primeiro de um ponto de vista mais ético que estético, ao afirmar:

> Um não pode existir sem o outro. [...] O que impede o 'decadente' de se tornar uma figura neurastênica e patológica – isto é, de verdadeiramente se identificar com des Esseintes, o protótipo imaginado por Huysmans – é que o escritor 'decadente' projeta sua atitude sobre a arte; dirige o culto do ego para um símbolo exterior, que sua mente altamente criativa é capaz de transformar em um objeto de beleza. (Balakian, 1985, p. 68; aspas da autora)

Suzanne Bernard, em livro citado, aponta a efemeridade do movimento decadentista e o aspecto exterior e artificial de seus processos: "*Le mouvement Décadent – tout éphémère et de transition – ne fit guère que préparer les voies au Symbolisme*" (Bernard, 1959, p. 393). Este, mesmo absorvendo elementos decadentistas, compreenderá – e empreenderá – "*la nécessité d'une réforme plus profonde et plus complète*" (idem).

A obra de Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, anterior às dos estudiosos citados, oferecera-lhes tais perspectivas. Assim Michaud, ao mesmo tempo em que estabelece as características de cada um dos movimentos, ressalta-os como fases sucessivas na descoberta e na configuração de uma nova linguagem poética:

> ***Décadence et Symbolisme sont, non pas deux écoles**, comme on tend généralement à le faire croire, **mais deux phases successives d'un même mouvement, deux étapes de la révolution poétique**. Qu'à une certaine heure, elles se soient opposées l'une à l'autre, ceci ne relève que de la petite histoire, et nous verrons la portée véritable d'une telle opposition. Mais, considérée de plus haut, la Décadence, ou, comme on se plaisait à dire, le 'Décadentisme', nous apparaît comme le moment du lyrisme, l'épanchement d'une sensibilité inquiète, à l'état de crise, le Symbolisme étant le moment intellectuel, la phase de réflexion sur ce lyrisme, à la recherche d'une unité que n'avait pas su, en France, découvrir le Romantisme, et qui permettra de définir la poésie en son essence et de poser les bases d'un régime nouveau. Il n'est rien de plus frappant que ce mouvement tournant, cette reprise de soi, cette découverte soudaine d'un équilibre. **Le***

> ***passage de la Décadence au Symbolisme, c'est le passage du pessimisme à l'optimisme, et en même temps la découverte de la poésie***. *[...] la nouvelle 'école' donnera à la sensibilité décadente et à la societé plus qu'une doctrine littéraire: une métaphysique, une conception du monde. C'est seulement alors qu'à travers le Symbolisme triomphant s'ouvriront pour la poésie des perspectives nouvelles.* (Michaud, 1966, p. 236; aspas do autor; negrito nosso)

O estudo de Michaud, além do primeiro capítulo da segunda parte, "*Les décadents ou le mal de fin de siècle*" (cf. Michaud, 1966, p. 235-6), dedica várias outras passagens ao Decadentismo (cf. Michaud, 1966, p. 344-5; p. 402-4), enfatizando sempre a revolução lírica empreendida pelo movimento (não possível com o Romantismo), a luta deste contra o Naturalismo, o Parnasianismo e o Positivismo, bem como aspectos como a sensação generalizada de decadência, o langor e a lassitude, o pessimismo e o negativismo, a sensibilidade à flor da pele, o individualismo e a luta exacerbada entre razão e emoção: em suma, para Michaud, o Decadentismo é a fase precursora, inconsciente, da consciente revolução poética instaurada pelos simbolistas.

Mesmo que se adote o ponto de vista de Michaud, bastante congruente, parte da crítica e da historiografia literárias mais recentes, na França, no Brasil ou em Portugal, tende a estudar, a analisar e a compreender o Decadentismo em suas especificidades e em suas diferenças. A brasileira Fulvia M. L. Moretto, por exemplo, em *Caminhos do Decadentismo francês* (1989), além da introdução, oferece uma preciosa seleção de textos, prefácios e documentos da época, nos quais se percebem as escaramuças entre decadentes e simbolistas e se evidenciam importantes características decadentistas. Destacam-se ainda os estudos monográficos de Latuf Isaias Mucci, *Ruína & simulacro decadentista* (1994), sobre *Il piacere*, de D'Annunzio, e o de Luiz Antonio Amaral, *J. – K. Huysmans e o Decadentismo francês*, tese de Doutorado defendida na USP em 1994. Por seu turno, José Carlos Seabra Pereira, em *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa* (1975), sustenta que a influência decadentista, em Portugal, ultrapassa em muito a simbolista. Este estudo configura-se, a nosso ver, como o melhor levantamento das características e do espírito decadentistas em português, já que os dois volumes de *Decadismo e Simbolismo no Brasil* (1980), de Cassiana Lacerda Carollo, se são valiosos como uma antologia de consulta obrigatória pela evidente seriedade da pesquisa, não oferecem, como Seabra Pereira, um posicionamento crítico em relação à real penetração – e ao real valor – dos ideais decadentistas e simbolistas no Brasil. Conforme Mario Praz, talvez isto se dê porque "a distinção entre decadentes e simbolistas é difícil de estabelecer [pois] nem todos os decadentes são simbolistas, nem todos os simbolistas adotaram a temática dos decadentes" (Praz, 1996, p. 349).

Independentemente da perspectiva que se adote, frise-se que os dois movimentos, além de apresentarem diferenças e características específicas, são complementares em mais de um sentido, como temos procurado demonstrar. Por outro lado, frise-se ainda uma vez que tanto decadentistas quanto simbolistas têm a origem comum de sua poesia na figura tutelar de Charles Baudelaire, cujo *Les fleurs du mal* fora publicado em 1857 e cujo ensaio "Novas notas sobre Edgar Poe" (prefácio a *Novas histórias extraordinárias*, de Poe, 1859) critica o modismo que banhava a palavra *decadência*: "Literatura de decadência! – Palavras vazias que ouvimos com freqüência cair, com a sonoridade de um bocejo enfático, da boca dessas esfinges sem enigma que estão de guarda diante das portas santas da Estética clássica" (Baudelaire, 1993, p. 45). Diante dessas "esfinges sem enigma", anacrônicas, passadiças, guardiãs entediadas do classicismo anacrônico, convém então que o poeta moderno ofereça, como resposta, uma nova literatura. E como deve ser esta nova literatura, chamada de decadente? Quais suas características de estilo? Segundo Baudelaire, "trata-se evidentemente de um poema ou de um romance do qual todas as partes estão habitualmente dispostas para a surpresa, cujo estilo é magnificamente ornado, onde todos os recursos da linguagem e da prosódia são utilizados por [...] mão impecável" (idem).

Théophile Gautier, em famoso prefácio à primeira edição das *Obras completas* de Baudelaire (1868), publicadas um ano após a morte do poeta, além de fazer o elogio do autor e refutar as críticas mais comuns à sua obra (bizarria afetada, originalidade intencional, maneirismo), aproveita as trilhas abertas por Baudelaire e oferece alguns comentários importantes acerca da idéia de decadência e de como esta se configura na obra baudelairiana. Antes de tudo, é preciso ressaltar que tal idéia, se se volta para momentos de decadência imperial como Roma ou Bizâncio, por outro ressalta o aspecto aristocrático e sublime da nova poesia, vincada pela consciência estética. Assim se expressa Gautier:

> O poeta das *Flores do mal* gostava daquilo que se chama impropriamente o estilo de decadência, e que outra coisa não é senão a arte que chegou a esse ponto de maturidade extrema determinada a seus sóis oblíquos pelas civilizações que envelhecem; estilo engenhoso, complicado, erudito, cheio de cambiantes e de rebuscamentos, fazendo recuar sempre os limites da língua, tomando empréstimos em todos os vocabulários técnicos, tomando cores em todas as paletas, notas em todos os teclados, esforçando-se por exprimir o pensamento no que ele tem de mais inefável, e a forma em seus contornos mais vagos e mais fugidios, escutando, para traduzi-las, as confidências sutis da neurose, as confissões da paixão envelhecendo que se deprava e as alucinações bizarras da idéia fixa tendente à loucura. Esse estilo de decadência é a última palavra do Verbo forçado a experimentar tudo e levado ao extremo excesso. (Gautier, 2001, p. 43)

Vemos delinearem-se em Baudelaire, na perspectiva de Gautier, aspectos importantes que depois serão retomados pelos decadentistas e simbolistas, como o estilo engenhoso e sutil,

com apreço pela palavra poética; os neologismos; as sinestesias; as bizarrices; as nevroses diversas; a sugestividade e a busca do inefável etc. Gautier, em seguida, afirma que não se pode ligar Baudelaire a nenhum mestre da escola romântica, embora ele "seja muito evidentemente romântico de intenção e de feitura" (p. 52). Mas Baudelaire ultrapassa o Romantismo, pois cria para si mesmo "uma língua, um ritmo e uma paleta" (idem), com os quais funda a poesia moderna ao assumir a "rude tarefa de exprimir as idéias e as coisas modernas em sua infinita complexidade e múltipla coloração" (p. 44). O mestre da "arte pela arte" constata ainda o gosto do artifício que vinca a poesia de Baudelaire e ressalta a autonomia que este, evocando Edgar Allan Poe, confere à arte e ao trabalho artístico.

Os primeiros decadentistas (termo sinônimo de decadentes e decadistas) aparecem na década de 1870, logo após o lançamento dos dois primeiros números da antologia *Le Parnasse contemporain* (1866 e 1871). São jovens barulhentos agrupados em torno de clubes poéticos como os *Hydropathes* (1876/1880), os *Hirsutes* (1881), *Les jeunes* (1882/1883), *Nous autres* ou os *Zutistes* (1883), e que veiculavam suas idéias e seus poemas em revistas e jornais literários como o *Hydropathe*, o *Tout Paris*, *La nouvelle rive gauche* (fundada por Léo Trézénik em 1882). Esta última logo teve seu nome trocado para *Lutèce*, mas desaparece em 1886. Foi nesta revista, em 1883, que Verlaine publicou a primeira série de artigos dedicados aos poetas malditos Corbière, Rimbaud e Mallarmé.

O cabaré *Le chat noir*, fundado por Rodolphe Salis, ficou célebre por suas reuniões das sextas-feiras, onde vários poetas e artistas jovens (Émile Goudeau, Jean Moréas, Louis de Cardonnel, Debussy e outros) se reuniam para recitar poemas e debater idéias. Salis logo lança o jornal *Le chat noir* para recolher os poemas declamados nas reuniões. Foi neste jornal, a 26 de maio de 1883, que Verlaine publica o famoso soneto "*Langueur*" (evocativo de imagens da decadência romana) que, segundo Fulvia Moretto, "levanta a bandeira dos 'decadentes'" (Moretto, 1989, p. 25; aspas da autora).

Conforme Moretto, os adversários desses jovens não tardam em ridicularizá-los na imprensa, inventando termos pejorativos para designá-los: "*vibrants, modernistes, sensationnistes, impressionnistes, nouvelle école, nouveau Parnasse, Decadenticulets*. Finalmente, impôs-se e foi mesmo assumido com orgulho [o] de *Décadents*. Baju [...] inventou o genérico *Décadisme*" (idem; grifos da autora).

O termo *decadente* entra em voga, segundo vários estudiosos, a partir do artigo de Paul Bourget, "*Théorie de la décadence*", publicado em *La nouvelle revue* em 15 de novembro de 1881, em que chama a atenção para a idéia de decadência manifesta na poesia

de Baudelaire. O artigo (publicado depois em *Essais de psychologie contemporaine*, de 1883) pressupõe uma teoria da decadência antes mesmo que essa teoria, segundo Fulvia Moretto, "se tornasse a palavra de ordem de uma escola" (p. 54). Para Bourget, que evoca o ocaso do Império Romano, a decadência da linguagem e da arte, no final do século XIX, estaria ligada ao esteticismo que vinca a produção da época. Assim, o estilo decadente seria aquele, autônomo e autotélico, "em que a unidade do livro se decompõe para ceder o lugar à independência da página, em que a página se decompõe para ceder o lugar à independência da frase e a frase para ceder o lugar à independência da palavra" (apud Moretto, 1989, p. 55), numa referência explícita aos neologismos, rebuscamentos e preciosidades que vincam a nova literatura. Logo em seguida (1884), essas questões levantadas por Bourget (que se somam às visões de Baudelaire e Gautier, expostas anteriormente) se evidenciam bastante na obra de J. – K. Huysmans, *À rebours (Às avessas)*, romance que se tornaria a bíblia do movimento decadentista, e cujas raízes propagam-se então por várias partes do mundo, como Brasil, Portugal, Itália (D'Annunzio, *Il piacere*, 1889), Inglaterra (Oscar Wilde, *O retrato de Dorian Gray*, 1890). Em 1885, os obscuros poetas Gabriel Vicaire e Henri Beauclair publicam, pela *Lutèce*, a obra *Les déliquescences d'Adoré Floupette*, que, conforme Álvaro Cardoso Gomes, glosa os lugares-comuns da poesia da época "e a estranha figura do decadente" (Gomes, 1994b, p. 67). Texto de mistificação, ainda que paródico, ajuda Paul Bourde, ainda em 1885, a definir o "retrato do perfeito decadente" (cf. Gomes, 1994b, p. 69-70). Assim Vicaire e Beauclair, no prefácio da obra, definem a literatura do momento: "*Une attaque de nerfs sur du papier! Voilà l'écriture moderne...*" (apud Lemaître, 1965, p. 110).

Cumpre salientar o débito decadentista para com o Naturalismo (veja-se o prefácio que Huysmans escreveu, 20 anos depois, a seu romance), mas este Naturalismo aparece, em Huysmans principalmente, superado e, de certa forma, parodiado e levado ao paroxismo (a nevrose de des Esseintes, por exemplo). Cumpre ressaltar, por outro lado, o fato de o Simbolismo não ter produzido romances significativos, o que talvez possa ser tomado como um sinal evidente de seu total desligamento de qualquer influência naturalista. Esta pode ser considerada, a nosso ver, uma das diferenças essenciais entre as duas estéticas. Esta diferença, ainda, é acentuada pela deliberada mistura que os simbolistas, na esteira de Wagner e de Baudelaire, fizeram dos gêneros literários e da prosa e da poesia, em busca da arte total e das analogias. Por outro lado, é inegável que um romance decadentista como *À rebours* não deixa de apresentar, em muitas de suas páginas, *experiências simbolistas*, assim como poemas em prosa e textos em prosa poética simbolistas vão conservar, conforme nota Édouard Dujardin,

extravagâncias decadentistas: "*Il est curieux [...] de noter que ces excentricités furent plus fréquentes dans la prose que dans les vers des Symbolistes*" (apud Bernard, 1959, p. 395).

O ano de 1886 é de suma importância porque vê a bifurcação de caminhos entre decadentistas e simbolistas: o surgimento das revistas *Le décadent* (fundada por Anatole Baju, cujo grupo é considerado a segunda geração decadentista – 1886/1890) e *La décadence* (de Emile-Georges Raymond, de breve duração), além da publicação dos manifestos dos dois movimentos e da fundação do breve *Le symboliste* (1886) e da *Revue wagnérienne* (1885/1888), importante órgão simbolista. Para Guy Michaud, o livro de Maurice Rollinat, *Névroses* (1883), leva ao paroxismo o gosto do macabro e do satanismo, herança baudelairiana, assim como o de Jean Moréas, *Les Syrtes* (1884), reflete "*la sentimentalité de l'époque*" (Michaud, 1966, p. 246) e "*avec leurs automnes, leurs crépuscules, leurs 'désirs couchants', et ces vents mauvais empruntés à Verlaine, sont en substance le poème du déclin, le premier poème de la décadence*" (p. 247; aspas do autor). Michaud frisa, assim, "*à côté de l'influence de Baudelaire et de Verlaine, l'amour du mot évocateur, premier aspect d'une alchimie verbale*" (idem). Contudo, o crítico sustenta que o Decadentismo, enquanto *escola literária* organizada, em árduas batalhas contra os simbolistas, viverá seu apogeu entre 1886 e 1888, anos também vincados por cisões internas entre os simbolistas.

A obra de Noël Richard, *Le mouvement décadent*, citada por Fulvia Moretto, estuda a chamada segunda geração decadentista (não reconhecida enquanto tal por Michaud), ligada a Anatole Baju. Embasada no último capítulo desta obra, Moretto resume

> os gostos do herói decadente: 1 – a obra de Baudelaire; 2 – a figura compósita de Des Esseintes, na qual encontramos traços de várias personalidades da época, que lê Poe, Baudelaire, Mallarmé, que possui quadros de Gustave Moureau e de Odilon Redon; 3 – Verlaine, que a partir de 1883 é a figura fundamental do grupo; 4 – o dandismo, representado por Maurice du Plessys e Laurant [*sic*] Tailhade, mas dandismo no sentido baudelairiano do termo, feito de elegância exterior completada por uma postura interna aristocrática. (Moretto, 1989, p. 27-8)

De acordo com Gustave Kahn, em "As origens do simbolismo" (publicado em 1902), "em 1885, havia decadentes e simbolistas, muitos decadentes e poucos simbolistas" (apud Moretto, 1989, p. 163), pois a palavra *simbolista* não fora pronunciada ainda.

Ernest Raynaud, em "Os poetas decadentes" (publicado entre dezembro de 1903 e janeiro de 1904, em *La plume*), reconhece que era paralela a ação de decadentistas e simbolistas "contra a literatura em voga" (apud Moretto, 1989, p. 188), pois ambos os grupos eram vincados pelo "mesmo desejo de introduzir em seus versos maior mistério, mais sonho,

mais música e substituir, ao modo narrativo e didático, um método sintético violentamente conciso" (idem). A reação às *formas caducas* e ao passado era maior entre os simbolistas, a maioria de origem estrangeira, segundo Raynaud. Enquanto estes não respeitavam tanto a tradição, substituindo os mitos helênicos pelos escandinavos ou germânicos, por exemplo, os decadentistas "preconizavam reformas indispensáveis, [mas] conduzidas com método e prudência" (idem).

Enfim, a posição de Anatole Baju, nas páginas de *Le décadent*, é marcada pela contradição: em "A verdade sobre a escola decadente", de 1887, ele apresenta 11 poetas novos (entre outros, Jean Moréas, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue e Stuart Merrill), não se importando em classificá-los como decadentistas ou simbolistas, pois, pelo talento, deviam ser reconhecidos apenas como *poetas*. Em "A escola decadente" (1887), Baju, além de afirmar que o predecessor do movimento decadente é Baudelaire, se esforça por constituir o Decadentismo como escola organizada, rebatendo as críticas dos jornais. Em janeiro de 1888, após a famosa carta de Verlaine ao *Le décadent*, Baju sustenta que a literatura decadente existe "não para seguir os passos de sua época, mas exatamente 'às avessas' para insurgir-se contra, para reagir pela delicadeza, pela elevação, pelo refinamento [...] contra a insipidez e as torpezas, literárias e outras ambientais" (apud Moretto, 1989, p. 115; aspas do autor). Por fim, respondendo ao artigo negativo de Ferdinand Brunetière sobre decadentistas e simbolistas, aparecido em 1888, Baju parte para o ataque: repudia o Parnasianismo e o Naturalismo; afirma que "ser decadente significa ser cético" (p. 127) e que os livros dos decadentes "são quintessências" (idem); enfim, estabelece uma distinção violenta entre decadentistas e simbolistas, colocando estes como meros epígonos imitadores dos primeiros:

> Simbolista designa um outro grupo de escritores que segue as pegadas dos Decadentes. Mas os Simbolistas nada trouxeram de novo, servem-se das idéias de seus predecessores para as mutilar; são pseudodecadentes. Por uma espécie de herança romântica, arboram ares excêntricos e manifestam seu gosto por inovações. [...] É a notoriedade que desejam, são turbulentos, ávidos de reclame e somente encaram a literatura como uma forma de alcançar sucesso. Incapazes de criar, procuraram alcançar a obra dos decadentes: são parasitas de uma idéia. [...] os Decadentes são uma coisa, os simbolistas são a sombra dessa coisa; os primeiros são pelo progresso, vivem com o futuro, os segundos gostariam de retrogradar até à Idade Média, vivem com o passado. (p. 128)

Tais querelas camuflam os inimigos comuns de decadentes e simbolistas, ou seja, o Parnasianismo, o Naturalismo e o Positivismo. Conforme Michaud, tais querelas levantadas por Baju são "*une tentative pour mettre en ordre le message de Verlaine*" (Michaud, 1966, p. 349). Entretanto, aos decadentistas, capitaneados por Baju, "*il leur manque une philosophie*"

(idem), filosofia esta – ética e estética – que os simbolistas, pela mesma época, se apressam em construir.

Enfim, o crítico José Guilherme Merquior, em *De Anchieta a Euclides*: Breve história da literatura brasileira (terceira edição, 1996), oferece, em linhas gerais, alguns paralelos interessantes entre os dois movimentos:

> O decadentismo, niilista ou hedonista, não conhece o messianismo estético dos simbolistas, em cujos escritos pulsa uma inconfundível *sede de sacralidade* – postura bem *afirmativa*, frente ao negativismo e ao tédio 'decadentes'. No simbolismo radical, não-romântico, a para-religiosidade difusa e nostálgica do fim do século vira uma *gnose demiúrgica* – uma elaboração de arcanos, criação de universos supra-reais. [...] Os românticos haviam posado como poetas-profetas; os simbolistas se farão sacerdotes do Verbo. Por outro lado, o simbolismo tenderá sempre a ser um esteticismo intransigentemente artístico, ao passo que os decadentes cederão com freqüência ao eco da 'espúria' confusão romântica entre arte e vida. (Merquior, 1996, p. 182-3; grifos e aspas do autor)

2.3. O manifesto decadentista. Características do movimento. Intersecções com o Simbolismo

Em 1886, conforme afirmamos, é fundada por Anatole Baju a revista *Le décadent*, em cuja primeira página do primeiro número (10 de abril), Baju estampa o seu *Manifesto decadente*, onde se lê:

> Dissimular o estado de decadência em que chegamos seria o cúmulo da insensatez.
>
> Religião, costumes, justiça, tudo decai, ou antes, tudo sofre uma transformação inelutável.
>
> A sociedade se desagrega sob a ação corrosiva de uma civilização deliqüescente.
>
> O homem moderno é um insensível.
>
> Afinamento de apetites, de sensações, de gosto, de luxo, de prazer; nevrose, histeria, hipnotismo, morfinomania, charlatanismo científico, schopenhauerismo em excesso, tais são os pródromos da evolução social.
>
> É na língua sobretudo que se manifestam os primeiros sintomas.
>
> A desejos novos correspondem idéias novas, sutis e matizadas ao infinito. Daí a necessidade de criar vocábulos estranhos para exprimir uma tal complexidade de sentimentos e de sensações fisiológicas.
>
> Não nos ocuparemos desse movimento a não ser do ponto de vista da literatura.
>
> A decadência política nos deixa frios.
>
> [...]
>
> Nós seremos as vedetes de uma literatura ideal, os precursores do transformismo latente que desgasta as camadas superpostas do classicismo, do romantismo e do naturalismo; em uma palavra, nós seremos os enviados de Alá clamando eternamente o dogma elixirizado, o verbo demasiado sutil do decadentismo triunfante. (apud Teles, 1987, p. 57-8)

A Baju interessa apenas o Decadentismo *às avessas* da literatura (como para Baudelaire). O autor, ao sistematizar algumas idéias da época, repudia o Parnasianismo e o

Naturalismo; ressalta o individualismo, o hedonismo, o esteticismo e o caráter precursor dos decandentes ("vedetes de uma literatura ideal"; "os enviados de Alá clamando eternamente o dogma elixirizado, o verbo demasiado sutil do decadentismo triunfante"); a recusa da sociedade e da "decadência política"; bem como a criação de neologismos, a recuperação de arcaísmos, a apropriação de vocábulos técnicos. Segundo Fulvia Moretto, em obra já citada, entre os decadentes há o uso plural de palavras geralmente empregadas no singular, como os substantivos abstratos (vezo que será aproveitado pelos simbolistas); há ainda os "deslocamentos de palavras dentro da frase, repetições, supressões de verbos, o que significa a retomada, acentuada é claro, do trabalho dos poetas da Plêiade, do grupo de Ronsard, no final do século XVI" (Moretto, 1989, p. 31). Segundo a autora, "o **pré-simbolismo francês ou Decadentismo** é o resgate de um eu, é o novo lirismo. [...] o Decadentismo é um novo Romantismo" (p. 30-1; negrito nosso), cuja responsabilidade histórica, sob o vago influxo de Vico, do Romantismo anglo-saxão e de alguns franceses como Nodier, Nerval e Baudelaire, é, segundo a autora, aprofundar a revolução poética que o Romantismo francês "não pudera ou não ousara realizar" (p. 31).

Segundo Guy Michaud, os decadentes valorizam o individualismo, mas o indivíduo exaltado por eles "*est fait des débris de ses rêves et de ses passions*" (Michaud, 1966, p. 404); os decadentes "*retrouvent le sens poétique, mais leur lyrisme s'alimente aux profondeurs chaotiques de leur âme*" (idem); os decadentes, na esteira de Verlaine, percebem que o novo conteúdo de sua lírica exige uma nova expressão, e pressentem que "*l'intuition était la véritable attitude poétique;* [porém] *ils n'ont pas su la définir*" (idem); os decadentes, assim, se valem do indeciso e do sutil, explorando as "*correspondances subjectives entre la musique des mots et la musique de l'âme, saisie en son courant mobile et fuyant*" (idem); os decadentes, enfim, descobrem uma nova linguagem "*affectif, poétique, chargé de l'émotion des souvenirs évoqués et des vibrations les plus subtiles du coeur. Et les Symbolistes n'oublieront pas cette découverte*" (idem). Assim, conforme Michaud, apontamos abaixo mais alguns detalhes da cosmovisão e da nova lírica preceituada pelo movimento:

> *Tel est le* contenu *de la poésie décadente: le monde intérieur, mais réduit à ses couches les plus basses, aux émotions indéfinissables, aux sensations exacerbées, aux rêves que commandent les désirs refoulés et les exigences de la chair. Exploration qui mène à de précieuses découvertes, dont la littérature tout entière, et aussi la psychanalyse s'empareront bientôt. Mais exploration dangereuse, parce qu'elle conduit en des lieux où nulle lumière ne saurait plus diriger les pas. [...] Les Décadents ont donc préparé la voie au Symbolisme. Mais, incapables de se dépasser, ils n'ont su que s'exprimer eux-mêmes, eux et leur tourment, leur déséquilibre, leur angoisse parfois. Attitude pessimiste, mal dissimulée sous un décor de crépuscule, de rêverie langoureuse, de parcs en automne: décor qui n'est que la projection extérieure de leur âme alanguie. Ajoutez à cela la*

> *nostalgie d'un monde meilleur. Mais ce monde, comment pourraient-ils y croire, eux les désespérés?* (idem; grifo do autor)

A citação condensa alguns elementos já evocados no presente trabalho: os resquícios naturalistas calcados no gozo da carne, da nevrose, do excesso; o satanismo; o langor e a lassitude; a angústia e o pessimismo; o *décor* outoniço, crepuscular e opressivo, como projeção da alma langorosa e nostálgica etc. A nosso ver, apesar de as influências simbolistas, no caso do Brasil, se sobreporem às decadentistas, conforme se observa principalmente na obra de Cruz e Sousa ou Alphonsus de Guimaraens, alguns desses temas decadentistas serão ainda explorados pelo poeta catarinense: a nevrose, certo artificialismo na composição de sua estranha flora, o vampirismo e o satanismo, a mulher fatal, o *taedium vitae*.

De acordo com Charles Brunot, citado por Fulvia Moretto, o Decadentismo, muito mais que uma escola literária, seria um "'espírito de revolta' em que cada autor cria sua língua e seu estilo" (Moretto, 1989, p. 31; aspas da autora). Um *clima*, portanto, uma valorização de aspectos fugidios e indefinidos da natureza, como o outono e o crepúsculo, que remetem o poeta à finitude das coisas e à finitude de sua própria existência. Tal *clima* de estufa, de recusa da complexidade contemporânea, completa-se com a evasão para a arte e a literatura da decadência latina ou para a heráldica Bizâncio, e é perpassado pelo gosto por pedrarias, por metais brilhantes, por artifícios como a maquilagem, por flores e vegetais terrestres ou marítimos (de calculada natureza artificial, como a flora de des Esseintes), "que acabarão por tornar-se parte integrante da decoração *art nouveau*" (p. 32; grifos da autora). Algumas personagens bíblicas (Salomé), ou mitológicas (a Esfinge), povoam também o imaginário decadentista, na pintura, na poesia ou no teatro. Conforme Moretto, "é decadentista o fantástico não demoníaco, não mais sobrenatural, mas o que procura a análise psicológica sugerida por Poe, como nos contos de Jean Lorrain; é decadentista a retomada da idéia de modernidade através do interesse pela cidade" (idem), na trilha de Baudelaire. Finalmente, Moretto oferece uma conclusão que ecoa o ponto de vista de Merquior citado acima, ajudando-nos a estabelecer mais alguns parâmetros na evolução do Decadentismo ao Simbolismo:

> Com o Decadentismo o lirismo pessoal readquire seu sentido puro. Não importa se foi acompanhado por um negro *mal du siècle*. O que importa é que a poesia não será mais um psicologismo mais ou menos especulativo, mas um *eu* isolado diante de uma interrogação metafísica, diante de uma realidade que o ultrapassa infinitivamente. Sabe que a razão não lhe dará respostas. Resta-lhe o caminho da intuição solitária, para responder a todos os porquês que o angustiam e que só ele ouve em sua solidão. (p. 33; grifos da autora)

José Carlos Seabra Pereira, no fundamental *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*, é aqui chamado para ajudar-nos a compreender e a destrinchar melhor as várias características das duas estéticas. Afirmamos que Seabra Pereira perfilha a poesia portuguesa finissecular mais ao Decadentismo que ao Simbolismo. Este, representado principalmente por Camilo Pessanha, adentra o século XX e se reflete claramente na poesia de Fernando Pessoa.

Os dois últimos capítulos da segunda parte do estudo de Seabra Pereira, a nosso ver, provam a impossibilidade de separamos, definitivamente, uma estética da outra, e, valiosos como são sob variados aspectos, também valem muitíssimo pela sugestão que comportam, oferecendo-nos um guia seguro da evolução temática, espiritual e estilístico-formal que vai do Decadentismo ao Simbolismo. Assim, sumarizamos abaixo esses dois capítulos, elencando os vários aspectos abordados pelo crítico português.

O capítulo terceiro da segunda parte do livro intitula-se "Espírito e temas da poesia decadentista **e** simbolista" (cf. Pereira, 1975, p. 261/376; negrito nosso) e oferece os seguintes *temas* e o seguinte *clima espiritual* da poesia portuguesa do final do século XIX (claro que esta poesia alimenta-se diretamente das fontes francesas, e por isso acreditamos que a súmula abaixo possibilita uma melhor compreensão do Decadentismo e do Simbolismo, em geral):

1. *Pessimismo fatalista*, de clara influência schopenhauriana;
2. *Inconstância e precipitação desastrosa da vida*, tema maneirista-barroco que se atualiza entre os decadentistas como "aguda convicção da inconstância do mundo e da vida, da perecibilidade dos poderes e forças das criaturas, da fugacidade da ventura" (Pereira, 1975, p. 269);
3. *Engano e desengano*, outro tema maneirista-barroco, em nossa opinião;
4. *Desânimo e apatia*, como conseqüência da visão pessimista diante dos homens e do mundo. Tema constante no Decadentismo, que ora mostra o poeta em estóica resignação, ora revela a melancolia que o dilacera;
5. *Taedium vitae*: a ânsia, o desgosto de viver, o ceticismo, a monotonia;
6. *Desintegração íntima e doença espiritual*, que revela a duplicidade do Eu, a insatisfação, o desgosto;
7. *Aristocratismo e insulamento* do poeta, pois este "vê-se privado, na literatura decadentista **ou** simbolista, da possibilidade de encontrar socorro no seu tempo e nos que o rodeiam" (p. 284; negrito nosso);
8. *Angústia do tempo e inquietação metafísico-religiosa*: tema que se traduz na reflexão sobre o Tempo que flui, como o rio de Heráclito, e sobre o "sentido

transcendental da existência, de luta pela dilucidação do Mistério universal, da angústia pela imperfeição ou alcance limitado do conhecimento humano" (p. 286);

9. *Deus absconditus e fé*: revela-se de várias formas na poesia portuguesa da época, mas a principal talvez seja a busca de um Deus *escondido*, que não se revela ao poeta amargurado que o procura;
10. *Deísmo, panteísmo e metempsicose*: liga-se ao tema anterior e procura, por outro lado, coadunar o sobrenatural com modernas crenças materialistas e científicas, "ora numa errada tentativa de fundir coerentemente valores espiritualistas com evolucionismo naturalista, ora numa superficial atracção pelas formas iniciáticas de desvelação trans-racional do Mistério" (p. 297). A metempsicose seria essa busca de fusão de valores espiritualistas e teoria evolucionista;
11. *Esoterismo, satanismo e morbidez*: reflexo do tema anterior, em sua segunda parte, uma vez que as práticas esotéricas e ocultistas, ligadas ou não ao satanismo, foram moda na segunda metade do século XIX e refletiram-se nas estéticas decadentista **e** simbolista;
12. *Fim de raça, fim de século*: aspecto constante no Decadentismo, como já foi apontado, e que se liga a outros temas aqui apresentados, como a nevrose, a apatia e o tédio, que levam o poeta a ostentar certa "fragilidade feminina, fadiga ingénita e sensibilidade excitada até à morbidez" (p. 302). Tal estado de coisas, às vezes, pode ser compensado por um dandismo superior, "por um inédito requinte de estesia ou por uma complicação subtil da personalidade" (p. 303), mas de qualquer modo revela a decrepitude inevitável da raça;
13. *Nevropatia e superstição*: tema vincado pelo "desequilíbrio dos nervos e a perturbação psicossomática" (p. 306), às vezes retomando-se as teorias naturalistas da hereditariedade. Por outro lado, valorizam-se os presságios e premonições (angustiantes para o poeta) que revelem o poder devastador "de forças superiores e misteriosas" (p. 308), incontroláveis;
14. *Perversão cínica e sádica, algolania e dolorismo*: explora os aspectos sado-masoquistas de experiências amorosas e sexuais, aparecendo também na fixação por subtemas como a paixão de Cristo e Nossa Senhora das Dores (outra referência, cremos, à poesia maneirista-barroca);
15. *Desvio erótico, vício e exotismo*: outro tema que, ligado ao anterior, foi estudado em profundidade por Mario Praz em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* (cf. capítulo quinto, "Bisâncio", p. 265/379), em que vêm à tona o

homossexualismo (masculino e feminino), o vampirismo, a mulher fatal, a prostituição, o refinamento dos sentidos através do ópio e do absinto etc. Estes temas podem apresentar ligação estreita com um exotismo (e um erotismo) de variado cariz (predileção por figuras femininas como Salomé, Semíramis, Teodora; ou por figuras masculinas como Calígula, Sardanapalo etc.);

16. *Estesia do disforme e do repugnante, do horrífico e do fúnebre*: tendência para a identificação com espetáculos suntuosos de decadência e ruína, a nosso ver clara no Barroco e no Romantismo, e com "a exploração do macabro e do funéreo, a contemplação de quadros repugnantes, da doença e de chagas purulentas, a fruição estética dos aspectos disformes ou horríficos de pessoas e coisas" (Pereira, 1975, p. 315);
17. *Sumptuarismo e mundo de engano*: por outro lado, a estética decadentista pode revelar-se-nos "inebriadamente imersa num mundo de beleza sumptuária, de fausto orientalizante, de pomposidade ou preciosismo de liturgia, de joalharia rara ou de outros rútilos adornos" (p. 321). Este tema, a nosso ver, também evoca o mundo maneirista-barroco;
18. *Nevrose do rubro/obscuridade e sons múrmuros*: quando não se deixa seduzir pelo suntuoso mundo de engano vislumbrado acima, o decadentista prefere os espaços obscuros, outoniços e crepusculares, onde os sons apareçam amortecidos e as paisagens indefinidas. Por outro lado, há, segundo Seabra Pereira, uma fixação do poeta decadentista pela cor *vermelha*, sangüínea, ao contrário do simbolista, que valoriza sobremodo o *branco* e o *azul*;
19. *O amor: tensão irresolúvel, fatalidade, morte*: este tema pode ligar-se aos itens 14 e 15, acima, ao revelar-se como ânsia pela posse amorosa, às vezes violenta. É que o decadentista oscila entre os dois extremos do amor (não nos esqueçamos de que ele próprio é um ser fragmentado), ou seja, entre a posse lúbrica e a idealização da figura feminina. Se há, entre os decadentes, certa predileção por mulheres "de oriental [e bizantina] sensualidade" (p. 329), como Salomé, Semíramis ou Teodora, ou por figuras como a mulher fatal e a *vampira*, os simbolistas tenderão a valorizar o ser delicado e etéreo, "de mística espiritualidade" (idem), como Ofélia morta a boiar sobre as águas, entre flores. Seja como for, a mulher, num caso e noutro, é fonte de atração irresistível, fatal e misteriosa, que pode conduzir o poeta ao Bem e/ou ao Mal, ao Prazer e/ou à Dor, ao Crime e/ou à Morte. Neste sentido, pondera Seabra Pereira que amor e morte cruzam-se amiúde na lírica decadentista,

quando então o amor se revela como "algo de misteriosamente grande e destruidor" (p. 334).

Apresentados os temas e o clima espiritual da sensibilidade decadentista, o estudioso português afirma em seguida que agora compreendemos que, "como solução para as inquietações e as desventuras da existência, essa poesia – **a decadentista e até a simbolista** – procure formas de evasão [...] antes de se entregar a atitudes de desistência" (p. 337; negrito nosso). O crítico oferece, então, alguns outros elementos – espirituais, comportamentais, estéticos – que vão complementar os núcleos temáticos acima. São eles:

20. *Formas de evasão*: há pelo menos doze formas de evasão utilizadas pelo decadentista, segundo Seabra Pereira, entre as quais o simples choro, a volta à infância e/ou ao passado, os paraísos artificiais, o dandismo, o amor, o retiro religioso, a solidão. O "doce refúgio, idealista e aristocrático, na Torre de Marfim" (p. 360) pode ser compreendido como mais um tipo de evasão para o decadentista, mas liga-se, de forma mais profunda, ao alto sacerdócio que perpassa a concepção simbolista de poesia e de poeta;
21. *Aniquilação do sentir, mors liberatrix*: ânsia pelo sono ininterrupto, pelo aniquilamento do ser e da consciência, pela morte como evasão última;
22. *Impressionismo e transfiguração*: recusa do descritivismo e do realismo em prol da expressão, pelo poeta, do "que vai dentro de si e que, em geral, revela um sentir decadentista" (p. 347). Assim, impressionismo (decadentista) e expressionismo (simbolista) se fundem aqui na busca de uma recriação da "realidade física pela sua comunicação dialéctica com a vida interior, feita de ressonâncias contínuas" (p. 348). Decadentistas **e** simbolistas procuram ainda a "harmonização do ambiente com o triste e entediado mundo interior" (idem) e, algumas outras vezes, transfiguram a paisagem ou reinventam-na, "de acordo com as propensões do espírito e da sensibilidade, em projecção do tumultuar da vida íntima" (p. 349). Ainda conforme Pereira, na evolução do Decadentismo para o Simbolismo, "a lírica *novista* franqueia com freqüência a fronteira da atitude impressionista para a expressionista" (p. 350; grifo do autor);
23. *Poente e Outono*: segundo Seabra, "ocorre no Outono e ao findar da tarde tudo o que de importante se nos depara na lírica decadentista **e** simbolista" (p. 351;

negrito nosso), numa postura contrária aos parnasianos, que buscavam a claridade plena e reveladora do meio-dia.

Finalmente, Seabra Pereira, enfocando os aspectos estéticos, aponta como estes, do Decadentismo ao Simbolismo, se são reelaborados pelos últimos, são também paradigmáticos de um sentir e de um pensar *mais* simbolistas. É como se o *clima* decadentista se adensasse numa busca espiritual, num idealismo consciente e, mais importante, numa consciência maior da poesia, do trabalho e da figura do poeta. Segundo o crítico, aos elementos abordados até aqui, vêm juntar-se outros,

> quando o escritor se olha como tal, dando lugar à reelaboração decadista (mas passível de assimilação pelo Simbolismo) da concepção romântica do Poeta maldito, ou quando deixa inferir como vê o processo criativo e a natureza da Poesia. Com o poder redimensionante destas opções estéticas, mais nos sentimos nas fronteiras do Simbolismo. (p. 356)

24. *Avatar do poeta maldito*: à concepção do poeta como gênio, vate inspirado (Romantismo), tradutor de símbolos (Baudelaire), vidente (Rimbaud), liga-se agora a do poeta maldito, talentoso, mas predestinado "para a angústia ou para a desgraça" (p. 356). Esta visão pode unir-se estreitamente com a histeria e com a loucura e/ou "com poderes mágicos ou ciência esotérica" (p. 358);
25. *Criação e natureza da poesia*: a poesia como atividade suprema, que exige do poeta "a devoção religiosa e o insulamento aristocrático-esotérico, o alheamento do social e o descompromisso autotélico" (idem). Aspecto que se conjuga à consciência artesanal do poeta simbolista. De outra parte, é simbolista "a atribuição à Poesia [...] de poderes gnósicos com alcance universal" (p. 359);
26. *Gnose poética do eu*: Seabra Pereira reconhece que "uma vocação consciencializada, de auto-psicologia intuitiva" (p. 360), é mais própria do Simbolismo, mas no Decadentismo aparece já "a descoberta da evanescência da actividade psico-sensível, dos ritmos incontrolados da psique, da alteridade do mundo onírico ou do subconsciente" (idem). Lembra o autor que os textos simbolistas, preocupando-se em conhecer e revelar os aspectos profundos do Eu, intensificam a plurissignificação textual, intencionalmente;
27. *Para além da crise decadentista*: para o autor, "estamos já no seio do Simbolismo – embora de um Simbolismo ainda coarctado" (p. 365), nascido das experiências e das condições psicológico-morais decadentistas, algumas vezes não superadas.

Refere-se o autor, em nota de rodapé, que no contexto finissecular temas decadentistas podem apresentar-se reelaborados sob certa "simbolista sublimação espiritual" (p. 366), como encontramos, por exemplo no Brasil, na poesia de Cruz e Sousa. De modo geral, no Simbolismo reina "uma serenidade e uma harmonia espirituais que se sobrepõem à agitação pessimista do Decadentismo" (idem). E o ideal de superação do *clima* espiritual e psicológico-moral decadentista "encontra eco na placidez irreal de uma paisagem rara, de beleza e harmonia invulgares" (idem), onde haja ainda "a sugestão de hierática serenidade e etéreo movimento, e onde reina a transparência e o amor pulcro e cândido (figurado pelo cisne)" (idem). Não menos importante, para o Simbolismo, é a constante "busca onírica do Absoluto" (p. 367);

28. *Mundividência idealista*: o Simbolismo é marcado, como se sabe, por uma cosmovisão idealista e espiritualista, que encontra ecos no Idealismo platônico e também no Cristianismo: mitos como a Queda e o Éden perdido reforçam a concepção de uma "vida terrena como exílio da pátria primigénia do ser humano" (p. 369);
29. *Correspondências universais*: influenciados por Baudelaire, os poetas portugueses finisseculares exploram também essa visão analógica do universo – e aqui estamos no seio mesmo da estética simbolista –, apesar de, em alguns casos, coarctar-se ainda aqui certa visão eivada pelo pessimismo ou o desespero decadentistas. Outrossim, Seabra Pereira aponta adiante que foi bastante reduzida, entre os portugueses, "uma *Weltanschauung* analógica e [uma profunda] detecção das correspondências universais entre o macrocosmo e o microcosmo" (p. 389; grifo do autor), atendo-se estes a uma exploração mais superficial e periférica das sinestesias sensoriais.

Frisamos já que o estudo de Seabra Pereira aplica-se à poesia portuguesa do final do século XIX. E é evidente que toda a constelação de temas e *clima* psicológico-espiritual estudados pelo autor são ilustrados por muitíssimos exemplos extraídos dessa lírica. Isto é importante que se frise porque, no conjunto da produção de dado poeta, pode mesclar-se, às vezes de forma quase imperceptível, elementos decadentistas e simbolistas. Os primeiros, a princípio, predominam, na visão do crítico; os simbolistas tendem a prevalecer na obra de um Camilo Pessanha, por exemplo, mas que nem por isso esconde certo *débito* para com o universo – ou o *clima* – decadentista. Por outra via, o método de Pereira nos mostra que não

basta separarmos, arbitrariamente, de um lado Decadentismo e do outro Simbolismo: é no texto, e na leitura textual atenta, que devemos centrar nossa análise, a fim de que esta não falsifique um estado de coisas já por si mesmo problemático, como o é o das tensas relações entre as duas estéticas.

Outrossim, ressaltamos como vários dos temas estudados nos remetem ao mundo maneirista-barroco, assim como a preocupação do Decadentismo e do Simbolismo com os aspectos formais expressivos e rebuscados guarda certa proximidade com as estéticas dos séculos XVI e XVII. Góngora, o principal poeta barroco espanhol, foi revalorizado por alguns poetas modernistas (García Lorca, por exemplo) e pela crítica estilística espanhola; Mallarmé, mais de uma vez, foi comparado ao grande poeta barroco. A citação apenas destes elementos não basta para provar coisa alguma, mas pode abrir um caminho crítico-comparativo interessante, guardadas, já frisamos, as diferenças fundamentais entre as épocas e a concepção estética de cada escola. O que se quer sugerir é que momentos de crise, tal qual o vivido pelo Maneirismo e pelo Barroco – e depois pelo Decadentismo e pelo Simbolismo –, parecem marcados por uma preocupação esteticista fundamental, essencial mesmo para a sobrevivência da arte como um valor em si, autônomo e autotélico, eterno e absoluto.

Para completar o exposto acima, sintetizamos agora o quarto capítulo do estudo de Seabra Pereira, "Caracteres estilístico-formais decadentistas **e** simbolistas" (cf. Pereira, 1975, p. 377/453; negrito nosso), em que o crítico aborda os seguintes elementos:

1. *Uma linguagem nova*: antiparnasiana e anti-realista, esta nova linguagem poética encontra certo paralelismo na prosa artística dos irmãos Goncourt. Dentre os elementos destacados por Pereira, citamos: a) a profusão no uso do *adjetivo*, responsável em larga medida pela sugestão impressionista e pela criação de sinestesias; b) a *sintaxe retorcida e elíptica*, numa fuga à linearidade do discurso e na busca de nova dicção poética; c) o uso intenso da *sufixação*, que revela o "anseio de traduzir a evanescência ou a manifestação *in fieri* da realidade, o carácter indeciso de impressões ou cores, a complexidade indefinida dos sentimentos ou das percepções" (p. 381; grifos do autor); d) o *vocabulário*, que vai das expressões populares e/ou técnicas, até o uso erudito de arcaísmos, neologismos, galicismos, anglicismos etc., numa busca da polissemia textual e da renovação da linguagem;
2. *Da sinestesia ao símbolo*: conforme o item 29, acima, os poetas finisseculares portugueses exploram bastante as sinestesias sensoriais, em várias modalidades: a) através do *cromatismo* com valor simbólico; b) através das *percepções* que

relacionam audição e visão, audição e olfato, visão e sensações térmicas e/ou táteis, som e tato e, por último, as mais raras, que incluem sensações térmicas, motoras, cinestéticas e outras. Por fim, a questão do *símbolo* se mostra problemática na poesia portuguesa da época, pois a prevalência decadentista como que submerge o "Simbolismo deficientemente implantado" (p. 394). Outrossim, segundo Pereira, um poeta como Eugénio de Castro (introdutor do Simbolismo no país, com *Oaristos*, 1890), revela, e não apenas em *Belkiss* (1894), certa "incapacidade para preservar a contenção sibilina da expressão simbólica" (p. 398). O símbolo, pois, aparece secundado pelo uso da alegoria "ou gorando-se *ab initio* no símile e na transparência convencional do emblema" (p. 394; grifos do autor). Seja como for, essa poesia não desconheceu a propagação de vários símbolos convencionais, como o cisne, os astros, o lírio e outras flores (crisântemos, açucenas), e nem se viu privada de simbolistas de relevo, como Roberto de Mesquita ou Camilo Pessanha;

3. *Originalidade metafórica*: muito mais que o símbolo, portanto, é a *metáfora* que se enriquece com a nova poesia. Pereira ressalta a "base arracional" (p. 405) das novas imagens decadentistas e simbolistas (e não irracional) em sua busca pela singularidade de expressão;
4. *Os campos da imagística*: também aparecem enriquecidos em suas relações novas e inusitadas com as metáforas, segundo o crítico, e se relacionam diretamente com os temas apontados anteriormente. Assim, a nova poesia em Portugal privilegia os seguintes núcleos de *imagens*: a) de insulamento e prisão; b) da vida como mar inconstante e/ou barco à deriva. Às vezes conjuga-se ao amor e à figura feminina, revelando-se esta como piloto salvador, e aquele como naufrágio, por exemplo; c) do tempo tenebroso e das sombras aziagas; d) da comparação das paixões humanas com animais ferozes, com bárbaros profanadores de templos, com flores rubras (o cacto, principalmente), com princesas violadas por salteadores etc.; e) do pântano, com seus mistérios e/ou com a flor de pureza que pode medrar de suas águas pútridas; f) da ruína, do abandono e da decadência de aspectos naturais, humanos ou inanimados; g) da desgraça e da desdita humanas; h) do campo nosológico (das doenças), da repulsão, da morte, do funéreo, da fealdade ou aspecto repulsivo das criaturas; i) do lapidário precioso e suntuosidade fulgurante; j) do mundo litúrgico e/ou religioso, por seus objetos e instrumentos aparatosos, mas também por seu

ritualismo e por sua rica iconografia. Este núcleo pode aparecer unido ao anterior; l) finalmente, dos elementos e/ou figuras expressivos da vida e da arte medievais.

5. *Aliteração e consonâncias, reiteração e paralelismos*: o crítico estuda neste item a contribuição rítmica, de intenções musicais reformadoras, da poesia decadentista e simbolista em Portugal, sob a batuta evidente de Verlaine;
6. *Renovação prosódica. Ousadias e compromissos*: este item complementa o anterior ao tratar de outras preocupações formais dos poetas *novistas*: a renovação da versificação, da estrofação e dos poemas de forma fixa, inclusive com a volta a metros e formas do passado (balada, rondel, trioleto; vilancete, vilancico, cantiga) ou populares (rimance ou romance), numa clara herança do gosto parnasiano por essas formas fixas. Sob influxo de Verlaine, adotaram versos ímpares como os eneassílabos e os hendecassílabos e, no caso de Pessanha, a tradicional redondilha. Abusaram de poemas heterométricos e alostróficos e foram criticados à época, mas, conforme Seabra Pereira, mantiveram certa reserva em relação ao verso livre e arraigado apego à rima, que manteve "para eles todo o seu sortilégio" (p. 452). Finalmente, entusiasmaram-se com a prosa poética e o poema em prosa, aspectos estes que serão aprofundados na última parte deste trabalho.

Foi nossa intenção, nesta longa sumarização do estudo de Seabra Pereira, trazer à tona os temas e o *clima* decadentistas por ele estudados para evidenciar como estes se coadunam com a matriz francesa, propiciando-nos uma visão clara e abrangente do Decadentismo. Este, chamado pré-Simbolismo por Fulvia Moretto, terá esbatidas suas cruas arestas carnais, vampirescas, sadomasoquistas, individualistas, satanistas e mesmo pessimistas, em prol de uma maior idealidade e espiritualidade simbolistas, onde a reflexão sobre o Eu profundo, sobre a poesia e o fazer poético ganham consistência, bem como a visão analógica do Cosmo através de uma compreensão profunda da teoria das correspondências. A reivindicação da poesia como forma de conhecimento também não é estranha ao Simbolismo.

Contudo, sabemos que muitos elementos decadentistas permanecem na poesia simbolista (já apontamos o exemplo de Cruz e Sousa). Pode-se argumentar, então, que não há um Simbolismo puro, exemplarmente ideal, que tenha realmente alcançado os altos anseios estéticos e espirituais de Mallarmé. Acreditamos que não, apesar da figura tutelar do Mestre, cuja sede de Absoluto levou-o ao encontro do Nada, onde a linguagem se cala. Mas, se a poesia é linguagem, é preciso recuar e encarar os resíduos humanos, os resíduos de vida, os resíduos de Deus, os resíduos de natureza que o pessimismo e o desenfreado progresso

técnico do final do século XIX não conseguiram apagar. A nosso ver, é este o grande compromisso estético, ético e histórico do Simbolismo.

2.4. O manifesto simbolista. Características do movimento

O Simbolismo, marcado pela reabilitação do idealismo, do espiritualismo e da teoria das correspondências universais; pelo intelectualismo e pelo hermetismo; pela consciência do artesanato poético e da poesia como forma de conhecimento; pela busca da verdadeira poesia através da renovação da linguagem, supera o Decadentismo ao tomar consciência dessas questões e ao aprofundar, deliberadamente, o uso do símbolo e a alusão à alma universal, à intuição e à sugestão, ao mistério, ao vago, ao fluido, ao evanescente. O Simbolismo significa uma recusa bastante clara do racionalismo característico da civilização burguesa e, por outro lado, redimensiona os paraísos artificiais, a linguagem e a postura do poeta, itens herdados do Decadentismo. O Simbolismo é também recusa da impassibilidade e da objetividade do Parnasianismo, mas herda-lhe certa agudeza formal, como sabemos. O movimento é ainda a refutação do Naturalismo, ao passo que os prosadores decadentes, como Huysmans, precisaram enfrentar e superar (ou mesmo exacerbar, dando-lhes dignidade estética e artificial) vários pressupostos naturalistas. Sobre o Impressionismo, no que este deve à sua origem naturalista e materialista, na perspectiva de Arnold Hauser, parece-nos evidente que os simbolistas o desfiguram e transfiguram – como o faz, por exemplo, Jules Laforgue –, explorando muito mais as impressões interiores, fugazes, dos cambintes estados de alma do poeta e/ou da personagem prosaica, e não tanto as impressões exteriores e atmosféricas.

Os poetas simbolistas, muito mais que os decadentistas, a partir da tendência inaugurada com o Romantismo (e que será aprofundada no Modernismo), revelam acentuada e coesa produção crítico-teórica acerca de seu próprio movimento, bem como de questões pertinentes à literatura e à arte em geral. Assim, através de textos críticos em jornais e/ou revistas, manifestos, cartas, prefácios e outras publicações, delineia-se claramente o ideário estético do Simbolismo e a profunda revolução artístico-formal empreendida pelos poetas ligados ao movimento, conforme comprovam os estudos de Guy Michaud, Henri Lemaître e vários outros.

Pela complexidade inerente ao Simbolismo, acreditamos que o exposto até aqui tenha *sugerido* as características fundamentais deste movimento. Mas para melhor evidenciá-las,

julgamos oportuno reproduzir algumas linhas de pensamento expressas por Jean Moréas no manifesto que este publicou em Paris, por sua conta e risco, em *Le Figaro*, no dia 18 de setembro de 1886. Dissemos *por sua conta e risco* porque Moréas, apoiado por Paul Adam, tentou, com sua atitude, arvorar-se em chefe de escola, sendo bastante criticado à época. Gustave Kahn, por exemplo, em "As origens do Simbolismo" (1902), assim se expressa:

> Os Srs. Jean Moréas e Paul Adam foram procurar no *Figaro*, o Sr. Marcade e obtiveram a inserção de um manifesto literário um pouco egoísta, em que pintavam o movimento simbolista a seu modo, por sua própria conta assumiam sua direção e tentavam constituir-se chefes de escola. Foram-lhes dirigidas justas censuras e depois passou-se ao sorriso. [...] No dia seguinte à publicação desse manifessto, o Sr. Paul Adam disse ao Sr. Jean Moréas 'Vamos ser chamados de Daudet' e o Sr. Moréas assegurou que tal fato lhe era indiferente; para compreender tal fato é preciso lembrar que Daudet, o mais fraco e o menos inventivo dos naturalistas, foi o primeiro a forçar o sucesso, com o jovem Fromont, e agradou às massas vulgarizando a fórmula naturalista. (apud Moretto, 1989, p. 173; aspas do autor)

Guy Michaud, por seu turno, salienta o "*titre tapageur*" (Michaud, 1966, p. 340) do manifesto de Moréas, afirmando em seguida que a publicação do texto na grande imprensa poder ser visto como "*l'acte de baptême officiel [...] de l'école nouvelle*" (idem). Contudo, frisa o crítico que

> *quand il s'agit de définir le programme de cette école, Moréas se montre verbeux e cache sous des prétentions métaphysiques une absence totale d'idées claires. [...] Le programme positif est fort obscur.* [Moréas apenas tenta] *traduire en langage tarabiscoté des notions que d'autres avaient d'ores et déjà nettement formulées. [...] Moréas a le mérite d'avoir hissé le drapeau. Mais son manifeste porte la responsabilité de toutes les confusions, de toutes les batailles qui vont naître*. (p. 340-1)

Dentre essas confusões e batalhas, lembramos a cisão interna do grupo simbolista em duas facções rivais, uma chefiada por Moréas e outra por René Ghil.

Por ora, ressalte-se que no manifesto simbolista de 18 de setembro de 1886 (publicado cinco meses após o manifesto decadentista de Anatole Baju), Moréas aponta Baudelaire como o verdadeiro precursor do movimento; considera em alta conta o sentido de mistério e de inefável emprestado ao Simbolismo por Mallarmé; enfim, louva a revolução do verso empreendida por Verlaine. O autor critica a denominação de *decadente* dada à nova arte e afirma que o termo *Simbolismo* é o único capaz, àquela altura, "de designar razoavelmente a tendência atual do espírito criador em arte" (apud Gomes, 1994b, p. 72). Essa nova poesia, de acordo com Moréas, tem como qualidades essenciais:

> O abuso da pompa. A estranheza da metáfora, um vocabulário novo, em que as harmonias se combinam com as cores e as linhas. [...] Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista procura: revestir a Idéia de uma forma sensível que não seja um fim em si mesma mas que, ao servir para exprimir a Idéia, a ela permaneça submissa. A Idéia, por sua vez, não deve ser privada das suntuosas samarras das analogias exteriores; pois o caráter essencial da arte simbólica consiste em nunca conceber a Idéia em si. Assim, nessa arte, os quadros da natureza, as ações dos humanos, todos os fenômenos concretos não poderiam, eles próprios, manifestar-se: é que são aparências sensíveis destinadas a representar suas afinidades esotéricas com Idéias primordiais. A acusação de obscuridade lançada contra tal estética por leitores inflamados nada tem de surpreendente. (idem)

Pelo manifesto, fica bastante evidente a filiação do Simbolismo, por Moréas, aos aspectos místicos e ao Idealismo de raiz platônica. Outrossim, o autor procura condensar as tendências divergentes e os vários procedimentos que, àquela altura, marcavam a poesia finissecular. Em seqüência, o autor enfatiza que "para a tradução exata da sua síntese, o Simbolismo necessita de um estilo arquetípico e complexo" (p. 73), onde reverberem os "vocábulos impolutos, [...] os pleonasmos significativos, as misteriosas elipses, o anacoluto suspenso, todos os tropos atrevidos e multiformes: enfim, a boa língua – instaurada e modernizada" (idem), numa apropriação clara dos pressupostos decadentistas. Neste sentido, Moréas preconiza "o termo agudo da linguagem" (idem) e, ainda em termos formais, preocupa-se sobremodo com o ritmo, ressaltando "a rima luminescente e martelada como um escudo de ouro e de bronze" (idem) e o reavivamento da métrica tradicional através do uso de versos ímpares (como os que Verlaine utiliza em seu poema "*Art poétique*", em versos eneassílabos) e do alexandrino com novas cesuras, "múltiplas e móveis" (idem), a fim de alcançar a "desordem [do ritmo] sabiamente ordenada" (idem). Embora Moréas se bata pela renovação do ritmo poético, ele não coloca em questão nem o verso livre e tampouco o poema em prosa, o que testemunha, segundo Suzanne Bernard, "*une des faiblesses de ce* Manifeste *qui pretendait résumer la doctrine de la nouvelle école*" (Bernard, 1959, p. 401; grifo da autora).

Em termos gerais, os elementos codificados por Moréas, a partir da prática poética de Baudelaire, Verlaine e decadentistas, traduzem uma necessidade de dotar a nova poesia de *sugestão*, *evocação* e *mistério*, aproximando-a da música. Porém Moréas, mesmo deixando de lado aspectos cruciais naquele momento (o verso livre e o poema em prosa), quer ornamentar a nova poesia em excesso, seja com a subversão do ritmo e da versificação tradicional, seja com o uso de metáforas e analogias, seja com o abuso dos "tropos atrevidos e multiformes" (pleonasmos, elipses, anacolutos, inversões) – isto é, figuras de linguagem que revelam a fluidez do pensamento e da sintaxe, dotando-lhes de matizes sugestivos e fugidios, flexíveis.

Moréas sustenta, em relação à narrativa, que a

> prosa-romance – novelas, contos, fantasias – evolui num sentido análogo ao da poesia. [...] A concepção do romance simbólico é polimorfa. [...] o romance simbólico edificará sua obra de *deformação subjetiva*, seguro do seguinte axioma: a arte somente poderia procurar no *objetivo* um simples ponto de partida extremamente sucinto. (apud Gomes, 1994b, p. 73-4; grifos do autor)

Assim, os novos atributos da prosa simbolista (romance, novela, conto, fantasia) "são apenas pretextos para sensações e conjecturas" (p. 73). Esta prosa nova, sugestiva e evocativa, *pari passu* com a poesia, pressupõe inclusive a "deformação subjetiva" da personagem e/ou da realidade retratadas, numa clara antecipação da arte expressionista. Enfim, ecoando Mallarmé, Moréas afirma que esta *prosa poética* "poderia procurar no *objetivo* um simples ponto de partida extremamente sucinto". Em outros termos, contra a prosa realista/naturalista, a simbolista deve deixar de lado as influências do meio e buscar no romance, no conto ou na novela, um novo modo escritural capaz de revelar os aspectos psicológicos profundos da pessoa humana, em seus vários ângulos, além de preocupar-se com a beleza da expressão. O autor cita ainda a *fantasia*, ou seja, uma nova modalidade em prosa, fruto da imaginação delirante do poeta ou "inspirado no patrimônio universal de fábulas, apólogos, mitos, lendas e tradições" (Amora, 1967, p. 131). Em suma, a prosa simbolista deve mostrar uma visão poética da vida, do homem e do mundo. Ou, numa perspectiva já aqui aventada, essa prosa "*musicale, rythmée et assonancée*" (Bernard, 1959, p. 403), ao confundir os gêneros literários e ao fundir prosa e poesia, deve buscar a síntese de uma arte total (wagneriana) e as analogias universais (Baudelaire).

Pelos excertos do manifesto de Moréas, ressaltamos ainda uma vez, torna-se claro o aproveitamento – a apropriação, melhor dito – que o poeta faz, polemicamente, da nova linguagem poética já em uso pelos decadentistas, empós de Baudelaire e Verlaine. Por outro lado, o gosto dos "vocábulos impolutos" e da rima preciosa, rara e rica, "luminescente e martelada como um escudo de ouro e de bronze" evidencia o *débito* do Simbolismo para com a busca da Beleza, através da perfeição formal, encetada pelos parnasianos. Contudo, tal *débito* simbolista para com o Parnasianismo, no manifesto de Moréas, escamoteia um aspecto essencial da estética simbolista, uma vez que a Beleza buscada pelos novos poetas quer ultrapassar as aparências e as formas esclerosadas para atingir a essência espiritual, universal, analógica e eterna que repousa sob todas as coisas. Ademais, os pastiches do famoso *Album zutique* (feitos por Verlaine, Rimbaud, Charles Cros e outros), contra parnasianos consagrados como Coppée, Dierx e Ricard, testemunham o esgotamento da estética impassível parnasiana e sua recusa pelos novos poetas da modernidade.

Outrossim, é mister tecer alguns comentários ao fato de Moréas ter filiado o Simbolismo, *in totum*, ao Idealismo de raiz platônica: Platão, como se sabe, concebe o mundo das puras Idéias, Inteligível, diametralmente oposto a nosso mundo humano-natural, Sensível. Assim, o homem, a natureza e as coisas, em geral, são cópias imperfeitas do mundo Inteligível, e por esse motivo o filósofo condena a arte como imitação em terceiro grau das esferas ideais, expulsando o artista e o poeta de sua República. O poeta, inspirado pelas musas, é desculpável (está fora de si) e teria lugar entre os republicanos se orientasse sua arte para a didática dos jovens e para o louvor dos homens públicos, dos heróis ou dos atletas.

Ora, parece-nos que na prática da poesia simbolista, vincada como é, desde Baudelaire, pela alta consciência estética, pelo autotelismo e pela autonomia, as coisas são um pouco diferentes. Assim, esta poesia valoriza o modo como a Idéia é expressa (a construção do artefato poético; também o caráter sugestivo que o poeta emprega para evocar a Idéia); valoriza quem expressa a Idéia (o poeta vidente, ou decifrador e tradutor de símbolos); por fim, e só aqui poderíamos falar em Idealismo platônico, a Beleza revelada pela poesia "é o testemunho de uma melancolia exasperada, de uma postulação dos nervos, de uma natureza exilada no imperfeito e que desejaria apoderar-se, de imediato, nesta própria terra, de um paraíso revelado" (Baudelaire, 1992, p. 81). Assim, se Platão desvaloriza a arte e o artista – ou a poesia e o poeta –, estes são extremamente valorizados pelo Simbolismo, restando apenas um aspecto, como vimos pela citação de Baudelaire, em que o Simbolismo filiar-se-ia às concepções platônicas. Contudo, o paralelo traçado por Álvaro Cardoso Gomes, em *A estética simbolista*, parece apontar em outro sentido:

> Enquanto o romântico sonhava ascender a um paraíso, o simbolista, embora também espiritualista, fazia, via de regra, do mundo sua morada, sua meta. [...] Em síntese, enquanto o romântico deseja abandonar a Terra para encontrar Deus, o simbolista deseja encontrar a unidade do material e do espiritual aqui na Terra, de modo 'a recuperar a unidade de um mundo artificialmente dividido'". (Gomes, 1994b, p. 17; aspas do autor)

De modo semelhante, Anna Balakian, em *O Simbolismo*, analisando o soneto "*Correspondances*", de Baudelaire, afirma que a sinestesia presente nas duas últimas estrofes do poema "não produz um liame entre o céu e a terra, nem nos transporta a um estado divino; ao contrário, encontra suas conexões entre as experiências sensoriais aqui na terra" (Balakian, 1985, p. 33). Para a autora, em conseqüência, "a sinestesia [em geral] é estritamente terrestre, descritiva do tipo de associação em cadeia que os estímulos sensuais podem produzir na mente do homem, e da qual Proust derivou posteriormente sua noção de memória involuntária" (idem).

Neste sentido, Balakian parece negar à sinestesia qualquer sentido transcendente, o que contraria a doutrina das analogias cósmicas em que se funda a estética de Baudelaire. Por esta doutrina, o mundo, a vida terrena e o cosmo espelham as essências ideais e equivalem ao alto mundo espiritual. Tudo, visível e invisível, é uma "floresta de símbolos"; cabe ao poeta, vidente e/ou decifrador, através de símbolos, imagens e metáforas sinestésicas, revelar ao iniciado a beleza rara (mesmo asquerosa) que repousa sobre tudo: céu e inferno, homens e animais, cidade e natureza (ou artifício e natureza), animado e inanimado, matérias apodrecidas e estados de alma etc.

Em suma, em nosso entender, o idealismo deve ser compreendido, no bojo da poesia simbolista, como um *idealismo subjetivista*, justificado pela reabilitação de valores como a espiritualidade, a subjetividade, o idealismo (de raízes platônicas, por certo, mas principalmente românticas, na esteira de Fichte, Schelling e Kant), a noção de infinito ou de absoluto, o transcendental, a intuição como forma de conhecimento, ou mesmo o irracionalismo (cf. Abbagnano, 1999, p. 523-4), aspectos antes negados pelo positivismo e pelo materialismo. Tais valores *idealistas subjetivistas*, conforme Michaud, são responsáveis pela conformação de uma nova cosmovisão, pela reabilitação do sentimento e da linguagem poética, pelo alto teor de otimismo e crença no Eu que vincam a estética simbolista.

Guy Michaud apresenta, nas páginas de *Le message poétique du Symbolisme*, uma definição de símbolo e Simbolismo divulgada pelo poeta Émile Verhaeren na revista belga *L'Art moderne* em 24 de abril de 1887. Se o poeta, conforme Michaud, "*n'ajoutait rien à la doctrine*" (Michaud, 1966, p. 363), ao menos ele divulga o Simbolismo entre os leitores de seu país, confirma Mallarmé "*le vrai maître du Symbolisme en France*" (idem) e, talvez o mais importante, pressente "*l'orientation progressive du mouvement vers le spiritualisme*" (idem). Assim se expressa Michaud, condensando o artigo de Verhaeren:

> *Le Symbole actuel est l'inverse du Symbole classique; au lieu d'aller de l'abstrait au concret (Vénus, incarnée en statue, représentait l'amour),* ***il va du concret à l'abstrait****, 'de la chose vue, ouïe, sentie, tâtée, goûtée, pour en faire naître l'évocation par l'idée': c'est le poète dressant de Paris nocturne la vision indirecte, évocatoire, en prononçant: 'une immense algèbre dont la clef est perdue'. Le Symbole est donc 'un sublimé de perceptions et de sensations' qui s'épure, à travers une évocation, en idée. 'Il n'est point démonstratif, mais suggestif', ajoute Verhaeren reprenant une distinction chère à Mallarmé. Et il conclut: 'il est la plus haute expression d'art et la plus spiritualiste qui soit'*. (idem; aspas do autor; negrito nosso)

O próprio Michaud, a partir do Decadentismo, oferece o seguinte comentário sobre o Simbolismo, onde se patenteiam as principais características do movimento:

> *La distance qui sépare les Symbolistes des Décadents se mesure déjà au cadre et au paysage. Si les Symbolistes héritent souvent des brumes et des forêts décadentes,* ***ils héritent bien plus encore du décor de Wagner****. C'est toujours le moyen âge, mais les héros casqués y voisinent avec les belles princesses, les chevaux avec les cygnes. On n'entend plus seulement la voix grêle des violons et des flûtes: ce sont les orgues, les orchestres, les symphonies. A l'instar de la 'quincaillerie' wagnérienne,* ***tout n'est que cliquetis, miroitement, splendeur, éblouissement. Dans les poèmes au goût symboliste, il semble qu'il n'y ait plus que de l'or****: casques et glaives, joyaux de toute espèce et, par-dessus tout, le soleil.* ***Nous sommes loin des langueurs et des demi-teintes****. En dépit du flou des décors légendaires, il y a quelque chose de changé:* ***la confiance a succédé au désespoir***. (p. 404-5; aspas do autor; negrito nosso)

Em seqüência, Michaud adverte que o Simbolismo francês não se reduz "*à cette débauche de clinquant et d'imagerie médiévale*" (p. 405), e cita o exemplo de Stuart Merrill, que se defendeu de seus detratores afirmando que a poesia simbolista não é apenas "*variations sur les thèmes fournis par les romans de chevalerie*" (apud Michaud, 1966, p. 405). Segundo o crítico, o *décor* simbolista esconde um sentido mais profundo, apenas sugerido através de quadros e paisagens brilhantes. Ou, conforme a comparação de Michaud, "*comme ces coffres gothiques richement armoriés, la poésie symboliste a son secret. Il s'agit de le découvrir*" (Michaud, 1966, p. 405). Assim, diferentemente dos decadentistas, cujo *décor* favorizava "*l'évasion vers l'intérieur, comme l'expression d'un état d'âme subtil et fuyant*" (idem), a imagística simbolista visa à percepção do sentido profundo da alma de todas as coisas, numa *busca trans-individual* ressaltada por Michaud:

> *Par delà l'individuel,* ***ils aspirent à l'universel****, et leur retour au décor fabuleux, aux légendes primitives, aux traditions du folk-lore marque un effort vers des profondeurs plus vastes, un sens plus sûr des réalités cachées.* ***Ce n'est plus un recours au subconscient individuel, mais à l'inconscient colletif****, à la memoire de la race, et aux légendes où il s'exprime. Toute cette imagerie qui semblait gratuite prend alors un sens: au fond de ces forêts où semble se perdre notre raison coutumière dort la belle princesse, c'est-à-dire notre âme. Elle est la fille de l'inconscient collectif, de ce vieux Roi qui sait tout, et dont les trésors renferment tous les mystères du monde: l'or, et les joyaux de l'esprit, ces Idées primordiales cachées derrière les apparences. Et le cigne, le cygne blanc sempiternel, c'est l'âme avide de pureté, l'âme en quête du 'Graal', de l'innocence angélique et virginale des premiers âges. Qu'il soit conscient ou non, voilà le sens véritable de cette nostalgie des temps passés, de ces évocations fastueuses, de ces appels d'un monde merveilleux. Les plus hautes spéculations du Symbolisme vont nous le confirmer; mais, sous l'imagerie se cache déjà sa plus précieuse découverte*. (p. 405-6; aspas do autor; negrito nosso)

A mais preciosa descoberta do Simbolismo, já o mencionamos, é a *linguagem poética*. Esta, diferentemente da linguagem corrente, pressupõe *afinidades com a música*, é *plurívoca* e molda-se ao *novo estado poético* preocupado em sondar e revelar o *inconsciente profundo*, as *realidades essenciais*, as *idéias primordiais*. Para tanto, exploram-se de forma original e

deliberada, na esteira de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, o *mistério*, a *intuição*, a *sugestão*, o *símbolo*, o *evangelho das correspondências* (cf. Michaud, 1966, p. 406-20). O poeta simbolista deve ultrapassar as aparências, recusar a evasão para o Eu e/ou para o mundo doentios e buscar o universal e o absoluto preconizados por Mallarmé, pois, conforme Michaud, "*la poésie décadente tâtonnait dans la pénombre du subconscient, dans la relativité des réactions individuelles. Verlaine était le poète du relatif. Mallarmé a donné au Symbolisme la soif de l'absolu*" (Michaud, 1966, p. 406).

Ainda ancorado em Mallarmé, Michaud afirma que a imagística esplendorosa do Simbolismo "*est faite d'une harmonie, d'un ordre souverains. Alors* ***les idées n'apparaissent plus en soi, mais dans les rapports que nous saisissons entre elles, dans les fils qui les relient et les unissent***" (p. 407; negrito nosso). A poesia simbolista, portanto, é a afirmação "*d'une sympathie,* [e] *témoigne donc qu'au delà de ces affinités plus ou moins hasardeuses, il existe entre les âmes, aussi bien qu'avec les choses, des rapports* réels" (p. 412; grifo do autor). A busca dessa realidade profunda – universal, absoluta, essencial, platônica – justifica, pois, a criação de uma nova linguagem poética.

Michaud reconhece, com base nos próprios detratores dos simbolistas, que estes efetivamente não inventaram nada de novo, uma vez que a poesia e a arte sempre foram calcadas num simbolismo que, para sugerir a Beleza, sempre necessitou do "*truchement des symboles*" (p. 418). O crítico ressalta, porém, que através do uso deliberado do símbolo os novos poetas *redescobrem a verdade poética*. Esta descoberta é o grande mérito da escola e, ainda conforme Michaud, "*c'est d'avoir retrouvé l'essence de la poésie, et du même coup d'avoir pris conscience de lui-même*" (p. 419). Ou seja, a *redescoberta da lírica essencial* revela ao mesmo tempo uma *tomada de consciência* desta lírica essencial: o poeta simbolista é profundamente consciente de seu trabalho e procura unir a inspiração e o espírito crítico, de análise e reflexão sobre a poesia e seu ofício poético, conforme já aventamos neste trabalho. Sobre a *inspiração* simbolista, frisa-se que esta, diferentemente da romântica, "*consiste, en toute chose, à saisir le symbole latent, les correspondances harmonieuses d'univers*" (idem).

As longas citações extraídas de Michaud levam-nos a algumas reflexões. Antes, porém, registramos que as afirmações do crítico sobre o inconsciente ecoam o poeta baiano Pedro Kilkerry (1885 – 1917), ligado à segunda geração de nosso Simbolismo. Filiado pela crítica ao construtivismo de Mallarmé, assim se expressa o poeta brasileiro em carta a Jackson de Figueiredo, datada de agosto de 1905: "O Inconsciente será um poeta simbolista? [...] pois eu te o digo, o inconsciente é um Rimbaud admirável, trabalha todo esse inanimado universal" (apud Campos, 1985, p. 203). O exíguo legado de Kilkerry, em verso e em prosa, é

de suma importância para o Simbolismo brasileiro porque une, ao rigor de construção, a preocupação com a escavação do inconsciente profundo do eu-lírico.

As reflexões de Michaud têm em alta conta a pureza, a elevação e o idealismo que fundamentam a poesia simbolista. O crítico oferece ainda, de maneira convincente, a evolução do Decadentismo ao Simbolismo, quando se efetiva a consciência, por parte dos poetas da nova escola, da poesia como um valor em si mesma. Além disso, a nova poesia é forma de conhecimento sintética, é sugestiva e intuitiva, é embasada na percepção do símbolo e das analogias universais – com os quais se apreendem as realidades primordiais – e exige do poeta uma reflexão aprofundada sobre sua essência e sobre o ofício do artista.

Conforme aventado anteriormente, este Simbolismo absoluto, puro, idealista e essencialista teria sido efetivamente possível? Será que a escola se manteve fiel a todo o arsenal preconizado – e levado a efeito – por Mallarmé? Ainda uma vez, acreditamos que não. O que nos parece, na verdade, é que após Mallarmé – que, além de Mestre supremo, talvez deva ser considerado o único simbolista puro –, o Simbolismo francês começa a se diluir, a repetir fórmulas, a trazer para um plano mais humano os altos anseios estéticos e espirituais buscados pelo Mestre: a nosso ver, essa diluição e essa repetição de fórmulas é que se difundem pela Europa e pelo resto do mundo, ao que se soma a fragmentação do Simbolismo em várias vertentes contraditórias entre si, confome as estuda Michaud na terceira parte de seu livro. O crítico considera positivos os anseios dos poetas herdeiros de Mallarmé, sejam os que participaram diretamente do Cenáculo, sejam os integrantes da segunda geração simbolista:

> *Il s'agit maintenant, pour réaliser cet univers poétique, d'oublier un peu la hautaine et froide indifférence de Mallarmé, de se retourner vers cette vie dont ils entendent l'appel, et de retrouver un peu de cet Amour qui est la clef du monde et que les spéculations intellectuelles font si aisément oublier.[..]*. ***Mallarmé avait terrassé Dieu. [...] il reste au Symbolisme à retrouver le Dieu d'Amour et de Vie***. (Michaud, 1966, p. 420; negrito nosso)

A este estado de coisas – como é patente no Simbolismo português e no brasileiro –, juntam-se os resquícios decadentistas, que são cruciais para a definição da nova poesia em língua portuguesa, e a presença tutelar de Paul Verlaine.

Finalmente, a estética simbolista foi marcada por algumas extravagâncias, o que talvez comprove a diluição e a repetição de fórmulas que sugerimos acima: a troca do *i* pelo *y*; o uso abusivo das maiúsculas, como forma de indicar simbólica ou espiritualmente um estado de alma ou um símbolo qualquer de gosto do poeta (Sonho, Poeta, Sol, Arte...); a publicação de livros e plaquetas de versos em cores e formatos incomuns e o gosto por poemas figurados,

que revelam a preocupação da escola com a exploração dos aspectos gráfico-visuais do texto e/ou do livro; o profuso cromatismo simbólico; o uso de alguns símbolos até o desgaste, como o cisne, o lírio, as rosas, os astros, as estrelas; a apropriação de rituais da liturgia católica etc. No entanto, cumpre salientar, ao lado de tais vezos de escola, aquelas conquistas essenciais e duradouras, antes referidas, que vincarão toda a arte de vanguarda: a criação do verso livre; o esgarçamento das fronteiras entre prosa e poesia, com a exploração do poema em prosa e da prosa poética; o embaralhamento dos gêneros literários, que será levado ao paroxismo no século XX; a valorização da palavra e do fazer poético; as metáforas e sinestesias arrojadas; a simultaneidade e a enumeração caótica; a exploração dos recessos noturnos e secretos do psiquismo e do comportamento humanos; a ruptura sintática da frase; a criação de uma linguagem nova, obscura e expressiva; a adoção de um léxico original e de valor emotivo e psicológico, onde são fartos neologismos e arcaísmos (como no Decadentismo). Neste sentido, Péricles Eugênio da Silva Ramos lembra que, além da "adoção de um ritmo fluido" (Ramos, 1965, p. 24), os simbolistas brasileiros, em consonância com o ideário da escola, usaram insistentemente verbos em *izar* (*tantalizar* e *nectarizar*, por exemplo), substantivos em *escência* (*lactescência*, *opalescência*, *flavescência* etc.), esdrúxulos advérbios de modo em *mente* (como *brumalmente*, *lirialmente*, *constelarmente*, encontrados em Cruz e Sousa), assim como termos hebraicos e bíblicos, alquímicos e cabalísticos, grecismos, latinismos e preciosismos. Neste sentido, por certo foi de muita utilidade, a simbolistas brasileiros e portugueses, a consulta – direta ou indireta – ao *Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (1888), de Jacques Plowert (pseudônimo de Paul Adam). Além da leitura direta, evidentemente, das obras poéticas dos decadentistas e simbolistas.

Como complemento ao acima aventado, citamos Alfredo Bosi e sua *História concisa da literatura brasileira*:

> As principais técnicas literárias da vanguarda, como o *monólogo interior* e a *corrente de consciência* de Joyce, a *sondagem infinitesimal na memória* de Proust, a *desarticulação sintática* de Apollinaire e a *linguagem automática* do Inconsciente dos surrealistas não seriam possíveis sem a pressão que o Simbolismo exerceu sobre as convenções de estilo dos naturalistas. (Bosi, 1997b, p. 267; grifos do autor)

De acordo com o crítico Edmund Wilson, em *O castelo de Axel*, podem-se apontar duas vertentes quase opostas no Simbolismo francês: a primeira, *sério-estética*, é predominante e vinca a poesia de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, poetas seriamente preocupados com sólidos conceitos estéticos, filosóficos e espirituais; a segunda, *coloquial-*

irônica – ou, conforme frisa Wilson, *irônico-pungente*, *gírio-pomposa*, *chulo-ingênua* –, é marcada pela ironia e pelo coloquialismo, pela paródia e pela sondagem do cotidiano, e compreende a produção dos poetas Tristan Corbière e Jules Laforgue, principalmente. Importantes poetas modernistas, de várias literaturas, derivam da segunda corrente, como T. S. Eliot e Manuel Bandeira. O crítico Edmund Wilson afirma, categoricamente: "é à tradição irônico-coloquial, mais que à sério-estética, do Simbolismo, que se filia Eliot" (Wilson, 1987, p. 74). No mesmo ensaio o crítico considera Laforgue "um excelente poeta, dos mais notáveis entre os simbolistas. Ele e Corbière trouxeram nova variedade de vocabulário e nova flexibilidade de sentimento" (idem) à hermética poesia simbolista.

No Brasil, o poeta simbolista que mais se aproxima da segunda vertente é Marcelo Gama (1878 – 1915), estudado por Sebastião Uchoa Leite em "Marcelo Gama: farandulagem, *flânerie*" (em *Crítica clandestina*, 1986). No ensaio, Uchoa Leite aponta a influência de Cesário Verde sobre o poeta brasileiro e frisa que nosso Simbolismo "não digeriu os aspectos mais radicais dos mestres franceses. Mais verlainiano, absorveu mal Mallarmé. [...] E nem sombra das injeções críticas do coloquial-irônico, o contratexto do Simbolismo francês" (Leite, 1986, p. 100-1). Outro crítico-poeta, Augusto de Campos, destaca que a vertente *coloquial-irônica* permaneceu como "uma espécie de 'primo pobre', recessivo e desprezado, da outra – a linha 'nobre' da Poesia Simbolista" (Campos, 1988, p. 211; aspas do autor). No mesmo ensaio, "Antipoesia no Simbolismo" (seguido de poemas antológicos de Corbière, Laforgue e Rimbaud), Campos examina as causas do desprestígio do "primo pobre":

> Uma das mais fortes está na própria natureza *crítica* dessa linha, de certa forma um anticorpo ou contra-corrente dialética dentro do Simbolismo. [...] Atacando pelo avesso, [...] os poetas da linha 'coloquial-irônica' começaram a reintroduzir no corpo superpoético do poema, artefato de luxo, todo um lixo semântico, vedado à 'terra santa' da poesia. Contra os cânones do *sermo nobilis*, a dessacralização do *sermo vulgaris*. Antipoesia. Antiarte. (p. 211-2; grifos e aspas do autor)

Na literatura portuguesa, Ivan Teixeira considera notável o caso de Camilo Pessanha, "cujo *Clepsidra* representa uma curiosa e inventiva síntese das duas tendências do Simbolismo francês, conforme observou, em texto inédito, o professor Francisco Achcar" (Teixeira, 1994, p. XIX).

Em conseqüência da divisão operada no seio do Simbolismo por Wilson, a crítica aponta a própria subdivisão da vertente *sério-estética* em duas linhas distintas: a primeira, ligada a Paul Verlaine, pode ser compreendida como um *Simbolismo neo-romântico*, e suas características principais são a musicalidade, o conteudismo, o misticismo, a tendência ao

sentimentalismo e ao langor, uma maior espontaneidade, uma concepção positiva de Deus e do infinito. Esta linha simbolista neo-romântica, sob a batuta de Verlaine, corrobora o afirmado acima, quando insistimos que Decadentismo e Simbolismo acabam se confundindo, principalmente em países como Brasil e Portugal, na conformação da nova poesia finissecular. Pois Verlaine é tido, por Michaud e outros críticos, como mestre decadentista, não simbolista.

A subvertente oposta é um *Simbolismo revolucionário* explorado principalmente por Mallarmé (na esteira de Poe e Baudelaire), e suas qualidades essenciais são a plasticidade, o formalismo, o esteticismo exacerbado, o cerebralismo, o hermetismo, uma concepção negativa de Deus e do infinito. Dante Tringali, em *Escolas literárias*, conclui didaticamente que

> um simbolismo é mais artístico, formalista, revolucionário, difícil, cerebral [o de Mallarmé]. O outro, mais místico, conteudista, espontâneo, emocional, menos inovador. [...] [Porém,] ambos trabalham sobre as correspondências de Baudelaire, cultivam o símbolo, o mistério, a sugestão, a musicalidade, buscam uma nova linguagem poética, são espiritualistas, esteticistas, anti-realistas, antiparnasianos, antipositivistas. (Tringali, 1994b, p. 164)

A respeito do *símbolo*, este constitui o núcleo da linguagem simbolista, o modo como a visão poética da vida, do homem e do mundo – em poesia e em prosa – deve ser expressa. Sua definição, no entanto, nem sempre é pacífica. Na visão de Mallarmé, por exemplo, o símbolo deve necessariamente ligar-se ao mistério. Álvaro Cardoso Gomes, em *O Simbolismo* (1994a), a partir de Saussure, distingue *signo* e *símbolo* levando em consideração a arbitrariedade do primeiro e o caráter de motivação do segundo. Neste sentido, o símbolo é sempre motivado (não arbitrário) e, por isso mesmo, conotativo, ao passo que o signo é sempre marcado pela denotatividade. No mesmo livro, Gomes oferece uma conceituação clara de símbolo, compreendido, em sentido amplo, como "uma forma de expressão que visa [a] sugerir estados de alma ou que visa [a] expressar o mistério ou a Idéia sem revelá-los. O símbolo caracteriza-se pela **plurissignificação**" (Gomes, 1994a, p. 62; negrito nosso).

Para que fique mais claro, pensemos em alguns símbolos universais convencionais: a cruz, que simboliza o Cristianismo; a estátua cega com a balança e a espada em cada uma das mãos, que simboliza a Justiça; a lágrima, que simboliza a dor; a cor branca, que simboliza a pureza etc. No Simbolismo, todavia, o símbolo é sempre subjetivo, conotativo e polissêmico e, como vimos, o responsável pelo estabelecimento das relações entre o mundo (onde o poeta

se encontra exilado) e as altas idéias essenciais. Além disso, o símbolo estabelece, por analogia, metaforização ou sinestesicamente, as relações pressupostas pelas correspondências místicas. Assim, o *símbolo simbolista*, para Mallarmé, é sempre signo de mistério, fruto da sugestão operada pelo poeta: "Nommer *un objet, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le* suggérer*, voilá le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole*" (apud Lemaître, 1965, p. 107; grifos do autor). Alguns outros poetas da escola, no encalço do Mestre, vão oferecer outras definições: René Ghil, por exemplo, em *Traité du verbe* (1886), afirma que "*le réel et suggestif SYMBOLE d'où, palpitante pour le rêve, en son intégrité nue se lèvera l'Idée prime et dernière, ou Vérité*" (apud Lemaître, 1965, p. 113); Maurice Maeterlinck, em resposta à enquete de Jules Huret de 1891, distingue dois tipos de símbolos (o tradicional e o *deliberado*, de uso simbolista), frisando que o poeta deve manter-se "*passif dans le symbole, et le symbole le plus pur est peut-être celui qui a lieu à son insu et même à l'encontre de ses intentions*" (idem); Albert Mockel, por seu turno, afirma em 1894 que "*dans la nature, toute la représentation est symbolique, car l'âme s'y certifie et, comme je voudrais le dire, toutes choses convergent au but unique*" (p. 114); finalmente, em 1900, em artigo publicado no *Mercure de France*, Henri de Régnier corrobora que o símbolo é o que há "*de plus essentiel en poésie* [e] *comporte une certaine obscurité inévitable* [, a qual] *n'est jamais d'un accès immédiatement facile*" (idem). A razão desta obscuridade, segundo o poeta, é que o símbolo "*porte son sens en lui, non pas d'une façon apparente, mais d'une manière secrète, de même que l'arbre porte en sa graine le fruit qui en naîtra*" (idem). Ademais, Régnier esclarece que o símbolo

> *est le couronnement d'une série d'opérations intellectuelles qui commencent au mot même, passent par l'image et la métaphore, comprenent l'emblème et l'allégorie. Il est la plus parfaite, et la plus complète figuration de l'Idée. [...] Un symbole est, en effet, une comparaison et une identité de l'abstrait au concret, comparaison dont l'un des termes reste sous-entendu. Il y a là un rapport qui n'est que suggéré et dont il faut rétablir la liaison.* (idem)

Conforme conclui Dante Tringali, em *Escolas literárias*, "a palavra *símbolo* no Simbolismo tem, pois, estes dois níveis: uma coisa leva a evocar outras coisas e todas as coisas evocam o *Absoluto*" (Tringali, 1994b, p. 160; grifos nossos).

Ainda conforme o crítico, a etimologia da palavra *símbolo* ajuda-nos a compreender melhor a questão: *símbolo* vem do grego *syn* + *ballein* e significa juntar, lançar ao mesmo tempo. A palavra *sílaba*, cognato de *símbolo*, apresenta o mesmo sentido, pois *sílaba* quer

dizer partes que se juntam para formar uma palavra. No início, a palavra *símbolo* designava um *sinal de reconhecimento*, ou seja, duas pessoas se reconheciam por possuírem partes de um mesmo objeto, ou por serem partidárias da mesma crença: no Cristianismo, por exemplo, pelo sinal-da-cruz se dava o reconhecimento entre os cristãos primitivos. O Simbolismo, enquanto movimento estético, atualiza este sentido mítico, místico e primitivo do símbolo, pois pressupõe que as coisas deste mundo, em última instância, são sinais de reconhecimento das coisas do Além. Conclui-se, assim, que *símbolo*, para os simbolistas, "é um signo motivado que tem um significado indeterminado, sugestivo, misterioso" (Tringali, 1988, p. 142).

Finalmente, o sentido simbolista de símbolo pode aproximar-se do religioso, conforme afirma um historiador das religiões como Mircea Eliade, para quem, "sendo o homem um *homo symbolicus* e estando o simbolismo implícito em todas as suas atividades, todos os fatos religiosos, têm, necessariamente, um caráter simbólico" (Eliade, 1991, p. 217). Afirma o estudioso que a revelação do Mundo através dos símbolos religiosos, se se modifica através do tempo e das várias culturas, é sempre revelador de "algo de mais profundo e fundamental. [...] Não se trata de linguagem utilitária e objetiva. O símbolo não é um decalque da realidade objetiva" (p. 220), visão esta que se coaduna com a concepção de símbolo entre os poetas do final do século XIX. Eliade, ao valer-se das conquistas de vários ramos do conhecimento como a psicologia profunda, as artes plásticas e a poesia, a etnologia, a história, a semântica ou a filosofia, como subsídios para seu trabalho, frisa que lhe interessam unicamente "os símbolos *religiosos*, que estão associados a uma experiência religiosa ou a uma concepção religiosa do mundo" (p. 208; grifo do autor).

Um outro sentido é o que aparece na teoria das formas simbólicas de Cassirer. Este, em *Ensaio sobre o homem*, sugere que o ideal de *animal rationale* aplicado ao homem, e tão perseguido por este em vários momentos da História – e não desbancado pelo irracionalismo, claro, já que a razão é um aspecto inerente ao ser humano –, deveria ser substituído pelo epíteto de *animal symbolicum*, pois esta é a diferença específica do ser humano em relação aos animais, e significa o amplo e "novo caminho aberto para o homem – o caminho para a civilização" (Cassirer, 1997, p. 50). Assim, de acordo com o filósofo, são formas simbólicas criadas pela civilização humana: o mito e a religião, a linguagem, a arte, a história e a ciência. Em palavras do próprio Cassirer:

> Não estando mais num universo meramente físico, o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo. São os variados fios que tecem a rede simbólica, o emaranhado da experiência humana. [...] A

> realidade física parece recuar em proporção ao avanço da atividade simbólica do homem. (idem, p. 48)

Como se vê, o filósofo confere à palavra *símbolo* um sentido bastante amplo, mas instigante. Em seu livro, o autor mostra a especificidade de cada uma dessas atividades simbólicas e frisa suas inter-relações. A nosso ver, o capítulo dedicado à arte (cf. Cassirer, 1997, p. 225-78) revela lúcida compreensão do fenômeno artístico e, conquanto não enumera, historicamente, esta ou aquela escola, é um texto fundamental para a compreensão filosófica da autonomia e da especificidade estéticas, aspectos estes evidenciados, nos séculos XIX e XX por, entre outros, Charles Baudelaire.

É bastante evidente, pelo exposto, que os verdadeiros poetas simbolistas procuraram aliar a *sugestão* (*de conteúdos*, mas também *de aspectos formais* como a musicalidade, a visualidade e a disposição gráfica dos poemas) a uma preocupação artesanal e criativa do texto. Em outros termos, os poetas simbolistas valeram-se de *meios* revolucionários, sugestivos (como a metáfora e a imagem insólitas, o verso livre, o poema em prosa etc.) para atingir seus *fins*, ou seja, a completa e complexa decifração, através do símbolo, das analogias universais, das relações entre o concreto e o abstrato, ou entre nosso mundo, o cosmo e as altas esferas espirituais. Neste processo, já o frisamos, a participação do *leitor* foi decisiva, pois este se torna, agora, elemento ativo na decifração dos poemas hieroglíficos dos tradutores e videntes poetas simbolistas. Em suma, a redescoberta da poesia e a revolução da linguagem encetadas pelo movimento foram fundamentais para as várias poéticas de vanguarda do século XX. A primeira fase do Futurismo de Marinetti (1905/1909), por exemplo, foi marcada pela divulgação e exploração do verso livre, das enumerações e das palavras em liberdade prefiguradas pelos simbolistas.

III – Os *pioneiros* do Simbolismo

3.1. Preliminares

A *ouverture* da obra fundamental de Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme* (1966), já citada, intitula-se "*L'aventure poétique*". Nesta o crítico estuda, além das correntes estéticas, místicas e filosóficas que convergiram para o Simbolismo, os poetas fundamentais que, a partir de Baudelaire, também contribuíram para a lenta formação do movimento. Assim, o primeiro capítulo é dedicado ao poeta *d'As flores do mal*; o segundo, aos poetas Villiers de L'Isle-Adam, Tristan Corbière e Lautréamont, classificados por Michaud como *malditos* e *revoltados*; o terceiro, o quarto e o quinto capítulos estudam, por sua vez, os poetas *malditos* Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, especificando sua contribuição ao Simbolismo.

Henri Lemaître, em *La poésie depuis Baudelaire* (1965), conquanto não frise a importância de L'Isle-Adam, também parte de Baudelaire e ressalta Lautréamont (pela revolta), Rimbaud (pela vidência), Verlaine (pela intuição da música) e Mallarmé (pela procura do Absoluto), como os poetas principais da gradativa configuração do ideário simbolista, demonstrando a ruptura que estes poetas, cada um a seu modo, empreenderam.

Partimos, pois, principalmente dos dois críticos citados para proceder à apresentação destes que nomeamos como os *pioneiros* do Simbolismo – ou, melhor dito, como pioneiros da poesia moderna e da poesia da modernidade, na esteira de Baudelaire. Frise-se, outrossim, que o sentido lato do termo *pioneiros* aqui adotado, misturando poetas de variada cepa, visa a trazer à tona os índices de ruptura que esses poetas consagraram e que foram eficazes no Simbolismo posterior.

3.2. Três precursores *malditos* e *revoltados*: Villiers de L'Isle-Adam, Corbière e Lautréamont

O conde Philippe-Auguste-Mathieu Villiers de L'Isle-Adam (1838 – 1889), nobre caído em desgraça, amigo de Mallarmé, não é, conforme Michaud, um *moderno* como Baudelaire, mas "*seulement et essentiellement un inadapté*" (Michaud, 1966, p. 82). Contista, poeta e dramaturgo nascido na Bretanha, L'Isle-Adam foi cedo para Paris, onde travou conhecimento com a filosofia idealista de Hegel e, através de Baudelaire, conheceu Wagner e Poe. Michaud aponta ainda sua iniciação nas ciências ocultas e sua admiração pelo esoterismo de Raimond Lulle, de Swedenborg e de Eliphas Lévin. Contudo, é o Idealismo hegeliano que

mais o influenciou, pois num mundo "*en perpétuel devenir*" (p. 87) encontraria o poeta certo conforto para suas privações: "*Après la révolte, l'évasion est la seule issue possible, l'évasion dans ce monde idéal, mais plus réel que l'autre, que l'on porte en soi*" (p. 86).

Robert Sabatier (no segundo volume de *Histoire de la poésie française – La poésie du XIXe. siècle – Naissance de la poésie moderne*, 1977) considera L'Isle-Adam como um poeta *independente*, embora situado na confluência entre Parnasianismo e Simbolismo.

Villiers de L'Isle-Adam estreou, ainda sob o impacto de Vigny e Lamartine, com os poemas de *Premières poésies* (1856/58), seguidos de *Fantasies nocturnes* (1862). Tiveram melhor apreço seus poemas em prosa de *Histoires insolites* (1888) e *Chez les passants* (1890), além de obras em prosa como *L'Ève future* e *Contes cruels* (1883; edição brasileira, 1987). Contudo, são seus dramas, como *Axël*, que serão cultuados pelos simbolistas. *Axël*, drama poético em prosa, em quatro partes, é o testamento poético de L'Isle-Adam, publicado postumamente. A peça é caracterizada por Sabatier como "*vaste symphonie lyrique, inégale, souvent pleine de splendeurs sombres, de profondeurs mystérieuses, avec des éclairs de magie et d'occultisme, proche de Wagner*" (Sabatier, 1977, p. 179). Por seu turno, Guy Michaud ressalta a *morte* e *certo gosto sarcástico pelo macabro* como temas caros a L'Isle-Adam: "*c'est dans une constante vision de la mort que s'unissent, chez Villiers, le rêveur, l'ironiste et le philosophe*" (Michaud, 1966, p. 87). Sobre *Axël*, eis o juízo crítico que Michaud exprime:

> *Villiers mit d'abord dans* Axël *le goût de l'exceptionnel, la recherche avide du surnaturel, la conception élevée et idéale de l'amour que, grâce à Baudelaire, il avait trouvés et admirés chez Edgar Poe. [...] il y fit passer le souffle lyrique, les évocations légendaires, la puissante musicalité du drame wagnérien. [...] Il fit d'*Axël*, par la présence d'un trésor caché, le drame de l'or, symbole de toute puissance occulte*. (p. 89-90)

Enfim, como os poetas simbolistas, o crítico norte-americano Edmund Wilson, posteriormente, parte da ampla sugestão desta obra de Villiers de L'Isle-Adam para caracterizar o herói simbolista. Wilson também toma emprestado o título do drama, *O castelo de Axel*, para seu estudo sobre a literatura européia de 1870 a 1930.

Tristan Corbière (1845 – 1875), ao lado de Jules Laforgue, é tido pelo mesmo Edmund Wilson como o iniciador da linha *coloquial-irônica* do Simbolismo, como já vimos. O poeta bretão, marinheiro e filho de marinheiro[4], "*vagabond de la mer et de la terre*" (Sabatier, 1977,

[4] Antonio Candido, no primeiro volume de *Formação da literatura brasileira*, no capítulo "Pré-Romantismo franco-brasileiro", estuda brevemente o pai de Tristan, Édouard Corbière (autor de *Élégies brésiliennes*, 1823),

p. 330), passa uma temporada em Paris pouco antes de sua morte, quando colabora na *Vie parisienne* e publica, em 1873, *Les amours jaunes*. A obra passa praticamente despercebida na época do lançamento, sendo notada e degustada por uns poucos como Jules Laforgue e Paul Verlaine, que em 1883 coloca Corbière no rol de seus *Poètes maudits*, ao lado de Rimbaud e Mallarmé.

Guy Michaud, comparando Villiers e Corbière, adverte que, frente à ambição metafísica do primeiro, as *contorsões* de Corbière empalidecem. Mas o crítico reconhece que não há padrões para mensurar os dois poetas, uma vez que Corbière "*refuse toute comparaison, tout rapprochement,* [e] *il entend ne figurer sur aucune échelle de valeur*" (p. 91). Ou seja, o antológico verso de Corbière, sempre citado, "*L'Art ne me connaît pas. Je ne connais pas l'Art*" (apud Michaud, 1966, p. 91), é emblemático neste sentido, resguardando o poeta marginal e boêmio como inclassificável e não-catalogável. No entanto, conforme Michaud e grande parte da crítica, a poesia de Corbière repercute a de François Villon, poeta vagabundo do século XV.

A poesia de Corbière – como a de Lafogue – foi redescoberta no século XX por dois poetas norte-americanos, Ezra Pound e T. S. Eliot. O primeiro, não sem certo exagero, sobrevaloriza Corbière, considerando-o, conforme aponta Augusto de Campos, "o maior poeta do período" (apud Campos, 1988, p. 213) simbolista francês. Para Pound, inclusive, Corbière trabalha criticamente os clichês literários de sua época e "é o descobridor da *logopéia*, a dança das palavras no intelecto" (Campos, 1988, p. 213). Eliot, por seu turno, avizinha Corbière dos poetas metafísicos ingleses e "testemunha a influência deles [Corbière e Laforgue] sobre a sua própria poesia" (p. 214).

A poesia de Corbière, conforme Guy Michaud, "*se refuse à être poésie, pleine de calembours et de coquetteries*" (Michaud, 1966, p. 92). Porém, esta poesia eivada de cotidiano, de prosaísmo, de ironia, de sarcasmo, de paródia, de imagens cruas e ritmos dissonantes – enfim, de *antipoesia*, no dizer de Augusto de Campos –, ao tematizar o pária, o boêmio e as *paisagens más*, chama a atenção dos simbolistas: estes, "*à la suite de Verlaine, retiendront l'accent si particulier de ce poète maudit*" (p. 93). E assim "*Le crapaud*" ("O sapo", famoso poema de Corbière traduzido entre nós por Pedro Kilkerry) tornar-se-á um dos símbolos preferidos para a auto-caracterização do poeta simbolista.

---

apontando certo indianismo difuso, exótico – mas sem cor local – presente em seus poemas (cf. Candido, 1993b, p. 262-3).

Les chants de Maldoror (1868), único livro de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont (1846 – 1870), aparece um pouco antes do livro de Corbière e condensa, conforme o apontam Michaud, Lemaître e outros, o *furor*, o *ressentimento*, o *humor feroz*, o *sarcasmo*, a *ironia*, a *revolta* e "*la rupture avec la réalité*" (Lemaître, 1965, p. 32). Tal ruptura, segundo Lemaître, fez com que Lautréamont fosse considerado – como Rimbaud – um dos profetas do Surrealismo. No entanto, para Michaud, a obra do jovem poeta nascido em Montevidéu não revela a presença da loucura (como algumas páginas de *Aurélia*, de Nerval), nem tampouco o mundo inconsciente dos surrealistas. Isto se dá porque Lautréamont

> *conserve toujours une lucidité totale. [...] Il ne se départit jamais de son ironie. [...] Il ne s'abandonne pas aux fantaisies de son inconscient, mais il s'en empare, et les utilise comme une machine de guerre pour ébranler notre raison. [...] Il n'entend pas, comme Prométhée, se mesurer à Dieu en essayant de recréer le monde, mais le bafouer en s'efforçant de le détruire. Maldoror, sous sa plume, est un destructeur impitoyable. Destructeur de toute littérature d'abord. [...] Il ne respectera donc aucune forme, il méprisera le lecteur, se moquera de lui ouvertement*. (Michaud, 1966, p. 96)

Para Michaud, enfim, a revolta destrutiva do poeta não se dirige apenas à literatura, mas pressupõe também a intenção de destruir Deus. Neste particular lembramos Lemaître, para quem o conflito do poeta, a partir da segunda metade do século XIX, atinge várias e inusitadas proporções: conflito com a sociedade; conflito com Deus; conflito com "*l'évidence ou la banalité de la conscience*" (Lemaître, 1965, p. 9) e com o mundo; conflito do poeta consigo mesmo (ao qual se acrescenta, a nosso ver, o conflito do poeta com a tradição literária, quando ele busca renová-la sob variadas formas: a *decadência*, a revolta).

Suzanne Bernard, por seu torno, frisa a "*influence libératrice*" (Bernard, 1959, p. 248) decorrente da obra de Lautréamont e da de Rimbaud: em 1890, o editor Genonceaux republica *Les chants de Maldoror*; em 1891, Vanier edita novas tiragens de *Illuminations* e de *Une saison en enfer*, obras que, segundo a estudiosa, influenciam "*les jeunes écrivains de la seconde génération Symboliste dans les voies de la poésie anarchique*" (idem). Assim, o poema em prosa, sob a batuta genial de Rimbaud e Lautréamont, abre novas e insuspeitadas possibilidades temáticas e de expressão, e gradativamente adquire sua fisionomia moderna, calcada na revolta, na iluminação, nos abismos e nas fraturas individuais. Assim, referindo-se à obra de Lautréamont, Bernard afirma:

> *Cette 'machine infernale' dirigée contre la littérature inaugure une forme nouvelle de littérature. Le poème en prose, tel que Lautréamont l'a conçu, est quelque chose d'entièrement neuf, qui tient du roman, de l'invective lyrique et du poème épique. Sans doute, on peut dire que les* Chants de Maldoror *pulvérisent les cadres stricts du poème en*

> *prose conçu comme un genre littéraire bien défini; mais, ce faisant, il lui ouvre, – l'avenir le montrera – des perspectives encore inconnues*. (p. 247; aspas da autora)

Finalmente, *Les chants de Maldoror*, obra blasfema ao Criador, é vista por Sabatier como "é*popée splendide, douloureuse et torturée, magique et cosmique*" (Sabatier, 1977, p. 171). A obra de Lautréamont, absolutamente pessoal, não se preocupa com a construção de um mundo novo, como os simbolistas o farão depois, mas com o caos e a destruição. Neste sentido, talvez não seja possível demonstrar o que tal obra ímpar lega ao Simbolismo. Entretanto, por volta de 1891, Rémy de Gourmont afirma que, a seu ver, o valor de *Les chants de Maldoror* está justamente na "*nouveauté et l'originalité des images et des métaphores*" (apud Michaud, 1966, p. 99). Juízo este que, atrelado à constatação de Lautréamont como *poeta da revolta*, será partilhado pelos decadentistas e simbolistas em geral.

3.3. Paul Verlaine, mestre decadentista

Paul Verlaine (1844 – 1896), entre parnasianos, decadentistas e simbolistas, é, a nosso ver – e não apenas pela influência que dele irradia para outras literaturas européias e hispano-americanas, fato talvez só comparável à de Baudelaire –, um excelente exemplo de como a confluência de estéticas conflitantes pode gerar uma obra poética rica e original. Apesar de que o poeta, conforme frisa Otto Maria Carpeaux no ensaio "Pobre Verlaine", é considerado, ao longo do século XX, como um "poeta menor", e sua obra desperta menos interesse que a de Mallarmé ou Baudelaire. Contudo, o crítico afirma que "em Verlaine descobri, pela primeira vez, o que é poesia" (Carpeaux, 1992, p. 82). Recusando-se a filiar o poeta a qualquer escola finissecular – pois sua obra "encontra-se fora da tradição poética francesa" (p. 83) –, Carpeaux sustenta que Verlaine "revivificou a tradição poeticíssima e francesíssima de Villon" (p. 85). Em seguida, o crítico faz a defesa de Verlaine como "poeta moderno, do século XIX. [...] Na sua poesia não pulsa o Universo de Deus e do Diabo e sim apenas o coração humano. Mas essa música modesta não seria bastante para fazer grande poesia?" (idem).

Por seu turno, Pierre Martino afirma que Verlaine "*incarna alors cette volonté de révolte contre l'idéal parnassien. Et pourtant, qui avait été plus parnassien qui lui?*" (Martino, 1970, p. 96). Assim, além de participar dos dois primeiros números do *Parnasse contemporain*, o primeiro livro de Verlaine, *Poèmes saturniens* (1866), pelos temas ou pelo

processo compositivo, paga tributo ao Parnasianismo. Ademais, a filiação baudelairiana do poeta, frisa Martino, se faz evidente em sua estréia: "*Le titre même était emprunté à Baudelaire, qui avait appelé ses* Fleurs du mal *un livre 'saturnien, orgiaque et mélancolique*'" (idem; aspas do autor). Contudo, Verlaine transporta

> *les thèmes baudelairiens, somptueux et 'grand style', en des thèmes menus, simples, délicats, gracieux, tristes. [...]* ***Deux ou trois pièces sont même symbolistes avant la lettre****, avec leur paysage 'mystique', indécis, leur dessin brumeux, qui suggère des émotions vagues plutôt qu'il ne sert à tracer un beau fond de tableau.* (p. 96-7; aspas do autor; negrito nosso)

Ainda conforme Martino, o livro seguinte de Verlaine, *Les fêtes galantes* (1869), talvez seja um dos únicos que poderiam passar por uma recolha tipicamente parnasiana. Anos mais tarde (abril de 1874, segundo o organizador das *Oeuvres poètiques complètes* de Varlaine, Y. – G. Le Dantec), Verlaine compõe o famoso "*Art poétique*", que "*illumina d'une joyeuse lumière les premières heures de la journée symboliste*" (Martino, 1970, p. 98). O crítico afirma que o próximo livro de Verlaine, *Romances sans paroles* (1874), é uma clara aplicação dessa nova poética, apta a expressar a verdadeira poesia moderna.

Em *Dédicaces* (1890; sucessivamente aumentado nas edições posteriores), "*le plus hétéroclite parmi les dix-huit recueils publiés du vivant de Verlaine ou immédiatement après sa mort*" (Le Dantec, 1951, p. 1059), entre poemas dedicados a vários contemporâneos seus (Anatole France, François Coppée, J. – K. Huysmans, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Villiers de L'Isle-Adam, Gabriel Vicaire etc.), encontramos pelo menos duas baladas consagradas aos movimentos parnasiano, decadentista e simbolista. Eis a estrofe de abertura da primeira, "*Ballade en vue d'honorer les parnassiens*" (dedicada a Ernest Jaubert):

Or, on vivait en des temps fort affreux
Où la réclame était mal en avance.
Dans la bataille aux rimes plus d'un preux
Tout juste eut pour l'attaque et la défense
Quelque canard d'Artois ou de Provence;
Mais Phoebus vint que reconnut les siens
Et sut garder, vainqueurs, de toute offense
Les chers, les bons, les braves Parnassiens.
[...]

(Verlaine, 1951, p. 393)

O outro poema intitula-se "*Ballade en faveur des dénommés décadents et symbolistes*" e é dedicado a Léon Vanier. Eis a primeira estrofe do texto:

Quelques-uns dans tout ce Paris,
Nous vivons d'orgueil et de dèche.
D'alcool encore qu'épris,
Nous buvons surtout de l'eau fraîche
En cassant la croûte un peu sèche.
A d'autres fins mets et grands vins,
Et la beauté jamais revêche!
Nous sommes les bons écrivains.
[...]
(p. 460-1)

Os fragmentos dos poemas citados demonstram claramente que Verlaine, fiel às origens parnasianas e a Baudelaire, nem por isso foi estranho ao Decadentismo e ao Simbolismo que se definem entre os anos de 1870/80. Não é o caso, evidentemente, de aplicar-lhe a camisa-de-força desta ou daquela estética, mas tão somente frisar como sua obra, em alguns momentos, nutre – e é nutrida – pelos movimentos que lhe são contemporâneos.

Verlaine publica, em 1884, os ensaios (aparecidos antes na revista decadentista *Lutèce*, em 1883) *Les poètes maudits*, em torno de Mallarmé, Rimbaud e Corbière. Segundo Suzanne Bernard, a *plaquette* começa a "*attirer l'attention du public sur les formes nouvelles de la littérature*" (Bernard, 1959, p. 374), inclusive pelos *ditirambos* com que o poeta coroa seus iguais. Sobre Rimbaud, por exemplo, Verlaine afia a pena, num elogio que poderia ser aplicado a si mesmo: "*La muse de M. Arthur Rimbaud prend tous les tons, pince toutes les cordes de la harpe, gratte toutes celles de la guitare et caresse le rebec d'un archet agile s'il en fut...*" (apud Bernard, 1959, p. 374). Assim, depois dos artigos, os três poetas laureados – mais o próprio Verlaine – tornam-se "*les inspirateurs et les maîtres des générations nouvelles... Leur influence épanouie en traînée de poudre éclata comme un feu d'artifice et, du soir au matin, métamorphosa la chose littéraire*" (apud Bernard, 1959, p. 375), conforme o testemunho de Laurent Tailhade.

No mesmo ano de 1884 Verlaine publica a coletânea de poemas *Jadis et naguère*, que só aparece em janeiro de 1885. Segundo o organizador das poesias completas do autor, Y. – G. Le Dantec, *Jadis et naguère* é "*le recueil le plus disparate, et aussi le plus inégal*" (Le Dantec, 1951, p. 958) de todos os livros do poeta, pois contém peças que variam, aproximadamente, de 1871 ao ano da publicação. Ora, é neste livro que Verlaine recolhe o famoso soneto "*Langueur*", dedicado a Georges Courteline e que aparecera, como já vimos, no *Le chat noir* de 26 de maio de 1883. O poema, como também já frisamos, logo se torna ícone dos decadentistas, pois suas imagens outoniças, indolentes, langorosas e evocativas da decadência romana estavam em perfeita consonância com esta estética, conforme se depreende do poema:

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'âme seulette a mal au coeur d'un ennui dense.
Là-bas on dit qui'il est de longs combats sanglants.
O n'y pouvoir, étant si faible aux voeux si lents,
O n'y vouloir fleurir un peu cette existence!

O n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu!
Ah! tout est bu! Bathylle, as-tu fini de rire?
Ah! tout est bu, tout est mangé! Plus rien à dire!

Seul, un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul, un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul, un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige!
(Verlaine, 1951, p. 250)

O poema é caro aos decadentistas pelas imagens langorosas, indolentes; pela indiferença, impotência, apatia e *decadência* do eu-lírico, metaforizada na decadência do Império; pelo clima outoniço e crepuscular; pelo suntuarismo das imagens; pela busca de um "estilo de ouro", rebuscado, através do qual o eu-lírico, pessimista e indiferente a tudo, se compraz em compor "acrósticos indolentes" que sejam capazes de reverberar, no seu íntimo, o clima indefinido e fugaz do ocaso. O *langor*, sentimento complexo, é um *topos* de ampla utilização na poesia finissecular e, desde o título do poema verlainiano, está presente no *impressionismo subjetivo* do eu-lírico.

Paulo Franchetti, em *Nostalgia, exílio e melancolia*: leituras de Camilo Pessanha (2001), afirma que *langor*, originalmente, era "o termo teológico para designar a espera nostálgica em que se encontrava o crente separado do seu Deus" (Franchetti, 2001, p. 34). Atualizado pela poesia decadentista, o *langor* vinca-se de *volúpia* e *tédio, nostalgia* e *exílio.* O langor, portanto, não é "um sentimento simples nem estático. Pelo contrário, é cambiante, e se constitui por uma oscilação entre vários estados de alma, ou pela coincidência deles: atonia, volúpia, morbidez e definhamento" (p. 35). O langor, forma negativa da nostalgia, na visão de Franchetti, liga-se sempre a um desejo (sexual ou não) e a uma esperança remota de, por exemplo, romper o exílio e voltar para Deus. No caso dos decadentistas, porém, tal sentimento, vincado pela impotência, pelo pessimismo e pelo tédio amorfo, parece constrangê-los apenas à volúpia vaga, ao definhamento e à morbidez, conforme o demonstra o soneto de Paul Verlaine.

O outro poema que nos interessa comentar é o longo e programático (para os simbolistas) "*Art poétique*", que também aparece na desigual coletânea *Jadis et naguère*. Este célebre poema, escrito em 1874, foi publicado pela primeira vez na revista *Paris moderne* de

10 de novembro de 1882, e liga-se definitivamente ao Simbolismo não tanto por uma posição pessoal de Verlaine, mas como *atmosfera* e *concepção particular* de poesia, a qual depois é explorada por simbolistas de todas as latitudes e altitudes. O poema assim se inicia:

> *De la musique avant toute chose,*
> *Et pour cela préfère l'Impair*
> *Plus vague et plus soluble dans l'air,*
> *Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*
> *[...]*
> (Verlaine, 1951, p. 206)

Este poema fornece a base da estética simbolista ao preconizar a música como elemento fundamental na elaboração do poema: "*Le vers doit être, avant tout, de la musique, une harmonie de sons qui font rêver*" (Martino, 1970, p. 98). Mas há outros pontos importantes aconselhados por Verlaine: a expressão do vago, da nuança, do impreciso; a sugestão; o uso de versos ímpares; a rima conseguida através de assonâncias e aliterações; os novos temas, como "*les menues sensations, les inquiétudes, les malaises, les rêves... tout ce qui est la matière de la vraie poésie moderne*" (idem, p. 99).

Frisa Henri Lemaître, em obra citada, que os imitadores de Verlaine, em sua maioria, apreenderam apenas o aspecto exterior de sua musicalidade. Contudo, ao contrário do que se tem propagado, a musicalidade verlainiana "*est-elle tout autre chose qu'une simple poétique de la sonorité*" (Lemaître, 1965, p. 36). Assim, conforme o crítico:

> *La musicalité du langage rassemble dans leur unité poétique la fugacité et la profondeur des impressions.* [Em Verlaine] *le pittoresque de paysage et le pittoresque d'âme se rejoignent dans l'unité symbolique de la même musicalité. Ainsi la musicalité est la forme lyrique de l'analogie et de la correspondance. [...] c'est un impressionnisme où la continuité d'une poésie immédiate figure la plenitude et la richesse d'une intuition*. (idem)

Pode-se questionar o crítico no que concerne à consciência verlainiana da teoria das correspondências, mas o langor, a intuição e o *impressionismo subjetivo* – efetivado através da música – são os aspectos mais evidentes de sua poética, aproveitada em larga escala por decadentistas e simbolistas.

Guy Michaud, por sua parte, sustenta que, com Verlaine, "*le paysage devient vraiment état d'âme. L'un et l'autre se fondent ensemble, en une intuition quasi-mystique et par conséquent ineffable*" (Michaud, 1966, p. 115). Contudo, o autor de *Sagesse* deve bastante a Rimbaud principalmente a partir de 1871, quando começa a elaborar uma teoria poética mais consistente. Michaud acrescenta ainda que a poesia de Verlaine, como a de Rimbaud, "*se présente comme révolutionnaire*" (p. 121), e que "*aux premières heures du renouveau*

poétique, l'impressionnisme verlainien viendra imprégner l'âme décadente" (p. 124). No entanto, ressalva o crítico, a poesia verlainiana não é ainda simbolista, pois que o verdadeiro Simbolismo, "*Baudelaire nous l'a déjà laissé pressentir, est bien autre chose, la recherche d'une correspondance fondamentale, d'une analogie réelle et constitutive entre notre âme et l'univers: et cette notion ne se précisera que plus tard*" (idem).

Após estes comentários, reportemo-nos à resposta dada por Verlaine à enquete de Jules Huret sobre a evolução literária, em 1891:

> *Le symbolisme? comprends pas. Ça doit être un mot allemand, hein? Moi d'ailleurs, je m'en fiche. Quand je souffre, quand je jouis ou que je pleure, je sais bien que ce n'est pas du symbole... On nous l'avait jetée comme une insulte, cette épithète [de décadent]; je l'ai ramassée comme un cri de guerre. Décadent, au fond, ne voulait rien dire du tout.* (apud Le Dantec, 1951, p. 1092)

Conforme ressalta Le Dantec, decadente ou não, simbolista ou não, resta-nos de Verlaine, neste sentido, a "*charmante ballade* [pelos decadentes e simbolistas, citada acima], *et surtout 'Langueur', le superbe sonnet de* Jadis et naguère, *si profondément désespéré sous son enveloppe ironique*" (Le Dantec, 1951, p. 1092). Por outro lado, decadente ou não, simbolista ou não, sabemos da importância, para o Simbolismo, de um poema como "*Art poétique*" e da devoção dos adeptos desta escola para com a poesia crepuscular, outoniça, langorosa, melancólica, *impressionista subjetiva* e, sobretudo, musical, de Paul Verlaine. Cremos que isto explica, pelo menos em parte, a mescla Decadentismo-Simbolismo em literaturas como a brasileira e a portuguesa, assim como o fato de nossos poetas terem alçado Verlaine, de mestre decadentista, a mestre decadentista-simbolista.

Anna Balakian afirma que a concepção de música, por parte do poeta, também difere em essência daquela preconizada por Baudelaire ou Mallarmé. Neste sentido – e contrariando questões esboçadas acima –, para Balakian, Verlaine preocupa-se essencialmente com a exploração dos aspectos melódicos e harmônicos da palavra, enquanto Baudelaire e Mallarmé concebem as relações entre poesia e música num plano mais estrutural. Privilegiando a emoção e a sensibilidade, Verlaine explora não a sugestividade da palavra isolada (como Baudelaire), mas "as associações de combinações especiais de palavras, que contêm essas recorrências de sons como '*il pleure dans mon coeur*'. [...] A poesia se torna música através do seu apelo ao ouvido e não através da sua função inerente ou de seus efeitos sobre as associações mentais" (Balakian, 1985, p. 55; aspas da autora; grifo nosso).

A crítica não toca, portanto, na questão do *impressionismo subjetivo* de Verlaine, mas ressalta apenas sua exploração dos aspectos melódicos, harmônicos e sugestivos da palavra

e/ou do verso. Assim, a Verlaine interessa mais o "apelo ao ouvido" do que as teorizações complicadas acerca das relações estruturais entre poesia e música. Neste sentido, o crítico Marcel Raymond afirma:

> Ninguém foi menos teórico do que ele, menos preocupado com as ambições estéticas e filosóficas de seus contemporâneos, menos alquimista (como o foi Mallarmé), menos visionário e profeta (como Rimbaud). Nasceu para levar à perfeição o lirismo íntimo e sentimental. (Raymond, 1997, p. 24)

Neste sentido também aponta Álvaro Cardoso Gomes, para quem Verlaine não oferece, no geral de sua obra, nenhuma cosmovisão pessoal e original, como as de seus contemporâneos, mas se preocupa essencialmente com a reformulação formal da poesia que então se fazia, bastante atrelada à impassibilidade e à impessoalidade parnasianas.

Seja como for, a influência maciça de Verlaine na poesia simbolista internacional – influência, frise-se, calcada na musicalidade exterior e não tanto no que chamamos, com base em Michaud e Lemaître, de *impressionismo subjetivo* – é marcante e inquestionável, inclusive no Brasil e em Portugal, onde um poeta como Eugénio de Castro levou ao paroxismo a exploração musical da palavra. No Brasil, poderíamos apontar a presença verlainiana como o segundo influxo importante da poesia francesa do final do século XIX, depois de Baudelaire. Sabemos que o importante simbolista brasileiro, o mineiro Alphonsus de Guimaraens, foi cognominado "Verlaine brasileiro", dadas as afinidades formais e temáticas entre os dois poetas. Mesmo a Cruz e Sousa esta musicalidade mais superficial (no melhor sentido da palavra) não foi estranha, apesar do rigor construtivo de sua poesia – conforme o aponta a crítica brasileira mais recente.

3.4. Stéphane Mallarmé, mestre simbolista

Aprofundando a senda aberta por Poe e Baudelaire, Stéphane Mallarmé (1842 – 1898) é a própria encarnação da vertente construtiva do Simbolismo e um dos mais fascinantes arquitetos da poesia moderna. O poeta, apesar de considerado Mestre pelos simbolistas de 1886 (que se reuniam em Cenáculo, no apartamento de Mallarmé, situado na *rue de Rome*, pelo menos desde 1884), terá sua poesia plenamente compreendida apenas no século XX, quando os poetas "puderam entender o alcance de sua experiência e perceber as possibilidades inéditas que ela abria aos modernos" (Perrone-Moisés, 1998, p. 111). Poeta conciso, sibilino,

"refinado, precioso e hermético, ele foi visto, pelas gerações seguintes, como o agente de uma mutação radical do próprio conceito de poesia" (p. 112), fato este encarecido por poetas diversos como Paul Valéry, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Michel Butor, Jorge Luis Borges, Phillippe Sollers.

Mallarmé recusa, conforme salienta Guy Michaud, o lirismo de fundo romântico e, ao mesmo tempo, submete este lirismo do sentimento e do Eu ao controle rigoroso e racional do espírito crítico. O que interessa ao poeta, pois, ao lado da reflexão profunda sobre as possibilidades da linguagem e a construção poética, é uma poesia do Absoluto, da Pureza, da Beleza suprema.

Sua correspondência também é marcada por essa recusa de "*soi-même, qui est en même temps refus du lyrisme*" (Michaud, 1966, p. 162), conforme se observa em carta a seu amigo Cazalis, datada de primeiro de julho de 1862: "*Je ne veux pas faire cela d'inspiration: la turbulence du lyrisme serait indigne de cette chaste apparition que tu aimes. Il faut méditer longtemps: l'art seul, limpide, est assez chaste pour la sculpter religieusement*" (apud Michaud, 1966, p. 162-3). Outrossim, a intensa correspondência mallarmeana revela, desde o início, sua busca pela despersonalização, pela Pureza e pelo Absoluto; sua consciência de uma nova lírica – sugestiva, depurada, límpida –; sua gradual conquista de uma poética embasada na *unidade de efeito* – na esteira de Poe e Baudelaire –, conforme se depreende da seguinte carta a Cazalis, datada de outubro de 1864: "*Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*" (apud Michaud, 1966, p. 165). O próprio Michaud correlaciona as cartas de Mallarmé com sua obra, enfatizando que a cada novo surto criativo, a cada nova crise, o poeta se vale de extensas missivas para explicar, aos amigos destinatários e a si mesmo, todos os passos de sua busca angustiada, altamente idealizada. Sobre o *Livro* – ou o plano de sua obra total –, Mallarmé escreve a Aubanel (carta de 28 de julho de 1866):

> *J'ai voulu te dire simplement que je venais de jeter le plan de mon oeuvre entier, après avoir la clef de moi-même – clef de voûte, ou centre, si tu veux, pour ne pas nous brouiller de métaphores, – centre de moi-même, où je me tiens comme une araignée sacrée, sur les principaux fils déjà sortis de mon esprit, et à l'aide desquels je tisserai* aux points de rencontre *de merveilleuses dentelles, que je devine, et qui éxistent déjà dans le sein de la Beauté... ...Que je prévois qu'il me faudra vingt ans pour les cinq livres dont se composera l'Oeuvre, et que j'attendrai, ne lisant qu'à mes amis comme toi, des fragments.* (apud Michaud, 1966, p. 179; grifos do autor)

Sobre o *Livro* – que talvez possamos considerar como um resumo, uma síntese das analogias universais (base do Simbolismo e de toda a estética baudelairiana) –, há infindáveis controvérsias, por certo motivadas pela resposta de Mallarmé à enquete de Jules Huret (1891), segundo o qual "*le monde est fait pour aboutir à un beau livre*" (apud Lemaître, 1965, p.

108): o *Livro*, assim, seria prova cabal do fracasso mallarmeano; seria um ideal elevado e inatingível, procurado e jamais encontrado; seria o Absoluto hegeliano; seria uma síntese da correspondência entre as artes; seria a contraparte do místico *Livro do universo* dos esotéricos etc. De nossa parte, embasados nos fragmentos acima e nos próximos comentários de Michaud, cremos que tal *Livro*, não estranho à teoria das correspondências, pode ser considerado, repetimos, como um microcosmo, uma síntese da Beleza, do Absoluto e da Pureza tão desesperadamente buscados pelo poeta. Mesmo não tendo sido escrito, o *Livro* realiza-se virtualmente como o espaço sagrado da Poesia – da Poesia humanamente possível, ressalte-se, intuitiva do Mistério e da Correspondência que banham todas as coisas. O *Livro*, assim,

> *doit être 'l'ensemble des rapports existant dans tout'; 'l'hymne, harmonie et joie... des relations entre tout'. [...] Ces relations, ces rapports, c'est 'l'architeture du palais', la structure essentielle de l'univers. Et cette structure, on peut le dire à proprement parler, resterait lettre morte si elle ne s'*exprimait *pas, si ce Beau essentiel ne se projetait pas sur le plan matériel. Aussi le poète doit-il saisir les 'poèmes immanents à l'humanité'*. (Michaud, 1966, p. 179; grifo e aspas do autor)

Conforme Michaud, ao fim de suas experiências Mallarmé chega ao Nada, mesmo não conhecendo o Budismo. O poeta não é um místico, mas um metafísico que pretende um Absoluto sem Deus e que afirma, em carta a Cazalis (datada de 14 de maio de 1867): "*Je suis maintenant impersonnel*" (apud Michaud, 1966, p. 168). Para Michaud, refutando e recusando Deus, a própria individualidade, o amor e os sofrimentos, Mallarmé "*refusait précisément les voies mystiques, pour se réfugier dans les spéculations purement abstraites de la métaphysique. Et c'est peut-être ce qui explique ce Néant où il vient de sombrer*" (Michaud, 1966, p. 173). Em seqüência, o crítico reconhece que a ligação entre o Absoluto – não maculado por nenhuma imperfeição – e a Beleza suprema é bastante clara na poética mallarmeana, assim como a Beleza "*n'a qu'une expression parfaite – la poésie*" (apud Michaud, 1966, p. 178), conforme assevera o poeta na citada carta de 14 de maio de 1867 a Cazalis. Assim conclui Michaud:

> *Telle est donc la Réalité pour Mallarmé. Réalité purement virtuelle, qui n'est donc, quoi qu'on en ait dit, ni le monde des Idées-archétypes platonicien, ni l'Esprit absolu d'Hegel; Réalité esthétique, mais où le positif el le négatif s'annulent l'un l'autre, et qui n'est atteinte que par l'exténuation de la conscience et des choses. [...] Au moment où le moi a disparu totalement au profit d'un être impersonnel, il peut saisir l'ordre de l'univers: heure de la Synthèse, qui contient en elle la Beauté. [...] Synthèse qui sera le fruit d'une pleine conscience, arrivée à un point tel de tension et de clairvoyance qu'elle embrassera la totalité de l'espace et du temps. Car en cette apparition fragile, en ce moi impersonnel,*

> *l'univers spirituel se reflétera comme en un microcosme et 'retrouvera son identité'.* (Michaud, 1966, p. 177-8; aspas do autor)

A citação, a nosso ver, abre uma fresta sobre o amplo e complexo universo de Mallarmé, cujas especulações metafísicas se concretizaram em uma obra poética pequena, mas bastante densa: além de *poemas-ensaios* (como os de *Divagations*, 1897), poemas em prosa, poemas esparsos como "*L'Azur*" (1864), "*Brise marine*", (1865), "*Toast funèbre*" (1874; dedicado a Théophile Gautier) e "*Prose, pour des Esseintes*" (1884), estes dois últimos considerados verdadeiras artes poéticas, o poeta escreveu sonetos como "*Salut*" (1893; lido durante um banquete da revista *La plume*, presidido pelo poeta), "*Le tombeau d'Edgar Poe*" (1876), "*Le tombeau de Charles Baudelaire*" e o enigmático "*Sonnet allégorique de lui-même*" (escrito provavelmente em 1868 e publicado em 1887, sem título). Este último, tido por Charles Chadwick como "a chave de toda a obra de Mallarmé" (Chadwick, 1975, p. 57), é o famoso soneto rimado em *yx* e *or*:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.
(Mallarmé, 1945, p. 127-8)

Além destes, o poeta escreveu obras como *Hérodiade*; o inacabado *Igitur ou La folie d'Elbehnon* (1869?), típico anti-herói simbolista mallarmeano; *L'après midi d'un Faune* (écloga, 1876); *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897), poema-constelação-sinfonia que conhecerá extensa fortuna crítica no século XX.

O soneto reproduzido acima, da mesma época de *Igitur*, revela, na sonoridade das rimas, uma palavra cara a Mallarmé: *or* (ouro) – além, evidentemente, da suntuosidade e do brilho das imagens, da deliberada obscuridade, do hermetismo, da sintaxe elíptica que se esforça por "*reproduire cette syntaxe cosmique*" (Michaud, 1966, p. 185) e pelo léxico

conotativo do vazio, do vácuo, da ausência e do Nada. Michaud, que oferece uma análise magistral do soneto, no âmbito da poesia mallarmeana (cf. Michaud, 1966, p. 184-6), conclui:

> *Poésie inhumaine, disions-nous: Mallarmé, après avoir coupé tous les liens qui le rattachaient à sa condition d'homme, s'élevait ainsi vers des sommets d'où on n'aperçoit plus la terre. Allait-il au moins, par-delà le septuor de scintillations, à travers leur 'réflexion incompréhensible', voir s'ouvrir le ciel?* (Michaud, 1966, p. 186; aspas do autor)

Para Mallarmé, pois, o mistério, a alusão e a sugestão são a essência da poesia, e sua produção – cuja imagística, como vimos, evoca sempre o brilho puro e dourado do Nada, do Absoluto diametralmente oposto à carnalidade decadentista – não raro visa ao hermetismo: tais fatores, denotativos de um Simbolismo puro, foram aproveitados em larga escala pelos simbolistas de 1886, mas diluídos numa poesia mais próxima da vida, do mundo, da religiosidade mística e de certo gosto medievalizante. Sobre a essência de sua poesia, Mallarmé, em resposta à enquete de Jules Huret (1891), critica os parnasianos por apresentarem os objetos de forma direta e exata e, a partir de conceitos como sugestão, evocação e decifração, deixa clara sua concepção da poesia simbolista:

> Os parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando. *Nomear* um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: *sugerir*, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d'alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d'alma, através de uma série de decifrações. (apud Gomes, 1994b, p. 102; grifos do autor)

Mallarmé oferece ainda sua definição do que seja o *símbolo*, pedra de toque de toda a estética simbolista, conforme já vimos: o símbolo, em palavras textuais, é justamente a "perfeita utilização do mistério", pelo poeta, na elaboração de seus poemas, os quais não podem jamais descrever e nomear os objetos diretamente, mas aludir a eles, sugeri-los, evocá-los, intuí-los – operação que também será exigida do leitor –, sob pena de perder-se o mistério e desfazer-se o poder de sugestão próprio da poesia simbolista.

Outra característica importante presente no texto de Mallarmé é o que poderíamos chamar de *fusionismo*, caracterizado por Álvaro Cardoso Gomes como a tentativa de "fundir sujeito e objeto e liberar deles um estado de espírito comum a ambos. Desse modo, o Simbolismo, da perspectiva de Mallarmé, evita a simples descrição e/ou nomeação dos objetos" (Gomes, 1994b, p. 103).

Gomes acentua ainda outros aspectos importantes da contribuição de Mallarmé ao Simbolismo: em primeiro lugar, o "caráter esotérico da arte" (idem), que leva o poeta a

desprezar o real e a ver-se como *decifrador* (no sentido que Baudelaire confere ao vocábulo), atributo este que é extensivo ao leitor. Neste sentido, "a poesia instaura-se como espécie de jogo, em que tanto o poeta como o leitor surgem como criadores" (idem). Finalmente, o real concreto – o objeto real – não é um fim almejado pelo poeta, mas um "meio de se chegar a algo abstrato, no caso o estado de alma" (idem). Os vários poemas de Mallarmé dedicados aos leques de Mme. Mallarmé, de Mlle. Mallarmé e de Mme. Gravollet, por exemplo, partem do objeto concreto *leque* e, pouco a pouco, de forma abstrata e sugestiva, aludem à cor, ao movimento, ao brilho do objeto, o qual se torna metáfora do estado de espírito do poeta ou expressão psicológica das mulheres que o portam.

Na mesma enquete de Jules Huret, acusado de obscuridade, Mallarmé afirma categoricamente que "deve sempre haver enigma na poesia, e o objetivo da literatura – não há quaisquer outros – é *evocar* os objetos" (apud Gomes, 1994b, p. 102; grifo do autor). No ensaio "*Le mystère dans les lettres*" (em *Divagations*, 1897), o poeta afirma: "*Je préfère, devant l'agression, rétorquer que des contemporains ne savent pas lire – Sinon dans le journal; il dispense, certes, l'avantage de n'interrompre le choeur de préoccupations*" (Mallarmé, 1943, p. 257).

De acordo com Charles Chadwick, em *O Simbolismo*, no capítulo dedicado a Mallarmé, a poesia deste, a princípio, guarda bastantes afinidades com a de Baudelaire. Contudo, o espírito sagaz, crítico e racional do poeta busca, a partir de 1864, soluções intelectualmente satisfatórias, que ultrapassassem

> qualquer vago sonho exótico de um mundo ideal. [...] Mas quando Mallarmé assim fazia incidir a luz fria da razão sobre a questão da natureza do mundo ideal, começou por chegar à conclusão, aparentemente óbvia, de que para além do mundo real não há senão o vazio do nada. [...] apoiado na convicção de que tem de existir um mundo ideal, e ajudado talvez pela circunstância de ter tomado contacto com a obra do filósofo alemão Hegel, ultrapassou esta primeira conclusão para chegar a uma outra – que o mundo ideal está oculto no vazio total, que o infinito está contido no nada. A função do poeta é, pois, subtrair-se a todos os contactos com a realidade, criando uma espécie de vazio dentro de si próprio, para o qual convergirão, cristalizando-se, as formas ideais do mundo infinito contidas em '*le néant*'. [...] Enquanto Rimbaud se limita a afastar-se para deixar as suas visões caóticas inundar-lhe o espírito, Mallarmé esvazia conscientemente o espírito de todas as imagens baseadas na realidade, e constrói, também conscientemente, as suas imagens das 'flores ausentes' e 'noções puras'. (Chadwick, 1975, p. 56-7; aspas do autor; grifo nosso)

Por outro lado, como Rimbaud, Mallarmé tem consciência da cisão profunda que corrói o homem moderno e, neste sentido, faz uma distinção radical entre o *eu-lírico* e o *eu-civil* do poeta, marca distintiva do que temos aqui chamado de modernidade poética, na esteira de Hugo Friedrich e outros. A lírica mallarmeana, se apresenta um repertório reduzido

de temas e um esforço consciente de trabalho, está bastante distante do tom sentimental, confessional e vivencial da poesia tradicional (tom este ainda perpceptível em Verlaine). Em outro sentido, sua poesia, ao excluir a realidade ordinária e praticamente toda a humanidade, adensa o que Friedrich chama de *desumanização*, outra característica contundente da poesia moderna.

Mallarmé decretou o fim da prosa, pois entendia que qualquer expressão verbal cujo objetivo é o estético, em prosa e/ou em verso, configura-se como poesia. Assim, sua conferência "*La musique et les lettres*", proferida em Cambridge em 1891, é vazada em prosa, mas numa prosa extremamente hermética e, numa primeira leitura, impermeável à compreensão, uma vez que também aqui a palavra é explorada em sua capacidade sugestiva, ambígua e evocativa. Mallarmé, portanto, quebra a linearidade do discurso através de inversões, rompe as ligações sintáticas entre as palavras e, através de "ilhas de significado" (Gomes, 1994b, p. 106), faz com que as palavras "se imponham a si próprias" (p. 107) por seu valor poético-musical intrínseco. É como se o poeta não tivesse nada a dizer, e buscasse o sentido último da música – ou do Nada. Ou, nas palavras de Friedrich, Mallarmé "deseja que as palavras não falem mediante relações gramaticais, mas irradiem de si próprias suas muitas possibilidades de sentido" (Friedrich, 1991, p. 102).

Algo semelhante ao que afirmam Gomes e Friedrich aplica-se aos textos reunidos por Mallarmé em *Divagations* (1897), em que ao lado de poemas em prosa célebres (que o poeta chama de "*Anecdotes ou poèmes*") – como "*Plainte d'automne*" ou "*Le nénuphar blanc*" –, aparecem alguns textos apologéticos de contemporâneos seus ("*Quelques médaillons et portraits en pied*") – como Verlaine, Rimbaud, Banville, Wagner, Poe e Manet. Mas o essencial do livro é os textos crítico-teóricos do poeta – que chamamos, acima, *poemas-ensaios* –, reveladores, em mais de um sentido, da estética e da arte poética de Mallarmé, de sua concepção espiritual de poesia e, sobretudo, do clima de crise que permeia a época, propícia a novas formas poéticas e a experimentações como o poema em prosa, o versilibrismo, a orquestração e/ou o estilhaçamento da poesia pela página. Dentre outros, citamos "*Crise de vers*" e "*Le livre, instrument spirituel*".

Não se espere, contudo, que tais textos sigam a linha de raciocínio clara e ordenada de um Baudelaire. O primeiro, por exemplo, se questiona Victor Hugo e o alexandrino clássico francês, contrapondo-os à sutil musicalidade de Verlaine e ao verso livre, de inevitável nascimento naquele momento, o faz de modo nebuloso e indireto, como se Mallarmé quisesse fazer, da crítica, poesia. Há ainda alguns conselhos úteis aos poetas, mas sempre num diapasão em que a música, a palavra, a metáfora e a imagem fulgurantes, a sugestão, a

evocação e o mistério estejam presentes. Ouçamos Mallarmé, cujas idéias foram aproveitadas, de forma clara, pelos defensores do verso livre: "*Toute âme est une mélodie, qu'il s'agit de renouer; et pour cela, sont la flûte ou la viole de chacun. Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré*" (Mallarmé, 1943, p. 218). Em seguida o poeta, intratextualmente, cita a si mesmo, oferecendo ao leitor um extrato de seu "*La musique et les lettres*" para corroborar sua concepção de poesia simbolista:

> *Les monuments, la mer, la face humaine, dans leur plénitude, natifs, conservant une vertu autrement attrayante que ne les voilera une description, évocation dites,* allusion *je sais,* suggestion*: cette terminologie quelque peu de hasard atteste la tendance, une très décisive, peut-être, qu'ait subie l'art littéraire, elle le borne et l'exempte. [...] la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout*. (p. 221; grifos do autor)

Mallarmé mais uma vez reafirma a importância que concede à idéia da *impessoalidade* – ou da *despersonalização* – em arte (expressa em carta a Cazalis, de 14 de maio de 1867, como já vimos), quando expressa, no mesmo "*Crise de vers*" que

> *l'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poëte, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle trainée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase*. (p. 221-2)

A *despersonalização* do poeta; a forma encantatória; a cessão da iniciativa às palavras; o novo sentido dado às velhas palavras; o *estranhamento*; a defesa do verso livre e do poema em prosa; a construção da Poesia a partir da escassa matéria do Nada; a elipse enquanto procedimento literário e enquanto cosmovisão; a alusão, a evocação, a sugestão e o mistério; a música; a imagística pura e brilhante – evocatória do hermético Absoluto –; a angústia, o tédio, o abismo: em linhas gerais, eis o fascinante universo de Mallarmé, cuja concepção metafísica da poesia pressupõe, através da criação, chegar à essência das coisas e da realidade – e não a imitação e/ou a reprodução crua das coisas e da realidade. Em outros termos, o poeta, esvaziado do peso das angústias do mundo empírico, busca *inventar* o universo na poesia e através da poesia. A poética de Mallarmé, assim, exige do leitor um esforço novo de penetração na obra – enquanto objeto construído –, esforço pelo qual se adensa a emoção estética da decifração, por parte do leitor.

Por último, reproduzimos um dos mais belos e radicais fragmentos do poeta: fragmento que, a nosso ver, lança luzes concomitantes à poesia e à cosmovisão mallarmeanas;

à poesia simbolista, como um todo; à nova concepção de poesia que, desde então, faz de Mallarmé um dos arautos da modernidade. Ouçamos o poeta: "*Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets*" (p. 225-6).

Este fragmento fecha "*Crise de vers*" (publicado em 1897, como já se disse), mas aparece antes em "*Avant-dire*", prólogo que Mallarmé escrevera em 1886 para a primeira edição do *Traité du verbe*, de René Ghil. Isto demonstra que também os ensaios e os textos teóricos de Mallarmé passavam por rigoroso trabalho de construção e burilamento, como se o poeta almejasse dotar seus textos críticos ou ensaísticos, em prosa, dos atributos da poesia. Isto se nos afigura da maior importância porque comprova o esgarçamento dos limites entre prosa e poesia, no Simbolismo, e justifica plenamente o fausto que o poema em prosa então conheceu – assim como outros textos em prosa poética, ritmada.

Suzanne Bernard, estudando os poemas em prosa de Mallarmé, afirma que o poeta, mais que qualquer outro, sentiu na própria carne a "*eternelle lutte du poète* contre *les mots, et* au moyen *des mots*" (Bernard, 1959, p. 327; grifos da autora). Assim, o tão sonhado *Livro* de Mallarmé, na concepção da ensaísta, iria gradativamente "*du vers au poème, du poème au Livre*" (idem) e revelaria "*une organisation réfletant celle de l'Univers*" (idem). A estudiosa, referindo-se aos poemas em prosa de Mallarmé, coloca-os em lugar à parte na evolução desta modalidade lírica: seja pela sugestão, pela encantação, pela música ou pelo trabalho com a sintaxe, tais poemas revelam a busca cósmica do poeta e se inserem na perspectiva global, artesanal e experimental de seu trabalho. O poeta, assim, em luta com a sintaxe convencional, ordena "*les mots dans la phrase suivant de nouvelles lois*, [sendo-lhe] *possible de vaincre la facilité, le flux et la 'successivité' du langage courant et d'imposer aux mots une organisation commandée par l'esprit*" (idem; aspas da autora). Os textos resultantes deste processo, fechados em sua estrutura de co-relações, anunciam já várias características da poesia no século XX: a condensação de linguagem; a brevidade; a preocupação construtiva; a fulguração; a espacialidade; a exploração das relações poesia-música-pintura-artes gráficas. O próprio Mallarmé, no prefácio a *Un coup de dés*, esclarece que sua tentativa participa, "*avec imprévu, de poursuites particulières et chères à notre temps, le vers libre et le poème en prose*" (Mallarmé, 1991, p. 8 – separata).

O burilamento e a preocupação formal de Mallarmé ultrapassam qualquer noção estreira de formalismo parnasiano – conquanto o poeta tenha participado dos dois primeiros números do *Parnasse contemporain*, em 1866 e em 1869/71–, pois, para o poeta, como

vimos, "*le problème du langage poétique s'associe à une recherche métaphysique*" (Bernard, 1959, p. 330).

No tocante à escola simbolista, da qual Mallarmé é tido como Mestre, ele oferece a seguinte resposta à pesquisa de Jules Huret:

> *J'abomine les écoles, [...] je répugne à tout ce qui est professoral appliqué à la littérature qui, elle, au contraire, est tout à fait individuelle. [...] Ce qui m'a donné l'attitude de chef d'école, c'est, d'abord, que je me suis toujours intéressé aux idées des jeunes gens. [...] Car moi, au fond, je suis un solitaire, je crois que la poésie est faite pour le faste et les pompes suprêmes d'une societé constituée où aurait sa place la gloire dont les gens semblent avoir perdu la notion. L'attitude du poète dans une époque comme celle-ci, où il est en grève devant la société, est de mettre de côté tous les moyens viciés qui peuvent s'offrir à lui. Tout ce qu'on peut lui proposer est inférieur à sa conception et à son travail secret...* (apud Lemaître, 1965, p. 107-8)

O texto clarifica outros pontos importantes da estética mallarmeana, como a busca individual do artista; a recusa de se fazer da literatura uma atividade professoral, didática, moral, comum ou fácil; o caráter esotérico ("*secret*") e isolado do trabalho artístico; a necessidade do divórcio entre artista e sociedade: estes elementos, além de tocar na questão da torre de marfim simbolista, são ainda mais interessantes porque corroboram, em nossa opinião, a especificidade, a autonomia e o autotelismo do poético no bojo do Simbolismo, bem como a concepção da poesia como trabalho com a linguagem, superior a todos os "meios viciados e/ou viciosos" oferecidos pela sociedade e pela vida ordinária.

A respeito da música, esta apresenta em Mallarmé uma concepção bastante diferente da de Verlaine, mas próxima à de Baudelaire. Estamos, assim, diante de três visões diversas – e até contraditórias – de uma mesma questão, o que evidencia, mais uma vez, as altas e personalíssimas idéias estéticas que marcaram o Simbolismo.

Preocupado com a exploração sinfônica da estrutura da palavra e da própria poesia, Mallarmé, conforme Anna Balakian,

> estimulou a verdadeira composição da obra musical: temas e variações, orquestração sinfônica da frase, as pausas – espaços em branco – entre as imagens como entre as notas, a imagem verbal substituindo a frase musical, uma forma que sublinha poemas tão diversos quanto '*L'Après-midi d'un Faune*' e '*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*'. Embora a maneira de Baudelaire e a de Mallarmé sejam mais sutis e desafiem mais a inteligência do artista criador, deve-se reconhecer que a maneira mais simples e mais lírica de Verlaine exerceu uma influência maior na técnica simbolista. (Balakian, 1985, p. 55; aspas da autora; grifos nossos)

As observações de Anna Balakian são bastante pertinentes, uma vez que podemos observar, realmente, a maior influência de Verlaine nos poetas simbolistas portugueses e brasileiros, e isto tanto na poesia em versos desses autores quanto em sua poesia em prosa. Quanto a Mallarmé, em vários momentos de *Divagations*, além da sugestão de um uso mais requintado da música na estrutura do poema e/ou do verso, ele refere-se à música associando-a à herança wagneriana ou à relação som e sentido, como nos seguintes exemplos: em "*Crise de vers*", ele afirma que "*la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie*" (Mallarmé, 1943, p. 220); em "*Le livre, instrument spirituel*", o poeta associa som e sentido: "*La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité*" (p. 246).

Quanto ao cerebralismo mallarmeano de *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*), de 1897, são patentes no poema as referências estruturais sinfônicas, a exploração da musicalidade e da visualidade das palavras, dispostas em constelações, o que foi possível com o uso de novos recursos tipográficos e com a valorização dos espaços em branco da página, aspectos estes orientados – assim como a leitura – pelo próprio Mallarmé, no prefácio que abre o texto, como já aludimos. O poema aparece no mesmo ano de *Divagations* e um ano antes da morte do poeta, podendo ser visto como a coroação da busca pela poesia absoluta empreendida por Mallarmé desde a juventude, bem como conquista e resposta pessoal à crise do verso (e da poesia) que ele detectou no final do século XIX. Crise esta que, a nosso ver, fez com que a poesia se abrisse para o novo, para o insólito e para novas formas de expressão, ressaltando ainda uma vez sua especificidade, sua autonomia e seu autotelismo, e cimentando o caminho que desaguou na vanguarda modernista. *Un coup de dés*, como se sabe, se aproxima a poesia da música e das artes plásticas, também influenciará as artes gráficas do século XX e tornar-se-á um ícone fundamental para os poetas concretistas brasileiros.

A influência de Mallarmé no Brasil, contudo, é mais restrita que a de Baudelaire ou a de Verlaine. A crítica (ligada à poesia concreta, em alguns casos) costuma apontar que o Simbolismo construtivo e deliberadamente hermético do poeta só aparece em nossa segunda geração simbolista, já adentrado o novo século, em poetas como Pedro Kilkerry, Maranhão Sobrinho, Eduardo Guimaraens ou Ernâni Rosas, que estão justamente entre os mais interessantes simbolistas brasileiros na transição para o Modernismo e, fato não raro em nosso país, entre os menos estudados e compreendidos.

3.5. Arthur Rimbaud

Édouard Dujardin, no texto "Os primeiros poetas do verso livre" (1921), assim considera a situação de Arthur Rimbaud (1854 – 1891) em face do Simbolismo: "Embora não se possa dizer que Rimbaud tenha sido um dos principais inspiradores do simbolismo, a influência geral das *Illuminations* (e da *Saison en enfer*) é certa em 1886" (apud Moretto, 1989, p.207).

Anna Balakian, no quarto capítulo de seu livro *O Simbolismo*, "Verlaine, Rimbaud não", é categórica ao afirmar que o nome do jovem poeta pertenceria ao simbolismo "apenas por associação pessoal" (Balakian, 1985, p. 49) em relação a Verlaine e Mallarmé, os dois poetas que efetivamente estariam ligados ao movimento, num primeiro momento. Balakian, apesar de reconhecer que Rimbaud teria "sido um inovador maior do que qualquer dos simbolistas" (idem), sem contudo deixar claro a quais simbolistas ela se refere, afirma ainda que, se o retiramos dos quadros desta estética, "as coisas se tornam muito mais claras, os conceitos menos conflitantes, o movimento e seu desenvolvimentoo muito mais homogêneos" (idem), opinião com a qual não concordamos e portanto não a endossamos, a despeito dos argumentos convincentes apresentados pela crítica: o primeiro deles refere-se à publicação tardia das *Cartas do vidente*, escritas em 1871 e só dadas a lume em 1912, "a tempo de servir como manifesto para os surrealistas" (p. 50); como conseqüência, como não circularam na década de 1880, as cartas de Rimbaud não tiveram "influência direta" (idem) sobre os primeiros simbolistas, porém Balakian não faz qualquer referência a um possível influxo causado pelos poemas do autor, alguns publicados na imprensa parisiense desde 1870; apesar de discípulo de Baudelaire, de quem recebe a noção de poeta como *visionário* e renova o desejo do mestre de uma busca constante em direção ao *novo*, "as tendências que compartilhavam chegaram aos simbolistas através de Baudelaire e não através dos postulados concisos de Rimbaud" (idem).

Seja como for, se Rimbaud não está entre os principais *inspiradores* e *pioneiros* do Simbolismo, como quer Dujardin, nem teve qualquer influência direta (através de suas breves cartas) no movimento, é fato notório que as décadas de 1870/80 assistem a várias publicações importantes do poeta-menino, e estas, a nosso ver, enquadram-se claramente como simbolistas, como a crítica especializada tem frisado continuamente: de 1873, impressa em Bruxelas, é *Une saison en enfer*; "*Voyelles*" é publicado em 1871 e "*Le bateau ivre*" aparece no começo dos anos de 1880; *Illuminations*, escritas entre 1873/75, surgem de maio a junho de 1886 nas páginas da revista *Vogue*, ganhando em seguida uma edição em forma de

plaquette com uma "Notícia" redigida por Verlaine. Este também não deixou obra teórica coesa e significativa, como Baudelaire ou Mallarmé, mas ninguém em sã consciência afirmaria que os poemas de Verlaine – e não apenas "*Art poétique*" – não tenham tido importância decisiva na configuração da estética simbolista. O mesmo se dá, em nossa opinião, em relação a Rimbaud.

Frise-se também que as supostas *clareza* e *homogeneidade* simbolistas, retirado o poeta de Charleville, seriam ainda assim uma falácia, pois o movimento se caracteriza, em grande parte, pela heterogeneidade de seus poetas capitais e por poéticas contrastantes, personalíssimas, as quais inauguram uma vertente (possível com a eclosão do Romantismo) que se adensará com a vanguarda modernista. E, a nosso ver, Rimbaud completa, ao lado de Mallarmé e Verlaine, a trindade absoluta que, como herdeira de Baudelaire, foi a responsável pela eclosão do Simbolismo de 1886 e pelos novos rumos da lírica moderna.

Assim, como discípulo de Baudelaire, Rimbaud se vale da teoria das correspondências para, no soneto "*Voyelles*", atribuir cores às vogais, num paroxismo que deflagrou depois a famosa orquestração verbal de René Ghil e algumas experiências mundo afora (no Brasil, podemos citar Alphonsus de Guimaraens, Pethion de Vilar ou José Gelbcke):

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrements divins des mers virides,
Paix de pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
– O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!
(Rimbaud, 1956, p. 89)

Álvaro Cardoso Gomes, em "Colorindo vogais (Rimbaud)", de seu livro *O poético: magia e iluminação* (1989), oferece uma bela interpretação deste soneto, o qual se insere na *alquimia do verbo* proposta por Rimbaud e, como excelente exemplo simbolista que é, está marcado pelo romprimento com a sintaxe e a semântica tradicionais. Assim, na visão de Gomes, a exploração muscial dos versos e vocábulos se adensa no texto, as imagens metafóricas e sinestésicas são exploradas de forma sugestiva e original – sem embasamento

científico, é claro, mas seguindo a arbitrariedade analógica da poesia –, o que nos leva a admitir, com o crítico, que "a linguagem alucinada de Rimbaud supõe a eclosão inconsciente de pulsações coloridas, tão instantâneas que funcionam como *insights*, impulsos do cérebro" (Gomes, 1989, p. 41; grifo do autor). O poema, extremamente sugestivo, desenvolve seu tema de forma mais implícita que explícita, e "os bolsões de significado, agindo isoladamente, irradiam ondas sonoras e visuais, que superam o analitismo do discurso" (p. 40).

Assim, a intuição, a subjetividade e a sugestão das cores e sons são levadas ao extremo no soneto, que "deve ser lido e compreendido como uma alucinação, [...] de modo a emblematizar o universo caótico do inconsciente, anterior à eclosão do Verbo" (p. 42). Mas esta alucinação não é ainda a trazida à tona pela escrita automática surrealista, e está conscientemente ordenada pela sábia, analógica e evocativa linguagem artesanal do Verbo rimbaudiano, na esteira mesmo de Baudelaire. A leitura de Gomes, por outro lado, toca no problema da capacidade gnósica da poesia, problema este que preocupou bastante os simbolistas: se a percepção colorida adequa-se à teoria das analogias universais, revela ao mesmo tempo o Eu profundo do poeta, seu inconsciente e sua visão antes toldada pelo hábito, pela consciência limitada e pelos diversos empecilhos da vida prática cotidiana, que automatiza a percepção.

Para Álvaro Cardoso Gomes, sob o prisma da teoria das correspondências,

> o trabalho do poeta vidente é o de fazer **o homem conscientizar-se de que é um verdadeiro Universo**, onde os sentidos se integram harmoniosamente e onde o corpo encontra afinidade com a alma. Este homem, desprezando o saber instaurado pela ciência e pela tecnologia, torna-se capaz de compreender as analogias e de **entender e decifrar a cifra do Universo**. Este homem, ao cabo, tem **acesso ao templo da Natureza**, onde os sons evocam cores, e as cores, melodias. O trabalho visa, portanto, [a] resgatar o homem para o Universo e fazer dele **não só um participante passivo do mundo das correspondências, mas também um ser que dê sentido às coisas**, ao perceber que há analogias precisas entre tudo o que existe. (Gomes, 1989, p. 43-4; negrito nosso)

As afirmações de Cardoso Gomes, ressaltadas pelas marcas em negrito com que vincamos seu texto, corroboram o que temos afirmado ao longo deste trabalho, e que são, a nosso ver, chaves para a compreensão do universo estético simbolista. O crítico, comentando Rimbaud e seu soneto das vogais, faz-nos ver como o poeta é um dos reponsáveis, ao lado de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, pela configuração deste universo estético.

Sobre a *alquimia do verbo*, esta faz parte da obra *Une saison en enfer*, publicada, como vimos, em 1873. Eis alguns extratos do texto:

> Desde muito me ufanava em possuir todas as paisagens possíveis, e tinha por irrisórias as celebridades da pintura e da poesia moderna. [...] Inventei a cor das vogais! [...] Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me vangloriava de inventar um verbo poético acessível, algum dia, a todos os sentidos. [...] Habituei-me à alucinação simples: via honestamente uma mesquita no lugar de uma fábrica, uma escolta de tambores formada por anjos, diligência a rodar nas estradas do céu, um salão no fundo de um lago; os monstros, os mistérios; os letreiros de um teatro de revista despertavam assombros ante mim. Em seguida explicava meus sofismas mágicos pela alucinação das palavras! Acabei achando sagrada a desordem de meu espírito. (Rimbaud, 1998, p. 161-5)

Álvaro Cardoso Gomes, comentando o texto, acredita que a lírica de Rimbaud, calcada numa obscuridade voluntária, representa "o ponto máximo de ruptura com a tradição poética" (Gomes, 1994b, p. 59). O texto "Alquimia do verbo" não é obscuro somente por provocação ao burguês, mas sugere, metaforicamente, que o trabalho alquímico com a linguagem "se constitui num processo dentro do qual as caóticas visões ou sensações são depuradas até se transformar nas sensitivas imagens planejadas pelo poeta" (idem).

"Alquimia do verbo", neste sentido, é um texto programático que deve ser compreendido não apenas como mais uma arte poética simbolista, mas como um procedimento a ser levado a efeito por qualquer poeta moderno que se preocupe com a renovação da linguagem e das *velharias poéticas*, sugerindo ainda que a poesia, ao lado da tradicional dicção nobre e elevada, deve voltar-se também para o cotidiano, o prosaico, o mundo moderno, enfim. O processo de Rimbaud, baseado na enumeração caótica, no simultaneísmo, na *con-fusão* dos cinco sentidos e na mescla sinestésica de prosa e poesia, como se sabe, foi aproveitado em larga medida pela vanguarda do século XX.

O terceiro texto de Rimbaud que deve ser comentado é na verdade um conjunto de três cartas, as famosas *Cartas do vidente*: a primeira foi escrita a Georges Izambard em 13 de maio de 1871; a segunda, a mais importante, a Paul Demeny, em 15 de maio de 1871; a terceira, também endereçada a Paul Demeny, traz a data de 10 de junho de 1871. Eis alguns fragmentos esclarecedores da segunda carta:

> - *Voici de la prose sur l'avenir de la poésie – [...] Du reste, libre aux* nouveaux *d'exécrer les ancêtres [...] Car Je est un autre. [...] Je dis qu'il faut être* voyant, *se faire* voyant. *Le Poète se fait* voyant *par un long, immense et raisonné* dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie; il cherche lui même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. [...] Donc le poète est vraiment voleur de feu. Il est chargé de l'humanité, des* animaux *même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de* là-bas *a forme, il donne forme: si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue; [...] Les premiers romantiques ont été* voyants *sans trop bien s'en rendre compte [...] Les seconds romantiques sont très* voyants*: Th. Gautier, Lec. de Lisle, Th. de Banville. [...] Baudelaire est le premier voyant, roi des poètes, un* vrai Dieu. (Rimbaud, 1956, p. 305-9; grifos do autor)

Pelas citações, delineia-se melhor a arte poética de Rimbaud: o culto a Baudelaire; a distinção entre primeiros e segundos românticos (parnasianos, na verdade); o *desregramento consciente* dos sentidos, que pressupõe o trabalho racional com a linguagem, inventando-a e reinventando-a sempre; a concepção do poeta como *vidente* e como ladrão de fogo, novo Prometeu capaz de oferecer aos homens a nova poesia que ilumine suas existências sórdidas, amontoadas na grande cidade moderna; a consciência da fragmentação do Eu; a liberdade de execrar os antepassados; a necessidade de, a partir da *con-fusão* dos sentidos, da intuição, da sugestão e da analogia, trazer à tona o inconsciente profundo, revelando-o em imagens fulgurantes e originais. Daí a criação de uma nova língua poética, simbolista e dinâmica, que ofereça simultânea e instantaneamente, em cortes rápidos, o interior e o exterior, o passado, o presente e o futuro, o natural e o artifício, o sórdido e o sublime. Esta nova língua, assim, deve dar conta da consciente fragmentação do Eu e do mundo mecanizado em que o poeta vive. Não nos admiremos, pois, que Rimbaud tenha sido considerado um precursor imediato pela estética surrealista, cujo primeiro manifesto aparece em 1924, assinado por André Breton.

É justamente essa desconexão sintático-semântica que Rimbaud utiliza em seus textos, notadamente nos poemas em prosa de *Illuminations*, como se constata nos fragmentos citados abaixo, extraídos de "*Villes*", por excelência um *poema-iluminação* (a terminologia é de Suzanne Bernard):

> *Ce sont des villes! C'est un peuple pour qui se sont montés ces Alleghanys et ces Libans de rêve! Des chalets de cristal et de bois qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles. Les vieux cratères ceints de colosses et de palmiers de cuivre rugissent mélodieusement dans les feux. Des fêtes amoureuses sonnent sur les canaux pendus derrière les chalets. La chasse des carillons crie dans les gorges. [...] Sur les plates-formes au milieu des gouffres les Rolands sonnent leur bravoure. Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts. [...] Des châteaux bâtis en os sort la musique inconnue. Toutes les légendes évoluent et les élans se ruent dans les bourgs. Le paradis des orages s'effondre. Les sauvages dansent sans cesse la fête de la nuit. Et une heure je suis descendu dans le mouvement d'un boulevard de Bagdad où des compagnies ont chanté la joie du travail nouveau, sous une brise épaisse, circulant sans pouvoir éluder les fabuleux fantômes des monts où l'on a dû se retrouver. Quels bons bras, quelle belle heure me rendront cette région d'où viennent mes sommeils et mes moindres mouvements?* (Rimbaud, 1956, p. 236-7)

Hugo Friedrich considera que as *Cartas do vidente* "confirmam que, também para Rimbaud, a poesia moderna deve ser acompanhada de reflexão sobre a arte poética" (Friedrich, 1991, p. 62). O crítico, ao acentuar a aceleração do processo de desumanização do Eu na poesia de Rimbaud (iniciado, segundo Friedrich, com Baudelaire), parece referir-se a Fernando Pessoa quando afirma que o eu-lírico do poeta francês (que não deve ser confundido, claro, com a pessoa civil do poeta) apresenta uma "multiplicidade dissonante de

vozes [e] pode vestir todas as máscaras, estender-se a todas as formas de existência, a todos os tempos e povos" (p. 69).

O rimbaudiano *desregramento de todos os sentidos*, conforme já aventado, pressupõe um controle rigoroso e racional da expressão poética e um esforço de renovação da linguagem, revelando-se principalmente nos poemas em prosa de *Illuminations*, para onde converge a intuição da vidência e onde "o poético é alcançado pela desarticulação do discurso lógico" (Vicente, 1998, p. 129).

Neste sentido, e para o que nos interessa aqui a respeito da renovação da linguagem simbolista e no que concerne ao poema em prosa, Rimbaud lança mão de procedimentos como a indeterminação da personagem, do tempo e do espaço narrativos, fundindo imaginação, sonho, experiências vividas, vidências, alucinações. O resultado dessa renovação operada pelo poeta, tão ao gosto das futuras vanguardas do século XX, conforme já frisamos e conforme assevera Vicente, é a criação de

> uma técnica que poderia ser chamada de **simultaneísta ou instantaneísta**, que privilegia a co-presença, a justaposição, o acúmulo e a fusão de elementos oriundos de planos espaciais e temporais distintos. [Isto] não significa cair no informe, mas sim **seguir uma outra lógica, ditada pela imaginação criadora do poeta, que desagrega e reorganiza as formas do mundo conhecido** [como, a nosso ver, na vanguarda cubista]. (idem, p. 130; negrito nosso)

Assim, vários poemas de *Illuminations*, ao revelarem o inconsciente do poeta, seu Eu fraturado, seu apreço à linguagem e à técnica da simultaneidade, podem ser vistos como "propriamente visões do *vidente*" (Raymond, 1997, p. 34; grifo do autor). Rimbaud, trilhando caminho próprio a partir das matrizes do movimento simbolista, tornou-se um dos poetas fundamentais para a renovação da poesia moderna. Raymond afirma ainda que "o movimento de poesia em prosa que responde a uma necessidade de fidelidade à emoção, à 'inspiração'" (p. 35; aspas do autor), a partir de Rimbaud, é um "dos caminhos em que avançou a poesia revolucionária" (idem) do século XX, numa defesa, que nos é muito cara, de que o poema em prosa, desde o século XIX, é uma realidade e uma necessidade justificadas historicamente e que devem ser levadas em conta pela crítica literária.

Por seu turno, Suzanne Bernard também ressalta o caráter revolucionário da poesia rimbaudiana, sua *invenção de uma nova língua poética* e o caráter orgânico, vigoroso e coerente de suas *Illuminations*, de crucial importância na configuração do poema em prosa moderno:

> *Elles nous offrent la synthèse enfin réalisée, et avec quelle maîtrise éblouissante! des deux principes majeurs (destructeur et constructeur, ou si l'on préfère anarchique et artistique) du poème en prose: entre la prose trop lâche et trop 'prose' d'un Baudelaire, et les symétries trop formelles et artificielles d'un Bertrand, Rimbaud a trouvé le point d'équilibre, et donné au poème en prose 'intense e rapide' ses lettres de noblesse poétique*. (Bernard, 1959, p. 210; aspas da autora)

Cremos que, para o momento, tais questões sobre o poema em prosa são o bastante, mas a elas voltaremos na última parte deste trabalho. Finalmente, Álvaro Cardoso Gomes conclui que

> esta soma de um conteúdo desequilibrado e louco com um estilo que supõe a total renovação da linguagem poética, é que fará das teorias de Rimbaud uma das vertentes fundamentais do Simbolismo, ao lado da idéia das 'correspondências' de Baudelaire e do racionalismo místico de Mallarmé. (Gomes, 1994b, p. 54; aspas do autor)

Por tudo que foi exposto, não temos dúvida em inserir Rimbaud como o terceiro vértice do triângulo fundamental dos *pioneiros* do Simbolismo de 1886, a despeito das afirmações de um quase contemporâneo seu, Édouard Dujardin, e das avaliações de uma crítica abalizada como Anna Balakian. Esses três poetas, na senda de Poe, de Baudelaire e dos românticos alemães, representam um passo importante na definitiva instauração da modernidade literária no mundo ocidental.

IV – Os simbolistas de 1886

4.1. Preliminares

Anna Balakian, em obra já citada, divide o Simbolismo em duas fases distintas: a primeira, parisiense, de 1885 a 1890, dos anos iniciais de lutas e polêmicas, é "a época dos artesãos e técnicas do simbolismo" (Balakian, 1985, p. 81), quando poetas de várias nacionalidades aderem ao movimento e escrevem seus poemas em francês (caso dos poetas norte-americanos Vielé-Griffin e Stuart Merrill, do grego Moréas, do brasileiro João Itiberê da Cunha, ligado ao grupo belga, e outros). A segunda fase, a partir de 1890, de "associação da técnica simbolista com o espírito 'decadente' numa escala cosmopolita e universal" (p. 83; aspas da autora), marca a difusão do movimento a nível internacional, quando os poetas procuram adaptar o Simbolismo às tradições literárias e culturais de seus países. Como conseqüência, o movimento adentra o século XX, promove a renovação das várias literaturas nacionais e evidencia novos focos de produção literária (a América Hispânica, por exemplo). Em escala européia, sustenta Balakian, o Simbolismo "atinge seu apogeu em torno de 1920, apesar do surgimento de novos movimentos que arrastam os talentos literários do novo século em direções opostas" (p. 121). O Simbolismo, neste sentido, seria paralelo às vanguardas que proliferam no começo do século XX, pois várias gerações de poetas e artistas, em vários países, foram "simultaneamente enriquecidas" (idem) pelo movimento. Outrossim, esta segunda fase vê a cristalização dos processos e das convenções literárias simbolistas e, a partir dela, "o caráter hermético do simbolismo se torna um código universal" (idem), refletindo-se na poesia pura espanhola e no hermetismo italiano, por exemplo.

Os marcos cronológicos sugeridos por Balakian são bastante pertinentes e seguem de perto a cronologia estabelecida por Guy Michaud em *Message poétique du Symbolisme*. Michaud, como se sabe, parte do início dos anos de 1880, quando começam a se formar, em torno dos cabarés e de jornais e revistas mais ou menos efêmeros, as primeiras agremiações decadentistas. Assim, a segunda parte de seu estudo, "*La révolution poétique*", acompanha todo o processo de fermentação, formação, cisão e afirmação do movimento simbolista, de cerca de 1883 (ano dos *Zutistes* e do *Le chat noir*; ano em que Verlaine publica o soneto "*Langueur*" e o estudo sobre os poetas malditos) até 1891 (ano da consagração, por parte do público e da crítica, da aventura simbolista). A última parte do livro fundamental de Michaud, "*L'univers poétique*", adentra o século XX e apresenta o que ele chama as "rotas divergentes" do Simbolismo, quando o movimento, já bem distante do Absoluto preconizado por Mallarmé, reencontra a vida, o homem e o mundo e, sob a influência de Bergson, Nietzsche

ou do espiritualismo, apresenta vários caminhos: o "Simbolismo clássico" de Henri de Régnier; o "Neo-Simbolismo" de Paul Valéry, *poeta puro*; o "Simbolismo místico" de Paul Claudel; os poetas e escritores *da vida e da natureza*, como André Gide; os poetas e escritores do *tempo redescoberto*, como Marcel Proust e Charles Péguy.

Para o presente trabalho interessa o período compreendido na segunda parte do estudo de Michaud (1883 – 1891), da qual frisamos as seguintes datas marcantes: 1885/86, quando se descobre a fórmula da poesia simbolista (calcada na música e no símbolo), opera-se a cisão entre decadentistas e simbolistas e publicam-se os dois manifestos; 1887/88, período em que a *Escola decadente* (1886/88), capitaneada por Anatole Baju, vive seu apogeu, ao mesmo tempo em que acontecem cismas internos e dissidências entre os simbolistas, as batalhas pelo verso livre, a fundação de revistas e a tímida conquista de um público; 1889/91, período marcado pela publicação de algumas obras, pela adesão de pintores e músicos e, enfim, pelo triunfo completo do Simbolismo, cujo coroamento, digamos assim, dá-se no banquete presidido por Mallarmé em 1891.

Assim, conforme já aventamos, se o ano de 1886 é de importância capital para a configuração do grupo simbolista (eles se reúnem, no Cenáculo de Mallarmé, pelo menos desde 1884), o ano de 1891 marca seu apogeu, seja pelo banquete do *Pèlerin passioné*, seja pela enquete de Jules Huret, seja pelo artigo de Ferdinand Brunetière publicado em abril de 1891 na *Revue des deux mondes*.

Sobre o banquete (um exemplo claro de mundanismo e batalha de vaidades a que nem a mais alta torre de marfim do Simbolismo escapou), Michaud esclarece que ele foi uma idéia de Jean Moréas, que pretendia aproveitar o recente lançamento de seu livro *Pèlerin passioné* para, com uma comemoração ruidosa, promover-se ainda uma vez. Moréas, "*toujours soigneux de sa célébrité*" (Michaud, 1966, p. 393), para não despertar suspeitas, encarrega Barrès e Régnier "*de lancer les invitations*" (idem). Contudo, a idéia *vaza* e não será apenas Moréas a se consagrar, "*mais le Symbolisme tout entier*" (idem), pois quem preside o banquete é Mallarmé, e é em torno de Mallarmé que se congregam os poetas, os pintores e os críticos (cf. Michaud, 1966, p. 393-4).

Talvez tenha sido pelo seu retumbante fracasso pessoal que Jean Moréas, no mesmo ano de 1891 (conforme carta ao *Figaro*, datada de 14 de setembro), tenha rompido com o Simbolismo e fundado a *Escola Romana*. O poeta leva consigo M. du Plessys, R. de la Tailhède, E. Raynaud e Ch. Maurras, que partilham com o dissidente o "*idéal de* Romanité" (apud Lemaître, 1965, p. 118; grifo do autor). Assim, conforme fizera em 1886, ao publicar o manifesto do Simbolismo, Moréas ora publica o manifesto da *Escola Romana*:

> *L'École romane française revendique le principe gréco-latin, principe fondamental des lettres françaises... [...] Ce fut le Romantisme qui altéra ce principe dans la conception comme dans le style, frustrant ainsi les Muses françaises de leur héritage légitime... L'École romane française renoue la chaîne gallique, rompue par le Romantisme et sa descendance parnassienne et symboliste...* ***Le symbolisme, qui n'a eu que l'intérêt d'un phénomène de transition, est mort***. (idem; negrito nosso)

A respeito de uma das críticas mais correntes ao Simbolismo – a de que os poetas adeptos da escola praticamente não publicaram nenhum livro significativo, empós de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé ou Rimbaud –, assim se expressa Michaud:

> *Avec 1891, c'est la seconde étape du Symbolisme qui s'achève. En 1886, la révolution de la sensibilité était faite; en 1891, la révolution intellectuelle est consommée. Qu'importe que le Symbolisme ne compte encore à son actif que les oeuvres de ses précurseurs et de ses maîtres, que les jeunes en soient toujours pour la plupart au stade des promesses, que les grandes oeuvres – Verhaeren, Valéry, Claudel – soient encore à venir: c'est maintenant, c'est ici qu'il faut capter le message d'une génération et d'une époque; c'est en cet instant court et fragile qu'il faut découvrir la déesse pour en saisir et en fixer les contours*. (Michaud, 1966, p. 399)

De nossa parte, concordamos com o crítico quando afirma que o ano de 1891 marca o momento de maturidade poética e intelectual do Simbolismo e de definição de rumos. Contudo, nossa concordância não é plena, pois mais de uma vez no desenvolvimento deste trabalho chamamos a atenção para a diluição dos altos anseios estéticos do Simbolismo com a nova geração. Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé permanecem como os maiores e mais importantes poetas franceses do século XIX – pelo muito que fizeram na definição das novas possibilidades da poesia –, enquanto grande parte dos simbolistas de 1886 ocupa apenas as páginas das histórias literárias – o que demonstra, ainda uma vez, que os epígonos não aparecem apenas nas literaturas ditas periféricas.

No caso de Brasil e Portugal, talvez seja interessante frisar que o desenvolvimento do Simbolismo, salvo raras exceções, se fez mais à sombra dos quatro poetas tutelares da modernidade do que propriamente sob os auspícios dos simbolistas de 1886. Contudo, saliente-se ainda que em nossos países, conforme o demonstram os trabalhos de Andrade Muricy, Cassiana Lacerda Carollo ou José Carlos Seabra Pereira, os epígonos são também maioria. Porém, talvez seja através do trabalho diluidor e mediano desses poetas que consigamos ter uma melhor visão de conjunto do que foi o movimento simbolista: na França, no Brasil, em Portugal.

Paul Valéry (1871 – 1945) publica, em 1936, em *Le Figaro*, um artigo intitulado "*Le Symbolisme n'est pas une école*", texto comemorativo dos 50 anos do movimento e que precede "*Existence du Symbolisme*", publicado em 1938 como uma *plaquette* e relançado em 1950 na coletânea *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*. É deste último texto, enfeixado na seção "*Variété*" do primeiro volume das *Oeuvres* (1957), a cargo de Jean Hytier, que pinçamos alguns aspectos para uma melhor compreensão do Simbolismo de 1886.

Paul Valéry abre seu ensaio com a lembrança de que qualquer palavra – *Simbolismo*, no caso – é "*un gouffre sans fond*" (Valéry, 1957, p. 686) e, em seguida, lança mão da célebre anedota do astrônomo Arago e de seu ilustre visitante para afirmar que o Simbolismo, enquanto movimento literário, "*n'est après tout qu'une convention*" (p. 687), como é convenção a língua, a nomenclatura dos astros e planetas etc. Em seguida, o poeta afirma sentir-se "*heureux et honoré de prendre part à la génération d'un mythe*" (p. 688), pois que não há, a seu ver, "*l'existence en 86 de quelque chose qui se soit appelé Symbolisme. Rien dans les écrits, rien dans la mémoire des survivants n'existe sous ce nom à la date assignée*" (idem). No entanto, o poeta levanta uma hipótese: "*Je dis que nos symbolistes si divers étaient unis par quelque négation, et cette négation indépendante de leurs tempéraments et de leur fonction de créateurs. Ce n'est qu'une négation qui leur est commune, et qui est essentiellement marquée en chacun d'eux*" (p. 690). Este *espírito de negação* dos chamados simbolistas, segundo Valéry, explica-se pelos seguintes pontos:

> *Ils dédaignent la conquête du grand public. [...] Ils méprisent ou bafouent les arrêtes et les railleries des critiques les mieux établis dans les feuilletons les plus imposants; ils invectivent contre Sarcey, Fouquier, Brunetière, Lemaître et Anatole France. [...] Ils exaltent leurs saints et leurs héros, qui sont aussi leurs martyrs et les modèles de leurs vertus. Tous ceux qu'ils admirent ont souffert: Edgar Poe, mort dans l'extrême dénuement; Baudelaire, poursuivi; Wagner, sifflé à l'Opera; Verlaine et Rimbaud, vagabonds et suspects; Mallarmé, ridiculisé par le moindre chroniqueur; Villiers, qui couche par terre, dans un galetas, auprès de la petite valise qui contient ses manuscrits et ses titres au Royaume de Chypre et de Jérusalem*. (p. 691)

A este espírito de negação o poeta acrescenta então que, sem dinheiro, sem editores, sem público e sem as convenções de uma carreira literária normal, os simbolistas de 1886 procedem a uma "***révolution dans l'ordre des valeurs**, puisqu'ils substituent progressivement à la notion des oeuvres qui sollicitent le public, qui le prennent par ses habitudes ou par ses côtés faibles, celle des **oeuvres qui créent leur public***" (idem; negrito nosso). Assim, conforme Valéry, os simbolistas formam pouco a pouco "*ce petit public de leur choix, dont on a dit autant de mal que d'eux-mêmes*" (idem). Muito mais que multidões de leitores, os poetas se preocupavam em "*conquérir un seul de qualité supérieure*" (p. 692), uma vez que "*ils*

exigent une sorte de collaboration active des esprits" (idem), conforme já se discutiu no âmbito deste trabalho.

Enfim, Valéry afirma que "*l'unité que l'on peut appeler Symbolisme ne réside pas dans une concordance esthétique: le Symbolisme n'est pas une École. Il admet, au contraire, une quantité d'Écoles, et des plus divergentes, et je vous ai dit:* l'Esthétique les divisait; l'Éthique les unissait" (p. 694; grifos do autor). O poeta, em seguida, recorda a síntese ética que une os simbolistas: "*la sensation qu'une manière de religion eût pu naître*" (idem), ou seja, "*cette dévotion à l'art*" (p. 696) preparada há algumas dezenas de anos, desde Poe e Baudelaire, e ora cristalizada em Mallarmé.

Valéry, no texto, relembra sua formação, suas leituras, seu primeiro encontro com o Mestre, as reuniões nos cafés, as revistas e programas, as batalhas... Dentre estas, detém-se por várias páginas na "querelle intestine du Vers Libre" (p. 701). Finalmente, enumera as três cabeças do Cérbero que guarda o templo simbolista onde reina o ideal ascético: a Obscuridade, a Preciosidade e a Esterilidade (cf. Valéry, 1957, p. 704-5), características estas que, a nosso ver, foram aqui devidamente exploradas.

Após a exposição do texto de Valéry, poeta que, como se sabe, participou do Cenáculo de Mallarmé, procedemos abaixo à apresentação de alguns poetas e de alguns aspectos caros à poética simbolista, retomados e/ou aprofundados no século XX. Não temos a pretensão de elencar todos os simbolistas, mas tão somente aqueles que, de uma forma ou de outra, colocaram-se na senda aberta pelos mestres e *pioneiros*.

4.2. Jules Laforgue

Jules Laforgue (1860 – 1887), conforme já observado, representa, ao lado de Tristan Corbière, o principal nome da linha *coloquial-irônica* do Simbolismo, aquela vincada pelos temas do cotidiano, pelo prosaísmo, pela paródia, pela ironia e pelo humor, conforme a qualifica Edmund Wilson em *O castelo de Axel*. O seguinte poema de Laforgue, "*La cigarette*", extraído da breve antologia que acompanha o ensaio "Antipoesia no Simbolismo", do poeta-crítico Augusto de Campos (em *Verso reverso controverso*, 1988), dá bem a medida do que afirma Wilson:

Oui, ce monde est bien plat: quant à l'autre, sornettes.
Moi, je vais résigné, sans espoir à mon sort,
Et pour tuer le temps, en attendant la mort,
Je fume au nez des dieux de fines cigarrettes.

Allez, vivants, luttez, pauvres futurs squelettes.
Moi, le méandre bleu qui vers le ciel se tord
Me plonge en une extase infinie et m'endort
Comme aux parfums mourants de mille cassolettes.

Et j'entre au paradis, fleuri de rêves clairs
Où l'on voit se mêler en valses fantastiques
Des éléphants en rut a des choeurs de moustiques.

Et puis quand je m'éveille en songeant à mes vers,
Je contemple, le coeur plein d'une douce joie
Mon cher pouce rôti comme une cuisse d'oie.
(apud Campos, 1988, p. 244)

O poema pode nos remeter à obra conjunta de Gabriel Vicaire e Henri Beauclair, *Les déliquescences d'Adoré Floupette* (1885), paródico-irônica ao herói decadentista que então se afirmava. Por outro lado, é preciso ter em mente que muito do humor, do prosaísmo e da ironia que vincam a poesia moderna (como, entre nós, Manuel Bandeira, Mário Quintana e Mário Faustino, entre outros) encontram em Laforgue um precursor.

A obra de Laforgue, contudo, é inclassificável. No estudo que lhe dedica, "*Jules Laforgue ou la parodie de l'angoisse*", Michaud o estuda junto com os decadentistas, apesar de ressaltar que "*un abîme sépare Laforgue des plaintives élégies décadentes*" (Michaud, 1966, p. 301). Enquanto Henri Lemaître o compreende como anunciador do Simbolismo, Fulvia Moretto, no ensaio "O sempre presente Jules Laforgue" (em *Letras francesas*, 1994), após frisar a influência de Laforgue sobre os poetas ingleses (Eliot, Cummings, Williams, Crane), sua importância como crítico da arte impressionista e como típico representante da sensibilidade finissecular, faz-se a inevitável pergunta:

> Laforgue é simbolista ou 'decadente'? Em 1885 o poeta se define como 'decadente'. E a crítica observou, com Noël Richard, que 'Laforgue não se perde nas sinestesias e no hermetismo'. De fato, sua poesia é mais alegórica do que simbólica, Laforgue não *sugere* como desejam os simbolistas, mas *diz, repete, insiste*. (Moretto, 1994, p. 57; aspas e grifos da autora)

Seja como for, Laforgue prenuncia a modernidade e foi escolhido pelos poetas ingleses porque fornecia, de acordo com Eliot, "uma nova língua, uma língua adequada à expressão dos sentimentos do homem moderno" (apud Moretto, 1994, p. 47). Fiel a seus temas (Pierrô, Hamlet, a lua, os ventos, o outono, a tristeza dos domingos) e, ao mesmo tempo, inovador no que tange às questões técnicas da rima, do ritmo, da versificação e da estrofação, Laforgue

parece preocupado, conforme salienta Dujardin, mais com a *expressão psicológica* do que propriamente com a *expressão musical*. Isto denotaria, a nosso ver, uma clara distinção entre Laforgue e os simbolistas e, ao mesmo tempo, revela a profunda influência da filosofia do inconsciente de Hartmann sobre o poeta, segundo salientam estudiosos como Michaud e Fulvia Moretto. No entanto, antes que os simbolistas se engalfinhassem na batalha pela paternidade do verso livre, Laforgue já oferece, em *Complaintes* (1885), além dos neologismos e do vocabulário popular, uma obra marcada "pelas expressões da língua falada, pela sintaxe freqüentemente desconjuntada e pelo **verso liberado**" (Moretto, 1994, p. 52; negrito nosso). *Complaintes*, segundo Moretto, "causou espanto e consternação entre os parnasianos, encantamento entre os 'decadentes' e os futuros simbolistas" (p. 51; aspas da autora). Ainda segundo a estudiosa, *Complaintes* se traduzem por *Lamentos* ou *Lamentações* (como em espanhol, *Lamentaciones* e, em italiano, *Lamenti*), mas são também *Cantigas* "recolhidas nas feiras, nas ruas, nas canções populares. Sabemos, aliás, que foram as canções da feira do Lion de Belfort que sugeriram a Laforgue o tom de seus poemas" (p. 53-4).

Apesar de ter morrido muito moço, de tuberculose, e apesar de ofuscado pelos nomes dos contemporâneos Mallarmé, Rimbaud e Verlaine, o poeta Laforgue era também um refinado e um meditativo, um angustiado e um pessimista, encharcado de ideal. A poesia de Laforgue, portanto, não se resume apenas a descaso para com a vida, o homem ou a arte. O poeta, talvez mesmo para fugir da angústia da morte, da ilusão, do tédio e da dor, tenha se auto-parodiado e se auto-ironizado nas figuras de Hamlet e do Pierrô enamorado da lua. Conforme Michaud, Laforgue leu Schopenhauer e Hartmann, "*dont le pessimisme a séduit sa jeunesse meurtrie. Aussi dira-t-il bientôt: 'Je suis un pessimiste mystique*'. [A leitura dos] *poètes e philosophes font naître en lui, comme chez Hamlet, un sixième sens, le 'sens de l'Infini*" (Michaud, 1966, p. 300; aspas do autor). É ainda Michaud quem pronuncia o seguinte juízo sobre o poeta:

> *Il restait à parodier sa propre angoisse, à rire de soi-même, impitoyablement. Chez Laforgue, sans cesse, l'intelligence épie le coeur, et l'ironie vient déchirer les lambeaux de son lyrisme angoissé. Expérience encore plus inhumaine, s'il est possible, et dont le lieu reste ce cependant l'homme, un homme. Un homme solitaire. [...] La figure de Hamlet l'a hanté toute son existence, mais son Hamlet est sans épée, il devient un Pierrot grimaçant, réplique modernisée du Bourreau de soi-même. Sensibilité et ironie: sa poésie sera* [conforme Rémy de Gourmont] *'la parodie de sa sensibilité profonde*'. (p. 299; aspas do autor)

O próximo livro de Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886), representa, de acordo com Michaud, um ensaio de síntese entre a ironia e a metafísica, o Cosmo e o

Inconsciente, enquanto "*se produit alors chez Laforgue un singulier déplacement d'images*" (p. 309). O símbolo do Pierrô, que aparecera em *Complaintes*, é retomado, mas o reencontro "*de Pierrot et de la Lune va cristalliser autour d'elle un symbolisme nouveau. Car le paysage lunaire de Laforgue est, lui aussi, tout intellectuel. Il est devenu le centre du monde intérieur laforguien*" (idem). Outrossim, tal simbolismo representa "*la stérile agitation de l'homme entraîné par l'Inconscient. Leur philosophie, c'est le scepticisme total*" (p. 310).

Além das obras citadas, Laforgue deixou *Le sanglot de la Terre* (com poemas escritos entre 1880/82, mas publicados postumamente), *Concile feérique* (1886; diálogo encenado em 1893 no *Théâtre d'Art*, de Paul Fort) e *Moralités légendaires* (surgidas primeiramente em revistas e depois em livro três meses após a morte do poeta, mas cujas provas foram revistas por ele). Em 1890, Dujardin e Félix Fénéon, em edição crítica, juntaram as *Fleurs de bonne volonté* (1886), *Concile feérique* e *Derniers vers* (onde escasseiam os neologismos, mas cujos versos são agora plenamente livres, não mais liberados). Em 1886, Laforgue traduz e publica, na revista *Vogue*, vários poemas de Walt Whitman, recolhidos depois por Valery Larbaud em *Poèmes et proses* de Walt Whitman (1930).

Laforgue teve decisiva participação na batalha do verso livre. Seus primeiros poemas na nova forma, "*L'Hiver qui vient*" e "*La légende des trois cors*", foram publicados na *Vogue* em 1886, quase ao mesmo tempo em que os de Rimbaud, os de Jean Moréas e os de Gustave Kahn. Em carta ao amigo Kahn, endereçada de Berlim e datada de julho de 1886, Laforgue confessa ao destinatário: "*J'oublie de rimer, j'oublie le nombre des syllabes, j'oublie la distribution des strophes, mes lignes commencent à la marge comme de la prose*" (apud Bernard, 1959, p. 403). Da mesma forma, segundo Bernard, o poeta escreveu poemas em prosa como "*La grande complainte de la ville de Paris*" (em *Complaintes*, 1885), datado de agosto de 1884 e considerado um "*poème cubiste avant la lettre*" (Bernard, 1959, p. 369). Conforme a crítica, merece atenção a estranha peça *Bobo* (publicada em *Le symboliste*, breve revista – quatro números – fundada por Kahn, Adam e Moréas, em 1886), que mescla, como era típico da época simbolista, verso livre, prosa poética e prosa pura, mas cujo *tom* é plenamente laforguiano (cf. Bernard, 1959, p. 402). Outros poemas em prosa de Laforgue, retirados de *Mélanges posthumes* (1903), podem ser lidos na antologia que Maurice Chapelan publicou em 1946, dedicada ao poema em prosa.

Sobre *Moralités légendaires* (*Moralidades lendárias*, conforme a edição brasileira de 1989, que traz o subtítulo "fábulas filosóficas", não encontrado na edição de 1917, do *Mercure de France*, mas "*six contes en prose*"), Fulvia Moretto afirma:

> É o próprio Laforgue que as define como novelas. Excetuando a segunda, todas trazem temas extraídos de velhos mitos, velhas lendas que explicam justamente o epílogo *légendaires*. Sabemos que o século XIX teve o gosto da paródia, da ironia, que lhe fez pastichar tantas obras literárias. Laforgue não escapa a tal gosto, ao contrário, aprofunda a paródia até a caricatura. [...] Assim como nos versos das *Complaintes*, atrás dos anacronismos, das situações absurdas, burlescas, é sempre a angústia metafísica que está presente, a necessidade de um mundo diferente que será preciso inventar. (Moretto, 1994, p. 55; grifo da autora)

Assim, no primeiro desses textos, "Hamlet ou as conseqüências do amor filial", não é o herói shakespeariano que se tem, mas um novo Hamlet bufão, um pastiche irônico e paródico que nos revela o angustiado homem Jules Laforgue, cuja "escritura impregnada de Schopenhauer e de Hartmann, é o esgar do palhaço diante da dor" (idem). Ou, como acrescenta a *orelha* da edição brasileira da obra, sem assinatura, Laforgue "processa uma das maiores utopias da literatura: o autor convertido em personagem de si mesmo". Da mesma forma, a personagem Ofélia, cuja morte afogada entre flores, a cantar (cf. Shakespeare, 1989, p. 600-1; Ato quarto, cena VII), foi um dos temas mais explorados por pintores e poetas simbolistas (de Rimbaud a António Nobre, por exemplo), é qualificada como "nova-rica" (Laforgue, 1989b, p. 16), "sob [cujo] verniz sempre se encontrava a inglesa, imbuída, desde o nascimento, da filosofia egoísta de Hobbes" (idem).

Cremos que, como complemento ao exposto até aqui, seja pertinente confrontar a obra de Laforgue com as características e com o clima decadentistas que expusemos anteriormente, a partir de José Carlos Seabra Pereira. Assim, talvez se compreenda melhor toda a carga de angústia e pessimismo contida na afirmação do poeta: "por mais Hamlet que sejamos, somos, às vezes, um belo crápula" (p. 17).

4.3. Gustave Kahn e Édouard Dujardin: o verso livre; o monólogo interior

O *verso livre*, de abundante colheita no Modernismo, apareceu num momento em que certa *crise do verso* perpassava a consciência e a prática dos poetas finisseculares. Fruto de ruidosas batalhas entre os simbolistas, conforme se depreende do texto de Valéry citado acima e do estudo de Michaud (cf. Michaud, 1966, p. 358-63), a conquista do verso livre pode ser compreendida como resultado do trabalho de vários poetas, de Whitman a Rimbaud, de Kahn a Dujardin, de Laforgue a Moréas e Vielé-Griffin.

Conforme Suzanne Bernard, foi a partir do poema em prosa que os simbolistas chegaram ao verso livre, logo preferindo esta nova forma de expressão. A estudiosa assinala

ainda que a importante revista *Vogue* (fundada em 1886 por Léo d'Orfer, *dissidente* dos decadentistas, e tendo Gustave Kahn como secretário de redação), além de assinalar a separação entre decadentistas e simbolistas, foi a responsável pela publicação das *Illuminations* de Rimbaud (entre maio e junho). Aberta aos poetas em prosa (a revista publica, em seu primeiro número – 11 de abril –, três poemas em prosa de Mallarmé), *Vogue* será também o baluarte dos poetas do verso livre. Assim, os primeiríssimos poemas a aparecer são "*Marine*" (de Rimbaud, em *Vogue* n. 6, datada de 29 de maio/3 de junho de 1886) e "*Mouvement*" (também de Rimbaud, em *Vogue* n. 9, de 21-27 de junho do mesmo ano), poemas escritos provavelmente entre 1873/1875 e que fazem parte de *Illuminations*. Em seguida, a revista publica os versos livres de Kahn, Moréas e outros. Conforme Suzanne Bernard, a diferença entre prosa e verso é de *grau*, não de *natureza*, pois, para os simbolistas, "*c'est le* rythme *seul qui régissait le vers libre comme la prose rythmée*" (Bernard, 1959, p. 410) – ou prosa poética. Sobre o verso livre, afirma a ensaísta que este,

> *dans son principe, refuse l'enjambement (sauf pour produire certains effets particuliers) et doit constituer* une unité. *Suivant la fameuse définiton de Kahn, souvent reproduite, un vers libre est 'le fragment le plus court possible figurant un arrêt de la voix et un arrêt du sens'. […] on ne fabrique pas du vers libre en débitant en tranches, au petit bonheur, une phrase de prose*. (p. 373; grifos e aspas da autora)

Sobre o verso livre e suas peripécias, há pelo menos dois textos esclarecedores: o primeiro é o prefácio de Gustave Kahn (1859 – 1936) a seus *Premiers poèmes* (reedição, pelo *Mercure de France*, em 1897, de seu livro de estréia, já em versos livres, *Palais nomades*, de 1887)[5], no qual reconhece que as formas poéticas se desgastam e se engessam pelo uso, sendo necessário que o poeta (simbolista, no caso) as renove, pois cabe a ele "a legitimidade de um esforço para criar uma nova forma de poesia" (apud Moretto, 1989, p. 141). Além do anseio de libertação dos cânones clássicos acerca do verso e da estrofação, o prefácio de Kahn preconiza uma rima mais sutil e de musicalidade mais difusa, representada pelas assonâncias e pelas aliterações. Assim se expressa o poeta:

[5] Tal é o que nos leva a crer Fulvia M. L. Moretto em *Caminhos do decadentismo francês* (1989). Michaud comenta o livro de 1887, mas não o prefácio (cf. Michaud, 1966, p. 358-61; 791-8). A antologia *La poésie symboliste* (1992), dirigida por Jean Orizet e apresentada por Jean-Marc Debenedetti, atribui a Kahn, "*non sans quelques contestations, l'invention du vers livre, par son article de l'*Événement *en 1886*" (Debenedetti, 1992, p. 169) e afirma que "*il publie son principal recueil de poèmes en vers libres*, Les Palais nomades, *en 1887*" (idem). Não comenta, todavia, o prefácio, e não lista entre as obras do poeta nenhuma de título *Premiers poèmes*. Suzanne Bernard, por seu turno, esclarece que o prefácio, realmente, surge na reedição de 1897 para, através dele, Kahn expor suas idéias sobre o verso livre e o poema em prosa (cf. Bernard, 1959, p. 404).

> É tão inútil limitar-se ao soneto ou à balada tradicionais quanto limitar-se às divisões empíricas do verso. A importância dessa nova técnica, além da valorização de harmonias inevitavelmente negligenciadas, será a de permitir a qualquer poeta conceber em si mesmo seu verso, ou melhor, sua estrofe original e escrever seu ritmo próprio e individual em lugar de vestir um uniforme cortado a priori [*sic*] e que o reduz a ser apenas o aluno de um glorioso predecessor. [...] a antiga poesia diferia da prosa por uma certa disposição; a nova desejaria diferenciar-se dela pela música. (p. 145)

De acordo com o poeta, a busca do verso livre está associada à liberdade pessoal do poeta, mas também à consciência artesanal do texto poético. Pleiteia-se uma nova poesia, com novos ritmos e uma disposição liberada de metros, estrofes e rimas, para dar conta da complexidade do mundo moderno e da própria complexidade do sentimento, do gosto, do estado de ânimo e do pensamento do poeta. Além disso, a parte final da citação corrobora o apreço dos revolucionários simbolistas pela música. Conforme Michaud, ecoando Wagner e Baudelaire, "*c'est là une révolution, mais une révolution qui tend a retrouver, au delà de l'ordre abstrait de la symétrie, la liberté d'un 'ordre vivant'*" (Michaud, 1966, p. 791; aspas do autor). Por outro lado, se a antiga disposição gráfica é o que distingue prosa e poesia, o novo poema deseja diferenciar-se da prosa pela exploração de uma musicalidade própria, livre, que encontre sua expressão no interior do artista, e não em regras exteriores, ossificadas. Frise-se, contudo, que o ritmo e a musicalidade também são essenciais a muitos poemas em prosa da época e a textos híbridos, em prosa poética. Ou, conforme constata Suzanne Bernard, "*passer de Bertrand à Baudelaire, et du Parnasse au Symbolisme, c'est passer du* pictural *au* musical" (Bernard, 1959, p. 348; grifos da autora).

Gustave Kahn adverte que "o gosto e o ouvido são suficientes para advertir o poeta" (apud Moretto, 1989, p. 148), que deve preocupar-se em "exprimir o mais possível com o menor número de entraves técnicos" (p. 150), uma vez que "o verso livre é essencialmente móvel e não deve codificar estrofes" (p. 148). Kahn rebate as objeções ao verso livre (a de que este, por exemplo, não seria nenhuma novidade na poesia francesa) e logo conclui: "Em resumo, o verso livre seria o ponto de chegada necessário do poema em prosa, criando uma poesia paralela, prosas e cânticos, ao lado da lei e das liturgias" (p. 149). Com esta última citação Kahn refuta a crítica de Mallarmé, para quem o verso livre deveria ser usado para a expressão de estados emocionais, enquanto o alexandrino seria "para abordar os grandes temas, para celebrar os ritos fundamentais da vida e da inteligência" (idem). Outrossim, cremos que a afirmação de Kahn ajudou Suzanne Bernard a refletir sobre as relações entre poema em prosa e poema em versos livres, pois a ensaísta afirma que este, no Simbolismo, acabou por suplantar aquele (cf. Bernard, 1959, p. 399).

Gustave Kahn foi dos mais assíduos freqüentadores do Cenáculo de Mallarmé. Além de sua campanha em prol do verso livre, secretariou a revista *Vogue* (1886), foi co-fundador de *Le symboliste* (1886) e dirigiu, a partir de 1888, por iniciativa de Dujardin, a *Revue indépendante*. Dentre outros livros importantes de Kahn (que também se dedicou ao romance), citam-se *Chansons d'amant* (1891) e *Domaine de fée* (1895).

O segundo texto sobre o verso livre é de Édouard Dujardin (1861 – 1949), ativo intelectual do final do século XIX que hoje permanece esquecido – não constam poemas seus na antologia dirigida por Jean Orizet e apresentada por Jean-Marc Debenedetti. Contudo, conforme salienta Fulvia Moretto em *Letras francesas*, "o próprio Joyce confessou dever [a Dujardin a] técnica de monólogo interior que desenvolvou no *Ulysses* [1922] e que transformou a narrativa do século XX" (Moretto, 1994, p. 59). Dujardin fundou a *Revue wagnérienne* (1885) e a *Revue indépendante* (1887), importantes pontos de encontro simbolistas, além de ter escrito poemas: *Les hantises* (1886), *Pour la vierge au roc ardent* (1888); teatro: *Antonia* (1891), *Le chevalier du passé* (1892), *Le fin d'Antonia* (1893); romance: *Les lauriers sont coupés* (1887, em capítulos, na *Revue indépendante*; 1888, em volume), traduzido recentemente no Brasil como *A canção dos loureiros*.

O artigo de Dujardin, "Os primeiros poetas do verso livre", foi publicado em 15 de março de 1921, no *Mercure de France* (Michaud considera a data como 1922, e não 1921). Nele, o poeta afirma que "as formas poéticas, não nos cansaremos de repeti-lo, não são o produto de vontades individuais, mas de evoluções coletivas" (apud Moretto, 1989, p. 203). Em seqüência, Dujardin aponta os vários caminhos do verso livre francês e enumera a contribuição da coletividade de poetas que ajudaram na *descoberta*, na criação e no triunfo do verso livre: o primeiro, Rimbaud, em cujas *Illuminations*, como já vimos, aparecem alguns poemas em versos livres e brancos ("*Marine*" e "*Mouvement*"), ao lado dos poemas em prosa. Em seguida, Dujardin frisa a importância que tiveram as traduções de Walt Whitman na França, cujas *Leaves of grass* são de 1855. No entanto, para o poeta e escritor francês, o livro de Whitman foi escrito em *versículos*, não versos livres, apesar de que o versículo, a seu ver, deva ser considerado "como um verso livre ampliado" (p. 207), pois significa um passo importante na marcha para o verso livre.

Os outros seis poetas citados por Dujardin são: Gustave Kahn e Jules Laforgue, que já em 1886 publicavam poemas em versos livres na *Vogue*; Jean Moréas, que passou meteoricamente pelos versos liberados em *Syrtes* (1884) e *Cantilènes* (1886), para depois retroceder (compreende-se, já que Moréas trocou o Simbolismo pela *Escola Romana*); Albert Mockel, Francis Vielé-Griffin e ele próprio, Édouard Dujardin. Já vimos que este último

procurava à época uma *poesia livre* que correspondesse à *música livre* de Wagner, e em 1887 escreveu as *Litanies* sob este anseio. Mas reconheceu, por fim, como o ideal de querer fazer da poesia, música, pode ser fatal: "Laforgue talvez não estivesse completamente errado quando respondia com 'expressão psicológica' a quem lhe falasse de 'expressão musical'" (p. 219; aspas do autor). Finalmente, Dujardin lembra que, "se há receitas para compor 'belos versos' parnasianos, não as há para belos versos livres" (p. 222; aspas do autor). Nem para belos poemas em prosa, acrescentamos.

O seguinte fragmento do poeta, recolhido por Michaud, esclarece algumas outras questões sobre o verso livre e o poema em prosa:

> *Pour nous résumer, le vers libre, comme le vers régulier ou libéré et comme le poème en prose, consiste en une succession de* ***pieds rythmiques****, mais se distingue du vers régulier ou libéré en ce qui'il reste une unité formelle et en ce qui'il n'a aucun égard au nombre de syllabes (outre qu'il s'affranchit d'un certain nombre de règles accessoires), et* ***se distingue du poème en prose en ce que****, comme le vers régulier ou libéré,* ***il est essentiellement*** **un vers**. (apud Michaud, 1966, p. 796; grifos do autor; negrito nosso)

Conforme Suzanne Bernard, "*on sait que Dujardin définit le 'pied rythmique' comme un mot ou un groupe de mots formant un tout pour le sens, et portant un accent sur la dernière syllabe*" (Bernard, 1959, p. 411; aspas da autora). Ou seja, conforme reconhece Dujardin, *o verso livre é, por definição e por essência, um verso*, e é em honra da poesia e pela liberdade de expressão que ele recusa as esclerosadas leis métricas clássicas francesas. Por seu turno, o *poema em prosa* tem em comum com o verso livre o *ritmo*, a liberdade de expressão e o ideal de uma *nova liricidade*, mas é na prosa que encontra o princípio anárquico de sua constituição em poesia.

O romance de Dujardin citado acima se completa com seu ensaio *Le monologue intérieur* (1931), no qual o escritor procura definir a nova técnica nascida no bojo do movimento simbolista e que se ampara, em grande parte, sob o conceito wagneriano de música. Ouçamos Dujardin, profusamente comentado por Fulvia M. L. Moretto:

> Quanto a mim, saúdo no monólogo interior uma das manifestações dessa **entrada fulgurante da poesia no romance**, que é a marca da época. [...] o monólogo interior é uma **sucessão de frases curtas**, cada uma delas exprimindo igualmente um **movimento da alma**, semelhantes pelo fato de não estarem ligadas umas às outras segundo uma ordem racional, mas **segundo uma ordem puramente emocional**, fora de qualquer organização intelectual. (apud Moretto, 1994, p. 62; negrito nosso)

Segundo Fulvia Moretto, que salienta a incompreensão do romance de Dujardin em 1887/88, o autor "não inventou uma nova sondagem do inconsciente, apenas 'trouxe uma nova expressão'" (Moretto, 1994, p. 63; aspas da autora). Moretto frisa a importância do *Leitmotiv* wagneriano na estrutura do romance, em frases curtas, e cita novamente Dujardin, para quem não há "monólogo interior em Proust, cuja característica é justamente a longa frase cadenciada" (p. 62), nem em Dostoiévski ou Browning, "nos quais [Dujardin] vê 'monólogo psicológico' e *dramatic monologue*" (p. 62-3; aspas e grifos da autora).

Otto Maria Carpeaux aponta o austríaco Arthur Schnitzler (1862 – 1931) como o iniciador, em língua alemã, do monólogo interior, com *Tenente Augusto* (1901). O escritor era contemporâneo de Freud e, conforme se tem ressaltado, fez na literatura finissecular vienense (um dos focos da modernidade européia) o mesmo que o criador da psicanálise fez em termos científicos e clínico-analíticos. Porém, antes de Dujardin e de Schnitzler, o monólogo interior já aparece em gérmen no Romantismo alemão, mais especificamente na novela *La condesa Dolores* (1810), de Achim von Arnim. De acordo com Albert Béguin, em vários momentos da obra, "*en un lenguaje lleno de extrañas sacudidas, las imágenes fragmentarias de lo real se entrecruzan com las formaciones oscuras del subconsciente y de la imaginación*" (Béguin, 1996, p. 310). Ainda conforme Béguin, ao dar vazão aos "*espectros del inconsciente*" (p. 311), Arnim deve ser considerado um legítimo precursor da escrita automática surrealista.

Outro ponto importante a salientar é que a expressão *fluxo de consciência*, tradução do inglês *stream of consciousness*, foi criada pelo filósofo e psicólogo William James, irmão do escritor Henry James, em *Principles of psychology* (1890). Apesar de sempre tomadas como sinônimas, a crítica mais recente tem procurado estabelecer distinções entre as duas técnicas narrativas, conforme salienta Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários* (1995). Seja como for, é preciso reconhecer, com Moretto, a originalidade de Dujardin, que "se inseria conscientemente, em 1887, na eterna tradição da ruptura, tão evidente para nós em nossa atual ótica literária" (Moretto, 1994, p. 64).

4.4. Outras considerações

Assinala a crítica que o Simbolismo, na Bélgica, conheceu um desenvolvimento fecundo e peculiar, com "*quelque chose de 'nordique'*" (Lemaître, 1965, p. 235; aspas do autor) e brumoso que fascinou poetas finisseculares de várias partes do mundo. O próprio

teatro simbolista, na senda aberta por Villiers de L'Isle-Adam, foi amplamente praticado por um belga, Maurice Maeterlinck (1862 – 1949), autor de, entre outras, *Pelléas et Mélisande* (1892), *Les aveugles* (1890), *L'intruse* (1890) e *Trois petits drames pour marionnettes* (1894), além dos livros de poemas *Serres chaudes* (1889) e *Douze chansons* (1896) etc.

O teatro simbolista é definido por Anna Balakian "como um novo templo de meditação e a peça como o texto de uma nova liturgia" (Balakian, 1985, p. 117). Em seguida, a estudiosa apresenta aqueles que, a seu ver, são os defeitos desse novo teatro:

> Nenhuma caracterização [das personagens] e nenhuma oportunidade de interpretação [;] [...] a falta de crise ou conflito [;] [...] este tipo de teatro não continha nenhuma mensagem ideológica, numa época em que o teatro se tornara uma tribuna para a discussão das questões morais. [...] [Conseqüentemente,] não havia catarse porque nenhuma questão moral seria esgotada. [...] [Assim, as peças simbolistas] nem divertiam nem instruíam [e] [...] seu significado verdadeiro se evidencia apenas como um ramo ou parte da poesia. (Balakian, 1985, p. 99-100)

Ainda conforme Balakian, "se Villiers representa o espírito do simbolismo, Maeterlinck combina com esse espírito a técnica do novo teatro, que é antiteatro no mesmo sentido que o poema em verso livre ou prosa é antiversificação" (p. 102). Este novo *drama estático* simbolista – explorado depois por Fernando Pessoa em "O marinheiro" – representa ainda a tentativa, cara aos artistas da época, de corporificar e exteriorizar as sugestões da música, do sonho e do conturbado mundo interior do artista, daí a "comunicação não-racional, [a] excitação da imaginação e [a] condução à visão subjetiva" (p. 100).

Conforme Guy Michaud, o teatro poético é o gênero que melhor convém a Maeterlinck, pois o poeta-dramaturgo tem "*l'intuition de l'invisible, de l'occulte. Dans un paysage, une parole, un simple geste, un silence même – surtôt un silence – il pressent un mystère insondable, une nuit troublante et inquiétante*" (Michaud, 1966, p. 445). E em que consiste essa vida profunda, esse mistério insondável, essa inquietação?

> *Précisément dans la lutte entre l'homme et les forces supérieures qui le mènent, lutte où l'homme sent d'ailleurs à l'avance qu'il sera vaincu. Car l'ensemble de ces forces supérieures est ce qui constitue son destin. [...] Le ressort du tragique est donc ici le sentiment d'une destinée mystérieuse et implacable, l'attente, la perplexité, l'angoisse*. (p. 446)

Além do teatro, os poetas belgas colaboram para a maturidade literária de seu país adolescente (cf. Michaud, 1966, p. 236-41) com a fundação de várias revistas literárias e de vários movimentos artísticos, como *La société littéraire*, *L'Emulation* (ambos de 1879) e *La société nouvelle* (1884). Dentre as revistas, citam-se *L'Art moderne* (fundada por Picard), *La*

jeune Belgique (fundada por Max Waller), ambas de 1881, e *La Wallonie* (1886/91), do crítico Albert Mockel, uma das mais importantes revistas simbolistas. Dentre outros significativos poetas belgas, além de Maeterlink – que propiciaram, efetivamente, através do Simbolismo, o ideal de uma literatura flamenga madura –, citam-se Albert Giraud (1860 – 1929), Max Elskamp (1862 – 1931), Iwan Gilkin (1858 – 1924), Charles van Lerberghe (1861 – 1907), Georges Rodenbach (1855 – 1898) e Émile Verhaeren (1855 – 1916). Este último, poeta popularíssimo, é autor de *Les villes tentaculaires* (1895), livro de poemas que gozou de amplo prestígio entre os poetas brasileiros. Conforme Henri Lemaître, Verhaeren transforma gradativamente o Simbolismo "*en méthode d'expression réaliste du monde moderne; et sa vision des* villes tentaculaires *n'est pas seulement pittoresque ou fantastique: elle contient déjà l'unanimisme, et même, parfois, les germes de l'insolite urbain d'Apollinaire*" (Lemaître, 1965, p. 240). Como seus colegas franceses, os simbolistas belgas também cultivaram o poema em prosa (Verhaeren e Maeterlinck, por exemplo) e o verso livre. Albert Mockel, ao ler o livro de Kahn, *Palais nomades*, teve um "*choc décisif – l'impression de voir 'se réaliser par miracle' ce qu'il cherchait depuis deux ans*" (Bernard, 1959, p. 405; aspas da autora).

Enfim, muito do que se divulgou dos poetas simbolistas belgas no Brasil deve-se ao poeta paranaense João Itiberé da Cunha (1870 – 1953), que desde criança estudou na Bélgica, diplomando-se em Direito pela Universidade de Bruxelas. Amigo pessoal de Maeterlinck (com quem estudou), o poeta participou do movimento *La jeune Belgique* sob o nome de Jean Itiberé. Seu livro de poemas *Préludes* (1889), publicado na Bélgica, foi lançado praticamente na mesma época em que o de Maeterlinck, *Serres chaudes*. Jean Itiberé, quando volta ao Brasil em 1893, divulga em Curitiba a linha ocultista do movimento simbolista (cf. Muricy, 1987, p. 474-9, v. 1).

Aproveitamos o final deste capítulo para, ao lado do dissidente Jean Moréas (1856 – 1910), colocar René Ghil (1862 – 1925), dos mais assíduos no Cenáculo de Mallarmé e logo elevado a *chef d'école*, mas que rompe com os simbolistas de forma estrondosa logo em 1888. Sua teoria da instrumentação verbal (esboçada em *Traité du verbe*, 1886, com prefácio do Mestre), no encalço da teoria wagneriana da arte total, da doutrina das correspondências baudelairianas e de Rimbaud, leva ao paroxismo a relação entre as cores, as vogais e os sons dos instrumentos musicais. Contudo, a teoria de Ghil, embasada em princípios científicos, estabelece *a priori* tais relações, chegando inclusive a demonstrá-las em vários quadros sinóticos. As idéias de Ghil, a princípio, encontram adeptos, mas sofrem alterações a cada nova edição da obra original, por certo devido a seu espírito ainda positivista e às influências

da psicologia, da fonética e das descobertas físico-acústicas de Helmholtz. Assim, com o passar do tempo, o texto em prosa poética original torna-se um tratado pretensamente científico. Ghil é duramente criticado, em 1889, no artigo conjunto de A. Delaroche, A. Mockel e Saint Paul publicado na *Revue indépendante*, que admitem a instrumentação verbal do autor apenas como "encantadora fantasia" (apud Gomes, 1994b, p. 140).

Apesar de escapar aos objetivos deste trabalho o estudo dos poetas simbolistas – neo-simbolistas ou pós-simbolistas – do século XX (como Paul Valéry e Paul Claudel), não podemos deixar de mencionar o nome de Saint-Pol-Roux, o *Magnífico* (1861 – 1940), poeta saudado pelos surrealistas (que o visitam em seu refúgio na Bretanha, em 1925) como um de seus precursores. Autor de consideráveis poemas em prosa, Saint-Pol-Roux é reconhecido não apenas como "*l'un des meilleurs poètes de la génération symboliste, mais aussi comme un précurseur du lyrisme moderne. Sa doctrine, 'l'Idéoréalisme', est une quête de l'Idée à travers la nature*" (Debenedetti, 1992, p. 188).

V – O Simbolismo em português

5.1. O Simbolismo em Portugal

Apesar de 1890, com Eugénio de Castro, marcar cronologicamente o início do Simbolismo em Portugal, há algumas datas anteriores à eclosão do movimento que merecem atenção: em 1886, na recém-fundada *A província*, em sua coluna "Crônica de Paris", Xavier de Carvalho, entre outras coisas, dá notícia do manifesto de Jean Moréas. Em 1887, além da publicação póstuma de *O livro de Cesário Verde*, Camilo Pessanha inicia a publicação, numa revista de Coimbra, de seus poemas (como o tríptico de sonetos que, mais tarde, em livro, receberá o título de "Caminho"). Em 1889, surgem as revistas: no Porto, *Os novos* (1889) e *O intermezzo* (1889/91), dirigida por Eduardo de Artayett, onde João Barreira publica seus primeiros poemas em prosa; em Coimbra, além de *Boémia nova* (1889), dirigida por Dr. Fausto (Alberto d'Oliveira) e onde colaboram António de Melo e António Nobre, publica-se *Os insubmissos* (1889), com colaborações de Eugénio de Castro, Francisco Bastos e João de Meneses. Ambas as revistas coimbrãs aparecem em fevereiro; a segunda em polêmica mais ou menos satírica contra a rival, *Boémia nova*. A causa da polêmica, que durou os escassos números das duas revistas, e, segundo Fernando Cabral Martins, levou os desafetos às vias de fato, foi devida a uma "questão de precedência na proposta de nova cesura para os alexandrinos (8 mais 4 sílabas)" (Martins, 1990, p. 14).

O ano de 1891 vê surgir várias obras poéticas, mas é em 1892 que se publicam obras significativas da nova estética: *O livro de Aglaís*, de Júlio Brandão; *Gouaches*, de João Barreira, poemas em prosa; *Os simples*, de Guerra Junqueiro; *Só* (editado em Paris), de António Nobre, "livro em torno do qual Alberto d'Oliveira havia de construir toda uma poética – o Neogarrettismo – e cuja energia de inovação é única" (idem). Nos anos seguintes, além da publicação de livros de poemas, aparecem outras revistas, todas mais ou menos efêmeras: *Os novos* (1893/94), surgida em Coimbra e dirigida por Henrique de Vasconcelos; *Revista de hoje* (1894/96), ligada aos nomes de Júlio Brandão e Raul Brandão; *Arte* (1895/96), fundada por Eugénio de Castro e Manuel da Silva Gaio, de curta duração mas responsável pela publicação dos principais poetas simbolistas belgas e franceses, no original; *Ave-azul*, editada em Viseu entre 1899/1900, entre muitas outras.

O Simbolismo em Portugal liga-se em profundidade ao francês, notadamente Verlaine, mas as raízes do movimento encontram respaldo em alguns poetas imediatamente anteriores, por certo os primeiros baudelairianos portugueses, como Alexandre da Conceição (1842 – 1889; cujo poema "A orquestra", escrito em 1867 e publicado na segunda edição de

Alvoradas, 1875, busca personificar os sons de uma orquestra – metaforicamente, como a crítica adverte, sem a exploração consciente das sinestesias); Gomes Leal (1848 – 1921; cujo livro *Claridades do sul*, 1875, apresenta um conjunto de quatro sonetos, "O visionário ou Som e cor" em que as sinestesias são exploradas mais consciente e arrojadamente); Cesário Verde (1855 – 1886; importante poeta que sofreu o influxo de Baudelaire, e cuja poesia algo impressionista, sensacionista e preocupada com a grande cidade como tema, teve o apreço de Fernando Pessoa). Merece menção especial Antero de Quental (1842 – 1891), um dos grandes sonetistas da língua e cujos sonetos metafísicos são reunidos em livro em 1886, por Oliveira Martins. Nestes se notam, em crescendo, o pessimismo e certo idealismo místico, conforme acentua Seabra Pereira, "pontos que autorizam a falar de preparação de aspectos integráveis no Decadentismo ou no Simbolismo" (Pereira, 1975, p. 121).

O Parnasianismo em Portugal, "sempre de substrato romântico e idealista" (p. 113), ou eivado de "tendências sociais, revolucionárias ou neo-românticas" (Moisés, 1997b, p. 189), nunca se constituiu no país como um movimento coeso, a exemplo do que ocorreu no Brasil. Assim, se o Parnasianismo se encontra bem realizado na obra de um Gonçalves Crespo (1846 – 1883), brasileiro de nascimento, ou na de um António Feijó (1860 – 1917), em alguns outros poetas parece evidente que pode ser tomado ou como permanência romântica (caso de Guilherme de Azevedo, Guilherme Braga); ou, conforme Moisés, como um Neoparnasianismo (António de Macedo Papança, António Fogaça, Paulino de Oliveira e outros); ou ainda como anunciador do Simbolismo. Neste sentido, o soneto "Aromatografia", de Manuel Duarte D'Almeida (1844 – 1911), publicado n'*A folha* em 1873, pelas "surpreendentes sinestesias que apresentam os seus tercetos" (Pereira, 1975, p. 113), surge como hipótese de uma antecipação simbolista. Também neste sentido aponta parte da poesia do citado António Feijó, que "balançou entre o Romantismo e o Realismo, ao mesmo tempo [em] que chegou a aflorar temas caros à poesia simbolista" (Moisés, 1997b, p. 189). Seus livros *Transfigurações* (1882) e *Líricas e bucólicas* (1884) são ainda marcados, segundo Seabra Pereira, pelo objetivismo e pelo descritivismo parnasianos e pela formação positivista do autor, mas na visão de outros críticos como Feliciano Ramos e Jacinto do Prado Coelho, já apresentam algumas antecipações simbolistas. No primeiro livro citado, por exemplo, há alguns versos alexandrinos com a cesura deslocada; o segundo seria pré-simbolista, segundo Prado Coelho, pelas "animizações da natureza [e pelo] requinte de inesperadas associações" (apud Pereira, 1975, p. 115).

O poema em prosa simbolista, explorado à exaustão pelos poetas brasileiros, sofre menor influxo em Portugal. Neste sentido, a crítica assinala a presença avassaladora de João

Barreira entre os simbolistas brasileiros e, ao mesmo tempo, o quase esquecimento a que foi relegado o poeta em seu país natal. Claro que o poema em prosa é explorado, à época, por este ou aquele poeta (o próprio João Barreira, Eugénio de Castro, Antero de Figueiredo, Alberto Pinheiro Torres, Guilherme Gama e outros), mas parece vincado pelo que Seabra Pereira – e outros – considera o apego do poeta finissecular português à tradição formal, à rima e à reedição de formas populares várias, denotando-se aí o insucesso, em Portugal, de aspectos revolucionários como o verso livre e o poema em prosa.

Neste sentido, o poeta português contemporâneo Nuno Júdice, em *Viagem por um século de literatura portuguesa* (1997), declara que o caráter inovador do Simbolismo não despertou "uma corrente portuguesa: não há sinais de poesia em prosa, de um versilibrismo praticado coerentemente, de propostas de uma nova sintaxe e de subversão da norma gramatical" (Júdice, 1997, p. 44). O poeta ressalta ainda como esse Simbolismo acusa a nítida influência de Verlaine, para quem o poema é mais uma "forma musical antes de ser um objeto semântico" (idem), e a rara – ou nenhuma – adesão às "ousadias formais de Mallarmé" (idem).

Ainda segundo o autor, é o poeta João Penha, na transição Ultra-Romantismo/Parnasianismo, quem apresenta ao público d'*A Folha* (1868/1873) a poesia de Verlaine, além de publicar dois artigos – "Os nefelibatas" e Os parnasianos" –, em que leva ao leitor notícias sobre as novidades poéticas em curso na França. Estes artigos, conforme Júdice, insistem "na idéia central da correspondência música-poesia" (p. 29).

De Paris, um pouco mais tarde, chegam também as *Notas contemporâneas* de Eça de Queirós. Em uma delas, "Positivismo e idealismo" (escrita em 1893), o escritor afirma que, na Cidade-Luz, há certa "preoccupação anciosa acerca da 'Mocidade das Escolas'" (Queirós, 1923, p. 239; aspas do autor). Reconhece Eça que "em litteratura, estamos assistindo ao descredito do naturalismo" (p. 243), enquanto se evidencia que "esta geração nova sente a necessidade do divino" (p. 247) e repudia as conquistas seculares da ciência. Segundo o escritor português, o clima de pessimismo – em reação aberta ao positivismo –, adensa-se ainda com as novas tendências "espiritualista, symbolista, neo-christã e mystico-socialista" (p. 249). Sobre a nova poesia, sustenta Eça que, afora Heredia, os louros vão todos para os simbolistas, "que com bocados esfumados de verbo e farrapos indecisos de sentimento nos arranjam um d'esses nevoeiros poeticos, onde as almas agora têm a paixão de se aninhar e de se esconder da vida" (p. 244). Escrito em 1893, o texto de Eça de Queirós é testemunha do momento mesmo em que o Simbolismo vê seu triunfo e sua consagração, na perspectiva de Guy Michaud, daí irradiando-se para várias partes do mundo culto ocidental.

Em sentido oposto ao de Júdice, Fernando Guimarães acredita que a ruptura advinda com o Modernismo da geração de *Orpheu*, em relação ao Simbolismo, seria muito mais uma *sutura* que propriamente uma ruptura radical, pois muitas das conquistas preconizadas pelos modernistas foram também buscadas pelos simbolistas, mas por outros caminhos. Outrossim, o próprio Fernando Pessoa reconhece o débito da nova poesia para com o *clima vago, sutil* e *complexo* do Simbolismo, e leva ao extremo este tríplice aspecto em suas primeiras e ousadas criações poéticas. Ademais, a própria revista *Orpheu*, em seus dois números (1915), publica poetas simbolistas portugueses (Ângelo de Lima) e brasileiros (Eduardo Guimaraens). Sobre o primeiro, tido erroneamente como modernista por grande parte do público e da crítica, Guimarães frisa sua filiação simbolista ao evidenciar alguns aspectos característicos de sua poesia: "a significação divergente ou plurissignificação, um ínsito sentido gnósico, a compressão simbólica anteposta à explicitação temática" (Guimarães, 1992, p. 8).

Ecoando Seabra Pereira, Guimarães também aponta a maior penetração decadentista em Portugal, mais próxima "duma sentimentalidade sub-romântica que, não raro sem grande originalidade, se espalhou ou generalizou muito mais entre nós" (p. 9). Aliás, parece-nos que tal "sentimentalidade sub-romântica" vive a rondar a poesia portuguesa: veja-se o Neogarrettismo que aparece também no final do século XIX, o Saudosismo de Teixeira de Pascoaes (início do século XX) ou ainda o movimento da revista *Presença* (1927), que marca a segunda geração modernista em Portugal e que ainda assim apresenta, na visão de Guimarães e Eduardo Lourenço, certo idealismo de raízes românticas. A própria divisão da literatura portuguesa em três grandes eras (Medieval, Clássica e Romântica), conforme proposta por António José Saraiva e Óscar Lopes, corrobora o afirmado aqui.

Vale lembrar que o primeiro número da revista *Centauro* (1916), além de publicar um lote maior de poemas de Camilo Pessanha, tornando-o mais conhecido, também estampa o tardio manifesto decadentista português, "Tentativa de um ensaio sobre a decadência", de Luís de Montalvor, que merece o seguinte comentário de António Quadros, em *O primeiro Modernismo português: vanguarda e tradição* (1989):

> A Decadência é vista por Montalvor (e aliás por muitos outros elementos do grupo) como um sentimento aristocrático, dado a raros, os que têm consciência da fealdade e da baixeza da realidade quotidiana, por isso mesmo podendo ter acesso, tais iniciados de uma como que ordem secreta, à intuição de um *outro mundo*, um mundo de beleza, de que são neste os embaixadores, pela própria dor, neles sublimada, da queda universal dos seres. [...] Tal como Nobre, tal como Pessanha, tal como Montalvor, também Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro foram manifestamente poetas decadentistas. (Quadros, 1989, p. 80-1; grifos do autor)

Decadentismo (o manifesto de Montalvor) e Simbolismo (os poemas de Pessanha), ainda em 1916, se encontram nas páginas de *Centauro*, corroborando as afirmações de José Carlos Seabra Pereira no já citado *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*:

> Decadentismo e Simbolismo estão aí, sem denegação da sua alteridade, intimamente conectados, cruzando-se com freqüência num mesmo autor, numa mesma obra, num mesmo poema. E se o Decadentismo é ilustrado isoladamente por textos de certos escritores, o mesmo não se dá com o Simbolismo, cuja aparição, mais esporádica, se insere sempre num contexto de matriz decadista. Não deparámos somente com incompleta compreensão e limitada realização do Simbolismo; a secundariedade deste revela-se no próprio processo da sua gestação, pois é do interior do Decadentismo que irrompem – sob a forma de reacção superadora ou de prolongamento depurado – as coarctadas manifestações simbolistas. (Pereira, 1975, p. 456)

Portanto, conforme o crítico, os dois movimentos aparecem bastante entrelaçados na poesia portuguesa finissecular, com clara prevalência decadentista. Assim, no começo do século XX, na obra de Pessoa e Sá-Carneiro, poetas que inegavelmente estão na linha de frente do Modernismo, tais características persistem, porém conjugadas estruturalmente às posições vanguardistas adotadas por eles. Cumpre lembrar, de Sá-Carneiro, além dos poemas de *Dispersão* (1914), a novela *A confissão de Lúcio*, também de 1914, vista por Maria da Graça Carpinteiro como a obra-prima da prosa poética simbolista em Portugal (quiçá de toda a prosa poética simbolista em língua portuguesa). Em *A confissão de Lúcio*, obra híbrida, os reflexos decadentistas, simbolistas e futuristas são patentes e evidenciam a confluência das estéticas *fin de siècle* e as conquistas vanguardistas dos tempos de *Orpheu*. Sobre Fernando Pessoa, veremos mais tarde, detidamente, como o poeta processa a vanguarda e a tradição. Por ora, apresentemos Eugénio de Castro e sua obra eivada de caracteres decadentistas.

O Simbolismo em Portugal nasce oficialmente em 1890, quando Eugénio de Castro, bastante influenciado pela reformulação formal empreendida por Verlaine, publica o livro de poemas *Oaristos* (título também inspirado no poeta francês). O livro, tal qual acontecia na França, traz um importante prefácio-manifesto, considerado um dos principais do Simbolismo luso. Depois de proclamar que "não espera o favor do público nem os louvores da imprensa" (Castro, 1968a, p. 19), o autor coloca-se como arauto da poesia *nova* para denunciar os lugares-comuns, a pobreza da rima e a miséria vocabular que acometiam a poesia portuguesa de então. Seu livro "é o primeiro que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas" (p. 23). Assim, se o poeta ainda utiliza o verso alexandrino, inova-o deslocando sua cesura (tradicionalmente marcada

na sexta sílaba poética), ou mesmo não o marcando com cesura nenhuma. Dentre outras novidades, Eugénio de Castro enumera as seguintes:

> Pela primeira vez, também, aparece a adaptação do delicioso ritmo francês *rondel*. Introduz-se o desconhecido processo da *aliteração*. [...] ornaram-se os versos de rimas raras, rutilantes: na mais extensa composição, a composição IV, que tem cento e sessenta e dois alexandrinos, não se encontra uma única rima repetida. O vocabulário dos *Oaristos* é escolhido e variado. [...] O Poeta empregou esses raros vocábulos [...] porque às fastidiosas perífrases prefere o termo *preciso*; [...] porque pensa, como Baudelaire, que as palavras, independentemente da ideia que representam, têm a sua beleza própria. [...] em terceiro lugar, pela simpatia que lhe merece esse estilo chamado *decadente*. (p. 24-5; grifos do autor)

Tais são, em resumo, as inovações perpetradas por Eugénio de Castro, às quais se acrescentam vários símbolos conhecidos (o Lírio, as Vésperas, o Ângelus, a Virgem Maria, a Lua, os arcaicos intrumentos musicais de nomes sugestivos...), as reticências em profusão e a musicalidade verlainiana levada ao paroxismo, como no célebre poema XI, "Um sonho", sempre citado:

> Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...
> O sol, o celestial girassol, esmorece...
> E as cantilenas de serenos sons amenos
> Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...
> [...]
>
> (p. 58)

No ano seguinte, 1891, Eugénio de Castro publica *Horas*, livro que se abre também com um prefácio-manifesto. Neste, acumulam-se os termos raros, o arcaísmo (*al*, pronome latino que significa *outra coisa*), o clima litúrgico, certo gosto medievalizante, a visão do poeta como um ser de exceção, isolado dos *bárbaros* em sua torre de marfim:

> Silva esotérica para os raros apenas:
> abertas as eclusas, corvetas, como catedrais flutuantes, seguindo inéditos itinerários por atlânticos virgens;
> terraço ladrilhado de cipolino e ágata, por onde o SÍMBOLO passeia, arquiepiscopal, arrastando flamante simarra bordada de Sugestões, que se alastra, oleosa e policroma, nas lisonjas;
> concerto de adequadas músicas implorativas ou morosas, raro estridentes;
> complicadas decorações de legenda velha mantelando o pudor dos episódios simples;
> preces dum hereje arrependido, votos castos dum antigo libidinoso, pesadelos e irreligiosas hesitações dum recente convertido.
> Tal a obra que o Poeta concebeu *longe dos bárbaros*, cujos inscientes apupos, – al não é de esperar, – não lograrão desviá-lo do seu nobre e altivo desdém de nefelibata. (p. 93-4; grifos do autor)

O primeiro poema de *Horas*, o longo "A epifania dos Licornes", além de ser heterométrico e alostrófico, vale-se ainda de umas poucas manchas de prosa. O poema – o livro todo do poeta, diríamos – adensa o clima vago, sugestivo e raro perseguido por Eugénio de Castro:

> [...]
> Ó toda vestida de lhama, e luciolante de pedrarias,
> Ó sempre em meio das sororais polifonias
> Dos burcelins, das nubélias gementes, das violas,
> Ó sempre insinuante e virginal entre os turíbulos acesos,
> Derramadora de eucarísticas esmolas,
> Estrela dos Mareantes, das Orfandades e dos Presos,
> Consoladora dos que tombam do andaime
> Da Ilusão, SANTA MARIA, MÃE DE DEUS, auxiliai-me!
> [...]
> (p. 97)

À coletânea soma-se um único poema em prosa, "Um cacto no pólo", em que o poeta como que *dessacraliza* o clima litúrgico tão presente em seus textos e sugere uma profusão de imagens que, diga-se de passagem, está longe das *iluminações* profundas de Rimbaud:

> Julguei que se tinha levantado um obelisco místico no meio da praça; e que o obelisco dava uma sombra azul; e que tinham acendido um fogão no quarto húmido; e que tinham dado alta ao doente.
>
> Julguei que nascia o sol à meia noite; e que uma boca muda me falava; e que esfolhavam lírios sobre o meu peito; e que havia uma novena ao pé do Jardim de Aclimação.
>
> Uma boca muda me falou; mas o obelisco, de ténue que era, não deu sombra; e o fogão não aqueceu o quarto húmido; e o doente teve uma recaída.
>
> E o clown [*sic*] entrou, folião, na Igreja; e fez jogos malabares com os cibórios e os turíbulos; e tornou a nevar; e, após os brandos etésios, soprou o mistral forte.
>
> [...]
>
> E no dia seguinte, em vez dos sacros livros, que de ordinário me deleitam, li Schopenhauer, e achei Artur [*sic*] Schopenhauer setecentas vezes superior a todos os Doutores da Igreja. (p. 129-30)

Veremos, no momento oportuno, como Eugénio de Castro vangloria-se, em 1892, no momento em que João Barreira se esmera em seus poemas em prosa e os publica na imprensa (desde 1890), de ser também o introdutor desta revolucionária forma poética em Portugal.

É João Gaspar Simões, em *Perspectiva histórica da poesia portuguesa* (1976), quem nos oferece uma apreciação crítica importante da poesia de Eugénio de Castro, cuja produção foi bastante longa e marcada por pelo menos três fases: a nefelibata, que se esgota logo em *Interlúnio* (1894), na visão de Gaspar Simões; a neoclássico-parnasiana, em que o poeta, aproveitando seu dom de narrador, vale-se do poema dramático (como *O rei de Galaor*, 1897, e *Constança*, 1900) e, por isso, denuncia "um feitio poético alheio à essência do simbolismo,

por natureza antidiscursivo e antidramático" (Simões, 1976, p. 37); a última, que, conforme Simões, "já não propriamente neoclássica, nem sequer parnasiana, antes francamente acadêmica" (idem), revela-se em livros como *Cravos de papel* (1922) ou *Descendo a encosta* (1924), todos aparecidos após o revolucionário Modernismo de *Orpheu*.

O crítico reconhece que Eugénio de Castro é o introdutor inconteste do Simbolismo português, mas "de um simbolismo mais decadentista que simbolista propriamente dito, ou antes, mais formalista ou cenográfico que propriamente essencialista ou musical" (p. 38). Simões frisa ainda que "o academicismo estivera sempre mais ou menos presente no precioso lavor dos seus versos" (idem) e o compara, em seguida, a outros poetas da época:

> No fundo, o nefelibatismo, tal como o praticava o autor de *Oaristos* e de *Horas*, era menos inconforme com o espírito académico que o espontâneo simbolismo de um António Nobre ou de um Camilo Pessanha. [...] Dir-se-á que no seu nefelibatismo há algo da artificialidade de um 'baile de máscaras'. Por baixo das pregas do seu dominó decadentista palpitava um coração parnasiano de cardiologia académica. (p. 39; aspas do autor)

Como exemplo deste pendor decadentista do poeta podemos citar ainda seu breve poema dramático *Salomé* (1896), em versos polimétricos de disposição alostrófica, onde a rima preciosa e rutilante se faz presente. Este poema se entrelaça intertextualmente com outros da época, já que a figura bíblica, como *femme fatale* cruel, impassível e sensual, foi explorada por poetas e escritores como Jules Laforgue, Oscar Wilde, Flaubert ou Mallarmé, aparecendo também como tema do pintor Gustave Moureau (cuja famosa pintura, por sua vez, é comentada saborosamente por des Esseintes em *Às avessas*, de Huysmans).

A Salomé de Eugénio de Castro, um tanto virginal e pura, é induzida pela mãe a pedir ao pai, no dia de seus anos, a cabeça de João Batista. Eis como se inicia o texto:

> Grácil, curvada sobre os feixes
> De junco verde a que se apoia,
> Salomé deita de comer aos peixes,
> Que na piscina são relâmpagos de jóia.
> Frechas de diamante, em fúrias luminosas,
> Todos correm febris, ao cair das migalhas,
> Armando rútilas batalhas
> De pedras preciosas...
>
> Como resplende a filha de Herodias,
> Do seu jardim entre as vermelhas flores!
> Corre por toda ela um suor de pedrarias,
> Um murmúrio de cores...
> [...]
>
> (Castro, 1969, p. 11)

Para Álvaro Cardoso Gomes, em "Salomé, *starlet* simbolista", a personagem bíblica, elevada à condição atemporal e simbólica, não se liga apenas ao Decadentismo, mas pode ser compreendida também como "um simulacro das torres-de-marfim, dos paraísos artificiais, das obras crípticas e hieroglíficas que faziam as delícias dos 'raros apenas'" (Gomes, 1989, p. 68; aspas do autor). Isto se justifica, na opinião do crítico, porque a atitude gratuita de Salomé, seu desinteresse pelo dinheiro e pelo poder, sua lascívia como um fim em si mesma, fariam dela um símbolo importante de resistência, por parte do poeta, ao mundo mercantil da época, vulgarizado pelo capital e pela técnica: "A indescritível Luxúria, a imortal Histeria, a Beleza impura, mais a Gratuidade – esses os epítetos da musa do Simbolismo" (p. 69), epítetos que, a nosso ver, se aplicariam melhor à musa decadentista, conforme a vêem, por exemplo, José Carlos Seabra Pereira ou Mario Praz. Em seguida, Gomes tece o seguinte comentário ao poema:

> Apesar da mediocridade do poema e apesar do fato de Eugénio de Castro ter sido apenas um epígono, é possível reconhecer no texto traços significativos das inquietações finisseculares, tais como o desprezo da vida real, o culto da arte pela arte, a postura aristocrática e refinada por parte do artista. (p. 70)

Inquietações finisseculares e posturas esteticistas estas que, a partir do poeta português, irradiar-se-ão entre os *novos*. Assim, uma das últimas palavras do prefácio-manifesto de *Horas*, o segundo livro de Eugénio de Castro citado acima, *nefelibata*, terá vida longa no país e tornar-se-á a pedra de toque, para o bem e para o mal, dos primeiros simbolistas portugueses.

Neste sentido, segundo João Gaspar Simões, o formalismo, o artificial e o mecânico que marcam a obra de Castro foram logo imitados por muitos, "não tardando que se criasse entre nós uma **escola nem decadentista nem simbolista – muito simplesmente 'nefelibata'**, ou seja, de quem anda nas nuvens" (Simões, 1964, p. 260; aspas do autor; negrito nosso). Tal *pirotecnia* revela como foi epidérmico este primeiro momento do Simbolismo em Portugal, pois seus adeptos estavam mais preocupados com a superfície e a aparência majestática dos versos e das novidades, e não tanto com o sentido profundo e a essência revolucionária da escola simbolista. Simões reconhece que Eugénio de Castro "revolucionou, de facto, a métrica da poesia nacional" (idem), nela introduzindo novos temas e novas imagens, mas "nada do que era essencial do simbolismo – essa primeira abordagem do inconsciente através do culto de uma musicalidade capaz de sugerir o que a expressão directa não diz – ele o exprimiu entre

nós" (idem). Em seguinda, Simões oferece algumas outras características importantes do Nefelibatismo, calcado, como já se viu, no artificioso:

> Por toda a parte se imita o modelo coimbrão, e o termo 'nefelibata', pejorativamente aplicado, passa a conferir-se a todos os poetas em cujos versos transparecem características consideradas tópicos fundamentais da nova escola. No entanto, como o distintivo mais saliente do nefelibatismo era o preciosismo vocabular, a bizarria imagística, a estranheza e a dolência temáticas, desde logo se associaram às manifestações simbolistas ou pseudo-simbolistas atitudes equívocas, que fizeram desses núcleos literários agrupamentos nem de todo sérios nem de todo jocosos. (p. 261-2; aspas do autor)

O crítico cita, em seguida, a proliferação e difusão de pastiches e paródias da nova escola, principalmente em Lisboa e no Porto. Na capital, cita-se Alberto Cantagalo, autor de hieróglifos e poemas figurados, quem dá origem à seita dos *Cantagalos*, a que logo se juntam os *Ivaristus*; no Porto, os escritores Júlio Brandão, Raul Brandão e D. João de Castro, mais o pintor Igo de Pinho, publicam o folheto *Nefelibatas* (1891), sob o pseudônimo coletivo de Luiz de Borja. Também no Porto aparece a paródia "Um feixe de plumas" (a primeiro de abril de 1890), tendo como redatores os fictícios Bruno e Joaquim de Araújo. Conforme Fernando Guimarães, em *Ficção e narrativa no Simbolismo*, "um dos confessos escritores que esteve ligado à sua elaboração foi Júlio Brandão" (Guimarães, 1988, p. 155).

Gaspar Simões afirma que muitos foram "os 'nefelibatas' revelados, mas poucos os escolhidos" (Simões, 1964, p. 262; aspas do autor): alguns, como Xavier de Carvalho, foram tão efêmeros que não chegaram a publicar em livro seus poemas aparecidos em jornais. Dentre os nefelibatas mais importantes, Simões cita António de Oliveira Soares, autor de *Azul* (1890), *Exame de consciência* (1891) e *Paraíso perdido* (1892); D. João de Castro, autor de *Alma póstuma* (1891) e do romance *Os malditos* (1893); Júlio Brandão, "que passa meteoricamente pelo nefelibatismo com o *Livro d'Aglaís* (1892)" (idem). O crítico exclui desta lista o poeta Alberto d'Olivera, que viria a se tornar figura de proa da orientação neogarrettista da literatura portuguesa, paralela ao Simbolismo, e António Nobre, que se mantém *só* nos quadros da poesia finissecular, apesar de seu livro (1892) ter sido das maiores influências entre nefelibatas portugueses e simbolistas brasileiros. A não-inclusão do nome de Raul Brandão se justifica porque seu pendor expressionista e a forte marca de Schopenhauer em sua obra, desde *História dum palhaço – A vida e o diário de K. Maurício* (1896; mais tarde refundido e publicado sob o título *A morte do palhaço e o mistério da árvore*, 1926) até *Os pobres* (1906) e *Húmus* (1917), torna-o o mais importante prosador simbolista português e o afasta definitivamente do círculo nefelibata de que privara na juventude. Assim conclui Álvaro Manuel Machado, em *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo* (1984):

> A verdade é que a estética finissecular dos 'nefelibatas' portuenses pouco tem a ver, em definitivo, com um Simbolismo de escola e mesmo com uma apreensão sistemática da estética simbolista vinda de França e da Bélgica. [...] Obviamente, da mesma maneira que para o nosso maior poeta simbolista, Camilo Pessanha, também para Raul Brandão, o nosso maior simbolista da prosa, a verdadeira originalidade da elaboração duma linguagem simbólica não poderia cingir-se a esse faustoso preciosismo verbal. (Machado, 1984b, p. 65; p. 68; aspas do autor)

Cumpre salientar que os quatro poetas citados, Eugénio de Castro, António de Oliveira Soares, D. João de Castro e Júlio Brandão, são considerados por Seabra Pereira como decadentistas, pois suas obras inovadoras apresentam aspectos em que perpassam uma visão pessimista do mundo e da existência, o gosto pelo ocaso e pelo clima outoniço, o apreço à maquilagem e ao artifício, a concepção da mulher como figura hierática, ambígua na atração que exerce sobre o poeta, o culto à suntuosidade, a exploração de imagens da liturgia religiosa etc. Formalmente, esses poetas prezam a rima rara, o alexandrino com novas cesuras, além de outros metros, a exploração das sinestesias, a musicalidade, as aliterações e assonâncias, o vocabulário requintado, o neologismo, o arcaísmo etc. Outrossim, segundo Seabra, esses poetas apegam-se ainda a um discurso poético marcado pela linearidade, evitando a elipse (tão ao gosto de Mallarmé e Rimbaud) e utilizando apenas "o clássico hipérbato" (Pereira, 1975, p. 151). Outro aspecto salientado por Seabra Pereira é a intensa correspondência mantida, principalmente por Eugénio de Castro e Oliveira Soares, com alguns poetas como Paul Adam, Iwan Gilkin, Gustave Kahn, Jean Moréas, René Ghil, Vielé-Griffin.

É preciso registrar, ainda, que o termo *nefelibata*, se doravante consagra a existência de uma nova escola poética, ecoa negativamente na imprensa. Conforme Seabra Pereira, no início de 1892, o jornal brasileiro *O país* publica o artigo "Os nefelibatas", de Pinheiro Chagas, logo transcrito por jornais portugueses como *Novidades* e *Correio da manhã* (Lisboa, ano IX, n. 2220, 1º de fevereiro de 1892). O artigo, entre crítica e sátira (cf. Pereira, 1975, p. 185), denuncia o surgimento da *seita nefelibata*, visa principalmente a Eugénio de Castro e termina por criticar a "ingénita e total artificialidade" (Pereira, 1975, p. 185) da nova poesia. A resposta de Castro foi imediata ("Carta ao Sr. Conselheiro Chagas", 7 de fevereiro de 1892, no *Jornal do comércio*, de Lisboa), e nesta ele reitera, "com superior firmeza e ironia, o seu aristrocratismo estético" (idem). Seja como for, a polêmica está lançada e vem juntar-se a vários outros acontecimentos, alguns já aqui citados, que marcam o advento acidentado do Decadentismo/Simbolismo em Portugal: ainda em Lisboa, as páginas do *Novidades* são palco do inquérito "Escola nefelibata" (1891) e da série "Questão literária", motivada como resposta a Eugénio de Castro, que, em artigos de 12 e 19 de junho de 1892, "reclamava para si a

iniciativa da intervenção em Portugal duma poética de inspiração simbolista" (Guimarães, 1992, p. 228).

A crítica negativa – ou pelo menos ambígua – evidencia-se ainda no artigo "Os poetas novos (Eugénio de Castro, Oliveira Soares, Alberto d'Oliveira, D. João de Castro, Júlio Brandão e António Nobre)", de Trindade Coelho, publicado em *Revista ilustrada* (Lisboa, ano III, n. 48, 31 de março de 1892). O autor começa seu texto de forma algo irônica, pois afirma não saber se chamará esses poetas de nefelibatas, decadentes, instrumentistas ou simbolistas. Porém reconhece logo a força da nova geração e a filia a Verlaine, "o grão-mestre de simbolistas e decadentes" (apud Martins, 1990, p. 230), asseverando que a nova poesia está calcada sob "duas das mais vulgares formas de loucura: a monomania religiosa [...] e a monomania das grandezas tão característica, de resto, da loucura literária" (idem). Isto é, o crítico condena tanto a temática mítico-religiosa medievalizante dos *novos* quanto a preocupação formal e as reformas poéticas apregoadas por estes. Se Coelho é simpático aos jovens poetas, condena-os por este segundo aspecto, alertando-os sobre o respeito que devem à tradição das regras de versificação em português. Coelho critica ainda os abusos da nova escola, como o vocabulário obscuro, a rima (para ele a única base da musicalidade do novo verso simbolista), o exotismo e o gosto pelo bizarro, exortando ainda uma vez os *novos* ao verso de "medida regular e musical" (p. 238) e ao devotado "culto da sua língua" (p. 240), da poesia popular e das tradições portuguesas, numa clara demonstração do crescente lusitanismo que marca a literatura e o pensamento português de então. Segundo Fernando Cabral Martins, em comentários ao texto de Coelho, apesar de terem perfilhado caminhos e valores diferentes, "os neogarrettistas e os simbolistas aparecem como parte do mesmo grupo" (Cabral, 1990, p. 242).

Para António José Saraiva e Óscar Lopes, em *História da literatura portuguesa*, apesar da origem estrangeira do Decadentismo/Simbolismo e da sua degeneração na corrente nefelibata, estes significam "uma certa quebra de continuidade, uma brusca adaptação da literatura portuguesa a formas cosmopolitas evoluídas da arte poética" (Saraiva & Lopes, 1985, p. 1030). Para os autores, Eugénio de Castro é o típico representante do "cunho artificioso e completamente desenraizado dos nossos primeiros grupos simbolistas" (p. 1031), apesar de denunciar, mesmo às avessas, o marasmo a que chegara a poesia portuguesa da época (veja-se o prefácio de *Oaristos*). Porém, o balanço crítico dos autores traduz de forma clara a posição de Castro no panorama desta poesia finissecular:

> Eugénio de Castro, incapaz de uma revolução profunda na poesia e mesmo de criar símbolos com uma ressonância poética que transcenda o maravilhoso sumptuário, contribuiu, todavia, para a reabilitação da intencionalidade artística, contra o preceito romântico da improvisação inspirada, que os parnasianos não tinham entre nós vencido; contribuiu deste modo para um orgulhoso culto da 'arte pela arte' ou 'esteticismo' que, de uma forma ou de outra, abrange numerosos escritores portugueses até cerca de 1925; e, adaptando ao português certas experiências dos simbolistas *instrumentais*, [...] iniciando certas audácias metafóricas, abriu sem dúvida caminho a Pessanha e Sá-Carneiro. (idem; aspas e grifo dos autores)

Ainda conforme os autores, foram tributários do Simbolismo, em Portugal – ou do Decadentismo/Simbolismo, na visão de Seabra Pereira –, além de Eugénio de Castro (1869 – 1944), nomes como o de João Barreira (1866 – 1961), poeta em prosa; António de Oliveira Soares (1871 – 1935), poeta; os irmãos açorianos Carlos (1870 – 1916) e Roberto de Mesquita (1871 – 1923), poetas; João Lúcio (1880 – 1918), poeta; Júlio Brandão (1869 – 1947), o poeta de *O livro de Aglaís*, 1892; Henrique de Vasconcelos (1876 – 1924), poeta e contista; Augusto Gil (1873 – 1929), poeta; Alberto Osório de Castro (1868 – 1946), poeta; Ângelo de Lima (1872 – 1921), poeta apreciado pelos jovens de *Orpheu*, que lhe divulgam alguns poemas no segundo número da revista; Venceslau de Morais (1854 – 1929), escritor auto-exilado no Japão; D. João de Castro (1871 – 1955), poeta e romancista; António Patrício (1878 – 1930), contista, poeta e dramaturgo influenciado por Nietzsche, quem melhor realiza a síntese do Simbolismo e do Saudosismo, conforme Saraiva e Lopes, em obras como *Poesias* (publicadas postumamente em 1942), *Serão inquieto* (contos, 1910) e os poemas dramáticos *O fim* (1909), *Pedro o cru* (1918), *Dinis e Isabel* (1919) e *D. João e a máscara* (1924). Finalmente, o prosador Raul Brandão (1867 – 1930), integrado a princípio ao grupo nefelibata portuense, como vimos, e cuja obra posterior o coloca como o principal prosador do Simbolismo português: *Farsa* (1903), *Os pobres* (1906) e *Húmus* (1917), exemplos de prosa poética que antecipam em larga medida a modernidade narrativa no país, e considerados por Saraiva e Lopes como "mais do que novelas, são três poemas em prosa da dor dos humildes e esmagados, poemas extraordinários na nossa literatura" (p. 1036).

A antologia *Poesia simbolista portuguesa* (1990), organizada por Fernando Cabral Martins, apresenta alguns outros poetas, como João de Meneses (1868 – 1918) e José Duro (1875 – 1899). Este último e Florbela Espanca (1895 – 1930), segundo Saraiva e Lopes, se enquadrariam melhor como poetas representativos da continuidade romântica e parnasiana. Os laivos esteticistas de Florbela, assim como o narcisismo e o intenso e "transcendido erotismo feminino" (p. 1016), todavia, a colocam como uma poeta importante no interregno Simbolismo/Modernismo, na visão de um crítico como Massaud Moisés.

O nome de António Nobre (1867 – 1900), poeta "que vem a ser o último português de acentuada influência em nossa literatura, antes da voga atual de Fernando Pessoa entre os jovens" (Candido, 1967, p. 138), se aparece em várias antologias e historiografias como decadentista/simbolista, a rigor não se enquadra numa escola definida, conforme postula a melhor crítica portuguesa. Nobre, obcecado pela saudade e pela morte, inadaptado, "doente egotista [...] [,] saudosista e com pretensões aristocráticas" (Saraiva & Lopes, 1985, p. 1017), influenciado por Guerra Junqueiro e mais tarde pelo Simbolismo, seria ainda um representante do que Saraiva e Lopes consideram como continuidade romântica. O poeta, autor de *Só* (1892), *Despedidas* (1902) e *Primeiros versos* (1921), superestimado pela crítica, a nosso ver, tornar-se-á referência importante para a poesia neogarrettista finissecular.

Apesar dos muitos nomes citados, a crítica e a historiografia literárias em Portugal, com razão, outorgam a Camilo Pessanha (1867 – 1926) o título de maior poeta simbolista no país, aquele que rompe, na visão do poeta e crítico Nuno Júdice, definitiva e radicalmente, com a superficialidade que dominara o Romantismo no país ao introduzir, "na lírica portuguesa [,] um ritmo profundo, ancorado numa tradição poética e em imagens e forças arquetípicas" (Júdice, 1997, p. 33). Saraiva e Lopes querem, por outro lado, reconhecer na poesia de Pessanha, "embora esfumado, certo ponto de partida num neo-romantismo cavaleiresco e caraveleiro [...] [, cujos] símbolos mais insinuantes de um paraíso perdido conduzem-nos até à pureza materna da infância popular rural, até à aceitação do destino" (Saraiva & Lopes, 1985, p. 1033).

Também Pessanha alia-se a um Simbolismo de matrizes verlainianas. Sua poesia, porém, muito respeitada por Fernando Pessoa, é realmente *nova*, elíptica, sugestiva e evocativa, e configura-se como um elo evidente entre Simbolismo e Modernismo em Portugal. Afora uns poucos poemas publicados em efêmeras revistas, desde os tempos de estudante em Coimbra, Pessanha só teve seu trabalho divulgado, num lote maior, como já vimos, no primeiro número da revista *Centauro* (1916) e, por iniciativa de João de Castro Osório, seu único livro, *Clepsidra*, foi publicado em 1920. O pequeno volume completa-se com a correspondência do poeta, suas poucas traduções de clássicos da poesia chinesa, alguns ensaios, algumas variantes de seus poemas. Estes, numa demonstração da consciência artesanal do poeta, foram trabalhados e retrabalhados sempre, conforme demonstram, por exemplo, as três versões conhecidas (1895, 1908 e 1915) do soneto que se inicia com os versos "Quando voltei encontrei os meus passos / Ainda frescos sobre a húmida areia".

Desde *Clepsidra*, pode-se dizer, a fortuna crítica de Pessanha – e edições críticas de sua obra – avoluma-se a cada ano. No Brasil, dentre muitos, citamos dois estudos importantes,

a nosso ver complementares em mais de um sentido. O primeiro, de Álvaro Cardoso Gomes, é *A metáfora cósmica em Camilo Pessanha* (1977), onde o autor parte de duas metáforas essenciais em *Clepsidra*, a água e a luz, para extrair a cosmovisão pertinente ao poeta e para compreender

> a organização do mundo pelo Poeta: geralmente, seu universo é composto de material liquefeito, ou quando não, de material cediço, informe. [...] seu mundo está em perpétuo movimento; daí as metáforas da terra liquefeita (o 'barro', a 'lama'), da 'areia', que pode ser a expressão da dissolução da terra. [...] Como tal, a areia está pronta a sugerir, junto com a água, com o fogo, o desagregamento da matéria sólida. (Gomes, 1977, p. 19; aspas do autor)

Gomes, a partir daqui, procede ao levantamento dos aspectos ambíguos, benéficos e maléficos, da água e da luz na obra de Pessanha. Na conclusão, o crítico resgata alguns outros elementos fundamentais, como a figura feminina (também ambígua), o olho e o olhar, o coração e a alma, a dor e a morte, a Natureza, a neve, o cromatismo simbólico (branco e vermelho), afirmando que em Pessanha a renovação formal e a musicalidade não foram apreendidas "de fora para dentro" (p. 135), como em Eugénio de Castro, mas expressam "uma visão-de-mundo fragmentada e deliqüescente" (idem), bem como "o sutil e as sensações intraduzíveis" (p. 138). Essa poesia que "desfila imagens fluidas, num tom monocórdico, onde a musicalidade pálida e frágil de flautas e violoncelos cria uma atmosfera monótona" (p. 135), pode ser compreendida também como uma manifestação contrária à "grandiloqüência romântica" (idem).

O outro estudo ora referido é o de Paulo Franchetti, *Nostalgia, exílio e melancolia* (2001), em que o crítico propõe uma *close reading* de alguns poemas, fragmentos de cartas e ensaios de Pessanha a fim de trazer à tona as características do exílio vivido pelo poeta em Macau, e daí extraindo uma *poética do exílio* que fundamentaria a cosmovisão do poeta português. Assim, conforme Franchetti, "o fio temático é o sentimento de exílio ou desenraizamento. As atitudes, ou *modos*, são a evocação nostálgica e a contemplação melancólica" (Franchetti, 2001, p. 149; grifo do autor). Tais questões se articulam de forma complexa na obra de Pessanha, segundo o estudioso, e sua meta é ressaltar como o trabalho com a linguagem nesta se processa, para além de condicionantes de época como o próprio movimento simbolista, a filosofia pessimista, a realidade sócio-político-econômica portuguesa. Assim,

> o fazer poético aparece como resistência e como ascese: um desígnio de beleza em que a angústia, a frustração e a revolta se resolvem em ritmos e em imagens que não se

> desvanecem, não se podem possuir e se podem sempre recuperar para a sensibilidade, redivivas a cada experiência de leitura. Aparece, portanto, como talvez a única ação conseqüente: a que consegue, num universo sem redenção, ao menos fixar em formas sensíveis, estéticas, a evanescência dolorosa e contínua das imagens, sejam elas as que refletem a ruptura com a origem, sejam elas as que trazem ao sujeito apenas um símile da sua própria transitoriedade. (p. 150)

Apresentamos abaixo, inclusive para confronto com os fragmentos de poemas de Eugénio de Castro citados anteriormente, um soneto (sem título) de Camilo Pessanha:

> Floriram por engano as rosas bravas
> No Inverno: veio o vento desfolhá-las...
> Em que cismas, meu bem? Por que me calas
> As vozes com que há pouco me enganavas?
>
> Castelos doidos! Tão cedo caístes!...
> Onde vamos, alheio o pensamento,
> De mãos dadas? Teus olhos, que um momento
> Perscrutaram nos meus, como vão tristes!
>
> E sobre nós cai nupcial a neve,
> Surda, em triunfo, pétalas, de leve
> Juncando o chão, na acrópole de gelos...
>
> Em redor do teu vulto é como um véu!
> Quem as esparze – quanta flor! – do céu,
> Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos?
> (Pessanha, 1992, p. 46)

O soneto apresenta versos decassílabos (em que pese a tensão percebida no nono verso) e sistema de rimas consoantes ABBA CDDC EEF GGF. A metrificação não obedece estritamente à versificação clássica, pois ao lado do decassílabo heróico (verso 1, por exemplo) ou sáfico (verso 12), encontramos outros com cesuras em sílabas diferentes do tradicional (os versos 6 e 7, por exemplo, apresentam cesuras nas sílabas 3, 6 e 10; os de número 2 e 4, nas sílabas 2, 6 e 10; o verso 11, nas de número 4, 6 e 10). Contudo, em favor de um ritmo mais regular, prevalece o acento na sexta sílaba. As rimas da primeira estrofe, por seu turno, além de consoantes (ABBA), também podem ser consideradas como toantes, pois todas as tônicas finais dos versos são em *a* aberto: br*a*vas, desfolh*á*-las, c*a*las e engan*a*vas, o que confere sutil musicalidade à estrofe. Ao lado das aliterações das sibilantes, destaca-se a da fricativa sonora *v*, que perpassa praticamente todo o poema. Esta última, ligada à repetição da vogal *e* aberta (inv*e*rno, n*e*ve, l*e*ve, v*é*u), fechada (v*e*io) ou nasal (v*e*nto) também contribui para a massa sonora do soneto. O *e* aberto comparece ainda em cast*e*los, p*é*talas e c*é*u, mas é mais freqüente o *e* nasal ou fechado, como em b*e*m, c*e*do, alh*e*io, pensam*e*nto, t*e*us, mom*e*nto, m*e*us, g*e*los, qu*e*m, cab*e*los... Também influi decisivamente na

sonoridade, a nosso ver, a vogal aberta *o* de r*o*sas, v*o*zes, n*ó*s (duas vezes), acr*ó*pole e n*o*ssos. Em suma, seja pelas rimas (não dispostas como num soneto clássico petrarqueano), pelas aliterações ou pelas assonâncias, o poema revela uma sonoridade sugestiva, límpida, estéril e bastante trabalhada. Esta limpidez musical parece corroborar a limpidez do ambiente descrito pelo poeta (a brancura e a pureza da neve, nupcial, floral, a envolver a amada como um véu de noivado). No entanto, a imagética e a musicalidade sutis, cristalinas, como que ressaltam a tensão inerente ao poema, em seu significado profundo. Tal fato é corroborado, em nossa opinião, pela turvação com que alguns vocábulos em *ão* e *u*, mais soturnos, mancham a cristalinidade aparente, nas três últimas estrofes: t*ão*, v*a*mos, m*ão*s, v*ão*, ch*ão*, qu*a*nta; s*u*rda, tri*u*nfo, j*u*ncando e v*u*lto, além da ambigüidade de n*u*pcial, vé*u* e cé*u*. Assim, a massa sonora, se revela uma profusão de sons claros e abertos (aqui incluídos o vocábulo c*i*smas e a rima entre ca*í*stes e tr*i*stes, a despeito da carga semântica negativa destas duas palavras), também apresenta vários outros sons nasais que reverberam no *u*, como que turvando a aparente limpidez e a aparente tranqüilidade do soneto.

Finalmente, há certo consenso da crítica e da historiografia portuguesas em definir os limites cronológicos do Simbolismo no país entre 1890 e 1915. Antônio Soares Amora, em *Presença da literatura portuguesa*: Simbolismo, estende tais limites até 1927 (quando da publicação da revista *Presença*), mas é duramente criticado por Adolfo Casais Monteiro no ensaio "Simbolismo e Modernismo" (em *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*, 1958). Como deixamos claro, acatamos a data de 1915 como fronteira para o movimento no país. No entanto, conforme já postulado, insistimos que o influxo decadentista-simbolista vai além, atingindo em cheio a poesia de Fernando Pessoa (e outros, evidentemente).

Segundo Casais Monteiro, o Simbolismo "é, afinal, uma teoria derivada de grandes poetas... que não fizeram parte dele: Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Laforgue, Rimbaud. [... O simbolismo] é obra de poetas de segunda e terceira ordem" (Monteiro, 1958, p. 230). Sobre o movimento em Portugal, o crítico afirma que este foi apenas "uma afirmação pessoal de Eugénio de Castro" (p. 231), que logo o abandona. O movimento no país, em bloco, significa uma "imitação descarada das teorias dos simbolistas franceses" (idem) que, por sua vez, conforme o crítico, *sugaram* as idéias-matrizes e as forças-motrizes de Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud. No entanto, "o simbolismo português nem esse valor teórico teve" (idem).

Assim, "é no Modernismo [português, inclusive] que 'amadurecem' certas predisposições, certas inclinações que a escola simbolista procurou integrar" (p. 232; aspas do

autor), como a musicalidade, a reabilitação da poesia, a liberdade métrica ou a escavação do Eu profundo do poeta, como é patente em Fernando Pessoa. Casais Monteiro, apesar de colocar-se como ferrenho defensor do Modernismo, deixa entrever as relações profundas deste com o Simbolismo.

No que tange a Fernando Pessoa, a problemática relação do artista com sua época – e as não menos heterodoxas heranças filtradas por Pessoa – aparecem bastante acirradas em sua poesia e em suas idéias estéticas, em muito devedoras de um Simbolismo mais construtivo e racional, à Mallarmé. O poeta afirma, em conhecido manuscrito de 1913 (presumivelmente), recolhido em *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, organizado por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho:

> A arte moderna é arte de sonho. [...] Na Idade Média e na Renascença, um sonhador, como o Infante D. Henrique, punha o seu sonho em prática. [...] Não havia a complexidade de poder a que chamamos a democracia, não havia a intensidade de vida que devemos àquilo a que chamamos o industrialismo, nem havia a dispersão da vida, o alargamento da realidade que as descobertas deram e resulta no imperialismo. Hoje o mundo exterior humano é desta complexidade tripla e horrorosa. Logo no limiar do sonho surge o inevitável pensamento da impossibilidade. [...] O Mistério morreu na vida. [...] Desde que a **arte moderna** se tornara a arte *pessoal*, lógico era que o seu desenvolvimento fosse para uma **interiorização cada vez maior** – para o sonho crescente, cada vez mais para mais sonho. (Pessoa, 1966, p. 156-7; grifo do autor; negrito nosso)

Adiante, Pessoa ressalta o duplo caráter *musical* e *visual* do poeta moderno, numa afirmação que justifica plenamente sua produção da época (1913), como "O marinheiro" e "Na floresta do alheamento": "E o 'quadro', a 'paisagem' é de sonho, na sua essência, porque é *estática*, negadora do continuamente dinâmico que é o mundo exterior" (p. 158; aspas e grifo do autor). Outrossim, "o maior poeta da época moderna será o que tiver mais capacidade de sonho" (p. 160).

O mesmo texto apresenta uma severa crítica a Max Nordau, o inimigo impiedoso do Simbolismo, e oferece os três caminhos que, à época, na visão de Pessoa, foram seguidos pela nova arte: a imersão na natureza e na vida (Whitman); a evasão, seja pelo medievalismo (Rossetti, Verlaine), seja para lugares distantes e exóticos (Poe, Baudelaire, Eugénio de Castro); finalmente, em terceiro lugar,

> metendo esse ruidoso mundo, a natureza, tudo, *dentro do próprio sonho* – e fugindo da 'Realidade' nesse sonho. É o caminho *português* (tão caracteristicamente português) – que vem desde Antero de Quental cada vez mais intenso até à nossa recentíssima poesia. (p. 159; grifos e aspas do autor)

Finalmente, Pessoa elenca *as três características fundamentais do Simbolismo*, a seu ver: "uma decadência do romantismo; [...] um movimento de reação contra o cientismo; [e] um estádio na evolução (ou princípio duma evolução) de uma nova arte" (idem), acrescentando que "quem quiser compreender o simbolismo tem de contar com a sua tripla natureza" (idem).

Há outros textos do poeta sobre a matéria, como um fragmento em inglês, datilografado (talvez de 1914), intitulado "Clássicos, românticos e decadentes" (Pessoa usa os termos simbolista e decadente como sinônimos), onde se lê:

> O pensamento pode colaborar de três maneiras com o sentimento. Pode ser a base desse sentimento; pode interpretá-lo; e pode combinar-se directamente com ele de forma a intensificá-lo pela complexidade. A primeira maneira de sentir é a da arte clássica, a segunda a dos românticos, a terceira a que é peculiar dos artistas a que se chamou decadentes. (p. 153)

Pelo exposto, delineia-se inclusive um caminho para a compreensão da própria poesia pessoana. Esta, embasada no sonho e na sensação, nem por isso dispensa a reflexão, e deve ser calcada na intelectualização das emoções e sensações do poeta.

Pessoa, apesar de várias outras afirmações contraditórias e/ou negativas sobre o Simbolismo, reconhece, em *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, livro citado por Fernando Guimarães:

> Descendemos de três movimentos mais antigos – o simbolismo francês, o panteísmo transcendental português e a miscelânea de coisas contraditórias e sem sentido de que o futurismo, o cubismo e outras correntes afins são expressão ocasional, embora, para ser exacto, descendamos mais do espírito do que da letra desses movimentos. (apud Guimarães, 1992, p. 39)

Guimarães aponta, a seguir, as características que Pessoa evidencia na poesia moderna: o *vago*, a *sutileza* e a *complexidade*. Características estas que, diga-se de passagem, fincam raízes no fértil solo simbolista. Pessoa, ao colocar em realce as duas últimas, a sutileza e a complexidade, mais uma vez reafirma a presença destas em suas experiências poéticas, sejam estas paúlicas, interseccionistas, sensacionistas ou heteronímicas. Conforme Guimarães,

> a subtileza é o desdobramento duma sensação em outras sensações que recompõem a primeira, intensificando-a: a complexidade é um alargamento que permite atingir um novo sentido mediante a intelectualização duma emoção ou a emocionalização duma ideia. (Guimarães, 1992, p. 41)

Em carta a Adolfo Rocha (datilografada; datada de junho de 1930), reproduzida em *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, Pessoa oferece, de forma incisiva, o que entende por "intelectualização duma emoção". E assim a explica, em cinco passos, ao destinatário da carta:

> 1) Toda a arte se baseia na sensibilidade; [...] 2) A sensibilidade é pessoal e intransmissível; 3) Para se transmitir a outrem o que sentimos, e é isso que na arte buscamos fazer, temos que **decompor a sensação**, rejeitando nela o que é puramente pessoal [em prol da universalidade ou generalidade que o indivíduo traz em si, e que é perceptível pela inteligência e/ou pela sensibilidade de outrem]; [...] 4) Este trabalho intelectual tem dois tempos: a) a intelectualização directa e instintiva da sensibilidade [a inspiração, ou seja], o encontrar por instinto as frases e os ritmos que reduzam a sensação à frase intelectual; [...] b) a reflexão crítica sobre essa intelectualização, que sujeita o produto artístico elaborado pela 'inspiração' a um produto inteiramente objectivo – construção, ou ordem lógica; [...] 5) do trabalho de intelectualização, em cuja operação consiste **a obra de arte como coisa, não só pensada, mas feita**, resultam dois tipos de artista: a) o inspirado ou espontâneo; [...] b) o reflexivo e crítico, que elabora, por necessidade orgânica, o já elaborado. (Pessoa, 1966, p. 70-1; aspas do autor; negrito nosso)

Voltando às heranças heterodoxas do heterodoxo Pessoa, reproduzimos abaixo um outro texto seu, citado por António Quadros, onde se verifica a relação seletiva do poeta de *Orpheu* com a tradição da poesia portuguesa do século XIX:

> Com Antero de Quental se fundou entre nós a **poesia metafísica**, até ali não só ausente, mas organicamente ausente, da nossa literatura. Com Cesário Verde se fundou entre nós a **poesia objectiva**, igualmente ignorada entre nós. Com Camilo Pessanha a **poesia do vago e do impressivo** tomou forma portuguesa. (apud Quadros, 1989, p. 72; negrito nosso)

A referência a esses três tipos de poesia (de um lado, a poesia metafísica e a poesia do vago e do impressivo, subjetivas; de outro, a poesia objetiva) é de suma importância para se compreender a síntese a que chegou Fernando Pessoa: a fusão do objetivo e do subjetivo; a intelectualização da sensação; a reflexão como parâmetro para a inspiração, na esteira evidente de poetas como Poe, Baudelaire e Mallarmé.

Citamos, doravante, alguns estudiosos portugueses que reconhecem, de maneira crítica, as relações profundas entre Simbolismo e Modernismo em Portugal; relações estas que, acreditamos, evidenciam inclusive as ricas intersecções da complexa galáxia simbolista com a não menos complexa galáxia pessoana. O primeiro desses estudiosos, António Quadros, assevera:

> Já tem sido notado por críticos e historiadores da literatura o hibridismo do movimento órfico: o simbolismo e o decadentismo constituem importantes linhas de força e

> delas não são completamente independentes os mais modernistas, como Sá-Carneiro ou Pessoa. (Quadros, 1989, p. 21)

Ressalta Fernando Guimarães, em *Simbolismo, Modernismo e vanguardas*, que a ênfase posta nos aspectos mais polêmicos e inovadores do Modernismo no país "contribuiu também para esquecer as muitas linhas que unem tal movimento a uma renovação que, por volta de 1890, os poetas simbolistas anunciavam e, em alguns aspectos, conseguiram efectivamente" (Guimarães, 1992, p. 5).

Eduardo Lourenço é ainda mais categórico:

> No sentido mais cru do termo, Fernando Pessoa é o poeta da Depressão – histórica, psicológica, metafísica e psiquiátrica – que teve no Simbolismo de que é, em última análise, com Mallarmé e Pessanha, a única expressão genial, a sua versão poética. Os manuais ensinam-nos, e não é errado, que a poesia simbolista representou a tentativa de roubar à música os seus poderes. Sem dúvida, mas essa música era já 'poesia' ou se se prefere, *poética da Depressão absoluta que assolou a cultura do Ocidente desde os meados do século XIX até aos princípios do século XX*. (Lourenço, 1986, p. 15; aspas e grifos do autor)

Depreende-se que, para Lourenço, Pessoa é o poeta simbolista por excelência, ao lado de Pessanha e Mallarmé. Mais adiante essa asserção se confirma, quando o crítico se refere ao *Livro do desassossego* como

> um retábulo simbolista pouco conforme ao mito-Pessoa de um **vanguardismo estridente e todo exterior**, mas talvez esse mito seja mais do nosso engano que da sua verdade. **Toda a sua vida foi simbolista**. Nem há na literatura do Ocidente mais completa expressão do Simbolismo. **O Modernismo foi a sua e nossa ficção**. (idem, p. 19; negrito nosso)

Como mostras evidentes do legado simbolista na obra pessoana podemos aduzir as *blagues* vanguardistas do Paulismo e do Interseccionismo e alguns poemas que lhe são correspondentes, como "Impressões do crepúsculo – II", "Hora absurda", a série "Chuva oblíqua", o drama estático "O marinheiro", a primeira fase do *Livro do desassossego*. Do mesmo modo, o *sonho* e a *sensação* (vale dizer a sugestão, o vago, a analogia, a correspondência, a sinestesia, a metáfora e a imagem novas, capazes de expressar o mundo, a vida e os complexos escaninhos pré-conscientes ou inconscientes do eu-lírico), bases da estética moderna, para Pessoa, encontram-se devidamente explorados por poetas românticos e simbolistas de diversas latitudes, como Hoffmann, Hölderlin, Novalis, Emerson, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Pessanha, Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens.

5.2. O Simbolismo no Brasil

O Simbolismo talvez seja o mais polêmico de todos os movimentos estéticos que floresceram no Brasil, e por certo o que propiciou à crítica o maior número de opiniões desencontradas. Estas opiniões, a nosso ver, muitas vezes escamotearam o real valor das obras literárias e falsearam o problema crucial da especificidade do Simbolismo, de sua real importância e penetração em nosso país. Tal crítica, neste sentido, pautou-se por acusações que vão de aspectos intrínsecos ao movimento, como o esteticismo, a nebulosidade e a dificuldade das obras, até aspectos crucialmente ideológicos como a não-adesão, por parte dos simbolistas, aos problemas político-sociais do país e, em conseqüência, sua não-participação na resolução dos conflitos nacionais. Neste sentido, o repúdio aos simbolistas talvez se explique porque os parnasianos, mesmo sendo adeptos da "arte pela arte", da objetividade e da impassibilidade, foram exemplos de mundanismo e participação político-social, lutando pelo reconhecimento do papel do artista na sociedade burguesa da época, escrevendo crônicas na imprensa, promovendo conferências, abrindo seus salões literários, aderindo a campanhas educacionais e em prol do serviço militar obrigatório etc. Se muito da afetação erótico-sentimental da poesia romântica subsiste em suas obras, comprometendo a objetividade e a impassibilidade parnasianas, por outro lado garante a popularidade a esses poetas.

Porém, o problema deve ser colocado de outra forma, em suas razões profundas. Salete de Almeida Cara, em *A recepção crítica: o momento parnasiano-simbolista no Brasil* (1983), pergunta-se se a dialética Parnasianismo *versus* Simbolismo é um fato tipicamente brasileiro, considerando-se que os dois *modelos de linguagem* foram importados diretamente da França. Sabemos, outrossim, que desde o começo do século XIX os vetores de produção literária – e crítica – que norteiam nossa literatura "são nacionalismo, nativismo, civismo, patriotismo. Nesse contexto, que função teriam o modelo parnasiano e o modelo simbolista?" (Cara, 1983, p. 9). Qual estaria mais perto desta tradição? Qual, em termos lingüísticos e literários, estaria calcado na documentação e na mimese do real? A resposta parece simples: o Parnasianismo, claro. Assim, segundo a autora, o *modelo parnasiano* pode ser compreendido como "um conceito básico de representação e *verossimilhança* (externa), que, se questionado com atenção, está presente também numa proposta romântica, embora essa se refira de preferência a uma representação e verossimilhança de ordem subjetiva (e também externa ao texto)" (p. 10; grifo da autora). Em outros termos, Romantismo e Parnasianismo – e, por conseguinte, a produção crítica brasileira da época – se adequam perfeitamente na formação/construção de uma "'visão do real' (leia-se: do país) e de uma consciência nacional"

(p. 11; aspas da autora), fato agravado, entre nós, por "uma curiosa pressão repressiva em relação à obra de invenção" (idem). Assim, como explicar o papel do Simbolismo e sua inserção nesse contexto tradicionalista, ideologicamente empenhado na construção da Pátria? Como compreendê-lo? De que forma esse contexto assimila – ou não – o Simbolismo? Os adeptos do movimento, calcados por essência no esteticismo e na "obra de invenção" teriam tido condições de se impor, de assimilar tal contexto em suas produções? Como valorar as obras oriundas da estética simbolista? Qual sua função no desenvolvimento mais criativo da literatura brasileira?

A resposta de Salete Cara, se não toca em todas as questões colocadas acima, ainda assim é pertinente porque a autora estabelece, de um lado o "modelo francês de linguagem simbolista" (p. 8); de outro, a importação e a "imitação brasileira do modelo [francês] de linguagem simbolista" (idem), que se superpõe a um modelo já cristalizado, o parnasiano, por sua vez também importado da França; em terceiro lugar, a autora sugere "um certo tipo de dialética entre Parnasianismo e Simbolismo como um *traço eventualmente específico* de nossa cultura literária, o que se verifica como oscilação entre dois modelos, duas propostas de linguagem" (idem; grifos da autora). Consideramos instigante a visão da ensaísta porque esta responde, de forma clara, não apenas às escaramuças superficiais entre Parnaso e Símbolo no Brasil, mas também, mais profundamente, à dialética que se verifica, realmente, entre Parnasianismo e Simbolismo em nosso país, dialética esta que adentra o século XX e que, finalmente consagrando a vitória ao Simbolismo, pôde direcionar – para a modernidade – os caminhos da poesia brasileira.

Mas não é tudo: a autora oferece uma conceituação de Simbolismo que dificilmente se aplicaria ao Brasil, naquele momento do século XIX – e nisso a maioria da crítica, brasileira ou internacional, concordaria com ela –, pois nossa cultura colonial, periférica, oligárquica e escravocrata estava muito distante dos problemas enfrentados pela elite artística e intelectual francesa, em particular, e européia, em geral. Assim, segundo a autora,

> aos olhos de hoje, o Simbolismo aparece em grande parte como o começo do movimento de construção de linguagem não representativa que se exacerba em nosso tempo. Tal movimento pode ser visto como fruto da crise mais ampla em que mergulha o homem no século XIX: crise filosófica com a 'morte de Deus'; crise de identidade do próprio homem, que se sabe também o Outro, o não apreensível pela consciência; crise da individualidade do artista na sociedade de consumo. (p. 9; aspas da autora)

Visto deste modo, o Simbolismo, como o "começo de construção de linguagem não representativa que se exacerba em nosso tempo", não teve condições para se impor naquele

momento de final de século XIX, no Brasil. Em outros termos, utilizando a terminologia da autora, a criação de um *modelo brasileiro de linguagem simbolista* foi necessariamente vincada pela imitação e pela recepção passivas, e a linguagem-tipo do movimento, ideal, sugestiva, subjetiva, sutil, misteriosa, eocativa dos meandros da alma e do inconsciente, não teve forças para enfrentar, naquele momento pelo menos, uma linguagem calcada na expressão do real, do documental e do objetivo, e que estava seriamente empenhada na construção da nacionalidade e dos valores patrióticos. Daí a obscuridade incompreensível de Cruz e Sousa e tantos outros, aos olhos da crítica e dos leitores da época, mais acostumados a um discurso linear, descritivo, semântica e sintaticamente claro, baseado na referencialidade. Contudo, segundo as palavras da autora,

> o Simbolismo importado é consumido fundamentalmente por meio da imitação *de regras* (a 'oficialidade' simbolista), consistindo numa *forma postiça* de assumir a crítica de linguagem proposta pelo Simbolismo europeu. Daí certas 'artificialidades' mais contundentes do Simbolismo no Brasil, apesar da capacidade de 'recriação' autêntica manifestada por alguns textos, como, por exemplo, certos momentos de Cruz e Sousa ou Pedro Kilkerry. (p. 11; grifos e aspas da autora)

Num sentido amplo, a leitura proposta por Salete Cara poderia aplicar-se a qualquer nação periférica, como Portugal, Itália e os países da América Latina, que também sofreram influxos baudelairianos, parnasianos, decadentistas, simbolistas e vanguardistas em suas literaturas. O impasse da autora, assim, nos leva a outro impasse: já que a periferia imita sempre – e imita mal –, qual o valor real dessas obras? Como lhes conferir originalidade – se é que tais obras têm direito a cidadania e a originalidade? A resposta, neste momento pós-colonialista e pós-moderno em que vivemos, cremos tê-la esboçado na primeira parte deste trabalho, quando discutimos a dicotomia fácil das fontes e influências e quando nos detivemos em questões como a relação intertextual crítica, paródica e desconstrutiva que se estabelece entre a matriz e a colônia, através das idéias antropofágicas de Oswald de Andrade reelaboradas por Haroldo de Campos, Silviano Santiago ou Leyla Perrone-Moisés.

Neste sentido, Cruz e Sousa não é apenas um Baudelaire negro, como Alphonsus de Guimaraens não é somente o "Verlaine brasileiro", pois a obra de cada um deles, apesar das inegáveis marcas da matriz simbolista francesa, é uma resposta pessoal, autêntica e original naquele momento histórico, mesmo utilizando-se de alguns vezos da escola e apoiando-se em aspectos cristalizados de expressão. O Simbolismo brasileiro não ofereceu, realmente, um *projeto ético-nacionalista* para o Brasil, mas preocupou-se com a *estética*, redescobrindo o valor da palavra e da poesia *em si* e *per si*, além de ter comunicado os valores universais e

atemporais do ser humano e do Eu profundo do poeta. Assim, por mais que se tenha atrasado o relógio de nossa modernidade literária, é também no Simbolismo brasileiro – e muito pouco no Parnasianismo – que devemos procurar o começo de uma *linguagem nova, não-representativa*, só plenamente possível com o Modernismo.

Nesta direção, o crítico João Alexandre Barbosa, no prefácio à terceira edição do *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy, enfatiza que o Simbolismo criou, não apenas no Brasil, "um problema bastante curioso de inadequação crítica" (Barbosa, 1987, p. XV, v. 1), uma vez que os postulados da crítica naturalista-positivista, além de não estarem aparelhados para lidar com obras que faziam do sugestivo e do misterioso o moto próprio de sua estrutura, foram postos em xeque porque não se tratava mais de imitar exteriormente a realidade, mas de "articular uma mimese antes da construção do que da representação" (idem). No caso francês, Barbosa exemplifica essa inadequação com o crítico Gustave Lanson, cujo estudo sobre Mallarmé, de 1893, acusa a ininteligibilidade da poesia mallarmaica e denuncia o chamado *dogma essencial* de Mallarmé, ou seja, a preeminência concedida pelo poeta aos aspectos construtivos, ao valor da palavra em si, em detrimento da representação da realidade empírica. No Brasil, basta consultarmos, entre outros, José Veríssimo e Adolfo Caminha, para constatarmos que também entre nós a crítica tradicional não estava preparada para compreender, ou pelo menos para avaliar imparcialmente, o novo estado poético deflagrado pelo Simbolismo.

Enfim, nossas investigações trouxeram à tona um farto material sobre o Simbolismo, sejam histórias literárias, obras críticas, monografias sobre autores etc., material este só comparável, em nossa opinião, aos estudos sobre o Romantismo e o Modernismo no Brasil. A fortuna crítica simbolista, assim, é superior à parnasiana, a despeito do caráter oficial desta estética em nossas Letras e da importância considerável que o Parnasianismo gozou enquanto definidor do gosto e dos altos anseios acadêmicos de certa elite cultural brasileira. Sobre o simbolista Cruz e Sousa publicaram-se – e se têm publicado – tantos ensaios críticos e hermenêuticos como se publicam em relação a Machado de Assis, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector ou Carlos Drummond de Andrade.

Estas considerações, por si mesmas, bastariam para comprovar a importância e a penetração do ideário estético simbolista no Brasil, ajudando a promover, mesmo a longo prazo, a reforma de nossa poesia. Portanto, não partilhamos da opinião de Wilson Martins, para quem o Simbolismo foi apenas uma espécie de igarapé do caudoloso rio parnasiano; tampouco endossamos a idéia de que o Simbolismo foi suplantado pelo Parnasianismo em nossa literatura. Em 1921, Mário de Andrade publica a série de artigos "Mestres do passado"

e critica veementemente os mestres parnasianos consagrados, mas mantém intocado o panteão simbolista. Mais recentemente, os críticos Gilberto Mendonça Teles e Ivan Teixeira têm estudado as relações entre a poética de Mário de Andrade e a de Cruz e Sousa, enquanto Davi Arrigucci Jr. e Ivone Daré Rabello ofereceram análises fecundas sobre o assombroso mundo interior cruciano e sobre seu papel renovador na poesia brasileira, como veremos. Cremos estar bem distantes, portanto, do final do século XIX, quando a crítica brasileira tentava compreender a *inadequação crítica* – e a inadequação poética – encetadas pelo advento do Simbolismo.

Por outro lado, Parnasianismo e Simbolismo são, inegavelmente, movimentos estéticos de origem francesa, mas a luta dialética encetada entre ambos – conforme ressalta Salete de Almeida Cara –, parece-nos um fato típica e essencialmente brasileiro. Também este fato comprova que, a despeito de sua *vagueza*, o Simbolismo ajudou a aprofundar e a delinear melhor a especificidade e os caminhos da poesia lírica brasileira.

Reportando-nos ainda a Salete de Almeida Cara, o terceiro capítulo de seu livro, "Os textos críticos", agrupa os principais críticos da segunda metade do século XIX em três escaninhos: Araripe Júnior e Nestor Vítor, mais abertos ao Simbolismo, compõem o que a autora chama de "linhagem criativa" (cf. Cara, 1983, p. 36/60); José Veríssimo, Adolfo Caminha e João Ribeiro representam certo "impasse entre criação e representação" (p. 61/79); em terceiro lugar, são colocados os críticos que procedem à "leitura de textos literários através de fórmulas apriorísticas" (p. 79/102): Almáquio Dinis, Elísio de Carvalho e Sílvio Romero, entre outros. Por seu turno, Cassiana Lacerda Carollo, em *Decadismo e Simbolismo no Brasil*: crítica e poética (1980/1981), frisa que o crítico Araripe Júnior é orientado, pela altura de 1888, pelo "esforço incomum de compreensão e aplicação das teorias decadistas e/ou simbolistas [...] com vistas à análise do *Ateneu* de Raul Pompéia" (Carollo, 1980, p. 82, v. 1). Este texto e os escritos por Araripe em 1893 formam, na opinião da estudiosa, "os primeiros exemplos de crítica sobre as teorias simbolistas orientadas por uma perspectiva em que a interpretação ocupa lugar dominante" (idem). Já Gama Rosa, o primeiro divulgador do Decadentismo/Simbolismo no Brasil (seu texto aparece com diferença de dias em relação ao de Araripe Júnior), ainda segundo Carollo, "exemplifica a crítica orientada pelo entusiasmo e pelo caráter descritivo da divulgação da matéria" (idem). Não é preciso frisar que, entre esses primeiros críticos, Decadismo ou Decadentismo é sinônimo de Simbolismo, a despeito das diferenças dos dois movimentos.

O escritor naturalista Adolfo Caminha, nas *Cartas literárias* (1895), apesar da admiração incondicional pela poesia de Cruz e Sousa, confessa não compreender o Simbolismo, criticando o movimento em mais de uma ocasião. Em "Novos e velhos", *carta* de 1893, ele assim se expressa:

> Se me perguntassem, porém, qual o artista mais bem dotado entre os que formam a nova geração brasileira [...] eu indicaria o autor dos *Broquéis*, o menosprezado e excêntrico aquarelista do *Missal*, muito embora sobre mim caísse a cólera olímpica do Parnaso inteiro. Erro, talvez, de observação e de crítica, mas o certo é que eu vejo em Cruz e Souza [*sic*] um poeta originalíssimo, de uma rara sensibilidade estética, sabendo compreender a Arte e respeitá-la, encarando a vida com a independência de quem só tem um ideal – a perfeição artística. (Caminha, 1999, p. 23)

Adiante o crítico assinala as idéias seguras de Cruz e Sousa sobre arte, a estranha música de seu verso e o sensualismo de sua poesia, afirmando que o poeta "não tem escola; sua escola é o seu temperamento, a sua índole, e este é o maior elogio que se lhe pode fazer" (p. 24). Em outros textos Caminha tece novos elogios ao *Poeta Negro*, mas sempre ressaltando a sua independência em relação ao Simbolismo, qualificado por ele, num texto intitulado "A forma" (1894), como "a esmagadora obsessão do estilo novo, inédito, rebuscado palavra por palavra no *magnum lexicon* estranho da dor, nos subterrâneos da alma humana" (p. 52; grifos do autor). No entanto, para Caminha, Simbolismo é sinônimo de Nefelibatismo português, e sua crítica à poesia de António Nobre, João Barreira, Eugénio de Castro ou D. João de Castro é um tanto impiedosa. Assim, na *carta* "Em defesa própria" (1893), o crítico-escritor afirma que o Simbolismo representa "as tendências místicas desta pobre e velha humanidade *fin de siècle* para uma nova ordem de coisas nebulosas, ainda não definidas, esboçadas apenas no riso medroso da imberbe geração portuguesa" (p. 65; grifos do autor). Em seguida, o crítico ironicamente constata a penetração do novo movimento no Brasil, ao afirmar: "como a característica dos revolucionários era a introdução de vocábulos desconhecidos no idioma pátrio, grande foi a procura de dicionários" (idem). Enfim, no mesmo texto, ele proclama:

> Quanto ao simbolismo dos novos poetas, não o compreendo eu, tal como até agora tem sido manifestado. Em que consiste afinal esse simbolismo tão vago quanto palavroso e absconso? No emprego esdrúxulo de palavras novas representando estados d'alma? Na tendência esquisita para os temas sacros? Na estranha combinaçãoo de sons formando frases sem sentido? (p. 69)

Como se vê, a crítica *impressionista* de Adolfo Caminha – apesar de apontar claramente aspectos importantes da estética simbolista – se enquadra perfeitamente no que

João Alexandre Barbosa denomina a *inadequação crítica*, reveladora de como a crítica brasileira da época, de formação nacionalista-positivista-naturalista, não estava preparada para compreender e avaliar a nova poesia deflagrada pelo Simbolismo. Outro exemplo é o de Sílvio Romero, que também abomina o Simbolismo, mas, no *Livro do centenário*, faz a apologia rasgada de Cruz e Sousa.

Um outro crítico importante, José Veríssimo, é chamado aqui porque, logo em 1901, na primeira série de seus *Estudos de literatura brasileira*, faz uma afirmação que será, doravante, ponto de partida para quantos críticos e historiadores, de variada tendência, queiram evidenciar – e menosprezar – o Simbolismo brasileiro como mero produto de importação, como imitação barata da matriz européia. Assim se pronuncia o autor, num juízo que já foi exaustivamente citado:

> No Brasil, porém, o simbolismo é um fato de imitação intencional e, em muitos casos, desinteligente. Absolutamente não corresponde a um movimento de reação mística ou sensualista, individualista ou socialista, anarquista, niilista e até clássica como na Europa. [...] Entregaram-se a ele, sem quase o conhecerem nos seus motivos e nas suas obras, alguns espíritos em sua maioria impotentes, sem originalidade nem vigor, alguns talvez com talento, mas sem inteligência, quase todos sem nenhuma instrução ou cultura literária. Não conhecendo alguns sequer o francês, a sua iniciação se fez através dos nefelibatas portugueses, que são de fato os mestres do simbolismo brasileiro. (Veríssimo, 1976, p. 79)

De acordo com o crítico, nossos simbolistas estão longe de qualquer originalidade, não produziram nenhuma obra significativa, são incultos, ignorantes e, o que é pior, se comprazem em macaquear não exatamente o Simbolismo puro, em suas origens ideais, mas o Nefelibatismo português, já em si imitação do francês. Tais imitadores em terceiro grau devem, portanto, ser expulsos da República Ideal das Letras positivistas-parnasianas-naturalistas brasileiras. É exatamente o que faz José Veríssimo em sua importante (sob vários aspectos) *História da literatura brasileira*, de 1916, a despeito de, na sexta série de seus *Estudos* (1907), por influência de Nestor Vítor, ter se retratado em relação a Cruz e Sousa. Retratação relativa, aliás, pois o crítico, de forma *impressionista*, mesmo afirmando que Cruz e Sousa é "um verdadeiro, um esquisito e raro poeta" (Veríssimo, 1977, p. 98), o dissocia do Simbolismo e não deixa de ressaltar as supostas deficiências do poeta: o fato de ter escrito apenas sonetos, "forma única em que, parece, lhe foi dado poetar, o que talvez indicasse também a curteza da sua faculdade de expressão poética" (p. 99), quando sabemos que Cruz e Sousa esmerou-se em várias formas poéticas arrojadas, inclusive o poema em prosa. Ademais, Veríssimo aponta outras falácias: a nula capacidade de liderança de Cruz e Sousa e a suposta inconsciência estética do poeta, visto por Veríssimo como

> um negro bom, sentimental, ignorante, de uma esquisita sensibilidade, cujos choques com o ambiente social resultaram em poesia. Nem ele tinha, e ainda bem, nenhuma concepção teórica da sua arte, nenhuma estética a comunicar, nem sequer, creio eu, consciência do seu estro. (p. 101)

Em que pesem as generalizações, podemos dizer que, no tocante ao Simbolismo brasileiro, a partir da posição de Veríssimo, definiram-se as duas vertentes principais de nossas histórias literárias: a primeira frisa o caráter imitativo e de importação do Simbolismo entre nós, colocando o problema de sua total inadequação no Brasil de então, oligárquico, recém-republicano e avassalado por profundos conflitos econômico-sociais; a segunda vertente, mais preocupada com o valor estético das obras e com o alcance universal das propostas simbolistas em relação ao ser humano, considera o movimento como de importância fundamental para a renovação de nossa poesia.

Não consultamos todas as histórias da literatura brasileira, evidentemente, mas tão só algumas principais, há muito abalizadas pela Universidade e por sucessivas gerações de críticos e pesquisadores brasileiros. Assim, a primeira obra que estuda o Simbolismo entre nós é a *Pequena história da literatura brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho, poeta co-fundador da revista modernista portuguesa *Orpheu* (1915), co-participante da Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922, quando leu o poema antiparnasiano "Os sapos", de Manuel Bandeira) e autor de alguns livros de poemas (*Luz gloriosa*, 1913; *Poemas e sonetos*, 1919) de claros matizes penumbristas. Segundo Péricles Eugênio da Silva Ramos, no *Pequeno dicionário de literatura brasileira* organizado por Massaud Moisés, a *Pequena história* de Ronald de Carvalho está "imbuída de 'sentimento nativista' [...] [mas,] apesar de suas limitações, constitui em muitos capítulos um ensaio cheio de penetração" (apud Moisés, 1998c, p. 102; aspas do autor). Para Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, na *Pequena história* de Carvalho "se encontra a fusão superficial e elegante da crítica brasileira do século anterior, menos a ideologia naturalista, com a inclinação estética dos simbolistas, menos o fervor espiritualista" (Candido, 1967, p. 137). Seja como for, a obra sincrética de Carvalho já representa um avanço, pois é a primeira a resgatar do limbo o movimento simbolista entre nós; fato que a coloca, a nosso ver, como representante da segunda vertente:

> A poesia simbolista não deve ser *analisada*, porquanto não se encontrará nela uma representação exata das cousas, porém, unicamente, o reflexo deixado por estas em nossa imaginação criadora. Não há no seu *processus* uma associação de idéias, ligadas por laços lógicos e precisos, mas uma sucessão de impressões múltiplas e várias, um *simultaneísmo* de estados de consciência incoerentes e difusos. Ela não se destina ao pensamento, dirige-se ao instinto, ao subconsciente, que a recebe e absorve, simplesmente, como um trecho de

> música ou uma fulguração de coloridos passageiros. Não será essa, porventura, a tendência da poesia no porvir? (Carvalho, 1922, p. 361; grifos do autor; ortografia atualizada por nós)

Carvalho ressalta o caráter espiritual do Simbolismo e, sobre Cruz e Sousa, coloca-o como o principal inspirador do movimento no Brasil, afirmando que em sua poesia "o satanismo de Baudelaire se mistura [...] ao ceticismo melancólico, ao misticismo mórbido de Antero de Quental" (p. 366). No fragmento citado é importante frisar como Carvalho acerta em relação às características do movimento. Referindo-se ao *simultaneísmo*, traz à tona um importante aspecto vanguardista que, segundo estudos mais recentes de Gilberto Mendonça Teles e Ivan Teixeira, encontra-se presente na poesia do *Dante Negro*.

Lúcia Miguel-Pereira, em *História da literatura brasileira*: prosa de ficção (de 1870 a 1920), aproximando-se mais de uma visão social da literatura brasileira, vale-se de Veríssimo e afirma que "logo feneceu o simbolismo que, se noutras partes não deitou raízes, ainda menos o poderia fazer aqui, dado o nosso feitio pouco imaginativo e avesso às abstrações" (Miguel-Pereira, 1973, p. 232). No capítulo seguinte voltaremos a esta autora para evidenciar melhor sua posição sobre a prosa simbolista no Brasil, "que não suscitou nenhum romancista de mérito equivalente" (p. 228) a Cruz e Sousa ou a Alphonsus de Guimaraens.

Na mesma vertente apontamos a *História da literatura brasileira* de Nelson Werneck Sodré. A princípio, o historiador aponta a "intensa atividade literária no Brasil" (Sodré, 1969, p. 435) entre o final do século XIX e a Primeira Guerra Mundial, apesar "do helenismo de cartolina, da erudição formal [...] [que acomete parnasianos e simbolistas], da imaturidade para o entendimento do humanismo, e principalmente do divórcio que se estabelece prolongadamente entre o escritor e o povo" (idem). Werneck Sodré ressalta "o distanciamento dos poetas [simbolistas] de tudo aquilo que a realidade apresenta" (p. 453), acusa-os de "inexcedível deformação artística" (p. 455) e afirma que a escola simbolista permanece como uma "coisa estranha, produto exótico, em uma literatura que dava os primeiros passos no rumo de aproximar-se da realidade nacional" (idem). Ainda segunto o crítico, enquanto os parnasianos desviavam-se da realidade pelo formalismo exagerado, os simbolistas "distanciavam-se dos motivos do tempo e do meio na medida em que descaíam para o vazio de conteúdo e para a confusão de temas em que se esmeraram" (p. 461).

Alfredo Bosi, na recente *História concisa da literatura brasileira* (35ª edição, 1997), já citada anteriormente, oferece, a nosso ver, uma das melhores sínteses críticas do Simbolismo, em seus aspectos negativos e positivos. O historiador, além de frisar o parentesco esteticista do Simbolismo e do Parnasianismo, reconhece as inovações perpetradas

pelos primeiros no desenvolvimento da literatura modernista, como já frisamos. Contudo, Bosi acredita que

> o malogro do Simbolismo, como visão do mundo, foi sensível em toda parte. [...] Pode-se perguntar qual o sentido desse rápido empobrecimento de uma corrente estética que descendia [...] de poetas da envergadura de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé. Arrisco uma explicação: o horror à mentalidade positivista da práxis burguesa pode inspirar belas imagens e melodias, fragmentos de uma concentrada paixão; pode dar novo brilho à prosa poética e fazer vibrar os ritmos que o gosto acadêmico enrijecera em formas métricas; pode, enfim, dinamizar o léxico, acentuando a carga emotiva de certas palavras, diluindo o prosaico de outras, ou trazendo à poesia conotações inesperadas. Mas toda essa floração estética, para suster-se à tona das águas móveis da cultura, precisa afundar suas raízes no chão firme da realidade histórica, respondendo às contradições desta, e não apenas a uma ou outra exigência de certos grupos culturais. O irracionalismo literário não é capaz de substituir em força e universalidade as crenças tradicionais; nem o seu alheamento da ciência e da técnica vai ao encontro das necessidades das massas. [...] Daí, os limites fatais de sua influência. (Bosi, 1997b, p. 266)

O longo comentário de Bosi ressalta, ao mesmo tempo, os dois aspectos básicos (a falta de fundamento histórico-social do Simbolismo; o reconhecimento das inovações trazidas pelo movimento) que são sempre rastreados pela crítica. Em nossa opinião, tais inovações técnico-temáticas só foram possíveis porque o movimento não carecia – e o próprio Bosi o reconhece, em seguida – de bases histórico-ideológico-culturais sólidas. Ademais, mesmo que o Simbolismo fosse *apenas* uma estética para poucos, ele *tocou na ferida*, no malogro mesmo e no mal-estar da civilização industrial, trazendo à tona "o incômodo hiato entre os sistemas pretensamente 'racionais' e 'liberais' da sociedade contemporânea e a efetiva liberdade do homem" (idem; aspas do autor), seu papel num mundo cada vez mais fragmentado e mercantilizado, como as vanguardas também o farão no século XX. O que Bosi parece não aceitar é que o Simbolismo – como as vanguardas – ofereceram "remédios inúteis, quando não perigosos, porque secretados pela própria doença" (p. 267).

Mas Bosi é relevante, pois esse *aspecto negativo* do Simbolismo "não deve servir de pretexto para tardias excomunhões" (idem). Entre nós, ainda conforme o crítico, "não é fácil indicar homologias entre a vida brasileira do último decênio do século [XIX] e a nova poesia, considerada também como visão da existência" (p. 268), pois nossos naturalistas, realistas, parnasianos e simbolistas foram educados sob as mesmas bandeiras: positivista, evolucionista, abolicionista e republicana (Cruz e Sousa, claro, não é exceção à regra): "Liberais e agnósticos, são todos *homens representativos* do seu tempo" (idem; grifos do autor). Como compreender, portanto, a estranha flor simbolista medrada nos trópicos? Segundo Bosi,

> não obstante essas conquistas [formais e temáticas] e o seu ar geral de novidade, o Simbolismo não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura européia, na qual o reconheceram por legítimo percursor o imagismo inglês, o surrealismo francês, o expressionismo alemão, o hermetismo italiano, a poesia pura espanhola. Aqui, encravado no longo período realista que o viu nascer e lhe sobreviveu, teve algo de surto epidêmico e não pôde romper a crosta da literatura oficial. Caso o tivesse feito, outro e mais precoce teria sido o nosso Modernismo, cujas tendências para o primitivo e o inconsciente se orientaram numa linha bastante próxima das ramificações irracionalistas do Simbolismo europeu. (p. 269)

Em outras palavras, Bosi referenda o que fora dito por Veríssimo ou Werneck Sodré, ao afirmar que o Simbolismo "enquanto atitude de espírito, passava ao largo dos maiores problemas da vida nacional" (p. 270), ao contrário das estéticas realista e parnasiana, como já referimos. Insulado, desconhecido, pouco influente, ainda assim o Simbolismo adentra o século XX e nutre paralelamente o Neoparnasianismo, reconhece Bosi. Entretanto, em nota de rodapé, o crítico acentua que o Penumbrismo e o programa neo-simbolista defendido pela revista *Festa* (Rio de Janeiro, 1927), com Tasso da Silveira, Cecília Meireles e outros, teriam apenas "origem européia e apareciam marcados pelo contexto novo da I Guerra Mundial" (p. 269). Mesmo que tal fato – em termos – seja aplicável ao Penumbrismo, Bosi não menciona que Tasso da Silveira era filho de Silveira Neto (simbolista da primeira geração) e que Cecília Meireles e Manuel Bandeira (penumbrista) escreveram, em várias ocasiões, sobre o Simbolismo brasileiro e sobre Cruz e Sousa, em particular.

Por outro prisma, o ensaio de Vera Lins, "Gonzaga Duque e o Simbolismo: a barricada da imaginação" (publicado na revista *34 letras*, 1989), reconhece que o Simbolismo foi válido porque justamente acusava o mal-estar da (e na) civilização ocidental. Em termos brasileiros, frisa a autora que nossos simbolistas, além das batalhas contra os parnasianos, tiveram que enfrentar também o positivismo e a ordem estabelecida, pois "sua subjetividade delirante perturbava o pacto que se queria estabelecer entre objetividade científica e modernidade" (Lins, 1989, p. 183). Diferentemente de Bosi, portanto, a autora acredita que

> rapidamente apagado, velado, o Simbolismo pode ser visto como um desmascaramento das atitudes e dos sistemas ditos liberais e nacionais, do que reduz a liberdade do homem na sociedade industrial. Na segunda metade do século XIX, os simbolistas apontam um mal-estar na civilização e recuperam a imaginação e o enigma. (idem)

Luciana Stegagno Picchio, em sua *História da literatura brasileira* (1997; primeira edição italiana, refundida, 1972), ressalta a "interpretação essencialmente negativa que do movimento simbolista local darão as novas levas críticas brasileiras: um fenômeno de aceitação sem grandes reformulações autóctones" (Picchio, 1997, p. 333). Contudo, a

historiadora reconhece, em vários pontos de seu livro, as reformulações e conquistas advindas com o Simbolismo, ressaltando ainda, numa afirmação que ecoa Andrade Muricy, que os simbolistas, a despeito de partilharem o esteticismo parnasiano, jamais se integraram ao consenso geral: "Serão os outros, parnasianos e neoparnasianos, que tornarão suas as invenções do Simbolismo – reais, juntamente com os jogos esotéricos" (p. 347).

Outras obras historiográficas importantes, como as de Massaud Moisés e Antônio Soares Amora ressaltam a imbricação (ou dialética) Parnasianismo-Simbolismo no Brasil: "Nem mesmo o Simbolismo lhe recusou o influxo: atesta-o a freqüência com que o soneto foi cultivado, inclusive com preciosismos parnasianos. Nas minúcias, entretanto, a métrica simbolista diferiu da parnasiana" (Moisés, 1997c, p. 18) e, por outro lado, o aproveitamento e aprofundamento das conquistas simbolistas no Modernismo: "o Simbolismo [...] superou integralmente a cultura, a mentalidade e a literatura dos realistas, e preparou o advento do Modernismo" (Amora, 1967, p. 109).

Otto Maria Carpeaux, citado por Afrânio Coutinho no capítulo 41, volume 4, de sua *A literatura no Brasil*, assim se expressa:

> O Simbolismo brasileiro recebe só hoje a devida consideração, negligenciado como era sob o regime artificialmente prolongado do Parnasianismo. [...] O Modernismo, Simbolismo inconsciente a meu ver, possibilitou a transformação do Simbolismo privado em poesia pública. (apud Coutinho, 1986, p. 323)

O estudo de José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides*: breve história da literatura brasileira (terceira edição, 1996), interessa-nos porque procura, fato raro entre nossos historiadores, separar entre decadentistas e simbolistas. Assim, para este crítico e historiador, os mais importantes decadentistas, no Brasil, seriam B. Lopes e Emiliano Perneta. Para Merquior, os simbolistas brasileiros são essencialmente neo-românticos (na linha de Verlaine, como seus colegas lusitanos), "sem que, no entanto, deixassem por isso de enriquecer notavelmente o acervo lírico da língua" (Merquior, 1996, p. 191). Outro aspecto aventado pelo crítico é a fortuna do Simbolismo entre nós:

> A inferioridade, não da poesia, mas da presença literária do simbolismo nos anos 90 [do século XIX] explica em parte, embora não justifique, a cegueira condenatória da crítica 'oficial' do tempo. [...] Seria preciso esperar pelo espiritualismo moderno para que, com o católico Andrade Murici [*sic*], o panteão simbolista (agora, porém, superdimensionado) recebesse definitiva consagração crítica. (p. 185; aspas do autor)

Merquior ressalta, portanto, a menor presença dos simbolistas na vida literária, mundana, do Brasil no final do século XIX. Sobre Cruz e Sousa, assim se manifesta o crítico:

"o cantor da 'obsessão do branco' não foi só episodicamente abolicionista – seria sempre e profundamente *libertário*, mesmo em sua obra aparentemente evasionista e evanescente" (p. 193; aspas e grifo do autor). Este aspecto *libertário* da obra de Cruz e Sousa, em termos ideológicos e estéticos, a nosso ver, é pouco ressaltado pela crítica em geral, apesar da ligação profunda que, também neste sentido, a poética do *Cisne Negro* mantém com a dos modernistas.

Merquior menciona ainda o *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (primeira edição, 1952; dois volumes), de Andrade Muricy, obra fundamental para quantos se debruçam sobre o movimento e sua penetração no Brasil. Assim, este livro monumental (em terceira edição, revista e ampliada, 1987) – não apenas por sua introdução primorosa, bem documentada – fez com que o Simbolismo no Brasil, finalmente, fosse reconhecido pela crítica como um movimento de importância decisiva na conflagração de nossa poesia moderna. *Superdimensionado*, na visão de Merquior, o *Panorama* recebeu críticas ácidas de Wilson Martins, que reclama a ausência de um importante poeta modernista de raízes simbolistas, Mário Quintana. De nossa parte, concordamos com Martins neste particular e, aos 131 poetas da antologia, representantes de pelo menos duas gerações de poetas localizados em vários pontos do país, acrescentaríamos, além de Quintana, o baiano Sosígenes Costa, cuja obra, na confluência Simbolismo-Modernismo, vem recebendo mais atentamente a atenção da crítica (José Paulo Paes, Massaud Moisés, Carlos Felipe Moisés).

O trabalho de Muricy, entretanto, propiciou que o Simbolismo fosse, definitiva e indiscutivelmente, reconhecido como a linha evolutiva mais criativa da literatura brasileira. Neste sentido, citado pelo crítico, expressa-se Augusto de Campos em artigo publicado no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, de 2 de junho de 1952:

> Essa diversa trilha, esse desvio que ora se pode lobrigar, quase clandestino e aparentemente sem saída, no bojo do Simbolismo, é, curiosamente, aquele que irá desembocar na moderna poesia brasileira, encontrando o seu devenir histórico. (apud Muricy, 1987, p. 27)

No trabalho de reavaliação crítica, sincrônica e diacrônica, que marca o trabalho do movimento da poesia concreta, no qual Augusto de Campos se insere, uma das preocupações constantes é repor em circulação poetas brasileiros esquecidos ou ignorados pela tradição literária nacional, como fizeram com, entre outros, Sousândrade (que antecipa o Simbolismo entre nós, opinião que partilhamos com Cassiana Lacerda Carollo), Maranhão Sobrinho e Pedro Kilkerry, importantes poetas simbolistas da segunda geração.

Outra importante publicação é *Decadismo e Simbolismo no Brasil*: crítica e poética (1980/1981, dois volumes), de Cassiana Lacerda Carollo. A obra é também fundamental, apesar de a autora não se preocupar, como fez Seabra Pereira em Portugal, em definir os limites das duas estéticas no Brasil. Contudo, Carollo oferece primorosa antologia de textos críticos, prefácios, polêmicas, manifestos, textos programáticos de jornais e revistas, além de poemas – muitos poemas, a maioria inacessível –, o que torna sua obra material de consulta obrigatória. Tais publicações, como já frisamos, evidenciam a imensa fortuna crítica que o Simbolismo, no século XX, tem gozado no Brasil.

Sobre a *vida literária* dos bares, cafés, salões e cabarés do Rio de Janeiro finissecular (como o Cabaré Pelotense), voltamo-nos para a obra *A vida literária no Brasil – 1900* (primeira edição, 1956), de Brito Broca, que dedica seu 12º capítulo aos usos, costumes, moda e boêmia típicos dos simbolistas. Estes, preocupados em combater a vulgaridade parnasiana, valiam-se de roupas e acessórios extravagantes, elegância dândi (mais exterior que interior, evidentemente, numa inversão do dandismo segundo Baudelaire), o uso do francês (João Itiberê da Cunha e Freitas Valle, entre outros) e certa postura hierática. Esta postura hierática e o sentimento religioso, que nos acostumamos a associar a, por exemplo, Alphonsus de Guimaraens (formoso dândi na juventude), são questionados por Wenceslau de Queirós no artigo "Falso misticismo" (São Paulo, revista *Vida de hoje*, 14 de dezembro de 1899), em que o autor "protesta contra essa afetação de certos simbolistas, citando Baudelaire, para quem o poeta moderno 'não passa de um perfeito comediante, cujo doloroso programa consiste em aperfeiçoar o espírito a todos os sofismas como a todas as corrupções'" (Broca, 1960, p. 131; aspas do autor). Seja como for, a especulação sobre a religiosidade, sincera ou afetada, de Alphonsus de Guimaraens, ultrapassa os limites deste trabalho. Citamos o estudo de Brito Broca porque este esclarece que, mesmo na vida mundana, o simbolista quer frisar seu horror à vulgaridade e ao lugar-comum.

Finalmente, em um texto clássico, "Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros)" (em *Literatura e sociedade*, segunda edição, 1967), Antonio Candido estabelece a famosa dialética *localismo* e *cosmopolitismo*, na senda trilhada antes dele por nossos românticos, por Machado de Assis (no ensaio "Instinto de nacionalidade", 1873), por Adolfo Caminha (em *Cartas literárias*, 1895), por outros naturalistas-positivistas e, no século XX, por Alceu Amoroso Lima (em *Introdução à literatura brasileira*, 1956, em que propõe o binômio *universalismo* e *localismo*). Assim se expressa Candido:

> Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. (Candido, 1967, p. 129)

Segundo o autor, as melhores realizações de nossa literatura (Gonçalves Dias, Machado de Assis, Mário de Andrade) ocorreram justamente nos "momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências" (p. 130). A princípio, se o Simbolismo se encaixa no veio mais cosmopolita, é preciso ter em mente que este, em relação ao Parnasianismo, revela um caminho mais criativo para a poesia brasileira. Neste sentido, talvez mesmo por não ter se curvado à estreita visão nacionalista e positivista do momento, o Simbolismo brasileiro, em nossa opinião, poderia juntar-se àqueles "momentos de equilíbrio ideal" de que fala Antonio Candido. Eis como o crítico avalia os dois movimentos:

> O Parnasianismo pouco trouxera de essencial à nossa poesia, apesar do grande talento de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira, Raimundo Correa ou Vicente de Carvalho. Dera-lhe uma regularidade plástica maior, mas agravara a sua tendência para a retórica, aproximando-a do tipo de expressão prosaica e ornamental. Talvez o que haja de melhor nos parnasianos seja o seu romantismo. [...] O Simbolismo, projeção final do espírito romântico, constitui desenvolvimento mais original, limitando-se porém à obra de Cruz e Sousa (ainda próxima dos parnasianos a despeito de tudo), e à de Alphonsus de Guimaraens, pouco conhecida antes dos nossos dias. Como movimento estético e ideológico, o Simbolismo serviu de núcleo a manifestações espiritualistas, contrapostas ao naturalismo plástico dos parnasianos. (p. 134-5)

No mesmo ensaio Candido oferece um denso panorama da literatura brasileira entre as duas últimas décadas do século XIX e as duas primeiras do século XX (ou seja, de 1881, quando Machado de Assis publica em livro as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, a 1922, quando acontece em São Paulo a Semana de Arte Moderna), marcadas por uma intensa e rica produção literária, que consolida de forma definitiva, conforme o pensamento do mesmo Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*, o sistema literário nacional.

No "Panorama", o crítico evidencia ainda as três etapas em que, "quase naturalmente" (p. 132), se divide nossa produção literária no século XX: 1900 a 1922; 1922 a 1945; 1945 em diante (o ensaio de Candido foi escrito nos anos 50). A primeira fase, de 1900 a 1922, pela instauração do academicismo e pela cristalização das conquistas das últimas décadas do século XIX, aparentar-se-ia mais ao período de 1880 a 1900; a segunda, de 1922 a 1945, marcada pelos novos ventos que sopraram com a Semana de Arte Moderna, possibilitou as mudanças radicais e fecundas que deram nova face à literatura, à arte e à cultura brasileiras.

Ora, é preciso ter em mente que, para Candido, "há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836 – 1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922 – 1945)" (p. 132). Assim, para o crítico, "a fase de 1880 – 1900 tinha sido, em contraposição ao Romantismo, mais de busca de equilíbrio que de ruptura" (p. 133), enquanto a primeira etapa do século XX, 1900 a 1922, "dá quase impressão de estagnar-se. Uma literatura satisfeita, sem angústia formal, sem rebelião nem abismos. Sua única mágoa é não parecer de todo européia; seu esforço mais tenaz é conseguir pela cópia o equilíbrio e a harmonia, ou seja, o academismo" (idem). Assim, após um grande movimento de agitação, vitalização e definição de rumos, o Romantismo, segue-se uma busca de equilíbrio e maturação (de 1880 a 1900), que por sua vez é levada ao paroxismo academicista nos anos seguintes (1900 a 1922). Escapariam desse academicismo – o crítico o reconhece – a prosa de Euclides da Cunha e a de Lima Barreto, a poesia de Augusto dos Anjos e a dos penumbristas.

De acordo com Candido, desde a Primeira Guerra Mundial "vinha-se esboçando aqui um fermento de renovação literária, ligado ao espiritualismo e ao simbolismo" (p. 138), na esteira de fatos como a filosofia de Farias Brito, a crítica de Nestor Vítor, o catolicismo de Jackson de Figueiredo. Ainda conforme Candido, esse veio de renovação simbolista-espiritualista "costeou por assim dizer o Modernismo, conservando uma atmosfera algo bolorenta de espiritualismo lírico" (idem), como a que se manifesta nas revistas *Festa* e *Terra do sol*. Por outro lado, "coincidindo com isso, [havia] a poesia penumbrista e intimista" (idem), cujo uso do verso livre e cuja predileção pelos temas cotidianos são naturalmente aproveitados pelos modernistas de 22.

Segundo o crítico, contudo, tanto o fermento de renovação simbolista-espiritualista quanto o veio penumbrista não escapam do *academicismo cristalizado*. Foi da tendência espiritualista, assim, que "brotaram sugestões decisivas para a criação das modernas ideologias de direita, como o integralismo e certas orientações do pensamento católico" (idem). Quanto ao Penumbrismo – em que pese sua importância decisiva para o primeiro Modernismo –, sua intenção psicológica e seu meio-tom estavam comprometidos pela falta de um clima de "agitação intelectual" (p. 139), o mesmo valendo para os prosadores da época.

Assim, o Modernismo vitorioso, mesmo tomando para si algumas conquistas penumbristas, deixa de lado a poesia simbolista-espiritualista e toda a prosa calcada no "naturalismo convencional" (idem) que então se fazia. Assim, o Modernismo vitorioso

> inaugurara um novo momento na dialética do universal e do particular, inscrevendo-se neste com força e até arrogância, por meio de armas tomadas a princípio ao arsenal daquele. Deixa de lado a corrente literária estabelecida, que continua a fluir; mas retoma certos temas que ela e o espiritualismo simbolista haviam deixado no ar. Dentre estes, a pesquisa lírica tanto no plano dos temas quanto dos meios formais; a indagação sobre o destino do homem e, sobretudo, do homem brasileiro; a busca de uma forte convicção. [...] É uma retomada, porém, que aparece sobretudo como ruptura, e realmente o é se atentarmos para o fato de que o plano em que se dá é bem diverso. Na pesquisa lírica, por exemplo, em lugar do idealismo vagamente esotérico e decadente veremos um apelo às camadas profundas do inconsciente coletivo e pessoal. (p. 140)

Porém o Modernismo vitorioso, segundo revelam as palavras de Candido, não deixou de aproveitar, criticamente, vários aspectos (temáticos e formais) trazidos à luz pelo Simbolismo. Portanto, de *modo geral*, deve-se ressaltar que o Modernismo, conquanto seja uma ruptura efetiva, *é também* um aproveitamento, um aprofundamento – uma *sutura*, diria o crítico português Fernando Gruimarães –, das melhores conquistas simbolistas.

O abalizado estudioso de nosso Modernismo, Mário da Silva Brito, em sua *História do Modernismo brasileiro* – Antecedentes da Semana de Arte Moderna, ressalta como foram fecundas as relações entre os poetas da Semana e o Simbolismo. Segundo Brito, apesar da ressonância "pouco mais que nula" (Brito, 1978, p. 20) em 1893, "é inegável que, para os modernistas, os valores do simbolismo merecem maior respeito que os do parnasianismo" (idem). Assim, o Simbolismo é o "período cinzento que [...] viria facilitar o surgimento da corrente modernista posterior" (idem), herdando-lhe o verso livre e a temática. Em outra ocasião, Brito afirma:

> Os modernistas poupam o simbolismo em seu organizado ataque às correntes estéticas anteriores. Na verdade respeitam a escola simbolista, chegando mesmo a considerá-la inspiradora de muitas de suas atitudes e a admitirem até estarem dando prosseguimento aos princípios por ela formulados. (p. 207)

Oswald de Andrade, por seu turno, aludindo a Alphonsus de Guimaraens (que fora visitado por Mário de Andrade em Mariana, em 1919), afirma que este "valia sem dúvida todos os poetas juntos da Academia Brasileira" (apud Brito, 1978, p. 21). No mesmo artigo, "Questões de arte" (São Paulo, *Jornal do comércio*, 25 de julho de 1921), Oswald refere-se a Guimaraens como "um lutador da arte nova" (p. 207).

O crítico Cândido Mota Filho, também citado por Mário da Silva Brito, é outro que "elogia o simbolismo por sua reação ao parnasianismo" (p. 197). Mário de Andrade, na série de sete artigos "Mestres do passado" (publicados no *Jornal do comércio*, de agosto a setembro de 1921), refere-se a Cruz e Sousa como "o admirável e esquecido Cruz e Sousa, poeta genuíno, visionário" (apud Brito, 1978, p. 291). Os artigos-manifesto, precedidos por

uma introdução (intitulada "Glorificação") e finalizados por uma conclusão ("Prelúdio, coral e fuga"), analisa a poesia de Francisca Júlia, Raimundo Correia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Vicente de Carvalho. Provocativos, humorísticos, críticos e irônicos, estes artigos tocam naquelas teclas que fizeram a glória e a ruína da poesia parnasiana, ou seja, a correção formal, a objetividade, a aura neoclássica, a forma fixa.

Por seu turno, o poeta e crítico Ivan Junqueira, no ensaio "Modernismo: tradição e ruptura" (em *Poesia sempre* n. 1, janeiro de 1993), ressalta três aspectos importantes nas relações do Modernismo com o Simbolismo: em primeiro lugar, o fato de que "o simbolismo aqui foi infinitamente mais criador do que o parnasianismo" (Junqueira, 1993, p. 154); em segundo, a formação simbolista de alguns poetas como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa ou Tasso da Silveira, "opera como anteparo ao influxo modernista de linha oswaldiana" (p. 155); por último, nossos primeiros modernistas "aceitavam apenas do passado o simbolismo, que lhes acenava com a possibilidade do verso livre e com o desapego às realidades imediatas, ideal da poesia e da prosa então em vigor" (p. 162).

Os vários excertos acima citados apontam para aspectos gerais, revelando como, às vésperas do Modernismo, são seus adeptos que tomam a si a atualização do embate dos simbolistas *versus* parnasianos, conforme se depreende em Mário da Silva Brito. O ensaio de Ivan Junqueira, se relativiza a ruptura modernista de 22, mostrando o débito desta para com os simbolistas – e para com a tradição européia –, também enfoca aspectos mais gerais da poesia brasileira entre o final do século XIX e o advento do Modernismo, detendo-se, como é seu intento, nos antecedentes e nas transformações mais imediatas propiciadas pela Semana de 22.

Enfim, após rastrearmos o pensamento de Candido, Silva Brito, Junqueira, Bosi e outros críticos e historiadores da literatura brasileira, algumas constatações são inevitáveis, mas pode-se propor a discussão sobre o Simbolismo brasileiro em novos patamares:

1. em primeiro lugar, sabe-se que a divisão operada por Edmund Wilson, entre Simbolismo sério-estético e Simbolismo irônico-coloquial, não se aplica ao grosso de nossa produção poética simbolista. Não tivemos um Laforgue, mas talvez a poesia penumbrista de Manuel Bandeira, bem como a poesia de um Pedro Kilkerry ou a de um Mário Quintana, entre outros, fossem mais bem compreendidas se analisadas sob a luz do irônico-coloquial;

2. das duas sublinhas sério-estéticas do Simbolismo, sabe-se que a neo-romântica sempre teve mais adeptos entre nós, a começar por Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens. Esta tendência neo-romântica, verlainiana, espiritualista, conteudista, musical, foi alargada, no século XX, por Paul Claudel, poeta muito prezado no Brasil. Não causa estranheza, pois, que tal veio tenha costeado e, de certa forma, afrontado nossos primeiros modernistas, cujos

excessos foram criticados pelos integrantes da revista *Festa* carioca, baluarte dos herdeiros do Simbolismo espiritualista;

3. a outra sublinha sério-estética, mallarmeana, cerebral, construtiva e experimental, foi alargada, no século XX, pela poesia e pelo pensamento de Paul Valéry, mas a penetração deste poeta no Brasil é bastante tardia, se comparada à de Claudel. Entre nós, só muito recentemente a crítica (Augusto de Campos) trouxe à luz a obra de Pedro Kilkerry. E mais recentemente ainda essa crítica (Ivan Teixeira) aventou a possibilidade da filiação de Cruz e Sousa ao rigor construtivo de um Mallarmé. Assim, mesmo tardia, cremos que esta tendência encontra melhores ressonâncias no seio do Modernismo;

4. as questões aludidas acima, sob o ponto de vista de Anna Balakian, demonstram que o Simbolismo brasileiro – como o internacional – não terminou abruptamente, mas recebeu influxos de variada ordem e renovou-se internamente, adentrando o século XX e tornando-se uma referência fundamental, ao lado das vanguardas, na oxigenação de nossa literatura;

5. por último, é possível constatar-se (como em Portugal, com a obra de Fernando Pessoa) a influência de um Simbolismo mais construtivo e racional, à Mallarmé, num poeta modernista brasileiro? Enquanto elaboração de uma poética pessoal, *moderna*, é possível averiguar-se tal fato no Brasil?

As respostas a estas perguntas, escamoteadas por várias gerações de críticos brasileiros, podem ser buscadas nos trabalhos mais recentes de, entre outros, Gilberto Mendonça Teles e Ivan Teixeira, que estabelecem relações interessantes entre Cruz e Sousa e Mário de Andrade.

Ivan Teixeira, por exemplo, no prefácio à edição fac-similar de *Broquéis* (1994), "Cem anos de *Broquéis* – sua modernidade", acredita que, ao lado do *verlainianismo* e do *baudelairianismo* de Cruz e Sousa – sempre enfatizados pela crítica –, é preciso atentar-se para o rigor construtivo e para a pesquisa de linguagem, na senda de Mallarmé, que o poeta dispensa à sua poesia. Segundo Teixeira, Cruz e Sousa concentrou-se na

> criação de estruturas significantes densas e obscuras, de cujas relações internas deveria nascer a sugestão das experiências da vida psíquica do artista. O poema deixava de ser instrumento de nomeação ou referência, para se tornar um fim em si mesmo, assumindo a condição de símbolo de sensações e cambiantes emocionais. [...] [Contudo,] a impressão de vagueza e abstração resultava antes do trabalho concreto do artista sobre o texto do que da simples projeção de conteúdos psicológicos. (Teixeira, 1994, p. XII/XIII)

Ainda decorrente do trabalho do poeta com a palavra, afirma Teixeira que as enumerações, as aliterações e as assonâncias de Cruz e Sousa, além de sugestivas, são

baseadas "no processo de justaposição cumulativa. Não se relacionam pelo nexo lógico do discurso racional. Ao contrário, funcionam como se fossem notas musicais" (p. XIV). Em seguida, o crítico afirma, categoricamente, que, com *Broquéis*, Cruz e Sousa é "o verdadeiro inventor do verso harmônico na literatura brasileira" (idem). Enfatizando sempre Cruz e Sousa como "um poeta construtivista" (p. XVI; p. XX) e situando seu livro como pertencente à "tradição do rigor inventivo em nossa literatura" (p. XVI), Teixeira conclui que, se *Paulicéia desvairada* (1922) "ostenta aparência de maior modernidade, esta não decorre do processo sintático, e sim da seleção vocabular, de feição mais cotidiana" (p. XVIII). Citamos o crítico:

> A existência do verso harmônico em *Broquéis* ensina que a musicalidade deste livro é antes estrutural que ornamental, aproximando-se tanto dos experimentos de Mallarmé quanto dos de Verlaine, embora até hoje sua construtividade mallarmaica jamais tenha sido posta em relevo. (p. XIX)

Nas páginas seguintes Teixeira reitera a filiação do primeiro livro de Cruz e Sousa a Mallarmé. Em outro prefácio seu, desta vez à edição fac-similar de *Faróis* (1998), o crítico retoma várias das idéias aqui esboçadas e repete: "a hipótese de que a polifonia poética do modernista [Mário de Andrade] se originava em Cruz e Sousa" (Teixeira, 1998a, p. XXIII). Há vários outros aspectos fundamentais a serem extraídos de ambos os textos de Teixeira, mas a eles voltaremos na última parte deste trabalho.

Trilha semelhante à de Ivan Teixeira é seguida por Gilberto Mendonça Teles nos ensaios "Do Polichinelo ao Arlequim ou De Cruz e Sousa a Mário de Andrade" (recolhido na coletânea *Cruz e Sousa: no centenário de* Broquéis *e* Missal, 1994; republicado em *A escrituração da escrita*, 1996, sob novo título, "'Ondula, ondeia, curioso e belo'") e "Do polichinelo ao arlequim" (em *A escrituração da escrita*, 1996). Teles acredita que o recurso retórico da *enumeração* foi bastante explorado por Cruz e Sousa e Mário de Andrade, chegando este à sua teoria da polifonia poética através desse recurso. A *enumeração*, base do simultaneísmo vanguardista, ajudou Cruz e Sousa a subverter o caráter estático do verso parnasiano. Ora, conforme Teles,

> o processo da enumeração fraciona o universo, transformando a idéia da unidade universal em pequenas unidades descontínuas, assim como o verso construído nominalmente, isto é, através da enumeração de palavras, transmite a sensação de outros esquemas rítmicos, de outro tipo de musicalidade que suscita mais a imaginação do leitor. (Teles, 1994, p. 50)

Outros recursos já presentes em Cruz e Sousa, como a repetição ou reduplicação significativa, que atua profundamente no ritmo do verso – assim como a metaforização arrojada, que subverte a semântica e dota o poema de imagens sugestivas –, também foram aproveitados por Mário de Andrade. Este, conforme Teles, embasou na enumeração "a sua mais importante teoria poética, exposta no 'Prefácio interessantíssimo'" (p. 54), peça de abertura de *Paulicéia desvairada* (1922).

Não se trata de ignorar, pelo exposto, a adesão – crítica, saliente-se – do mais importante poeta modernista brasileiro a movimentos de origem européia, como as vanguardas e o Espírito Novo, *escola* que, através da revista *L'esprit nouveau* (1920 – 1925), fundada por Le Corbusier e Ozenfant, na trilha das idéias de Apollinaire (conforme sua conferência "O Espírito Novo e os poetas", lida em 1917 e publicada no *Mercure de France*, em 1918), também repercutiu nas formulações das teorias poéticas de Mário de Andrade. Mas trata-se, de acordo com Ivan Teixeira, de repensar a tão propalada *ruptura* advinda com o Modernismo de 22 e relativizá-la, pois "muitas das inovações de Mário de Andrade possuem origem mais caseira do que se pensa" (Teixeira, 1998a, p. XXIII).

Em suma, o que se quer ressaltar é que o veio construtivo do Simbolismo brasileiro, já presente em Cruz e Sousa – apesar de só muito recentemente apontado pela crítica –, encontrou acolhida e ressonâncias positivas nas formulações poéticas e crítico-teóricas de Mário de Andrade.

Após este longo e fecundo percurso histórico-crítico, passamos a uma breve apresentação do Simbolismo em nosso país.

Historicamente, além dos primeiros baudelairianos brasileiros citados adiante, o movimento simbolista francês é notícia no Brasil através de Medeiros e Albuquerque, que tinha em Paris um amigo que privava relações com o Cenáculo de Mallarmé e que, desde 1887, mandava-lhe revistas e livros de Verlaine, Mallarmé, René Ghil, Stuart Merrill, Jean Moréas e outros. Das mãos de Medeiros e Albuquerque o material passa a Araripe Júnior e a Gama Rosa, dois dos primeiros divulgadores do movimento no Brasil, como vimos. O próprio Medeiros e Albuquerque trabalha, de 1883 a 1887, as *Canções da decadência* (1889?)[6], livro que apresenta poemas românticos, realistas, socialistas e também decadentes. Seu próximo livro, *Pecados* (este, com certeza, segundo Péricles Eugênio da Silva Ramos em *Poesia simbolista*, foi publicado em 1889, antes do primeiro, mas com poemas escritos entre 1888 e

[6] O prefácio ao livro traz a data de 1889, mas não se sabe se a edição da obra foi efetivamente feita nesta data.

1889), traz alguns poemas decadentes, como "Soneto decadente" (aberto com uma epígrafe de Verlaine) e "Proclamação decadente". Este, segundo Péricles, além do Decadentismo expresso no título, apresenta alguns processos que serão depois bastante explorados pela estética simbolista. Assim, se *Canções da decadência* apresenta "revolta e espírito de profanação" (Ramos, 1965, p. 18), *Pecados* será marcado pelo "reflexo de teorias propriamente simbolistas" (idem).

Paralelamente ao influxo francês, tudo leva a crer que o Simbolismo penetra no Brasil também por via portuguesa, cujos nefelibatas foram conhecidos e apreciados por nossos poetas. Alceu Amoroso Lima, em *Introdução à literatura brasileira* (1957, segunda edição), acredita que o livro *Gouaches* (1892; e não 1890, como aponta o crítico), de João Barreira, foi um dos responsáveis pela infiltração do gosto simbolista – e do poema em prosa, acrescentamos – entre os *novos*. Amoroso Lima, em sua "Divisão segundo o critério espacial" de nossa literatura em relação à portuguesa, a divide em quatro etapas, a saber: séculos XVI e XVII (dependência absoluta); século XVIII (emancipação relativa); século XIX (independência crescente); século XX (independência completa) (cf. Lima, 1957, p. 135). Assim, apesar da independência política em 1822, nossa literatura, por todo o século XIX, ainda continua recebendo influxos da portuguesa, conforme acredita o crítico: "Ainda com o lançamento do simbolismo, foi de Portugal que nos veio diretamente a instigação. [...] O século XIX, portanto, ainda mantém, embora de modo decrescente, suas ligações bastante íntimas com a literatura portuguesa" (Lima, 1957, p. 144).

Antonio Candido, em obra já citada, acrescenta:

> Pode-se mesmo dizer que a nossa rebeldia esteriotipada contra o português, representando um recurso de autodefinição, recobria no fundo um fascínio e uma dependência. Todo o nosso século XIX, apesar da imitação francesa e inglesa, depende literariamente de Portugal, através de onde recebíamos não raro o exemplo e o tom da referida imitação. (Candido, 1967, p. 131)

Tais opiniões são corroboradas por Sílvio Elia, cujo ensaio "Presença portuguesa no Simbolismo brasileiro" (1971) parece se regozijar com as *dívidas* de nosso Simbolismo para com o luso. Frise-se, no entanto, que Cruz e Sousa se irmana metafisicamente a Antero de Quental, e não a um Eugénio de Castro ou à excessiva pirotecnia do nefelibatismo português.

Celeumas à parte, será apenas no Modernismo, conforme o próprio Antonio Candido e outros, que se verificará, realmente, "o fim da posição de inferioridade no diálogo secular com Portugal" (p. 141), que doravante não é levado mais em conta. Candido, por outro lado, no ensaio "Os primeiros baudelairianos", deixa claro que, desde a década de 1870, proliferam no

Brasil as traduções, as paráfrases e as imitações de Baudelaire, o qual chega aos jovens poetas diretamente da França – e não através dos intermediários portugueses.

Esses primeiros baudelairianos brasileiros, além das traduções e paráfrases, exploram o mestre francês notadamente nos aspectos do satanismo e do erotismo. Este último aparece deformado por uma visão *realista*, empobrecedora, bastante criticada por Machado de Assis já em 1879. Para Candido, a fórmula explorada é a do "satanismo atenuado e sexualidade acentuada" (Candido, 1989, p. 26), como se pode verificar na caracterização metafórica dos desejos sexuais do eu-lírico masculino como animais ferozes. Contudo, esses novos poetas são, de acordo com Péricles Eugênio da Silva Ramos, superiores a Medeiros e Albuquerque, e, como legítimos decadentes, são os verdadeiros precursores do Simbolismo brasileiro. Nossos primeiros baudelairianos (os principais são Carvalho Júnior, Fontoura Xavier, Teófilo Dias e Wenceslau de Queirós) foram estudados também por Gloria Carneiro do Amaral (por certo motivada por Candido) em *Aclimatando Baudelaire* (1996), livro que retomaremos mais tarde para evidenciar as relações entre o poeta francês e Cruz e Sousa.

Massaud Moisés aponta, em sua *História da literatura brasileira* (quarto volume), o mais afastado testemunho da influência de Baudelaire em nosso meio: o poema "Modulações", de Carlos Ferreira (em *Alcíones*, 1872), simples paráfrase do poeta francês. Fontoura Xavier escreve, em 1876, dois poemas decadentes: "Pomo do mal" e "Nevrose", além de "Flor da decadência" (sem data; publicado, como os outros dois, em *Opalas*, 1884). Com Carvalho Júnior (*Parisina*, 1879) e Teófilo Dias (*Fanfarras*, 1882), a atmosfera decadente-baudelairiana é acentuada. O livro de Teófilo Dias, dividido em duas partes, "Flores funestas" (eco claro de Baudelaire) e "Revolta" (que mostra a *dívida* do poeta para com a poesia científico-social da época), ressalta de forma contundente as várias vias da poesia brasileira na década pós-romântica de 1870, antes da consagração do Parnasianismo.

Por outro lado, Péricles Eugênio da Silva Ramos, no citado *Poesia simbolista*, enfatiza que o livro de Teófilo Dias, marco parnasiano na poesia brasileira, também pode ser considerado como precursor do Simbolismo entre nós, uma vez que paralelamente à preocupação com a forma e ao satanismo de matriz baudelairiana, pode ser observado em *Fanfarras* o uso de processos típicos da poesia simbolista. Assim, acentua Péricles, "a combinação *fluidez do ritmo + aliteração + sinestesia*, essa era nova e viria a adquirir notável ênfase durante o Simbolismo*"* (Ramos, 1965, p. 13; grifos do autor). Esta novidade também não passa despercebida a Machado de Assis em "A nova geração" (1879).

Além desses poetas, a crítica cita o paranaense Domingos do Nascimento, cujo *Trenos e arruídos* (publicado em 1887, no Rio Grande do Sul), já revela tendências simbolistas, e o

satanista Wenceslau de Queirós (o Baudelaire paulistano), cujo poema "Nevrose" (do livro *Versos*, publicado em 1890, mas enfeixando poemas escritos entre 1884 e 1888), é "um dos primeiros poemas simbolistas escritos no Brasil" (p. 15).

A década de 1870, no Brasil, se é marcada pela exploração da poesia de inspiração baudelairiana, tida como realista urbana, e por vertentes poéticas menores como a poesia filosófico-científica (Sílvio Romero, Martins Júnior), a realista agreste (Gonçalves Crespo, em seu livro de estréia, *Miniaturas*, 1871; Ezequiel Freire; B. Lopes) e a socialista (de nítida correspondência com a que se praticava em Portugal, após a Questão Coimbrã, e que é patente na obra de Lúcio de Mendonça, Valentim Magalhães e Afonso Celso), a década de 1870, dizíamos, prepara também o advento do Parnasianismo, que terminará por suplantar as vertentes menores acima apontadas. E para isto contribuiu, segundo Péricles Eugênio da Silva Ramos, no ensaio "A renovação parnasiana na poesia" (em *A literatura no Brasil*, volume 4): a influência de Artur de Oliveira (1851 – 1882), que, a partir de 1877, trouxe de Paris as novidades literárias (o Parnasianismo e o culto a Gautier, Leconte de Lisle, Banville e outros); a publicação de *Canções românticas* (1878), de Alberto de Oliveira, livro dedicado a Artur de Oliveira e que, segundo Ramos, anuncia o Parnasianismo; a crítica de Machado de Assis ("A nova geração", 1879), que abre novos caminhos a vários poetas, entre os quais o próprio Alberto de Oliveira (seu próximo livro, *Meridionais*, 1884, é claramente parnasiano); finalmente, a obra de Gonçalves Crespo (*Noturnos*, 1882) e a de Luís Guimarães Júnior (1845 – 1898), cujo *Sonetos e rimas* (1880), se revela ainda algumas notas românticas, deve ser tido "como o primeiro marco verdadeiramente importante na implantação do Parnasianismo no Brasil" (Ramos, 1986, p. 115). Outros livros logo se seguem a este: *Sinfonias* (1883) e *Versos e versões* (1887), de Raimundo Correia (1859 – 1911); *Sonetos e poemas* (1885), de Alberto de Oliveira (1859 – 1937); *Poesias* (1888), de Olavo Bilac (1865 – 1918). O termo *parnasiano*, designativo dos novos poetas, começa a circular na imprensa por volta de 1886, segundo Ramos. O poeta e crítico, por outro lado, cita apenas a crítica de Machado de Assis como influência indireta ao Parnasianismo, mas não sua poesia. Esta – pouco e mal estudada –, desde seus primórdios românticos foi marcada pela correção gramatical, pela objetividade, pelo cinzelamento e pela propriedade das imagens, e também deve ser tomada como um referencial importante na renovação da poesia brasileira da época, a nosso ver.

Como vimos, afora a viva influência do satanismo decadentista de Baudelaire no Brasil dos anos de 1870, fato bastante contemporâneo ao que acontecia na Europa, nossa crítica e historiografia literárias vêem a década de 1880 (de afirmação parnasiana) como preparatória para a eclosão do Simbolismo. Cumpre salientar, neste sentido, além dos vários

indícios já registrados, a publicação do soneto "Delírio do som", de Cruz e Sousa, no *Jornal do comércio* de Santa Catarina (18 de abril de 1886), em que há claros ecos do Gomes Leal de "O visionário ou Som e cor". O soneto de Cruz e Sousa encontra-se recolhido em *O livro derradeiro*, que enfeixa a produção esparsa do poeta:

> O Boabdil mais doce que um carinho,
> O teu piano ebúrneo soluçava,
> E cada nota, amor, que ele vibrava,
> Era-me n'alma um sol desfeito em vinho.
>
> Me parecia a música do arminho,
> O perfume do lírio que cantava,
> A estrela-d'alva que nos céus entoava
> Uma canção dulcíssima baixinho.
>
> Incomparável, teu piano – e eu cria
> Ver-te no espaço, em fluidos de harmonia,
> Bela, serena, vaporosa e nua;
>
> Como as visões olímpicas do Reno,
> Cantando ao ar um delicioso treno
> Vago e dolente, com uns tons de lua.
> (Cruz e Sousa, 1995, p. 266)

O soneto, em versos decassílabos e sistema de rimas ABBA ABBA CCD EED, revela em larga medida a imaturidade do poeta, mas apresenta já alguns elementos que serão constantes em sua poesia: a profusão de adjetivos, por exemplo, como no verso 11; a visão idealizada e fluida da mulher branca, germânica; as sinestesias entre a audição, a visão, o olfato e o paladar ("O teu piano [...] / Era-me n'alma um sol desfeito em vinho"), ou entre a visão, o tato e a audição ("a música do arminho"), ou ainda entre o olfato, a audição e a visão ("O perfume do lírio que cantava"). Finalmente, a última imagem, ao revelar a mulher branca "Como as visões olímpicas do Reno, / Cantando ao ar um delicioso treno / Vago e dolente, com uns tons de lua.", se traz nova sinestesia entre audição e visão (o treno marcado pelos tons nacarados/perolados da lua), apresenta alguns adjetivos característicos de indefinição e sugestão (*vago*, *dolente*, que se juntam aos substantivos *fluidos* e *visões*) que são caros ao Simbolismo. Veja-se o oxímoro "delicioso treno", assim caracterizado porque *treno* é, desde a Grécia antiga, um canto de lamento por alguém que se perdeu.

José Aderaldo Castello, em sua recente *A literatura brasileira*: Origens e unidade (1999), reproduz um poema do obscuro Augusto de Lima (1860 – 1934), intitulado "Correspondências". Este, a despeito do Parnasianismo do autor (conforme a classificação de Manuel Bandeira e a de Andrade Muricy), é "reflexo de fato de princípios estéticos fundamentais do Simbolismo" (Castello, 1999, p. 338, v. 1). O poema, de acordo com o

historiador, fazia parte do segundo livro de Augusto de Lima, *Símbolos* – 1888/1890, tendo sido escrito, portanto, anos antes da afirmação simbolista no país. Eis o texto, na íntegra, conquanto uma *vontade alegórica* o afaste da sugestividade simbolista e compromete (se pensamos em Baudelaire) as analogias universais/espirituais entre cores, sons e perfumes:

> ‘Prisma, disse a **Harmonia**, dá-me as tintas
> com que no íris a luz etérea esgotas.’
> Responde o **Prisma**: ‘Dá-me as sete notas
> com que os humanos sentimentos pintas.’
>
> Intervém o **Perfume**: ‘Inutilmente
> unir-vos-eis sem mim, alma das flores:
> das sete notas e das sete cores
> guardo a aliança no meu seio ardente.’
>
> Há com efeito acordes no perfume,
> de intenso colorido harmonioso,
> que, no delíquio do supremo gozo,
> as sensações universais resume.
>
> Nossos olhos não vêem, nossos ouvidos
> não escutam; mas a alma inebriada
> ouve cantar na abóbada azulada
> os cintilantes astros comovidos.
>
> Na embriaguez das flores, quando assoma
> entre sonhos a morte, há de ser grato
> a alma romper nas sensações do olfato
> e a vida evaporar em pleno Aroma!
>
> (apud Castello, 1999, p. 338; aspas do autor; negrito nosso)

Os primeiros manifestos do Simbolismo no Brasil aparecem em 1891, na *Folha popular* do Rio de Janeiro, segundo Araripe Júnior – e outras fontes –, da qual era secretário Emiliano Perneta, e em torno da qual reunia-se o grupo dos *novos*: além de Emiliano Perneta, Cruz e Sousa, B. Lopes, Oscar Rosas, Emílio de Meneses, entre outros. Esta informação é contestada por Cassiana Lacerda Carollo, para quem, desde 1890, os *novos* se reúnem em torno da revista *O pierrot*, que antecede o referido jornal e chega mesmo a veicular um anúncio de lançamento do periódico.

O início do Simbolismo entre nós, desde os tempos de Araripe Júnior, ficou convencionado como o ano de 1893, quando Cruz e Sousa (1861 – 1898) publica, em fevereiro, o livro de poemas em prosa *Missal*, que é seguido, meses depois (agosto), por *Broquéis* (poemas em versos). O poeta, desde então, é bastante satirizado na imprensa e seus livros sumariamente ignorados ou incompreendidos pela crítica. Informa-nos R. Magalhães Júnior, biógrafo de Cruz e Sousa, que o jornal *Gazeta de notícias*, em sua edição de 17 de setembro de 1893, tece a primeira resenha positiva a Cruz e Sousa. No entanto, dois dias

depois, Carlos Magalhães de Azeredo critica *Missal* impiedosamente. O biógrafo oferece ainda, nas páginas de *Poesia e vida de Cruz e Sousa*, vários pastiches e sátiras à obra do poeta de Desterro, feitos geralmente por anônimos. Cremos que a crítica de Adolfo Caminha, referida anteriormente, permanece como a primeira realmente importante – e uma das únicas – feita positivamente ao poeta. Também é positiva a apreciação que Artur Azevedo, com prestígio na época, faz quando do aparecimento de *Broquéis*: ele lastimava não compreender o sentido de um verso como "Sonho branco de quermesse", "embora elogiasse o virtuosismo técnico da obra e ressaltasse a 'estranha música' proveniente de seus versos" (Teixeira, 1994, p. IX; aspas do autor).

O livro de poemas *Broquéis* abre-se com uma famosa "Antífona", considerada por Andrade Muricy como o canto de abertura de todo o Simbolismo brasileiro. Outros poetas, depois de Cruz e Sousa, também escreverão seus hinos sacros de oficiantes da Nova Arte. A de Cruz e Sousa, sempre citada, começa com as seguintes estrofes:

> Ó formas alvas, brancas, Formas claras
> De luares, de neves, de neblinas!...
> Ó formas vagas, fluidas, cristalinas...
> Incensos dos turíbulos das aras...
>
> Formas do Amor, constelarmente puras,
> De Virgens e de Santas vaporosas...
> Brilhos errantes, mádidas frescuras
> E dolências de lírios e de rosas...
>
> Indefiníveis músicas supremas,
> Harmonias da Cor e do Perfume...
> Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
> Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...
>
> Visões, salmos e cânticos serenos,
> Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
> Dormências de volúpicos venenos
> Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...
> [...]
>
> (Cruz e Sousa, 1995, p. 63)[7]

Em relação ao soneto citado anteriormente, percebemos que o caráter fluido e sugestivo se adensa em "Antífona"; o poema é marcado por uma série de maiúsculas, reveladoras da busca espiritual e simbólica do poeta (Formas, Amor, Virgens, Santas, Cor, Perfume, Sol, Dor, Luz, Mistério...); o cromatismo (branco e azul) se faz presente e será uma

[7] A edição fac-similar de *Broquéis* (1994), a cargo de Ivan Teixeira, ao resgatar e reproduzir a primeira edição do livro, chama a atenção para uma peculiaridade reveladora do consciente trabalho artesanal de Cruz e Sousa e de sua *vontade programática*: "Antífona" é o único poema do livro impresso em itálico, enquanto os outros estão em tipo normal. Outrossim, todos os poemas da coletânea são encimados por vinhetas que entrelaçam, como na arte grotesca, motivos florais, humanos, animais e fantásticos, tão ao gosto da época.

constante no poeta; os substantivos abstratos aparecem no plural, como que corporificados ("azuis diafaneidades"); as referências litúrgicas aparecem desde o título do poema; a massa sonora, através de rimas, assonâncias, aliterações, ecos e repetições, é fulcral e está "a serviço do sentido, variando conforme a atmosfera que deseja sugerir" (Teixeira, 1994, p. XXV), além de revelar a preocupação construtiva do texto; esta preocupação formal se estende ao vocabulário raro, revelador de um *impressionismo subjetivo*; intensifica-se o clima vago, sutil, sugestivo, nebuloso e musical, envolvendo o leitor em sons, perfumes, névoas e cores difusos, diluídos e etéreos; intensificam-se, portanto, as sinestesias, o caráter misterioso e místico do poema. Este, em 11 quartetos de versos decassílabos, apresenta sistema de rimas ABBA (na primeira e na última estrofes) e ABAB (da segunda à décima estrofes), além de neologismos (como "volúpico") e o uso esdrúxulo de advérbios de modo em *mente* ("constelarmente", "sonoramente", "luminosamente"), marca registrada de Cruz e Sousa. Como arte poética, as estrofes 5 a 7 são bastante reveladoras:

> [...]
> Infinitos espíritos dispersos,
> Inefáveis, edênicos, aéreos,
> Fecundai **o Mistério destes versos**
> **Com a chama ideal de todos os mistérios.**
>
> **Do Sonho as mais azuis diafaneidades**
> Que fuljam, **que na Estrofe se levantem**
> **E as emoções, todas as castidades**
> **Da alma do Verso, pelos versos cantem**.
>
> **Que o pólen de ouro dos mais finos astros**
> **Fecunde e inflame a rima clara e ardente...**
> Que brilhe a correção dos alabastros
> Sonoramente, luminosamente.
> [...]
>
> (Cruz e Sousa, 1995, p. 63; negrito nosso)

A arte poética de Cruz e Sousa, já clara neste poema, procura aliar, *grosso modo*, a correção formal parnasiana à emoção, à beleza, à musicalidade, à sugestão, a um clima vago, ideal e altamente espiritualizado, conforme as palavras grifadas evidenciam. Em um poema anterior a "Antífona", o longo "Arte" (primeira versão, publicada no jornal carioca *Novidades* n. 1, 1º de novembro de 1891; segunda versão, *mais simbolista*, recolhida no *Livro derradeiro*), tais preocupações estão também ressaltadas, assim como em outros poemas posteriores a estes. No entanto, é nos poemas em prosa, sobre os quais nos debruçaremos adiante, que a arte poética do *Dante Negro* melhor se caracteriza. Todavia, a nosso ver, a poesia em versos e a poesia em prosa de Cruz e Sousa se completam e se complementam em

mais de um sentido, lançando-se luzes recíprocas. Assim, a última parte deste trabalho, analítica, reportar-se-á, sempre que necessário, aos versos do poeta para melhor caracterizar sua arte poética, sua cosmovisão, seus modos de composição simbolistas. Outros elementos da poética e da poesia cruciana, como sua propalada obsessão pelo branco, sua torre de marfim ou as fases de sua poesia, também serão estudados no momento oportuno.

Antes de prosseguirmos, porém, frisamos que, de modo significativo, dois livros de Cruz e Sousa, *Broquéis* (1893) e *Evocações* (1898), abrem-se com epígrafes extraídas da literatura francesa, as quais foram escolhidas pelo poeta para evidenciar a condição do Artista como ser de exceção, altivo, privilegiado. A primeira, de Baudelaire, foi retirada do último parágrafo do décimo poema em prosa de *Spleen de Paris*, intitulado "*À une heure du matin*": "*Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise!*" (Baudelaire, 1996, p. 56). A segunda epígrafe é de Villiers de L'Isle-Adam e foi extraída de *L'Éve future*: "*Les seuls vivants méritant le nom d'Artistes sont les créateurs, ceux qui éveillent des impressions intenses, inconnues et sublimes*" (apud Cruz e Sousa, 1995, p. 518). Tais citações revelam as intensas relações intertextuais da obra de Cruz e Sousa e são indícios importantes do seu pleno conhecimento do francês – o poeta, inclusive, cita Poe e Shakespeare das traduções francesas, e não dos originais –, o que o distancia da matriz portuguesa, para alguns críticos a única fonte de nosso Simbolismo.

O segundo poeta fundamental do Simbolismo brasileiro é Alphonsus de Guimaraens (1870 – 1921), cuja poesia está vincada pela religiosidade e pela musicalidade difusas. Nascido em Ouro Preto, Alphonsus estudou Direito em São Paulo e, durante essa época (1891/1893), privou do grupo simbolista da capital paulista, capitaneado por Freitas Valle (a correspondência entre ambos será constante, desde então). Formado em Ouro Preto, o poeta, antes do casamento (1897), faz uma demorada viagem ao Rio de Janeiro para conhecer pessoalmente Cruz e Sousa (1895). Nomeado promotor de justiça da comarca de Conceição do Serro (1895) – e depois juiz substituto, no mesmo ano –, Alphonsus logo passa a trabalhar como juiz municipal em Mariana (1906), de onde sai pouquíssimas vezes, dedicando-se à profissão e à criação dos filhos. Dentre essas poucas viagens cita-se a de setembro de 1915, quando Alphonsus, já consagrado, viaja a Belo Horizonte para encontrar-se com o poeta e grande amigo Severiano de Resende. Na ocasião, por iniciativa da intelectualidade da capital mineira, é oferecido um banquete aos dois poetas. Dentre as obras principais de Alphonsus contam-se *Setenário das dores de Nossa Senhora* (1899), *Câmara ardente* (1899), *Dona Mística* (1899), *Kiriale* (1902; cronologicamente, a primeira obra do autor), *Mendigos* (1920;

contos), *Pauvre lyre* (1921; póstumo, mas revisto pelo poeta), *Pastoral aos crentes do amor e da morte* (1923; organizado por seu filho, o contista João Alphonsus), *Poesias* (1938; edição organizada e anotada por João Alphonsus, dirigida e revista por Manuel Bandeira), *Poesia completa* (2001; organizada por Alphonsus de Guimaraens Filho, com a colaboração de Alexei Bueno e Afonso Henriques Neto).

Oferecemos abaixo, para breve análise, o soneto oitavo da segunda parte ("*Electa ut sol*") de *Dona Mística*, onde testemunhamos o uso peculiar que o poeta extrai da musicalidade e das sinestesias. Ressalte-se ainda o nimbo místico-religioso que envolve a figura feminina:

> Nem luz de astro nem luz de flor somente: um misto
> De astro e flor. Que olhos tais e que tais lábios, certo,
> (E só por serem seus) são muito mais do que isto...
> Ela é a tulipa azul do meu sonho deserto.
>
> Onde existe, não sei, mas quero crer que existo
> No mesmo nicho astral entre luares aberto,
> Em que branca de luz sublime a tenho visto,
> Longe daqui talvez, talvez do céu bem perto.
>
> Ela vem (sororal!), vibrante como um sino,
> Despertar-me no leito: ouro em tudo, – na face
> De anjo morto, na voz, no olhar sobredivino.
>
> Nasce a manhã, a luz tem cheiro... Ei-la que assoma
> Pelo ar sutil... Tem cheiro a luz, a manhã nasce...
> Oh sonora audição colorida do aroma!
> (Guimaraens, 2001, p. 174-5)

O soneto, em versos alexandrinos (todos com a cesura na sexta sílaba, conforme o credo parnasiano) e sistema de rimas ABAB ABAB CDC EDE, tematiza uma constante na poesia de Alphonsus: a amada morta (a prima Constança, segundo os biógrafos do poeta), espécie de anjo tutelar do eu-lírico: "Ela é a tulipa azul do meu sonho deserto." (Este verso, ligeiramente modificado, aparece no soneto XIV de *Pulvis*: "Viveremos a cultivar na estufa / Da nossa alma a tulipa azul do sonho...", o que nos autoriza a tomar a imagem da *tulipa azul*, rara, como um símbolo importante para o poeta, pois ele a utiliza para simbolizar tanto a amada quanto seu próprio sonho, raro porque talvez inatingível). Mesmo longe do poeta, a amada celestial, "sobredivina", aparece como um elo entre este e o céu, ou entre o poeta e a divindade, no mesmo patamar de algumas musas cristãs como a Laura de Petrarca ou a Beatriz de Dante Alighieri. Altamente espiritualizado, habitante de um nicho cercado de *flores astrais* – ou *astros florais* –, o anjo custódio do poeta, pelas manhãs, faz emanar de sua pureza e esplendor as sinestesias com que a voz lírica qualifica o nascer do dia. Diríamos mesmo que a manhã é uma personificação da amada do poeta, seja na vibração do sino (outro

elemento constante em Alphonsus), no aroma, na luz e no halo dourado que se espalha sobre tudo, envolvendo o poeta numa espiritualidade e numa beleza algo difusas, logo evanescentes.

Citamos abaixo o poema "A E I O U", dedicado à memória de Arthur Rimbaud e recolhido, na *Poesia completa*, sob a rubrica "Outras poesias". Segundo Cassiana Lacerda Carollo, o poema foi publicado na revista *Horus* (Belo Horizonte, ano 1, n. 2, páginas 11 e 12, agosto de 1902). Reproduz-se o texto por três motivos: em primeiro lugar, porque ele é uma resposta criativa, pessoal, ao famoso soneto das vogais de Rimbaud; em segundo, porque é um texto pouco divulgado; enfim, porque o poema possibilita uma leitura intratextual com "A catedral", célebre poema de Alphonsus que fecha seu livro *Pastoral aos crentes do amor e da morte*. "A catedral", além do famoso refrão (cantado pelo sino, em diferentes horas do dia), "Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!", apresenta-se dividido em quatro estrofes (aurora; dia pleno; boca-da-noite; noite fechada), que, para além de um dia, simbolizam as quatro estações do ano ou as quatro estâncias da vida humana. A metáfora "a catedral ebúrnea do meu sonho", verso repetido em cada estrofe, se a princípio é iluminada pelo sol (de manhã); se recebe a bênção de Jesus (no dia pleno); se é banhada de luar, sob o céu tristonho (boca-da-noite), termina por afundar-se, noite alta, "no caos do céu medonho / Como um astro que já morreu." (p. 373). Da mesma forma, o poema "A E I O U", em versos decassílabos e rimas cruzadas (ABAB), apresenta sutil musicalidade e, muito mais do que um mero jogo vazio de atribuição de cores a vogais, como tantos fizeram na esteira de Rimbaud, é um belo poema eivado de pessimismo e angústia existenciais, como é praxe em Alphonsus de Guimaraens:

Manhã de primavera. Quem não pensa
Em doce amor, e quem não amará?
Começa a vida. A luz do céu é imensa...
A adolescência é toda sonhos. A.

O luar erra nas almas. Continua
O mesmo sonho de oiro, a mesma fé.
Olhos que vemos sob a luz da lua...
A mocidade é toda lírios. E.

Descamba o sol nas púrpuras do ocaso.
As rosas morrem. Como é triste aqui!
O fado incerto, os vendavais do acaso...
Marulha o pranto pelas faces. I.

A noite tomba. O outono chega. As flores
Penderam murchas. Tudo, tudo é pó.
Não mais beijos de amor, não mais amores...
Ó sons de sinos a finados! O.

Abre-se a cova. Lutulenta e lenta,
A morte vem. Consoladora és tu!
Sudários rotos na mansão poeirenta...

Crânios e tíbias de defuntos. U.
(p. 492-3)

Alphonsus de Guimaraens não se dedicou sistematicamente ao poema em prosa como Cruz e Sousa, mas *Pauvre lyre* (em francês) abre-se e fecha-se com dois poemas em prosa: "*Étoile qui file*" e "*Les noces*", respectivamente. Os dois textos exploram temas caros ao poeta (a morte, a tristeza, a frustração, a religiosidade, o senso de mistério), e se constroem sob a musicalidade vaga e difusa que lhe é característica. Vejamos os dois parágrafos finais do primeiro poema, "*Étoile qui file*":

> *[...]*
> *Comme un fol en quête de son cercueil, je m'en vais: les astres plaignent mon âme, exilée dans ce monde, pauvre étoile filante qui ne s'efface jamais.*
> *L'améthyste symbolise l'humilité; que mon âme soit toujours humble comme une mendiante couronnée d'améthystes...* (p. 459)

A obsessão da morte da amada, os violinos, a noite, os fantasmas, a pobre alma do poeta triste são ainda temas constantes no poema que fecha o livro, "*Les noces*", do qual citamos o parágrafo inicial e o final, além de alguns fragmentos:

> *Les violons, en sanglotant, sonnent des valses. Et cependant, c'est la nuit sans lune et sans espoir de la mort de mon amour. Mon âme, ma pauvre âme, est un cercueil: m'amie dort ensevelie dans le suaire de mes larmes.*
> *[...]*
> *Le fantôme qui vient, je le connais, bien sûr; bon soir, pauvre squelette!*
> *[...]*
> *Si la vie est un rêve, si la mort est le silence, puisque je ne peux plus rêver de toi, ni toi, non plus, de moi, dormons comme des têtes-de-mort!*
> *Mon corps est en proie aux vermisseaux, mon âme se déchire: tu es l'éternelle compagne de mon agonie...*
> *Les violons sonnent des valses... C'est une nuit de noces.*
> *Dormons!* (p. 476)

Apresentados os dois poetas principais da primeira geração do Simbolismo brasileiro, deixamos registrados aqui os nomes de alguns outros poetas importantes que, já adentrado o século XX, fazem parte de nossa segunda geração simbolista: o baiano Pedro Kilkerry (1885 – 1917), cuja exígua, mas densa obra foi resgatada do limbo por Augusto de Campos (*ReVisão de Kilkerry*, 1970; segunda edição, 1985); o gaúcho Eduardo Guimaraens (1892 – 1928), cujo *A divina quimera* é de 1916 (a edição definitiva do livro, 1944, engloba toda a produção do autor e foi organizada e prefaciada por Mansueto Bernardi); o maranhense Maranhão Sobrinho (1879 – 1915), autor de *Papéis velhos... roídos pela traça do símbolo* (1908), *Estatuetas* (1909) e *Vitórias-régias* (1911); o catarinense Ernâni Rosas (1886 – 1954),

filho de Oscar Rosas, e cuja obra inclui, entre outros, *Certa lenda numa tarde* (1917), *Poema do ópio* (1918) etc. Esses quatro poetas, como já frisamos, se inserem numa visão mais racional e construtiva da poesia, à Mallarmé, não sendo estranha a um Pedro Kilkerry, por exemplo, a linha coloquial-irônica do Simbolismo francês.

No que tange ao *verso livre*, este foi introduzido em nossa poesia pelo simbolista gaúcho Adalberto Guerra Duval (1872 – 1947), com a obra *Palavras que o vento leva...* (1900). O carioca Mário Pederneiras (1868 – 1915), segundo Manuel Bandeira "a figura central da segunda geração simbolista" (Bandeira, 1996, p. 49), também se valeu de versos livres em sua obra, a partir de *Histórias do meu casal* (1906). Assim, ignorado por nossa primeira geração simbolista – ao contrário do que aconteceu com o poema em prosa –, o verso livre passa a ser explorado apenas pela segunda, e encontra sua melhor expressão, entre nós, com os poetas penumbristas e os modernistas.

Andrade Muricy oferece, nas páginas finais do *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, os muitos grupos de poetas que se juntaram em torno de um ideal comum de poesia, estética e espiritualidade. O mais antigo, como vimos, é o da *Folha popular* (que se reunia desde 1890 e cuja insígnia era um fauno, provavelmente por influência de Mallarmé). Com a morte de Cruz e Sousa em 1898 – o poeta sempre fora considerado chefe da escola, e seus epítetos, *Dante Negro*, *Cisne Negro* ou *Incomparável Eleito* corroboram isso –, novos grupos reúnem-se em torno de figuras importantes na crítica e na ação, como Nestor Vítor (1868 – 1932), Saturnino Meireles (1878 – 1906) e Gonzaga Duque (1863 – 1911).

O grupo de Saturnino Meireles tornou-se importante devido à fundação, em 1901, da revista *Rosa-Cruz*, e congregava Castro Meneses, C. Tavares Bastos, Félix Pacheco e Pereira da Silva. À parte destes, mantêm-se Gonzaga Duque, Lima Campos e Mário Pederneiras, este último fundador da revista *Fon-Fon* (1908), em torno da qual se agrupariam os últimos simbolistas, como os gaúchos Álvaro Moreyra, Filipe d'Oliveira (depois figuras de proa do Modernismo) e Eduardo Guimaraens, em sua curta permanência no Rio de Janeiro.

Fora da capital federal, há grupos simbolistas em Salvador, Belo Horizonte, Porto Alegre, Fortaleza (Padaria Espiritual, 1892), Curitiba. Nesta última, floresceu importante agremiação reunida em torno da revista *Cenáculo* (1895 – 1897), a qual congregava Dario Veloso (1869 – 1937), Emiliano Perneta (1866 – 1921), Jean Itiberé (João Itiberê da Cunha; 1870 – 1953), entre outros. É em Curitiba, inclusive, por iniciativa principalmente de Dario Veloso, que nosso Simbolismo se tinge de esoterismo, preocupações ocultistas ou cabalísticas. Também acontece, na capital paranaense, reunindo poetas como Dario Veloso e Emiliano Perneta, estudantes e artistas, as célebres Festas da Primavera, que procuravam

revivescer o fausto helênico. Fundaram-se ainda em Curitiba, por iniciativa de Veloso, o Templo das Musas e o Instituto Neopitagórico (1909).

Assim, o movimento simbolista no Brasil, cronológica e espacialmente, não se ateve apenas ao Rio de Janeiro, mas se expandiu de forma acentuada por praticamente todos os estados brasileiros. Em São Paulo, tornou-se famosa a *Villa Kyrial*, cenáculo de José de Freitas Valle (1870 – 1958), mecenas, homem público e poeta simbolista, de língua francesa, sob o nome (heterônimo?) de Jacques d'Avray. A *Villa Kyrial* (cujo nome serviu de inspiração ao primeiro livro de Alphonsus de Guimaraens, *Kiriale*, 1902), foi um espelho da *Belle époque* paulistana, ponto de confluência de artistas simbolistas, neo-simbolistas e modernistas, brasileiros e estrangeiros de passagem pela capital paulista. O capítulo "República das Letras", do recém-lançado *Villa Kyrial*: crônica da *Belle époque* paulistana (2000), de Marcia Camargos, oferece subsídios importantes para a compreensão do Simbolismo em São Paulo.

Além das revistas já citadas, Andrade Muricy, no *Panorama*, enumera quase outras trinta que, lançadas em pontos diferentes do país (mas principalmente em Curitiba e no Rio de Janeiro), ajudaram a divulgar o ideário estético do movimento. Na capital paranaense, por exemplo, além da *Cenáculo*, temos *O artista* (1892), *Revista azul* (1893) e *O sapo* (1898), entre várias outras; no Rio de Janeiro, foram publicadas *Thebaida* (1895), *Vera-Cruz* (1898) e *Revista contemporânea* (1899/1901) etc.; em Salvador, *Nova cruzada* (1901/1910) e *Os anais* (1911/14), nas quais contribuiu assiduamente Pedro Kilkerry; em Belo Horizonte, surgiram *Minas artística* (1901), *Horus* (1902) e *A época* (1905).

O *Panorama* também apresenta um importante glossário simbolista, compilado a partir dos termos usados (em abuso, inclusive) por nossos poetas. A obra de Andrade Muricy, a de Cassiana Lacerda Carollo e as antologias de Manuel Bandeira, Fernando Góes e Péricles Eugênio da Silva Ramos são de importância decisiva para o conhecimento da galáxia simbolista e pós-simbolista no Brasil.

Finalmente, para se ter uma idéia da forte oposição parnasiana ao movimento, basta lembrarmos que a Academia Brasileira de Letras, templo realista-parnasiano de nossa vida cultural, desde suas primeiras reuniões em 1896, e mesmo quando de sua fundação em 1897, não contava em seus quadros com nenhum poeta simbolista. Estes, além de ignorados em várias antologias que se publicavam então (como a de Alberto de Oliveira, em 1912), só foram admitidos na Academia em 1913, sendo os primeiros Félix Pacheco (1879 – 1935) e Pereira da Silva (1876 – 1944).

Neste sentido, o texto "O Nefelibatismo", de Gustavo Santiago (1872 – ?), recolhido por Muricy no *Panorama* e citado abaixo, oferece uma interessante perspectiva das escaramuças entre Parnaso e Símbolo no Brasil:

> Enquanto os parnasianos, unidos aos clássicos e aos românticos, que ainda os há, querem o *statu quo* [*sic*], a conservação de fórmulas que o tempo e o uso imoderado tornaram imorais, como o adjetivo com a concepção rigorosa do dicionário, o número de sílabas muito de acordo com os compêndios, os acentos muito direitinhos nos respectivos lugares, a imagem muito terra-a-terra, a suportar a análise do burguês, a rastejar, a rima a opulentar-se ridiculamente num trabalho todo de paciência e rebuscamento por alfarrábios e empoados cadernos de sacristia, os nefelibatas, insurgindo-se, arremetem contra tudo isso, na prédica do verso livre, na afirmação alta da imagem com asas, pairando inacessível em regiões estelares, em mundos outros que não os devassáveis pelo olho filisteu. Os '**velhos**' pretendem a **arte-habilidade**; os '**novos**' pretendem a **arte-sonho**. Os primeiros, partindo do ponto de vista falso de que a paisagem nada mais é do que um quadro, de que o homem nada mais é do que um simples animal obedecendo estritamente às leis biofisiológicas, que governam todos os outros, baniram da arte a emoção, o sentimento, a jungi-la ao tempo preciso, a senhoreá-la à descritiva, a nivelá-la à fotografia. Os segundos, tomando como verdade o pensamento de Amiel, de que a paisagem nada mais é senão um estado de alma e de que o homem, com ser um animal, não é menos um coração, nem menos um espírito, procuram reintegrar a emoção, recolocar no altar o sentimento. (apud Muricy, 1987, p. 566, v. 1; grifos e aspas do autor; negrito nosso)

Afora o não-reconhecimento, pelo autor, de alguns procedimentos literários que continuarão a ser praticados pelos simbolistas (como a rima rara, o vocabulário seleto, o fecho de ouro, a agudeza formal), o texto de Gustavo Santiago caracteriza à perfeição as diferenças evidentes entre as duas escolas, e pode ser tomado como um autêntico manifesto da estética simbolista no Brasil.

Cronologicamente, conforme já aventamos, e conforme aduz a melhor crítica brasileira, o Simbolismo não se esgota em 1902, como nos faz crer alguns manuais de história literária, mas se estende pelo menos até 1922, de permeio com tendências neoparnasianas, na poesia, e tendências realistas na prosa. Entre 1910 e 1920, mais ou menos, vigora entre nós o Penumbrismo, movimento poético inspirado em tendências italianas e francesas e tido como a manifestação final de nosso Simbolismo. O Penumbrismo, na concepção de Antonio Candido, foi de suma importância na preparação do movimento modernista, uma vez que sua preferência por temas cotidianos, pelo verso livre e por uma certa fluidez na percepção da realidade e da expressão do sentimento, fez com que estes fossem largamente aproveitados pelos poetas de 22. Num breve livro, *Iniciação à literatura brasileira* (Resumo para iniciantes), de 1997, Candido frisa que o Simbolismo "foi se dissolvendo numa poesia tipo crepuscular, que convergiu com a influência das vanguardas européias para gerar a transformação modernista" (Candido, 1997, p. 63). Ainda segundo o crítico, o Penumbrismo

ou Crepuscularismo "deve ser lembrado não apenas como manifestação final de certas tendências simbolistas, sobretudo a esfumatura das percepções e do sentimento, [...] mas como preparação do terreno para o Modernismo" (p. 68). Massaud Moisés, em seu *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, assim define o Penumbrismo:

> Tendência literária ligada aos anos e às obras de transição entre o fim do Simbolismo e o início do Modernismo. [...] O rótulo originou-se de um artigo de Ronald de Carvalho acerca d*O jardim das confidências* (1921), de Ribeiro Couto, intitulado 'Poesia da Penumbra', no qual se referia aos ultra-simbolistas e decadentistas que fugiam do sol para a sombra, os meios-tons crepusculares, e a intimidade recolhida, suave e morna, de alcovas atapetadas e silenciosas. Atitude passageira, assumida durante a vigília da revolução modernista, situa-se numa zona literária fronteiriça, de incerta delimitação. Tendência poética por excelência, a ela aderiram, dentre outros, Mário Pederneiras, Gonzaga Duque, Eduardo Guimaraens, Lima Campos, Guilherme de Almeida, Filipe d'Oliveira, Ribeiro Couto, Álvaro Moreyra, Homero Prates, Rodrigo Otávio Filho. (Moisés, 1998c, p. 320)

Norma Goldstein, em *Do Penumbrismo ao Modernismo* (1983), acrescenta à lista os primeiros livros de Manuel Bandeira (*A cinza das horas*, 1917; *Carnaval*, 1919; *Ritmo dissoluto*, 1924), além de outros poetas como Olegário Mariano e Onestaldo de Pennafort. Segundo a autora, o Penumbrismo brasileiro recebeu influências dos poetas crepusculares belgas e franceses (Verhaeren, Rodenbach, Régnier, Jules Laforgue, Francis Jammes, Charles Guérin) e italianos (Pascoli, Guido Gozzano), e se apresenta mais como uma tendência poética do que como um grupo coeso. Esta se caracteriza, assim,

> por uma melancolia agridoce, pelos temas ligados ao quotidiano, por uma morbidez velada – atitude doentia de perplexidade em face do progresso e da técnica, traduzida, no plano afetivo, por uma atenuação dos sentimentos. Paralelamente, os poetas crepusculares praticam a desarticulação do verso por via do ritmo dentro da métrica tradicional, chegando a modificá-la. Poderíamos falar, portanto, num processo de **meio-tom formal correlacionado a um processo de meio-tom psicológico**. (Goldstein, 1983, p. 5; negrito nosso)

Nossa crítica e nossa historiografia, portanto, "reconhecem unanimemente um certo período de transição entre Simbolismo e Modernismo, ora chamado de Crepuscularismo, ora de Pós-Simbolismo, ora de Penumbrismo" (p. 9). Cumpre salientar, ainda uma vez, que no começo do século XX, entre nós, a tendência penumbrista desenvolve-se ao lado do chamado Simbolismo espiritualista, que terá sua melhor expressão no grupo reunido em torno da revista *Festa* (1927), do Rio de Janeiro.

A respeito do Neoparnasianismo, assim se expressa Otto Maria Carpeaux, citado por Alfredo Bosi em *O pré-Modernismo*: "O Neoparnasianismo é fenômeno particular da literatura brasileira. Aqui e só aqui fracassou o Simbolismo; e por isso, o movimento poético

precedente sobreviveu, quando já estava extinto em toda parte do mundo" (apud Bosi, s/d, p. 19). Segundo Bosi, a poesia neoparnasiana corresponde ao auge da Academia Brasileira de Letras e se caracteriza por um maneirismo (no pior sentido da palavra) provinciano, mediano, acadêmico, calcado numa estética obsoleta. Apesar das diferenças sensíveis entre seus adeptos, todos cultivam ainda o gosto pela forma, pelo ornamento, pelo soneto descritivo, ou descritivo-narrativo, ou didático-alegórico – Cassiano Ricardo iria acusar a epidemia do *sonetoccocus brasiliensis* (cf. Brito, 1978, p. 198). Assim, verifica-se a permanência de uma estética desgastada, há muito ultrapassada na Europa. No entanto, "a ressonância simbolista, presente durante todo o Pré-Modernismo, contribui para a formação de uma linguagem sincrética, de que são exemplos Hermes Fontes e Raul de Leoni" (Bosi, s/d, p. 21). Este último, autor de *Luz mediterrânea* (1922) é um dos melhores momentos, a nosso ver, do sincretismo poético referido por Bosi. Inclusive, Raul de Leoni é acolhido por Andrade Muricy, no *Panorama*, como simbolista. Além desses dois poetas, Alfredo Bosi reconhece, como neoparnasianos, José Albano, Amadeu Amaral, Goulart de Andrade, Moacir de Almeida e Martins Fontes.

5.3. Perspectiva comparada: Simbolismo em Portugal. Simbolismo no Brasil

Não é nossa intenção, nestas páginas, esgotar assunto tão complexo e polêmico, o qual deveria se completar com pelo menos alguma referência aos poetas africanos de expressão portuguesa, como o santomense Caetano da Costa Alegre, contemporâneo de Cruz e Sousa – e negro como ele –, que tomou a si as preocupações estéticas do simbolista brasileiro. Outrossim, o fulcro de nosso trabalho é a análise comparativo-contrastiva do poema em prosa simbolista nas literaturas brasileira e portuguesa. Portanto, esta aproximação preambular visa a destacar, apenas, algumas linhas evolutivas gerais do Simbolismo nos dois países.

Já de saída, parece-nos notório – e óbvio –, que apesar das várias confluências entre a literatura dos dois países, um é o Simbolismo em Portugal, outro é o Simbolismo no Brasil. Nos anos de 1870 o influxo baudelairiano alcança as duas literaturas, mas enquanto na portuguesa este influxo, através da difusão das sinestesias e/ou da temática da grande cidade, toma aspectos característicos num Gomes Leal ou num Cesário Verde, no Brasil são os aspectos satânicos, carnais e *realistas* que preocupam nossos primeiros baudelairianos. Em ambos os países, a década de 1880 pode ser tomada como preparatória à eclosão do

movimento simbolista, com a ressalva de que no Brasil esta década é vincada pelo triunfo do Parnasianismo, ao qual se devotam alguns dos melhores poetas brasileiros do final do século XIX. Em Portugal, anseios parnasianos se mesclam a resquícios ultra-românticos, quando não a tendências idealistas e/ou sociais, aspectos estes que foram suplantados, no Brasil, pelo Parnasianismo vitorioso. A década de 1880 testemunha ainda a penetração decadentista em Portugal, e será muito mais o Decadentismo a vincar a poesia finissecular portuguesa do que propriamente o Simbolismo, na visão de Seabra Pereira. Na literatura brasileira, mesmo considerando-se a voga baudelairiana e decadentista dos anos de 1870/1880, talvez seja impossível a separação entre os dois movimentos, conforme atesta a obra de Cassiana Lacerda Carollo. Mas a nosso ver, no Brasil, prevalece claramente o Simbolismo. Seja como for, a contemporaneidade do movimento em Portugal e no Brasil também se revela nas balizas iniciais (Portugal, 1890; Brasil, 1893). *Grosso modo*, nos dois países prevalece um acentuado Simbolismo neo-romântico, ligado à musicalidade verlainiana, e cujos aspectos sério-estéticos são mais apreciados do que a linha coloquial-irônica de Laforgue. Será preciso esperar o século XX (no Brasil, com a segunda geração simbolista; em Portugal, com a obra modernista de Fernando Pessoa) para que preocupações estéticas mais afins com o cerebralismo de Mallarmé se façam presentes, apesar de um crítico como Ivan Teixeira filiar o primeiro livro de Cruz e Sousa ao poeta de *Hérodiade*.

Cronologicamente, o Simbolismo em Portugal estende-se de 1890 a 1915; no Brasil, de 1893 a 1922. Os primeiros decadentistas-simbolistas portugueses, mais propriamente *nefelibatas* (João Barreira, Eugénio de Castro, António Nobre), podem ter influenciado claramente nossos poetas da época, mas o *artificialismo*, o gosto pelas pedrarias, a suntuosidade e o aspecto *exterior* de sua poesia, se vinca, entre nós, um B. Lopes, parece não ter atraído tanto nossos melhores poetas. Cruz e Sousa, conquanto use imagens suntuárias e litúrgicas, e conquanto se preocupe com o acabamento formal, com o vocabulário ou com as rimas, e mesmo dotando sua poesia de certo vigor carnal-sensualista, filia-se mais claramente a Baudelaire, a Verlaine e a Mallarmé do que propriamente aos decadentistas portugueses. A ânsia metafísica que avassala gradativamente sua poesia encontra ressonâncias mais em Antero de Quental (falecido em 1891) do que propriamente nos nefelibatas seus contemporâneos. Em Alphonsus de Guimaraens, como vimos por alguns poemas brevemente analisados, a adesão ao mundo religioso, sombrio e ideal de santas, donas e madonas, o pessimismo, a angústia, o gosto pela morte, o medievalismo, não podem ser tidos como mera ostentação por parte do poeta, mas como traço essencial de sua visão de mundo, das dores que marcaram sua vida. Daí o *exílio* voluntário do poeta, sua evasão para um mundo povoado de

santidade, beleza e esplendor, onde a essência eterna e espiritual da amada morta pode, idealmente, se corporificar. Por esses vários motivos – e não apenas por sua filiação a Verlaine –, cremos que falta, em nossas literaturas, uma análise comparativa profunda entre a poesia de Alphonsus de Guimaraens e a de Camilo Pessanha, poetas que estão, como se sabe, entre os melhores representantes da estética simbolista em português.

Formalmente, a renovação envolvendo a rima, o vocabulário, a versificação, a estrofação, a metáfora e a imagem; a busca de uma poesia vincada pela sugestão, pela musicalidade, pela valorização da palavra e dos aspectos intrinsecamente estéticos da poesia, foram patentes no Brasil e em Portugal. Assim, nos dois países, o esteticismo apontado anteriormente se adensa, apesar de que será mais conscientemente teorizado apenas no século XX, com os modernistas. Ressalve-se que o verso livre não foi apreciado, a princípio, nem por portugueses – que resgataram, inclusive, formas tradicionais de estrofação e metrificação –, nem por brasileiros (que o adotam, parcimoniosamente, a partir de 1900). Nossos poetas, por outro lado, se mostraram mais abertos ao poema em prosa, que em Portugal foi menos utilizado. A renovação da prosa narrativa, agora aberta aos efeitos sugestivos da poesia, faz-se sentir em autores portugueses como Raul Brandão, António Patrício e no modernista Mário de Sá-Carneiro. No Brasil, a prosa poética, de importância decisiva desde o Romantismo (no romance de José de Alencar, no teatro de Gonçalves Dias), encontra cultores como Nestor Vítor (*Signos*, contos, 1897), Gonzaga Duque (*Mocidade morta*, romance, 1899; *Horto de mágoas*, contos, 1914), Rocha Pombo (1857 – 1933; autor de *No hospício*, romance, 1905) ou Adelino Magalhães (1887 – 1969), cuja prosa musical encharca-se de Impressionismo.

Esta breve súmula, a nosso ver: a) indica menos o Simbolismo francês de 1886 – e mais os poetas anteriores a este – como matriz das literaturas de língua portuguesa no século XIX, evidenciando nosso *francesismo*; b) ressalta, a princípio, certa importação e certa imitação passivas por parte de nossos poetas (patente nos primeiros baudelairianos brasileiros, por exemplo), mas tal estado de coisas se reverte, conforme o demonstra a obra madura de nossos melhores poetas simbolistas; c) delineia algumas confluências entre o Simbolismo brasileiro e o português, a princípio; d) tais confluências logo tendem a se desvanecer, vindo à cena as muitas divergências internas; e) tais divergências internas acentuam a especificidade que o Simbolismo tomou em cada país. No Brasil, esta especificidade é ressaltada pela dialética Simbolismo *versus* Parnasianismo. Em Portugal, pode-se dizer que o caráter mais cosmopolita do Decadentismo/Simbolismo foi atropelado por uma volta aos valores nacionais, tradicionais e populares, conforme se verifica pelo Neo-Romantismo lusitanista do final do século XIX ou pelo Saudosismo de Teixeira de Pascoaes, no início do século XX; f)

tais divergências acentuam ainda, *esteticamente*, os rumos de um e outro Simbolismo: em Portugal, o *décor* nefelibata, suntuoso, exterior, rutilante, artificioso, a despeito da comprovada renovação da poesia do país empreendida por seus adeptos, como que *atrasa* a configuração de uma real e essencial poesia simbolista, como teremos, já adentrado o século XX, com Camilo Pessanha. No Brasil, a plêiade simbolista conta seguramente com um número maior – e melhor – de poetas preocupados com a renovação da linguagem, com a escavação dos estados pré-conscientes e inconscientes, com a autenticidade lírica. Neste sentido, vista em conjunto, a obra de Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Pedro Kilkerry, Eduardo Guimaraens e Maranhão Sobrinho basta para corroborar esta afirmação; g) tais divergências internas repercutem no Modernismo: este, em Portugal, na figura maior de Fernando Pessoa (herdeiro inconteste do Simbolismo de Pessanha), é marcado pelo *embate entre vanguarda e tradição local*, decerto por esta representar um peso maior no país. No Brasil, o Modernismo será, não um embate, mas uma *reflexão crítica sobre a tradição recebida*, sobre o país, a colonização, o subdesenvolvimento, a miscigenação racial, o sincretismo cultural e religioso, a língua também sincrética, o caráter em formação do brasileiro. Neste sentido, a própria vanguarda européia, ao vincar os aspectos primitivistas de nossa arte e literatura, é importada criticamente, sendo escolhido a dedo, por nossos *antropófagos modernistas*, o que realmente mereceria ser deglutido.

Como já demonstrado em outra parte, a *passagem* entre Simbolismo e Modernismo, em Portugal, dá-se naturalmente, ao contrário do que ocorre no Brasil, onde a ruptura advinda com o Modernismo como que obscureceu o débito de nossos poetas modernistas para com os simbolistas. No entanto, cremos ter comprovado, através da breve comparação entre a poética de Cruz e Sousa e a de Mário de Andrade, como em nosso país o Simbolismo também foi de importância capital para a polêmica ruptura modernista.

Ao equacionar as intersecções de Fernando Pessoa com o Simbolismo não pretendemos afirmar, absolutamente, que o poeta seja um epígono do movimento, ou que sua obra se encontre deslocada de sua época e contexto. Seu débito para com tal estética literária – ou, melhor dito, a herança haurida por Pessoa do Simbolismo, aliada à sua relação complexa com a poesia portuguesa do século XIX –, reflete-se no aproveitamento personalíssimo que o poeta faz desse legado. Em outros termos, parece-nos evidente que o Modernismo em Portugal – e a obra de Pessoa, em particular –, podem ser compreendidos em parte como uma evolução, uma passagem, um desabrochar do Simbolismo – não tão pacífica, ingênua e gratuitamente, é claro, pois ao movimento *fin de siècle* se acrescentam a contribuição específica das vanguardas e o complexo intelectualismo poético pessoano. Todavia, este

aspecto da obra de Pessoa encontra ressonância na tradição romântico-simbolista européia (não portuguesa) e, além disso, nos remete a uma vertente mais construtiva do último movimento, cujas raízes encontram-se em Mallarmé.

Em outro sentido, apontamos que uma das diferenças essenciais entre o Simbolismo em Portugal e no Brasil talvez resida no fato de que, naquele país, o esteticismo cosmopolita do Decadentismo/Simbolismo foi atropelado pelos movimentos locais de afirmação da pátria, como o Neogarrettismo e o Saudosismo. Corroborando nossa observação, e referindo-se ao primeiro desses movimentos, assim se expressa Seabra Pereira na introdução que escreve ao sétimo volume da *História crítica da literatura portuguesa*:

> Dá-se o advento poliforme do Neo-Romantismo lusitanista que, primeiro, participa em posição secundária e doutrinariamente indefinida na reacção contra o Cientismo e o Naturalismo, e que, depois, se consolida em dissidência complementar perante o esteticismo depressivo e cosmopolita daquele movimento 'novista' [...] que determina a especificidade da renovação literária finissecular, em função dos valores do Decadentismo e do Simbolismo. (Pereira, 1995, p. 19; aspas do autor)

António José Saraiva e Óscar Lopes, na já citada *História da literatura portuguesa*, apontam, neste "Neo-Romantismo poliforme", várias vertentes: "por um lado, as correntes a que se deram os nomes de *neogarrettismo*, *nacionalismo*, *integralismo*, e que aqui agruparemos sob a designação de passadistas; e por outro lado a *Renascença Portuguesa* e o *saudosismo*" (Saraiva & Lopes, 1985, p. 1013; grifos dos autores). Assim, apoiamo-nos nesses três importantes estudiosos para reafirmar que, a nosso ver, se o Simbolismo no Brasil pôde fazer brotar uma mais densa floração estética, foi porque os poetas adeptos da escola, hostilizados pelos parnasianos de plantão, se voltaram em larga medida para a criação artística e para a busca do belo, ora tidos como torres de marfim ideais. Em Portugal, o compromisso com a tradição, os valores nacionais populares e o apego ao passado glorioso delinearam novos caminhos para a lírica, a qual só floresceria plenamente, em termos simbolistas, com Camilo Pessanha e, na confluência entre Simbolismo e Modernismo, com Fernando Pessoa.

Concluímos evocando Alceu Amoroso Lima, para quem a literatura brasileira no século XIX, em relação à portuguesa, conquistara uma independência crescente. Por tudo que foi exposto, acreditamos que tal independência, no final do século XIX (época de vigência do Realismo machadiano e do Simbolismo), já está plenamente assegurada.

VI – Símbolo e Alegoria como categorias estéticas: do Simbolismo ao Modernismo

Este último capítulo procura rastrear de que forma o símbolo e a alegoria, para além do mero uso retórico, foram transformados em categorias estéticas. Já não estamos, portanto, na esfera e na atmosfera restritas do Simbolismo, mas expandimos a noção de *símbolo* (como Goethe a vê) para confrontá-la com sua inimiga mortal no século XX, a *alegoria* (como Benjamin a qualifica). Antes, o quadro comparativo abaixo, parcialmente extraído de *Introdução à retórica* (1988), de Dante Tringali (cf. Tringali, 1988, p. 142), pode ajudar-nos a compreender melhor os contrastes entre uma e outro:

ALEGORIA	SÍMBOLO
Racional	Irracional, intuitivo
Didática	Difícil
Utilitária	Gratuito
Fechada	Aberto
Unívoca	Polissêmico
Transparente	Opaco
Dizível	Inefável
Pictórica, ilustrativa	Musical, sugestivo
Ficção	Poesia

Dante Tringali, no livro citado, afirma que foi a partir do Romantismo alemão, com Goethe, que se operou a oposição radical entre *símbolo* e *alegoria*. Assim, para o poeta alemão, "o simbólico não só qualifica a arte, mas também lhe mede o valor. A alegoria pertence a outro plano [da filosofia, da ciência], apenas ilustra um conceito através de uma ficção" (Tringali, 1988, p. 142). Para Goethe, o simbólico deve caracterizar o particular, ou seja, a síntese entre o singular e o universal. Segundo Tringali, "a História procura entender o singular. [...] A arte reflete o particular. A figuração do particular se chama também 'típico'. O simbólico da arte traduz o típico, o particular. A alegoria, através de uma ficção, revela o universal" (p. 143; aspas do autor).

Veja-se, pois, que o sentido dado por Goethe a *símbolo* não difere radicalmente do sentido que lhe outorgam os poetas simbolistas. Tringali afirma ainda que tal sentido, evoluindo para a noção de *típico*, é de fundamental importância para a estética marxista de Georg Lukács, o crítico contundente da vanguarda alegórica. Por outro lado, em se tratando

da *alegoria*, isto não quer dizer que esta não apareça (retoricamente) em obras literárias nas formas que lhe são características: a parábola, a fábula e o apólogo. Basta consultarmos os principais romances de Machado de Assis, ou seu conto "Um apólogo", para constatarmos o uso privilegiado que tais formas adquirem com nosso escritor. Outrossim, o mesmo Machado de Assis é um exemplo contundente, no fim-de-século brasileiro, do uso da *construção irônica* do texto, numa perspectiva exacerbada da ironia romântica.

Ressaltamos ainda que, conforme Umberto Eco em *Arte e beleza na estética medieval* (capítulo sexto, "Símbolo e alegoria"), a distinção entre os dois termos é um fato recente: "é fácil compreender como depois de tais afirmações [de Goethe] tende-se a identificar o poético com o simbólico (aberto, intuitivo, não traduzível em conceitos), condenando o alegórico ao papel de pura exercitação didática" (Eco, 1989b, p. 76). A noção de "símbolo como evento rápido, imediato, fulgurante, no qual se colhe por intuição o numinoso" (idem) não existe na Idade Média, que não faz a separação entre um conceito e outro. Ainda segundo Eco, o símbolo, naquela época, é sinônimo de alegoria e se caracteriza, sim, como um tipo de acesso ao mundo intrincado de Deus, mas significa um discurso racional e

> não tem nada a ver com aquela iluminação, aquele êxtase, aquela visão rápida e fulgurante que toda teoria moderna do simbolismo vê como própria do símbolo. O símbolo medieval é maneira de acesso ao divino, mas não é epifania do numinoso, nem revela uma verdade que possa ser dita apenas em termos de mito e não em termos de discurso racional. (p. 79)

Isto posto – e constatada a separação radical entre símbolo e alegoria, principalmente no século XX –, reproduzimos alguns pontos do pensamento de Benjamin, em "Alegoria e drama barroco", para ressaltar como, do símbolo à alegoria, teria se processado a passagem do Simbolismo ao Modernismo. Em nossa opinião, a visão fragmentada defendida pelo pensador alemão, característica da vanguarda alegórica, apresenta correlações essenciais com o pensamento de Octavio Paz, para quem a ironia rasura de forma contundente a concepção analógica do universo professada por Baudelaire e pelos românticos antes dele. Sob outro aspecto, o *símbolo* (no Simbolismo), ao representar uma *busca ideal e espiritual* de unidade e coesão, embasado na teoria das correspondências, é negado pela *alegoria* porque esta, calcada no *real fragmentado* (corroído pela ironia) que vinca a modernidade no século XX, encontra sua melhor expressão na arte de vanguarda – espelho quebrado, mas verdadeiro, da *dessacralização* e da *desumanização* de nossa época.

Assim, segundo Herrmann Cohen, citado por Benjamin, "a ambigüidade, a polissemia, é o traço fundamental da alegoria [...] [e esta, como o Barroco, segundo Benjamin] se orgulha

da riqueza de significações. [...] a ambigüidade está, em toda parte, em contradição com a pureza e unidade de significação" (apud Benjamin, 1986, p. 30).

Benjamin parte do Barroco, pois, para chegar ao século XX, legitimando o procedimento alegórico como inerente e característico da vanguarda: "a alegoria não é uma brincadeira técnica com imagens, mas uma forma de expressão, assim como a fala e a escrita" (Benjamin, 1986, p. 19). Como no drama barroco, na obra de vanguarda cada personagem, cada imagem e/ou cada fragmento podem significar outras coisas quaisquer, numa relação sempre nova, *ad libitum*. Isto significa que a obra vanguardista, aberta, alegórica, polissêmica e transcendente, ultrapassa a mera cópia da realidade empírica e desdobra-se continuamente em novos significados. Além disso, "a alegoria confessa localizar-se além da beleza" (p. 31) clássica e convencional, no reino mesmo das ruínas (caso do Barroco) e dos fragmentos (caso da vanguarda), e sua síntese resulta "da luta entre a intenção teológica e a artística" (idem). Por último, "a alegoria é o único e imenso divertimento que se oferece ao temperamento melancólico" (p. 37), daí seu uso intenso e intensivo no Barroco, no Decadentismo e na vanguarda. Saltando da alegoria barroca à moderna, conclui Benjamin:

> E hoje também não é nada menos que natural que, no primado da coisa sobre a pessoa, do fragmento sobre a totalidade, a alegoria, por isso mesmo, seja o pólo oposto do símbolo, enfrentando-o com poder igual. A personificação alegórica sempre esteve propícia a levar a um engano; sua intenção não era personificar as coisas, mas apenas torná-las mais imponentes, por meio de sua ornamentação como personagens. (p. 38)

José Guilherme Merquior, em "Os estilos históricos na literatura ocidental" (segundo capítulo de *Teoria literária*, organizado por Eduardo Portela e publicado, em terceira edição, em 1979), assim esclarece o predomínio da figuração alegórica na arte e na literatura de vanguarda:

> Por alegoria entendemos, com Walter Benjamin, aquele figurar poético em que perdura um hiato entre a representação literária e a intenção significativa. Nesse hiato se aloja a *polissemia* fundamental do texto alegórico, que se recusa à identificação entre sujeito e objeto, marca distintiva da consciência do símbolo. Prefigurado pela lírica de Baudelaire – na qual o alegorismo barroco, 'criatural', se viu substituído pela alegoria moderna, baseada no senso de desumanização da existência – esse enigmatismo alegórico é, para Benjamin, a chave da ficção de Kafka e de todo surrealismo autêntico. (Merquior, 1979, p. 86; grifo e aspas do autor)

Davi Arrigucci Jr., por seu turno, em *Outros achados e perdidos*, ao qualificar a alegoria como "forma alusiva do fragmentário" (Arrigucci Jr., 1999, p. 91), assim comenta a perspectiva lukácsiana:

> A idéia central do Lukács, a respeito da alegoria, é de que ela corresponde ainda a um impulso religioso na arte. Ao longo da história da arte a alegoria sempre esteve ligada às formas de arte religiosa. E na luta libertadora da arte com relação à religião, [...] a volta à alegoria representa ainda a volta àquele impulso religioso. Só que, na sociedade atual, este impulso não se preenche por nenhuma religião institucionalizada. Ou seja, a alegoria moderna corresponde a um conteúdo vazio, [...] a uma posição niilista, no fundo a um individualismo anárquico e niilista. É um sentimento religioso que não se preenche, então há uma espécie de transcendência vazia na alegoria. O verdadeiro conteúdo alegórico é o nada. [...] Como tudo alude a tudo, o objeto dessa coisa é um fundo perdido, que não se preenche nunca. (p. 93-4)

Escapa aos objetivos deste trabalho o confronto das posições de Lukács (que condena a arte vanguardista) e as de Benjamin (que defende, procurando legitimá-la, a vanguarda). Na senda que temos trilhado, apenas chamamos a atenção para o fato de que, em oposição ao símbolo, a vanguarda expressa alegoricamente um mundo em crise, fragmentado, caótico e instável, habitado por um sujeito também instável, sem valores permanentes aos quais se apegar, e bombardeado continuamente por radicais transformações. Um tal mundo, impassível a qualquer teoria analógica do universo, não poderia, pois, na visão dos autores citados, ser espelhado por nenhum símbolo, por nenhuma busca – mesmo ilusória – de transcendência.

Nesse sentido, e para que fiquem claras as diferenças – e outras possíveis intersecções – entre Simbolismo e Modernismo, citamos novamente José Guilherme Merquior, que assim se expressa em sua *De Anchieta a Euclides*: Breve história da literatura brasileira:

> Mallarmé e Rimbaud – como os 'decadentes' Lautréamont e Laforgue – não olham para trás, e sim para o futuro, para a literatura de vanguarda do século XX. Mas há uma diferença decisiva entre esta última e a *poesia como rito* de Mallarmé; uma diferença que anula a impressão de continuidade – baseada na imagística 'abstrata' ou no verso livre – entre simbolismo e modernismo. É que **o simbolismo, mesmo radical, se inspirava numa concepção mágico-*soteriológica*, isto é, salvacionista, regeneradora e redentora, da criação artística**. [...] **Os modernos, porém, entendem a arte como *jogo***, muito mais do que como talismã salvador. **Sua estética é, medularmente, crítico-lúdica, e não gnóstico-soteriológica**. Nisso – e não na mera presença ou ausência deste ou daquele recurso técnico, ou mesmo do experimentalismo formal – reside a fronteira entre os pós-românticos do segundo Oitocentos e os escritores rigorosamente modernos. [...] **A compenetração espiritual dos simbolistas: eis o que os separa do coração da modernidade**. (Merquior, 1996, p. 183-4; grifos e aspas do autor; negrito nosso)

Concordamos plenamente com o crítico, cujo pensamento ainda uma vez denota a transformação do *símbolo* (enquanto busca ideal, salvacionisa, de união analógica) em *alegoria* (enquanto jogo, rasura, fragmentação e consciência da perda da aura e da unidade). Assim, talvez esteja mais clara agora a questão do verso harmônico em Cruz e Sousa (um simbolista, encharcado de espiritualidade e crença na teoria das correspondências) e em Mário de Andrade (um modernista, conscientemente dividido). Em termos portugueses, apesar da

dramática fragmentação de Fernando Pessoa nos heterônimos (índice de modernidade?), cremos que subsiste, no poeta, uma visão analógico-espiritual, transparente em *Mensagem* e nos poemas esotéricos, que está essencialmente ligada ao autêntico Simbolismo.

Em sentido complementar ao exposto, e retomando algumas idéias esboçadas anteriormente, é importante frisar que na maioria das literaturas ocidentais a *passagem* do Simbolismo ao Modernismo (em termos de conquistas técnicas, consciência artesanal da linguagem e autonomia da criação literária, conforme frisa Merquior), *grosso modo*, deu-se de forma bastante evidente, segundo enfatizam alguns críticos como Bowra, Edmund Wilson, Henry Peyre, Chadwick, Anna Balakian ou Guy Michaud. Ao situarem os grandes poetas e escritores do século XX (Eliot, Valéry, Claudel, Rilke, Blok, Yeats, Kafka, Virginia Woolf, Proust, Joyce etc.), tais críticos colocam-nos como herdeiros das permanentes conquistas trazidas à tona pela estética simbolista, dentre as quais estão a reabilitação do lirismo e a conformação de um novo estatuto para a prosa.

Edmund Wilson, no fundamental *O castelo de Axel*, reconhece que, a princípio, o Simbolismo esteve limitado à França, e talvez pecasse pela prática de uma poesia de "espécie assaz esotérica" (Wilson, 1987, p. 22). Contudo, com o tempo, o movimento espraiou-se por todo o mundo ocidental e seus postulados começaram a ser "aplicados numa escala que os mais entusiastas de seus fundadores dificilmente poderiam ter imaginado" (idem). No tocante ao romance, o crítico argumenta que "a história literária de nosso tempo é, grandemente, a do desenvolvimento do Simbolismo e de sua fusão ou conflito com o Naturalismo" (p. 24), conforme é perceptível no *Ulysses* de James Joyce, que "explora conjuntamente [...] os recursos do Simbolismo e do Naturalismo" (p. 145), levando-os às últimas conseqüências.

Sobre o *roman-fleuve* de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, bastante influenciado por Bergson (segundo Michaud), assim se expressa Wilson: "as imagens cambiantes do poeta simbolista, com suas 'associações múltiplas', são, no caso dele, as personagens, situações, lugares, momentos vívidos, emoções obsessivas, padrões de comportamento repetitivos" (p. 100; aspas do autor).

Anna Balakian, por seu turno, no também fundamental *O Simbolismo*, assim argumenta, contrariando Wilson e Michaud:

> O simbolismo no século XX não morreu tão abruptamente como sugeriu Michaud, nem se juntou a outros desenvolvimentos literários, como o romance psicológico, nem se identificou com outras reações e inovações literárias como o dadaísmo e o subseqüente surrealismo, que são dotados de um espírito literário bastante afastado da *ars poetica* do simbolismo. Enfim, o simbolismo não é uma herança sistematicamente transmitida de uma

> geração a outra: primeiro, porque várias gerações foram simultaneamente enriquecidas por ele; segundo, porque o próprio simbolismo sofreu drásticas modificações com o passar do tempo. (Balakian, 1985, p. 121; grifos da autora)

Outros estudiosos, como Arnold Hauser e José Guilherme Merquior, chamam a atenção para o Impressionismo, cujas raízes naturalistas são evidentes. Um aspecto a ser considerado, para Merquior, é a importância concedida à memória e à percepção do tempo na ficção impressionista, conforme se observa em Proust e Machado de Assis, por exemplo. Ainda conforme o crítico brasileiro, assim como a pintura impressionista buscava captar as mudanças mais sutis da atmosfera, "o estilo hipersensível dos Goncourt buscava figurar a variedade dos estados mentais com a maior precisão possível" (Merquior, 1996, p. 205). Gradualmente, no final do século XIX e início do século XX, "esse idioma literário colorido e nervoso, de sintaxe fragmentária e ritmos evocatórios, fazendo largo uso do imperfeito e da metáfora" (idem), foi adotado por prosadores e dramaturgos os mais diversos: Anton Tchecov, Hugo von Hoffmannstahl, Joseph Conrad, Italo Svevo, Henry James, Katherine Mansfield... Em língua portuguesa, além do Impressionismo evidente da obra de Machado de Assis (sempre segundo Merquior), foram impressionistas Eça de Queirós, Fialho d'Almeida, Adelino Magalhães, entre outros. No Brasil, o crítico aponta como o melhor exemplo de *escritura artística*, na senda dos irmãos Goncourt, o romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia.

Para Merquior, portanto, o Impressionismo foi de fundamental importância na evolução da prosa de ficção do século XX, tendo sido o grande agente deflagrador/transformador do romance moderno. Este, *grosso modo*: a) troca o enredo linear, centrado nas ações exteriores, pela análise psicológica, expondo assim, em fluxos de consciência, o psiquismo profundo da personagem; b) refuta as excessivas descrições exteriores da personagem, esgarçando sua biografia e enfocando-a mais internamente; c) substitui o ponto de vista impessoal e onisciente do romance tradicional pela pluralidade dos pontos de vista, ou perspectiva o ponto de vista do narrador-personagem, em primeira pessoa; d) recusa a linearidade; e) adota a polissemia do tempo e do espaço, tornando a narrativa ainda mais ambígua.

Grosso modo, os fatores simbolistas (mais interiores) e impressionistas (mais exteriores) conjugam-se a outros, naturalistas e realistas, na gradual conformação da literatura moderna, a nosso ver, e somente a análise desta ou daquela obra, deste ou daquele autor, pode revelar-nos se tais generalizações se sustentam. Seja como for, estamos às portas de uma nova literatura: vanguardista, fragmentada, alegórica e corroída pela ironia. Onde não mais há lugar para o símbolo – para a crença no resgate de uma unidade perdida.

Em síntese: Romantismo. Realismo. Naturalismo. Parnasianismo. Impressionismo. Decadentismo. Simbolismo. Modernismo (fraturado em outros tantos *ismos* como Expressionismo, Cubismo, Surrealismo...): eis os vários e tortuosos caminhos percorridos pela modernidade literária, vincada, como vimos, pela fragmentação crescente do ser humano e pela consciência estética cada vez mais exacerbada. Assim, a partir do final do século XVIII, quando se estilhaçam a musa clássica e todo o arsenal poético-estético-ideológico que a sustenta, perde-se gradativamente a unidade do Eu, do mundo, da vida, da arte. Ou, em outras palavras, conquista-se a arte para a própria arte, a poesia para a própria poesia, o ser humano para o próprio ser humano. Este, desde sempre condenado à solidão ontológica, mas agora sem valores sólidos e eternos aos quais se apegar – a não ser a arte, na perspectiva que temos aqui trilhado – não tem outro remédio senão expor suas fraturas existenciais e juntar os fragmentos de seu Eu e de seu mundo estilhaçados. Conforme o constata Álvaro de Campos, o angustiado heterônimo de Fernando Pessoa:

> Os antigos invocavam as Musas.
> Nós invocamo-nos a nós mesmos.
> [...]
> A minha obra? A minha alma principal? A minha vida?
> Um caco.
> [...]
> Sou um espalhamento de cacos sobre um capacho por sacudir.
> (Campos/Pessoa, 1986b, p. 73; p. 282-1)

Terceira Parte

I – *O poema em prosa é o mar da lírica*

1.1. Preliminares

Foram disseminadas, ao longo deste trabalho, várias referências ao poema em prosa, inclusive em sua relação problemática com o verso livre e com a prosa ritmada, no âmbito do Simbolismo.

Esta terceira parte tem como objetivo aprofundar algumas discussões históricas, conceituais e crítico-teóricas sobre o poema em prosa e seu florescimento nas literaturas francesa, brasileira e portuguesa, principalmente no período de vigência do Simbolismo nesses países. Como encerramento da pesquisa, oferecemos alguns veios de análise do poema em prosa brasileiro (Cruz e Sousa) e português (João Barreira), com vistas a refletir, tal como se dá na França a partir do trabalho de vários pesquisadores, numa possível teoria do poema em prosa em português.

Por ora, pretendemos aprofundar um pouco mais o enunciado anteriormente com a discussão de algumas questões concernentes à poesia, à prosa, ao verso e à poeticidade – ou, melhor dito, à *liricidade*.

1.2. Poesia. Poema. Prosa. Prosa poética. Poema em prosa

Aristóteles, logo no início da *Poética*, reconhece que a poesia não está necessariamente no verso, pois, conquanto se dê o nome de *poeta* "a quem publica matéria médica ou científica em versos, [...] além da métrica, nada há de comum entre Homero e Empédocles" (Aristóteles, 1988, p. 20), sendo mais pertinente denominar o primeiro, *poeta*, e o último, naturalista ou cientista. Na seção IX do texto, o estagirita assegura ainda que

> a obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas quais podiam acontecer, possíveis no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade. Não é em metrificar ou não que diferem o historiador e o poeta; a obra de Heródoto podia ser metrificada; não seria menos uma história com o metro do que sem ele; a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. (p. 28)

A citação se completa com uma importante observação de Aristóteles, na seção XXV, em que o filósofo salienta o aspecto construtivo da poesia, que "se exprime numa linguagem

em que há termos raros, metáforas e muita modificação de palavras, pois consentimos isso aos poetas" (p. 48). O filósofo estabelece enfim sua teoria da metáfora (transporte, transferência, analogia) (cf. Aristóteles, 1988, p. 42-5) e afirma que "a excelência da linguagem consiste em ser clara sem ser chã" (p. 43).

Poderíamos discutir ainda – os estudos de Literatura não têm feito outra coisa, nos últimos 2.500 anos! – a pertinência de um conceito como o de *imitação* – calcado na tragédia, principalmente, e na epopéia, gêneros *representativos* – em fundamentar um gênero como o lírico, mais *apresentativo*, mais *íntimo* e mais apto a revelar os escaninhos profundos do eu-lírico – notadamente no movimento que ora nos ocupa, o Simbolismo. Contudo, o que devemos reter, da *Poética* aristotélica, é que a poesia – repetimos – não está necessariamente no verso (metrificado ou livre), e esta constatação acena como uma justificativa importante para o desabrochar do poema em prosa no século XIX. Contudo, o que de fato imperou foram as artes poéticas inflexíveis (como as do Neoclassicismo setecentista francês), que estabeleceram cânones rígidos e imutáveis para a poesia: o verso rigorosamente metrificado, a distinção clara dos papéis da prosa e da poesia, a separação rigorosa entre os gêneros literários ou a lei das três unidades – cânones estes aproveitados, em larga medida, por versejadores, metrificadores e estrofadores hábeis, mas isentos de qualquer poesia.

Segundo Ernst Robert Curtius, em *Literatura européia e Idade Média latina* (capítulo VIII, "Poesia e retórica"), não havia nenhum termo genérico, na Idade Média, para designar a poesia. Assim, o tratado de Dante Alighieri sobre a poesia em língua vulgar, *De vulgari eloquentia*, demonstra que era "corrente, ainda pelo ano de 1300, conceber a poesia como uma espécie de eloqüência" (Curtius, 1996, p. 197). A poesia, portanto, não se desligava do estudo e da prática das disciplinas retóricas. Conforme Curtius, o conceito de *poesia* e de *poética* perde-se na Idade Média por cerca de um milênio "e só ressurge, episodicamente, por volta de 1150, com a obra *De divisione philosophiae* de Dominicus Gundissalinus, junto com as outras ciências do sistema aristotélico, que esse autor recolhera da tradição islâmica" (p. 199). O crítico e historiador alemão ressalta ainda uma vez a não-separação medieval entre prosa e poesia:

> Segundo antiga concepção, a poesia e a prosa não constituem formas de expressão fundamentalmente separadas. Ambas estavam compreendidas dentro do conceito de 'discurso'. **Poesia é discurso metrificado. Mas, desde Górgias, com ela rivaliza a prosa artística**. Já nos tempos de Isócrates se discutia a questão de saber qual a 'mais difícil', a poesia ou a prosa. Aproximadamente a partir do ano 100 d. C., introduz-se nas escolas de retórica, como exercício, a transposição da poesia em prosa. Quintiliano recomenda-a aos oradores (X, 5, 4). Agostinho, como estudante, teve de parafrasear passagens da *Eneida*

> (*Conf.*, I, 17, 27). No fim da Antiguidade romana e grega, bem como na Idade Média bizantina, a paráfrase torna-se uma finalidade em si. (p. 200; aspas do autor; negrito nosso)

Em conseqüência, "grande parte da primitiva poesia cristã é continuação da antiga paráfrase retórica" (idem). Curtius, em seguida, tece várias considerações sobre a prática dos poetas e sobre o sistema do estilo poético medieval, enfatizando que "o domínio da retórica sobre a poesia" (p. 201) é preponderante e se manifesta de várias formas. Em suma, concebe-se a poesia e a prosa como duas formas diferentes de discurso, mas "essa divisão pressupõe também que **poesia e prosa são discursos artísticos** submetidos a regras: a **prosa está sujeita ao ritmo** e a **poesia ao metro (ou ao ritmo e à rima**)" (idem; negrito nosso). O crítico, porém, assinala que as fronteiras entre prosa e poesia são assaz indistintas à época, e que isto se agrava "por causa da ambigüidade do conceito próprio de 'prosa'" (idem; aspas do autor), definida por Isidoro, por exemplo, "como discurso livre" (idem).

A prosa como "discurso livre", evidentemente, subentende vários níveis: o mais nobre e elevado "é a forma que desde Norden vem sendo denominada 'prosa artística'" (idem; aspas do autor); ao lado deste, há "também uma prosa simples, destinada às comunicações objetivas" (p. 202). As expressões utilizadas para designar a *prosa artística* eram *rhetoricus sermo* (em Sedúlio), *eloquentiae prosa* (em Isidoro), *fabricata latinitas*, *sermo artifex* ou *artifex locutio* (em Enódio), *dictamen prosaicum* etc., enquanto a *prosa simples*, cotidiana, era denominada, por Enódio, *sermo simplex*, *incomposita* ou *plana* (cf. Curtius, 1996, p. 202-7).

As várias denominações para a prosa artística (ou poética, ritmada, cadenciada) denotam como o assunto preocupou os retóricos medievais, que deliberadamente negligenciavam o uso e o estudo do discurso de todos os dias. Conforme Curtius, "Plínio queixa-se (*Ep*., I, 10) de que a premência dos negócios o constrange a enviar cartas desprovidas de forma literária (*inlitteratissimas litteras*)" (p. 202). Em decorrência disso, "a linguagem de cunho artístico, a partir do século V, [torna-se] mais e mais artificial, até que finalmente só a compreendem os eruditos" (idem). Assim, o sábio ou poeta que quisesse, a partir de então, se fazer entendido por um público maior, ou que precisasse desenvolver um assunto extenso – científico ou histórico, por exemplo – tinha que necessariamente se valer do *sermo simplex*, "mais aproximado da fala cotidiana" (idem) e mais apropriado como "veículo normal para cartas, crônicas, histórias, ciência e hagiografia" (p. 204).

Entre a prosa artística (*sermo artifex*) e a prosa comum (*sermo simplex*), Curtius situa a existência da *prosa mista* (*prosimetrum, prosimetra – prosimetria*), "isto é, textos em que a prosa alterna com intermédios poéticos" (idem). Como a poesia também apresentava vários níveis (havia a poesia métrica e a rítmica) ou *estilos* (*cursus, cursus leoninus, stilus*

gregorianus, tullianus, ysidorianus etc.), decorrente do uso pessoal que este ou aquele fazia da prosa e/ou do verso em seu discurso – o *cursus leoninus* e o *versus leonini*, por exemplo, aparecem e se difundem no final do século XI através de Leão, o Grande –, evidencia-se que "característico do sentimento artístico – não formulado, mas vivo – da Idade Média é o gosto de combinar e cruzar esses estilos" (idem): assim, prosa e poesia intercalam-se nos *prosimetra*; escansão métrica e acento rítmico se confundem; rima e prosa cruzam-se na prosa rítmica; rimas internas e externas mesclam-se com a métrica no *versus leoninus*; mesclam-se versos em língua latina e vulgar (na França e na Alemanha dos séculos XI ao XIII, conforme Curtius); misturam-se versos amétricos com versos clássicos etc. Em conclusão, "essa inclinação para o cruzamento das formas corresponde, quanto ao conteúdo, à tão popular mistura, na Idade Média, de gracejo e seriedade, e mesmo do sagrado e do burlesco" (p. 205).

Curtius assinala ainda que o termo *prosa* também era aplicado com o sentido de *poema rítmico*. Assim, "num poema, datado talvez de 698, do Reino da Lombardia, declara o autor não dominar a métrica e por isso escreve 'em prosa como um discurso' [...] Trata-se do texto mais antigo em que a palavra *prosa* é aplicada à poesia" (p. 203; aspas e grifo do autor). Finalmente, transcrevemos uma observação histórica do crítico que muito nos auxilia na compreensão da fecunda relação da poesia moderna com a música:

> O emprego da palavra *prosa* para designar poesia recebeu novo campo de aplicação com o invento da seqüência no século VIII. Seqüência, originariamente, é termo musical e significa a melodia artificialmente prolongada com que foi alongado o *a* final no *Aleluia* da missa. Adaptava-se a série de notas (*sequentia*) sem palavras a um texto [...] [e] 'esse texto naturalmente não era poesia métrica nem rítmica, mas simples prosa, e na França era e é como tal designado' (Strecker). O desenvolvimento posterior obedece ao seguinte processo: em princípio, passa-se a dotar a *sequentia* inteira de um texto; e finalmente novas melodias, com os respectivos textos, são criados simultaneamente. [...] 'A inovação foi de extraordinária importância, porque representava uma primeira tentativa de libertação do jugo métrico e rítmico, preceitos acessíveis a poucos'. A seqüência constitui, pois, a origem da lírica moderna, oriunda do espírito da música. (p. 203-4; aspas e grifos do autor)

Antes de prosseguir, faz-se pertinente mencionarmos duas outras questões: Umberto Eco, em *Arte e beleza na estética medieval* (Capítulo 10, "Teorias da arte"), reportando-se a Curtius, assinala que datam do século XII as primeiras *querelas entre antigos e modernos*, quando "a *poetria nova* opõe-se à antiga, e polemizam entre si as diversas correntes literárias, verbalistas puros, escola de Orléans, antitradicionalistas etc." (Eco, 1989b, p. 141). Entre os séculos XII e XIII, com Mateus de Vendôme, Gofredo de Vinsauf, Everardo, o Alemão e João da Garlândia, surgem as primeiras artes poéticas, *menos retóricas*, "com observações de pertinência estética mais restrita" (idem). Em conseqüência,

> vai se percebendo que a poesia é algo novo e mais profundo que o exercício métrico. [...] os poetas já sabem que fazem ciência de uma maneira nova e falam de Gaia Ciência. Com o *trobar clus* chegamos a uma poética de inspiração; a capacidade de *trovare* é dada por Deus por graça infusa, dirá Juan de Baena no prólogo ao *Cancionero*; a poesia toma o caminho da declaração subjetiva, da efusão sentimental. (p. 142; grifos do autor)

Sobre a *Gaia Ciência* (do provençal *gaia sciensa, gai saber* – ciência alegre, jovial), mencionada por Umberto Eco, é importante que se frise que tal concepção, entre os poetas provençais dos séculos XI a XIII, "designa, de modo genérico, a arte de compor versos" (Moisés, 1995, p. 239) e pressupõe, como no Simbolismo, a abertura para uma forma de conhecimento *nova* e *diferente* daquela propiciada pela ciência, a filosofia ou a teologia. Ainda na Provença, no século XII, a arte de *trobar* se tornara tão requintada – como no Simbolismo –, que duas correntes logo se formaram: a) de um lado, os poetas adeptos do *trobar leu* (ou *leugier*, ou *plan*, ou *clar*) – Jaufre Rudel e Bernard de Ventadorn –, "defendiam uma expressão lírica direta, cristalina, simples, fácil, destituída de artificialismo ou pedantaria" (p. 501); b) de outro, uma tendência *construtiva*, "caracterizada por intencional hermetismo" (idem) e subdividida em *trobar clus* (que incluía poetas como Marcabru, Peire d'Alvernha e Raimbaud d'Orange) e *trobar ric* (com os poetas Arnaut Daniel e Giraud de Borneil). É ainda Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, quem nos possibilita distinguir entre as duas sublinhas da segunda corrente:

> O *trobar clus*, fechado (ou *escur*, ou *cobert*) identificava-se pelo esoterismo, visto que seus adeptos partiam do princípio de que tinham algo de profundo a transmitir, e que, por isso, haviam de buscar fórmulas enigmáticas, carregadas de conceitos agudos e obscuros [...] Quanto ao *trobar ric* (ou *car, sotil*), sucedeu cronologicamente ao anterior e caracterizava-se pelo abandono da agudeza conceptual em favor da engenhosidade artesanal, uma vez que os seus partidários se concentravam na superação de obstáculos formais, que lhes evidenciasse a virtuosidade, como o emprego de rimas raras, palavras esdrúxulas, imagens insólitas e ornamentais. (p. 502; grifos do autor)

O poeta Arnaut Daniel, bastante apreciado no século XX – como Mallarmé ou Góngora –, oferece, em plena Idade Média, uma *concepção moderna de poesia* e uma primeira amostra, digamos assim, de *poesia pura* e de repugnância pelo gosto medieval de mistura de prosa e poesia. O poeta provençal e seus pares, portanto – assim como barrocos e simbolistas –, tinham consciência da poesia e estiveram atentos para o trabalho com a linguagem.

A outra questão que queremos ressaltar, no bojo mesmo da redescoberta da *Poética* aristotélica – e de outras, como a de Horácio –, é que, desde a Renascença até ao

Neoclassicismo francês, pelo menos, as *poéticas* deixam de ser *estéticas* para se tornarem cada vez mais *normativas*, esclerosadas e restritivas, contentando-se com o epíteto de *manuais de versificação*. Dentre as várias reações pré-românticas, românticas e pós-românticas a este estado de coisas, na literatura francesa, citam-se o uso deliberado da prosa poética (ritmada, cadenciada) em pseudotraduções (Parny), meditações e confissões (Rousseau, Sénancour, Lammenais); a instauração do poema em prosa (Bertrand, Baudelaire); a luta pela instauração do drama burguês (Victor Hugo); o deslocamento da cesura no alexandrino; o uso de versos ímpares (Verlaine); a árdua batalha do verso livre, no final do século XIX.

Após as longas incursões pelas obras de Aristóteles, Curtius, Eco e outros, conclui-se que o embate e a indefinição de limites entre poesia e prosa são uma constante na prática e mesmo no estudo da Literatura. Assim, conforme já salientado em capítulos anteriores, também há, no final do século XIX, no âmbito do Simbolismo, acentuado apreço pela mistura de prosa e poesia e pela diluição das fronteiras entre os gêneros literários. Se, como vimos, na Idade Média esta mescla de formas e procedimentos também está presente, em consonância com o gosto medieval pela junção de conteúdos extremos (como o sagrado e o profano, o sério e o jocoso), verificamos que isto se dá no Simbolismo por motivos diferentes, pois agora os poetas, na trilha de Wagner, estão preocupados com a arte total, sintética, e com a perfeita expressão das analogias universais que ligam todas as coisas, em galáxias.

O poeta Manuel Bandeira confessa que, ao começar a escrever um livro didático sobre literatura, e apesar de conviver com poesia desde menino, sentiu-se embaraçado por não saber, naquele momento, forjar uma definição satisfatória de poesia. Bandeira recorre a Schiller em seu embaraço e, a partir de então, começa a coligir várias definições de poesia – preceituadas por poetas, teóricos, filósofos, críticos e estudiosos da Literatura. Lembra o poeta que uma crônica posterior de Drummond perseguiu o mesmo objetivo e elencou algumas conceituações desconhecidas por ele próprio, Bandeira.

A nosso ver, deve-se pensar a poesia como uma *arte* voltada essencialmente para os aspectos construtivo-formais da *palavra* e da expressão do *Eu profundo* do poeta. Assim, como temos procurado demonstrar, o apreço pela linguagem – e, em consonância, o mergulho na tumultuada e informe vida psíquica do sujeito –, desde os românticos alemães e passando por Poe, Baudelaire, Mallarmé e os simbolistas, é o que mais interessa a uma concepção moderna de poesia. Tal concepção, aliando aspectos *inspirados* e *construtivos*, resgata inclusive o sentido grego original do étimo *poesia* enquanto ação de criar, fazer, construir um

objeto. Por outro lado, a língua da poesia *é* a mesma língua usada pela comunidade lingüística do poeta. Esta, ao ser trabalhada de modo artístico, transformador e revolucionário, revela a *gratuidade* e a *intencionalidade* do ato do artista e, por conseguinte, traduz-se em *materialidade*, em nova forma orgânica. Evidente que não basta à poesia descrever ou narrar bons sentimentos e boas idéias – a poesia verdadeira, a melhor poesia, frise-se, é aquela que se apresenta como amálgama da utilização artística da palavra e da expressão dos sentimentos mais recônditos da alma do poeta, conforme enfatiza Manuel Bandeira e tantos outros.

A poesia, portanto, produz um *objeto de linguagem* (o poema), objeto este que passa a existir de forma privilegiada no mundo da cultura humana – como, aliás, outros objetos artísticos. Luigi Pareyson (em *Os problemas da estética*), ao privilegiar o *fazer artístico*, afirma que a arte, se imita a natureza, imita-a no sentido de ser capaz de produzir novas formas orgânicas e autônomas em si mesmas, diferentes das encontradas no mundo natural. Outrossim, esta nova forma orgânica e autônoma, fechada em si mesma, sempre terá seu significado profundo, *aberto*, presentificado no ato da leitura.

Presente entre alguns poetas provençais (Arnaut Daniel), barrocos (Góngora), românticos (Poe, Baudelaire) e simbolistas (Mallarmé), é no século XX que se exacerbam as preocupações com os aspectos construtivos essenciais da obra poética. Assim, poetas tão diversos como Ezra Pound, T. S. Eliot, Fernando Pessoa, Paul Valéry, Ungaretti, Borges, Mário de Andrade, João Cabral de Melo Neto ou Manuel Bandeira foram também importantes críticos – e/ou teóricos – de poesia. Neste sentido, tornou-se célebre a *resposta-aforismo* de Mallarmé ao pintor Degas, que dizia ter boas idéias mas que não conseguia fazer versos: "Absolutamente não é com idéias, meu caro Degas, que se fazem os versos. É com *palavras*" (apud Valéry, 1991, p. 208; grifo do autor). É de Manuel Bandeira o seguinte comentário ao famoso *aforismo* do poeta francês, que o relativiza ao preocupar-se com aspectos expressivos:

> A poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com idéias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia. (Bandeira, 1975, p. 39)

Paul Valéry, da mesma forma que Bandeira, concorda com a definição de Mallarmé, mas lhe faz uma ressalva:

> Quando Degas falava de idéias, pensava em discursos internos ou em imagens que, afinal, pudessem ser exprimidas em *palavras*. [...] esses discursos tão diferentes dos

> discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser *às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos*; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por *outro* personagem que não aquele que os diz, e dirige-se a *outro* que não aquele que os escuta. Em suma, é uma *linguagem dentro de uma linguagem*. (Valéry, 1991, p. 208; grifos do autor)

Valéry evidencia a linguagem da poesia como *diferente* e essencialmente *arbitrária* em relação à linguagem comum. Assim, se a própria língua é, por definição, pautada pela *convenção*, percebe-se que a poesia é a *problematização – gratuita, intencional –* desta convenção, ou seja, a linguagem poética é, em relação à língua, essencialmente marcada pela *metalinguagem*. Neste sentido, mesmo que determinado poema não seja explicitamente metalingüístico, o *modus operandi* do poeta na confecção/composição de seu texto (a escolha do vocabulário e dos epítetos, a ausência ou presença de rimas, a versificação, a busca do ritmo, os tropos etc.) denunciam, implícita e essencialmente, o caráter problemático da poesia, cuja linguagem é marcada pela extrema codificação – *codificação* esta que varia, evidentemente, desde Novalis, Poe, Baudelaire ou Mallarmé, de um poeta a outro.

O brasileiro João Cabral de Melo Neto, na conferência "Poesia e composição", pronunciada na Biblioteca Municipal de São Paulo em 1952, ajuda-nos a esclarecer tais pontos. Melo Neto reafirma, a princípio, a impossibilidade moderna de ater-se a uma qualquer poética normativa e ressalta que, no século XX, em decorrência disso, a atividade do crítico é tão individualista quanto a solitária luta do poeta com as palavras, com a criação. Ouçamos o poeta:

> O autor de hoje trabalha à sua maneira, à maneira que ele considera mais conveniente à sua expressão pessoal. Do mesmo modo que **ele cria sua mitologia e sua linguagem pessoal, ele cria as leis de sua composição**. Do mesmo modo que ele cria seu tipo de poema, ele cria seu conceito de poema, a partir daí, seu conceito de poesia, de literatura, de arte. **Cada poeta tem sua poética**. [...] O que se espera dele, hoje, é que não se pareça a ninguém [...] o que se exige de cada artista é que ele transmita aquilo que em si mesmo é o mais autêntico, e sua autenticidade será reconhecida na medida em que não se identifique com nenhuma expressão já conhecida. Não é preciso lembrar que, para atingir essa expressão pessoal, todos os direitos lhe são concedidos de boa vontade. [O poeta, aqui, ecoa Aristóteles] [...] A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as idéias de **inspiração** e **trabalho de arte**. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. (Melo Neto, 1998, p. 53-4; negrito nosso)

Em outra conferência ("Da função moderna da poesia" – *tese* apresentada no Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954), o poeta proclama ainda uma vez o papel solitário do artista moderno e salienta que um denominador comum da poesia do século XX pode ser buscado em "seu espírito de pesquisa formal" (p. 97). Em seguida, João Cabral

contrapõe a complexidade interior do poeta e a complexidade do mundo moderno como justificativas para a pesquisa estética, uma vez que essas novas realidades (interior e exterior) exigem a busca de novos recursos e instrumentos poéticos ou a "renovação de processos antigos" (p. 98). Enfim, o poeta brasileiro sumariza os vários aspectos da poesia que foram enriquecidos pelo consciente trabalho construtivo que marca a modernidade: a) a estrutura do verso; b) a imagem; c) a estrutura da palavra; d) a notação sintática da frase e a pontuação; e) a disposição tipográfica. Segundo o poeta, essa (r)evolução poética encontra paralelos em praticamente todas as atividades humanas, desde o final do século XIX. Contudo, o poeta moderno, com penetrar em seu Eu profundo, íntimo, pessoal, acabou por negligenciar a comunicação com o público. Assim, a *tese* cabralina foi escrita com vistas à "*diminuição do abismo que separa hoje em dia o poeta de seu leitor.* [...] [Conforme o poeta,] *as razões de tal divórcio residem mais bem na preferência dos poetas pelos temas intimistas e individualistas*" (p. 101; grifos do autor).

Poder-se-ia argumentar, aproveitando as palavras finais de João Cabral, "*leitores, de resto, cada dia mais problemáticos*" (idem; grifos do autor), sobre o caráter atemporal, universal e humano da poesia, pelo menos desde o Romantismo alemão e o Simbolismo: poetas e leitores, assim, irmanam-se nos problemas profundos que os corroem e expõem suas fraturas existenciais e seu desajuste num mundo cada vez mais mecanizado, onde o homem comum, o leitor, o poeta, o eu-lírico, o (anti-)herói romanesco ou teatral, aparecem como problemáticos e problematizados. Em suma, o testemunho do poeta ressalta à perfeição essa interioridade humana esfacelada, esvaziada de sentido, e, ao mesmo tempo, o aspecto construtivo, autônomo e autotélico que a poesia foi gradativamente conquistando – para o bem e para o mal – nos últimos 250 anos.

Passando dos poetas aos críticos, percorramos rapidamente a teoria poética de, entre outros, Maurice-Jean Lefebve, Jean Cohen e Octavio Paz, para que novos prismas se revelem. Tais questões, somadas àquelas que apresentamos principalmente na segunda parte deste trabalho, e àquelas que discutiremos mais adiante, sobre o poema em prosa, evidenciarão melhor a teoria poética – lírica – que abraçamos.

Lefebve, em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*, argumenta que a poesia, cuja linguagem se desgarra e se separa da utilidade prática da língua, é carregada de *intencionalidade*, que 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; negrito nosso). Assim, o discurso poético caracteriza-se pela utilização de uma linguagem (ou metalinguagem, conforme acima

enunciamos) em que se exacerbam a conotação, a polissemia, a ambigüidade, a intenção de se construir um objeto (a obra de arte literária, o poema) que tenha existência material independente e que ultrapasse a mera comunicação propiciada pela linguagem corrente. A *intencionalidade* da linguagem literária se concretiza na *materialidade* e na *figuralidade*. A primeira é conceituada por Lefebve como a "consistência que ganha a linguagem no discurso literário" (p. 87), enquanto a *figuralidade* é condição estruturante de qualquer discurso literário, pois, segundo o crítico, todos os componentes de um poema, desde as clássicas figuras de retórica até a rima, a versificação ou as imagens, são *figuras* deliberadamente escolhidas pelo poeta: "toda figura [...] vale pelo seu valor conotativo: enriquece a obra com significações sugeridas" (p. 58). Em outro trecho, Lefebve é categórico: "qualquer discurso com intenção literária é já figura no seu conjunto, pelo próprio facto de que, separado do seu referente prático, se constitui em objecto de linguagem e se apresenta na sua materialidade" (p. 46). Esta materialidade, por fim, fechada num todo coeso, orgânico, harmônico e autônomo, se *presentifica*, se *abre* e se *atualiza* sempre que o leitor a inquire e a perquire.

Outro crítico francês, Jean Cohen, em *Estrutura da linguagem poética*, destaca o fato de a "poetização abrange[r] os dois níveis da linguagem, o fônico e o semântico" (Cohen, 1974, p. 46). A partir deste duplo aspecto Cohen analisa a estrutura da linguagem poética ligando a *versificação* (os elementos formais, significantes, do poema) ao nível fônico, enquanto a *predicação* (os conteúdos, os significados presentes no poema) liga-se ao nível semântico. A exemplo de Lefebve, Cohen considera como *figuras* os vários elementos fundamentais da poesia: o verso, a rima, o paralelismo, a homofonia (busca de sons semelhantes através do uso de ecos, refrãos, repetições, aliterações e 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 como *figuras*: a) a *impertinência*, ligada à predicação e ao uso de epítetos – como, por exemplo, *perfumes negros* –, e caracterizada como um desvio à norma lingüística; 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**"

(Cruz e Sousa, 1995, p. 570; negrito nosso); 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 *inconseqüência*, definida pelo crítico como uma figura "construída pela ruptura do fio lógico do pensamento. [...] Chamaremos 'inconseqüência' esse tipo de desvio que consiste em coordenar duas idéias que, aparentemente, não têm nenhuma relação lógica entre si" (Cohen, 1974, p. 138; aspas do autor).

Cohen apresenta, como ilustração de suas teorias, principalmente poemas simbolistas – através dos quais podemos inferir, comparando-os com poemas barrocos, clássicos, românticos e parnasianos, como a *evolução* do Classicismo ao Simbolismo foi uma exacerbação de tais figuras semânticas. A *inconseqüência*, reconhece o crítico, não é pertinente apenas à poesia, pois aparece também na pintura, no cinema, no romance moderno, no teatro, na música.

A nosso ver, o paroxismo a que os poetas simbolistas levaram as figuras semânticas invade também a prosa poética e o poema em prosa, como exemplifica o fragmento extraído de Cruz e Sousa. Outrossim, 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 ou o *enjambement*. Constatamos, 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 escolha de vocabulário e de epítetos, na ambigüidade, na polissemia etc. Também se aplicam, ao poema em prosa, os conceitos de intencionalidade, materialidade e figuralidade da linguagem, defendidos por Lefebve, assim como as noções de presentificação e obra aberta, como veremos adiante.

Enfim, para 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" (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. Assim, 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. (p. 97; aspas do autor; negrito nosso) [...] 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**. (p. 132; aspas do autor; negrito nosso)

O exposto até aqui procurou elucidar alguns problemas relativos à especificidade da poesia e do discurso poético. Para uma melhor compreensão deste discurso, estudamos abaixo as mais importantes *figuras* – na acepção de Lefebve e Cohen – constitutivas da *poesia em versos* – para melhor confronto desta com a *poesia em prosa* –, como o verso, o ritmo, o metro, a rima, a estrofe e a imagem.

Sobre o *verso*, sabe-se que a poesia, tradicionalmente, é caracterizada como um *discurso versificado*. A palavra *verso* origina-se do latim (*versus, versum, vertere*) e significa literalmente virado, voltado; voltar, retornar. Há quem compare o movimento rítmico do verso, de ida e volta, com o movimento do arado que lavra os campos. Com efeito, se comparamos a disposição gráfica de qualquer poema em versos (um soneto, por exemplo), percebemos claramente a semelhança deste com um campo cultivado: as *ruas* plantadas seriam cada verso; um conjunto delas, a estrofe; as curvas de nível, que separam cada grupo de *ruas* cultivadas, significariam o espaço em branco – as pausas – entre as estrofes. Entre outros motivos, a comparação se faz necessária porque evoca, de forma sutil e sugestiva, as analogias universais entrevistas pelos simbolistas.

Segundo Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, "por verso entende-se a sucessão de sílabas ou fonemas formando unidade rítmica e melódica, correspondente ou não a uma linha do poema" (Moisés, 1995, p. 508). Grande parte da crítica é unânime em apontar o verso como elemento essencial e fundador da poesia, sua diferença estrutural em relação à prosa: "o verso é a antifrase" (Cohen, 1974, p. 61). Acredita-se mesmo que verso seja sinônimo de boa poesia, mas na realidade não basta a alguém ser um versejador hábil – e/ou saber preencher as *fôrmas* literárias, como o soneto –, para que seu texto seja efetivamente um poema: há poemas em verso destituídos de qualquer poesia, como há textos em prosa ricos de conteúdo poético – neste sentido, a *prosa poética* de João Guimarães Rosa e o *poema em prosa* de Arthur Rimbaud podem servir como paradigmas.

Parafraseando Massaud Moisés, em *A criação literária* – Poesia, pode-se dizer que a dicotomia *verso* e *prosa* esconde o problema mais profundo da especificidade e das tensas relações *poesia* e *prosa*, conforme abordaremos adiante. Portanto, a diferença tipográfica entre *verso* e *prosa* – a mancha do texto na página – "não está em causa, por serem [o verso e a prosa] empiricamente diferençáveis, ao menos enquanto forma" (Moisés, 1997a, p. 75). *Verso* e *prosa* são, portanto, instrumentos, meios, ferramentas que o poeta e/ou o escritor utilizam para fazer Literatura: conforme Wilson Martins, citado por Moisés, *verso* e *prosa* "são formas, *tecnicamente diferentes*, da expressão literária" (apud Moisés, 1997a, p. 75; grifos do autor). Em conseqüência, a Literatura engloba textos em *versos* (as tragédias gregas; os sonetos de Camões ou os de Bocage; os poemas em versos livres dos modernistas) e em *prosa* (os romances de Machado de Assis e os de Guimarães Rosa; o conto e a novela; o poema em prosa de Mallarmé ou o de Cruz e Sousa).

Poderíamos abordar ainda outras questões sobre o verso, mas não pretendemos fazer deste espaço um manual de versificação – com todo o respeito por estes, de ajuda inestimável. O que se pretende, genericamente, é lembrar que o verso, na tradição greco-latina, era *quantitativo*, composto de *pés* (a menor partícula estrutural de um verso; cada unidade métrica, formada da combinação de sílabas breves e longas – estas, realçadas pelo acento métrico), enquanto na tradição românica o verso é *qualitativo* e está baseado no número de sílabas, e não na combinação destas em breves e longas. Assim, na língua portuguesa, por exemplo, classificam-se os versos de acordo com o número de sílabas que os formam, sendo os mais comuns o redondilho menor e o maior (de cinco e de sete sílabas, respectivamente) – chamados de *medida velha*, vem-nos da tradição medieval ibérica –; o decassílabo (de dez sílabas), que é chamado de *heróico* (com acento – ou *cesura* – na sexta e na décima sílabas) e *sáfico* (com acento na quarta, oitava e décima sílabas); o alexandrino, verso de doze sílabas poéticas oriundo da França e bastante utilizado por nossos poetas parnasianos – e simbolistas. O decassílabo está presente na poesia lírica (sonetos, por exemplo) e também na poesia épica camoniana, sendo a epopéia *Os Lusíadas* toda composta em versos decassílabos heróicos e sáficos em oitava rima (a famosa estrofe utilizada por Camões, com sistema fixo de rimas ABABABCC). Contudo, na poesia trovadoresca portuguesa já encontramos o decassílabo em algumas cantigas de amigo de D. Dinis, por exemplo, se bem que com acento rítmico bem diferente do preconizado pela *medida nova*. Outrossim, não é preciso lembrar que a cesura clássica do decassílabo nem sempre foi respeitada pelos poetas das várias escolas (com exceção dos parnasianos, talvez), que a deslocaram por necessidades internas e pessoais de ritmo e composição.

Pelo exposto, depreende-se – e compreende-se – a importância atribuída ao verso enquanto elemento fundamental da poesia, pois tal concepção está arraigada em alguns milênios de tradição poético-expressiva. Daí os tratadistas de plantão e sua severa crítica às *reformas* tímidas – como o deslocamento de cesuras no decassílabo ou no alexandrino – e à batalha travada, no final do século XIX, pelos versilibristas e pelos adeptos da poesia em prosa. Não é de se admirar, portanto, que a camisa-de-força da métrica tenha se tornado o guardião do Templo das Musas, forçando a poesia a se evadir ou a se ausentar espontaneamente – como se dá no século XVIII francês. É ainda Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, quem nos oferece uma definição clara de *métrica*: "Sinônimo de *versificação* e *metrificação*, o vocábulo designa o conjunto de regras e normas relativas à medida e organização do verso, da estrofe e do poema como um todo" (Moisés, 1995, p. 335; grifos do autor).

A *estrofe*, segundo o estudioso, também era disciplinada, medida, convencionada. Assim, a estrofe equivale ao parágrafo da prosa, mas enquanto este não tem um limite ou uma extensão definidos – índice de liberdade caro ao poema em prosa –, a estrofe é uma convenção: há estrofes de apenas um verso (mais raras), mas principalmente de dois, três, quatro (muito comum na lírica de língua portuguesa), oito ou dez versos. Com o advento do verso livre, a estrofação, como era natural, beneficiou-se das conquistas e também se tornou livre e irregular, cabendo ao poeta definir quantos versos terá cada estrofe de seu poema.

Com o verso, o metro, o ritmo e a estrofe, a *rima* compõe o quinteto mais importante da composição poética tradicional, em termos de *figuras formais* – a nosso ver, a *imagem* está vinculada aos aspectos semânticos do poema. Conforme Cohen, "a rima não é simples repetição de sons, mas repetição de sons terminais" (Cohen, 1974, p. 65), apesar de que o uso de rimas internas, entre vários poetas, é bastante comum. As muitas páginas dedicadas por Massaud Moisés à rima, em seu citado *Dicionário* (cf. Moisés, 1995, p. 433-46) dão-nos bem uma idéia da origem incerta da rima e da polêmica em torno de sua utilização. Sobre este último aspecto, algumas escolas (o Arcadismo, por exemplo, vincado pelo gosto clássico) não consideram a rima como o elemento mais importante do verso, e muitas vezes não a utilizam. Já entre os parnasianos a rima rica, rara, preciosa, atinge *status* de obrigatoriedade e necessidade absolutas, e tal gosto passará, atenuado, aos simbolistas.

A classificação das rimas, segundo Moisés, é múltipla: pode ser quanto à natureza (toante e consoante – esta, a mais comum); quanto ao acento (aguda, grave e esdrúxula – ou proparoxítona); quanto à qualidade (rica e pobre); quanto à disposição no corpo do verso (inicial, interna ou final – o mais comum, significa a rima propriamente dita); quanto à

disposição na estrofe (contínua – quando a estrofe toda apresenta a mesma rima –, emparelhada, alternada, intercalada, encadeada, misturada). Os simbolistas adeptos do versilibrismo vão valorizar formas mais atenuadas de rimas, como a aliterante, a assonante e a toante. A exemplo do verso livre e da estrofe livre, a rima também se liberta, sendo comuns no Modernismo os versos brancos ou soltos (sem rima). Em outros casos, em busca da homofonia e em honra do ritmo e da cadência do texto, exploram-se (mesmo entre os simbolistas e os adeptos do poema em prosa) as chamadas figuras de harmonia, como a aliteração, a assonância, a paronomásia, a anáfora e os efeitos de repetição (paralelismos, ecos, refrãos ou estribilhos).

Aristóteles, em *Retórica* (III, 9, 9), faz referência à homofonia vocabular, mas segundo Moisés, ele refere-se ao *homeoteleuto* e ao *homeoptoto*, figuras retóricas que estariam na origem da rima e que acabam por se confundir. O primeiro consiste "na correspondência fonética da terminação ou desinência [...] das derradeiras palavras das partes da oração ou dos versos" (Moisés, 1995, p. 277), como, por exemplo, em *dramática* e *mística*; o segundo, além disso, pode aparecer no meio da sentença ou do verso. Finalmente, valemo-nos de Moisés para situar historicamente a rima:

> A rima não se afigura nativa de nenhuma língua européia ou indo-européia; em contrapartida, remonta a priscas eras no Chinês e nos idiomas semíticos, de onde teria transitado para o Sânscrito e o Iraniano. No Latim dos primeiros tempos, os exemplos oferecidos pela poesia de Ênio devem ser considerados obra do acaso. Da mesma forma as consonâncias registradas em Ausônio, Marcial, Claudiano, Lucano, Horácio, Propércio, Virgílio e Varrão. [...] E na Irlanda do século V já se observam homofonias vocabulares ao fim e ao meio dos versos. [...] sua gênese [da rima] estaria nos hinos cristãos dos primeiros séculos. [...] a recorrência sonora cooperava na fixação, pela memória, dos textos eclesiásticos. Assim, no século X, dá-se o aparecimento da rima como a entendemos hoje, a qual alcançaria, nas duas centúrias seguintes, o apogeu de sua perfeição. (p. 435)

Dentre os primeiros poemas não-religiosos estruturados em rima consoante, citam-se a *Canção de Clotário* (escrita em latim, pelo bispo Hildegardo de Meaux, em 869), o poema provençal *Chanson de Sainte Foi d'Agen* (século XI), a "Cantiga da Ribeirinha", de Paio Soares de Taveirós (1189 ou 1198) (cf. Moisés, 1995, p. 438).

Deliberadamente deixamos para discutir juntos o *ritmo* e a *imagem*, dois elementos estruturais de qualquer literatura e arte, mas que, no século XX, empós dos românticos e dos simbolistas, revolucionaram radicalmente a concepção e a composição de *poesia*. Conforme Moisés, *ritmo* deriva do grego *rhythmós* (movimento regrado e medido, cognato de *rheîn*, fluir) e "designava primitivamente o fluxo dos rios ou o movimento das vagas oceânicas. Por analogia, passou a ser utilizado em Arte" (p. 446). Em decorrência, "pode-se ter como assente

que o ritmo se caracteriza pelo tempo, pelo movimento e pela continuidade, que produzem o chamado prazer estético" (p. 447). No que concerne à imagem, Moisés reconhece a instabilidade semântica do vocábulo e propõe a seguinte conceituação, em termos literários:

> Teríamos de conceituar a imagem como a pintura por meio de palavras em que estivesse ausente a analogia e a comparação, e, portanto, se ativesse à descrição: o poema nos apresentaria a soma de signos correspondentes à representação, na mente do escritor, dos pormenores sensíveis que compõem os objetos do mundo físico. O leitor 'vê' no texto a concretização verbal (imagens visíveis) da representação mental (imagens psicológicas) de um objeto sensível. (p. 284; aspas do autor)

De nossa parte, cremos que a definição do crítico é bastante funcional, mas não compreendemos porque dissociar a imagem da metáfora e/ou da comparação: imagem, a nosso ver, não é apenas descrição, mas também analogia, comparação, justaposição, simultaneísmo na apreensão e representação de objetos, conforme os simbolistas e os vanguardistas o demonstraram. Por conseguinte, pensamos que a metáfora *é* a imagem literária por excelência. Vejamos como outros críticos concebem o *ritmo* e a *imagem*.

Para O. Brik, conhecido formalista russo, "chama-se ritmo a toda a alternância regular" (Brik, 1989, p. 13). Brik ressalta o ritmo musical, coreográfico ou poético como uma sucessão temporal: "O ritmo poético [é] a alternância das sílabas no tempo" (idem). B. Tomachévski considera que o ritmo é "todo o sistema fônico organizado para fins poéticos" (Tomachévski, 1989, p. 25). Mais adiante, afirma o autor:

> O domínio do ritmo não é o da contagem. Ele liga-se não à escansão artificial, mas à pronúncia real. Não se pode pôr em relevo o ritmo porque, ao invés do metro, ele não é ativo, mas passivo, não engendra o verso, mas é engendrado por ele. [...] Mas o ritmo é sempre concreto. (p. 28)

Conforme Tomachévski, o ritmo é percebido pela leitura em voz alta, quando são evidenciadas as várias figuras responsáveis pela massa sonora do poema. Para este formalista russo, o metro é o aspecto técnico da contagem silábica do verso, enquanto o ritmo é seu elemento sensível, primordial. Por seu turno, o poeta e crítico Octavio Paz sustenta:

> O ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. **Sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa. O ritmo é condição do poema, enquanto é inessencial para a prosa**. (Paz, 1996, p. 11; negrito nosso) [...] **O ritmo** é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: **é imagem e sentido**. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: **a frase poética, o verso**. O metro, ao invés disso, é medida abstrata e independente da imagem. A única exigência do metro é que cada verso tenha as sílabas e os acentos requeridos. [...] **Em si mesmo, o metro é medida vazia de sentido. O ritmo, pelo**

> **contrário, jamais se apresenta sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto**. (p. 13; negrito nosso)

Evidencia-se ainda, na lição de Paz, a indissociabilidade entre o ritmo do verso e as imagens veiculadas pelo poema, pois é da conjugação desses dois fatores que o poema é capaz de expressar um sentido. A *imagem* é assim definida pelo poeta mexicano:

> **Designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema**. Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. [...] Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los. (p. 37-8; negrito nosso)

As imagens ou são reais (uma flor vista, o aroma do café sendo coado) ou são frutos da imaginação (uma flor irreal, um sonho). Em ambos os casos, essas imagens denotam um valor psicológico. No caso da poesia, a imagem é *conotativa* – ou uma espécie de desvio, ou ainda uma intencionalidade –, pois ao reproduzir a pluralidade e a diversidade do mundo real, a imagem outorga-lhe unidade, ou seja, *a imagem poética é sempre um discurso sobre o mundo*.

De acordo com Paz, há diversos níveis de sentido nas imagens utilizadas e veiculadas pela poesia. Assim, a) as imagens poéticas são autênticas porque o poeta as viu ou ouviu; elas expressam sua visão de mundo e sua experiência genuína de percepção da realidade; b) as imagens poéticas reafirmam a intencionalidade do discurso poético, pois "constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras" (p. 45). A realidade da obra (sua verossimilhança), evidentemente, difere da realidade cotidiana, pois uma paisagem pintada por Odilon Redon ou uma cena amorosa descrita por Góngora possuem autonomia e existência próprias, e permanecem paralelas à existência e à verdade reais. Claro que a "verdade estética da imagem" (idem) tem validade apenas dentro do universo estético a que pertence: assim, a morte de Inês de Castro retratada por Camões é perfeitamente verossímil no contexto d'*Os Lusíadas*, não importando a distância intransponível que há entre o assassinato real da figura histórica de Inês de Castro e a realidade poética da epopéia camoniana; c) *As imagens poéticas validam a poesia como forma superior de conhecimento*, pois elas sempre nos revelam algo sobre nós mesmos ou sobre o mundo, por mais disparatadas que sejam essas imagens (a poesia ou a pintura surrealistas, por exemplo, preocupadas em cavoucar os meandros do inconsciente e da supra-realidade).

Dos vários elementos aqui conceituados (verso, metro, estrofe, rima, ritmo e imagem), concernentes ao poema em versos, *com exceção do verso e do metro, todos os outros são também encontráveis, transfigurados, no poema em prosa*. Assim, estando abolidos o verso e o metro – substituídos por sentenças breves e/ou longas e pelo parágrafo mais distendido da prosa, de certa forma equivalente à estrofe –, constatamos que a rima convencional também é superada, agora explorada em nuanças possíveis pela homofonia (aliteração, assonância, figuras de harmonia, repetições), conforme se constata nos poemas em prosa de Cruz e Sousa ou Raul Pompéia, entre nós. Além da massa sonora, a deliberada homofonia coopera com o ritmo. No caso específico de Aloysius Bertrand, o ritmo é ainda reforçado pelo *couplet*, equivalente estrófico utilizado pelo poeta – também em prol da simetria. As imagens veiculadas pelo poema em prosa – as do mundo medieval, fantástico e grotesco de Bertrand; as do mundo moderno baudelairiano; as evocações espirituais e interiores dos simbolistas, como em "Asas..." ou "Oração ao Sol", de Cruz e Sousa – são deliberadamente sugestivas. Conforme Suzanne Bernard, "*cette esthétique de la suggestion, elle est, au fond, inséparable de l'esthétique même du poème en prose*" (Bernard, 1959, p. 72). O poema em prosa, enfim, deixando de lado entraves maiores como o *verso* e a *metrificação*, relativizando o emprego da *rima* e da *estrofe*, valoriza essencialmente o *ritmo* e a *imagem*, bases, como se sabe, da renovação da poesia da modernidade. Esta *poesia da modernidade*, conforme a temos caracterizado, preza o ritmo universal – analógico – e o ritmo interior, este ligado em essência à imagem inconsciente, fugidia, caótica.

Poesia e *poema*, apesar de tomados às vezes como sinônimos, não se confundem. Ora, o que caracteriza a poesia e não o poema? O que é o poema, em relação à poesia? A poesia aparece somente no poema? A poesia prende-se apenas ao espaço físico, tipográfico, do poema? A poesia existe em latência na natureza?

A poesia, conforme constata Manuel Bandeira, existe onde menos se espera – e existe por si, independente da linguagem, anterior e posterior ao poeta que a condiciona a uma forma. Assim, poderíamos dizer que a poesia existe em estado latente na natureza, no ser humano, nos bens culturais e nos objetos cotidianos que permeiam nossa vida: a arquitetura de Gaudí, a pintura de Miró, a literatura de Graciliano Ramos, a faca peixeira, as lavouras de cana-de-açúcar e os mocambos de Recife foram temas da poesia de João Cabral de Melo Neto. A poesia, ao não se prender apenas ao espaço delimitado do poema, pode aparecer na pintura de um dado artista, num filme, num objeto de escultura – apesar de que, a nosso ver, expressões como *filme poético* ou *quadro poético* – como *paisagem romântica* – revelam

muito mais um aspecto subjetivo de conteúdo, um estado de alma, de afeto ou de sentimento, do que propriamente uma *consciente vontade formal* a ser corporificada em poema. Conforme assevera Luiz Santa Cruz, em seu interessante *Poética menor*, pode "exist[ir] poesia fora do poema, mas é este, Fedro, que nos interessa enquanto poetas" (Santa Cruz, 1953, p. 64).

Portanto, a poesia se conhece (e se apreende) pelo poema. O poeta, através da linguagem, revela-se como construtor de *poemas*. E este poema, gratuita e intencionalmente construído, *é* o espaço privilegiado da poesia. O poeta e professor Pedro Lyra, em *Conceito de poesia*, é o responsável pela seguinte conceituação de poesia e poema, a nosso ver bastante original:

> A poesia é uma substância imaterial identificada originariamente com a transitividade do ser do mundo – o que, por uma reação de atração ou repulsão, sugere ao homem uma atitude de resposta, sob a forma de poema. Ou, numa formulação condensada para a literatura: **poesia é a transitividade do ser do mundo; poema é a verbalização estetizante da poesia**. (Lyra, 1992, p. 88; negrito nosso)

A poesia, enquanto "substância imaterial", deve portar em si, necessariamente, uma carga elevada de *novidade*, *beleza* e *magnitude* – marcas da "transitividade do ser do mundo" – e é no corpo do poema que estas três categorias se plasmam em realidade.

Por seu turno, Massaud Moisés, em *A criação literária* – Poesia, a partir de T. S. Eliot, traça as seguintes considerações:

> A poesia *passa* para o poema, na medida em que este funciona como reservatório de signos que conduzem à poesia ou preservam-na de esvair-se. [...] O leitor reproduz o estado lírico do poeta, enriquecido das sugestões do poema, emanadas da fixação daquilo que ao próprio criador do poema era absolutamente insuspeitado. [...] A poesia está em nós, não no poeta, nem no poema. Este, apenas constitui uma série de sinais que induzem à poesia, ou desencadeiam-na. O poeta *sente* a poesia e ato contínuo a plasma no poema, e não mais volta a sentir o que motivou o empenho verbal, a não ser como leitor, encarando o poema como obra estranha, e nesse caso se incluirá entre nós. (Moisés, 1997a, p. 90; grifos do autor)

O crítico, em suma, toca em aspectos essenciais como a produção e a recepção do poema, encarecendo elementos como a inspiração e o estado poético experimentados pelo artista. Com efeito, enquanto obra aberta, o texto poético se presentifica a cada leitura, revelando e desvelando seus significados profundos, às vezes desconhecidos pelo próprio autor. Contudo, não concordamos com Moisés quando afirma que "a poesia está em nós" ou que "o leitor reproduz o estado lírico do poeta": a poesia, enquanto substância imaterial, encontra ressonâncias na sensibilidade do leitor, *habitando-o* temporariamente; mas nenhuma leitura, por privilegiada que seja, é capaz de resgatar o estado poético – árduo, solitário, de

embate com a palavra e de luta com o caos profundo, pessoal, de onde extrai novo cosmo – vivido pelo poeta.

Sobre a *prosa*, sabe-se como esta sempre esteve ligada às expressões pragmáticas como a ciência, a filosofia, a comunicação, a hagiografia, os tratados de conteúdo diverso. A *prosa literária*, conquanto apareça na Antigüidade clássica em obras como *Dáfnis e Cloé*, atribuída a Longo (século II a. C.), *O asno de ouro*, de Apuleio, ou *Satyricon*, de Petrônio (ambos do século II d. C.), só muito posteriormente foi elevada à categoria de instrumento apto para a veiculação de informações estéticas, em relação ao verso.

Por outro lado, as narrativas de *O asno de ouro* e *Satyricon* aparecem mescladas por versos polimétricos e configuram-se como exemplos de *prosimetra* oriundos da Antigüidade tardia, ao lado de outros como as sátiras menipéias de Varrão, Marciano Capela e Boécio (cf. Curtius, 1996, p. 204). Por seu turno, Massaud Moisés, em *A criação literária* – Prosa II, assinala que desde a Antigüidade clássica esses empréstimos e/ou essas contaminações são comuns entre prosa e poesia. O autor cita como exemplo o encômio, inicialmente escrito em versos, e que, após Isócrates, passou a ser escrito em prosa. As obras de Xenofonte, Longo, Luciano, Apuleio e Petrônio testemunham, pouco a pouco, "a tendência da prosa para tornar-se cada vez mais fictícia e mais poética" (Moisés, 1998a, p. 21). É neste clima, portanto, que, além dos textos híbridos, proliferam na Idade Média as novelas e romances de cavalaria, tão apreciados por românticos e simbolistas. Como mais um exemplo dessas contaminações citamos a própria Bíblia, que, além dos salmos e do *Cântico dos Cânticos*, em versos, é vazada numa linguagem prosaica que beira o poético.

Apesar da produção romanesca de Boccaccio (autor de *Deccameron*, século XIV) ou Cervantes (autor de *D. Quixote*, século XVI); apesar do incipiente romance inglês do século XVIII, foi preciso esperar o Romantismo (quando nasce o romance moderno, burguês) e o Realismo para que a prosa literária alcançasse enfim, no século XIX, um novo estatuto estético, elevando o romance (o grande gênero literário do século), o conto e a novela ao cume das manifestações artísticas relevantes. Assim, além da *escrita artística* dos irmãos Goncourt, instauram-se a prosa poética dos românticos e a prosa elegante, modelar, de Stendhal, Balzac, Flaubert, Huysmans, Dostoiévski, Henry James, Machado de Assis, Raul Pompéia, Eça de Queirós e tantos outros. A partir de então, vincada profundamente pelas conquistas advindas com o Simbolismo, pelo Impressionismo e pelas vanguardas do começo do século XX, a prosa – e a prosa poética, em particular – goza de *status* privilegiado em praticamente todas as literaturas modernas.

Para Massaud Moisés, em obra citada acima, "como a prosa literária é posterior à poesia, foi pela transferência de predicados desta última que a outra se constituiu" (idem). A nosso ver – no que concerne ao poema em prosa e à prosa poética – pode-se dizer que tanto a poesia quanto a prosa têm-se alimentado mutuamente. Outrossim, paralelo a estas considerações está o problema dos gêneros literários, uma vez que de Aristóteles até meados do século XVIII a epopéia e a tragédia (em versos) são sobremodo valorizadas. Assim, com base na *Poética*, tendeu-se a considerar a poesia como arte superior à prosa – por certo de forma adulterada, uma vez que a prosa literária se constitui tardiamente, em relação à poesia, e não podia ser prevista por Aristóteles, que na *Arte retórica* estuda a prosa não como discurso literário, ficcional, mas como um tipo especial de discurso, pragmático e persuasivo, dividindo-o em três gêneros: deliberativo, demonstrativo e judiciário (cf. Paes, 1997, p. 15).

Aos três grandes gêneros literários preconizados pelo filósofo na *Poética*, que versam sobre a *poesia* (o *lírico*, o *épico* e o *dramático*) veio juntar-se, também tardiamente – e para dar conta da *nova literatura em prosa* – o *gênero narrativo*, que engloba produções em prosa como o romance, a novela e o conto. A *prosa poética*, último estágio dos empréstimos entre prosa e poesia, é assim caracterizada por Moisés:

> A **prosa poética** [...] se caracterizaria pelo **aspecto narrativo**: a narração é o seu instrumento de eleição, ao contrário da prosa não-literária, centrada na idéia ou no conceito. De onde se pode dizer que a denominação mais apropriada, talvez menos ambígua, seja *narrativa poética*: a prosa poética se configuraria sempre que a narrativa – conto, novela ou romance – fosse permeável à poesia. (p. 28; grifos do autor; negrito nosso)

A prosa poética, portanto, não se caracteriza como uma modalidade autônoma, fechada em si mesma, como o poema em prosa. É expressão adjetiva, prende-se ao gênero narrativo e pode aparecer, indistintamente, em romances, contos e novelas, no todo ou em parte, como acontece em alguns momentos da obra de Guimarães Rosa ou num romance como *Lavoura arcaica* (1975), de Raduan Nassar, onde o trabalho com a linguagem é um espetáculo à parte. Em outros termos, esses dois autores fazem prosa como quem faz poesia, pois valorizam sobremodo a palavra e buscam adequar a linguagem altamente condensada da poesia à cadência e ao ritmo lógico, fluente e preciso da narrativa. Em suma, em Guimarães Rosa e em Raduan Nassar, o *como narrar* realça a rica matéria a ser narrada: sua arte não é apenas expressão, mas fundamentalmente *construção*, como a melhor poesia.

Reportando-nos novamente ao livro citado de Massaud Moisés, este afirma que "a essa prosa tingida de poesia empresta-se o nome, desde 1540, de *stile poétique* ou já de *prose poétique*" (p. 21; grifos do autor) e assinala de forma pertinente a distinção entre prosa ("não-

eu") e poesia ("eu"): enquanto a primeira é "narrativa por definição, estruturada sobre os nexos da sintaxe lógica, [a poesia é] descritiva por natureza e subordinada à sintaxe psicológica e emotiva" (p. 42). Aprofundando esta distinção entre poesia e prosa, assim se manifesta o estudioso brasileiro:

> A **poesia** identifica-se por ser a expressão do '**eu**' por meio da **linguagem polivalente**, ou seja, metafórica, enquanto a **prosa** se distingue por colocar a tônica na apreensão do '**não-eu**', empregando o **mesmo tipo de linguagem**. Desse modo, **a prosa poética se definiria como o texto literário em que se realizasse o nexo íntimo entre as duas formas de expressão, a do 'eu' e a do 'não-eu'**. Longe de ser pacífico, o encontro é marcado por uma tensão, de que o texto extrai toda a sua força comunicativa. No binômio, o substantivo é representado pela prosa, ou a expressão do 'não-eu', ao passo que a poesia funciona como um qualificativo. Estamos, pois, diante de um tipo específico de prosa, assinalado pela fusão da poesia e da prosa. (p. 26; aspas do autor; negrito nosso)

Moisés tece ainda algumas considerações sobre a possível invasão da poesia em outros tipos de prosa que não a literária, e chega à conclusão de que "em princípio, a prosa não-literária é tão permeável quanto a outra ao contágio da poesia" (idem). O autor cita como exemplo a obra filosófica de Nietzsche, vazada numa linguagem fragmentária e aforística, centrada no Eu, e por isso mesmo marcada pelo poético. Além disso, o ensaio e a oratória (sacra ou profana) podem vincar-se pelo signo da poesia.

Citamos ainda uma vez Massaud Moisés, que oferece uma síntese clara da prosa poética e seus processos:

> A fusão do enredo e da poesia, a narratividade desenvolvida em ambiência lírica ou épica, eis, em suma, a prosa poética. Desencadeado o encontro de águas vindas de afluentes convergindo para o mesmo mar, as conseqüências são previsíveis: 1) a intriga amortece, tornando-se muitas vezes um fio débil ou subterrâneo; [...] 2) a primeira pessoa do singular, do narrador ou das personagens, comanda o espetáculo; [...] 3) a narrativa é um espetáculo rememorado, por entre névoas de incerteza, ou sutilezas oníricas, como se transcorresse no interior do 'eu'; [...] 4) a vaguidade, ocasionada pela ambigüidade do relato, conduz as reminiscências; 5) o pormenor fabulativo banha-se numa luz espectral, difusa, irreal; 6) a metáfora de vasta amplitude associa-se a uma lógica da frase que é a um só tempo a da emoção e do arcabouço histórico; 7) tudo se passa como se a frase verbal se transmutasse em frase musical; [...] 8) a tessitura dos acontecimentos, por natureza extrospectiva, mergulha na introspecção; [...] 9) por fim, à semelhança da poesia, e ao contrário da prosa de ficção habitual, a metáfora é de imediata ressonância. (p. 29; aspas do autor)

Ao lado das características apontadas por Moisés, acrescentamos o tratamento polissêmico que a prosa poética confere ao tempo e ao espaço, bem como a preocupação com a linguagem. Queremos ainda frisar o ritmo peculiar deste tipo de narrativa (de "frase musical") e o uso intensivo do monólogo interior e do fluxo de consciência ("névoas de incerteza"), que faz aflorar as imagens oníricas, inconscientes, caóticas, como se vê

claramente no romance citado de Raduan Nassar ou em algumas obras de Clarice Lispector. No que concerne a Guimarães Rosa, autor de fecunda capacidade efabulativa, cremos que subsiste, à sua obra essencialmente épica, uma espécie de arcabouço ou alicerce lírico: sua obra personalíssima, inclusive no que tange à mistura de gêneros, é um momento privilegiado da prosa poética, em língua portuguesa.

Por tudo que foi apontado, podemos chamar a esse fenômeno de valorização da prosa poética, no século XX (principalmente), de *liricização da prosa*, fenômeno este altamente qualificado e tido como definitivo, abrangente e de resultados duradouros e profundos. Em contrapartida, podemos pensar também numa certa *prosificação da poesia* no século XX, em dois níveis, a) em primeiro lugar, aquela que acomete principalmente a primeira geração modernista brasileira – mas também a chamada poesia marginal dos anos 70 –, tributária do coloquialismo, do poema-piada, de temas do cotidiano, do humor, da ironia e da paródia, da banalização (no melhor sentido desta palavra) da poesia, necessária naquele momento, como se constata em poemas de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e tantos outros; b) em segundo lugar, a advinda, desde o século XIX, com o poema em prosa, que, ao lado de temas universais, intimistas, lendários ou fantásticos, também explorou o cotidiano (como em Baudelaire e em Manuel Bandeira). Comparando os dois processos, conclui-se que o primeiro herda a linha coloquial-irônica, jocosa e paródica do Simbolismo laforgueano, enquanto o segundo liga-se, indiscutivelmente, à linha sério-estética do movimento, tendo Mallarmé como corifeu. O primeiro é mais circunstancial, temático e facilmente superável, conforme percebemos pelas obras posteriores dos três poetas citados, enquanto o segundo (a *prosificação da poesia pelo poema em prosa*) é duradouro e está voltado essencialmente para aspectos profundos de estética, estrutura e construção de um novo estatuto para o poético – para a *liricidade*, vale dizer. Assim, conforme propugna Suzanne Bernard, parte-se de um princípio anárquico, destrutivo (a prosa) para erigi-lo em uma nova forma de poesia, que encontra sua razão de ser e os riscos de sua existência neste duplo princípio, ou seja, na "*lutte entre la liberté de la prose et la rigueur organisatrice du poème, entre l'anarchie destructive et l'art instaurateur de formes, entre le désir de s'évader du langage et la nécessité d'user du langage*" (Bernard, 1959, p. 408). Seja como for, cremos que as duas formas de *prosificação da poesia*, no século XX, primam pela liberdade temática e estética, valorizam a cosmovisão original e pessoal do artista e concatenam-se ao espírito comum de revolta e mudança que vinca o mundo moderno.

Por fim, sintetizamos abaixo algumas questões relativas à *prosa* e à *poesia*: em primeiro lugar, a *poesia* é um discurso condensado, de expressão imagística, altamente codificado, que utiliza o verso, o metro, a estrofe e a rima a fim de obter um ritmo próprio; a *prosa literária* é um discurso mais distendido, que se utiliza de parágrafos sintaticamente mais articulados que a linguagem da poesia para uma melhor concatenação e expressão de idéias e imagens. A *prosa literária* utiliza-se de metáforas, como a poesia, e tem seu ritmo próprio conseguido não através de versos, metros ou rimas, mas através do encadeamento mais lógico e fluente do discurso e do uso de homofonias diversas. A *poesia*, segundo Jakobson, liga-se mais estreitamente à metáfora (eixo paradigmático), enquanto a *prosa* prende-se à metonímia (eixo sintagmático). Contudo, a *prosa poética* parece subverter tal classificação. A *poesia* vale-se de uma linguagem extremamente turva, opaca, figurada; a *prosa* emprega, sobretudo, uma linguagem cristalina, pura, corrente. A *poesia* mostra, sugere, evoca; a *prosa ficcional* narra uma história, elucida, descreve, faz digressões. Contudo, estes últimos elementos se mesclam de forma arbitrária na *prosa poética*. Segundo Octavio Paz, a *prosa* "é um gênero tardio" (Paz, 1996, p. 12), enquanto a *poesia* existe desde sempre como "a forma natural de expressão dos homens" (idem). A *prosa*, ainda na concepção de Paz, é simbolizada por uma linha "reta, sinuosa, espiralada [ou] ziguezagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa" (idem), enquanto a figura geométrica mais pertinente à *poesia* é o círculo ou a esfera, fechados em si mesmos. Para Paul Valéry, a *prosa* está para o andar assim como a *poesia* está para a dança – reafirma-se, aqui, o caráter intencional da linguagem poética.

Umberto Eco, por seu turno, no ensaio "O signo da poesia e o signo da prosa" (em *Sobre os espelhos e outros ensaios*), assinala que "*prorsus* é aquilo que vai em linha reta e direta, [...] enquanto *versus* é o sulco, a fiada, aquilo que anda um pouco e depois pára" (Eco, 1989a, p. 233). E mais: "o verso, como artifício expressivo, dita leis ao conteúdo. [...] [A prosa] faz o possível para adequar-se ao conteúdo" (p. 239) de maneira clara, precisa, fluente, direta. Enfim, aprofundando tais diferenças, afirma o ensaísta:

> **Narrar em prosa não é acima de tudo escrever, é *conceber o mundo***. A decisão é cosmológica. O que acontece, em vez disso, com a poesia? **O poeta escolhe uma série de constrições expressivas**, e depois aposta que o conteúdo, seja ele qual for, e por mais que possa preceder a escritura, se adequará às constrições expressivas, e melhor ainda se disso sair modificado. **O poeta olha o mundo tal como as constrições do verso lhe impõem**. (p. 243, grifos do autor; negrito nosso)

Acenando para a questão do poema em prosa, podemos pensar que, neste, o poeta deixa de lado as "constrições expressivas" (verso, rima, metrificação, estrofação) e, através da prosa, instaura seu mundo novo, como é patente, por exemplo, nas *Evocações* de Cruz e Sousa, livro adiante analisado.

Segundo Jean Cohen, na *prosa* há a perfeita adequação entre o som e o sentido (homossemia); o discurso prosaico, no entanto, evita a homometria, a homofonia e a homorritmia da poesia, responsáveis pelo caráter de repetição (*versus*, retorno) e monotonia do verso. Por outras palavras, Cohen concorda com Paz ao caracterizar a *prosa* como linear e discursiva, propícia à expressão do pensamento, enquanto a *poesia* perfaz um discurso cíclico, repetitivo, voltado sobre si mesmo. O verso, para Cohen, "não é não-prosa, mas antiprosa" (Cohen, 1974, p. 80). Entretanto, afirma o crítico que o verso não é uma realidade apenas fônica, destituída de sentido: se assim fosse, ele nada significaria, e a leitura de um poema não nos transmitiria coisa alguma. O verso aproxima-se da prosa, assim, por sua linearidade e discursividade especiais, que fazem dele unidade portadora de um significado, como o discurso da prosa.

Ainda parafraseando Cohen, fica evidente que a mensagem da prosa literária também pode ser poética, uma vez que esta se vale de procedimentos próprios da poesia no trabalho com a linguagem. Assim, se a *poesia é poesia e prosa* (porque cíclica e artística, de um lado, e significante, de outro), a *prosa é prosa e poesia* (porque linear e significante, mas também artística).

Finalmente, vimos como a partir do final do século XVIII – e de forma contundente no século XX –, poetas e romancistas esbateram cada vez mais as fronteiras entre os gêneros e subgêneros literários e entre as noções tradicionais de prosa e poesia, buscando um radical meio de expressão que revelasse em profundidade a *novidade*, a *beleza* às vezes trágica e a *magnitude* (nem sempre positiva) do Eu, da vida e do mundo modernos. Tais instrumentos novos de expressão – a prosa poética, o poema em prosa, o verso livre –, se mostram a ampla e irrestrita liberdade do artista, revelam ainda o amplo e irrestrito grau de autonomia e autotelismo conquistado pela literatura e pela arte. Fazemos nossas as palavras de João Cabral de Melo Neto:

> A necessidade de exprimir objetiva ou subjetivamente a vida moderna levou a um certo tipo especializado de aprofundamento formal da poesia, à descoberta de novos processos, à renovação de processos antigos. Afirmá-lo não significa dizer que cada poeta de hoje é um poeta mais rico. Pelo contrário: esse aprofundamento deu-se por meio de uma como **desintegração do conjunto da arte poética, em que cada autor, circunscrevendo-**

> **se a um setor determinado, levou-o às últimas conseqüências**. A arte poética tornou-se, em abstrato, mais rica, mas nenhum poeta até agora se revelou capaz de usá-la, em concreto, na sua totalidade. (Melo Neto, 1998, p. 98; negrito nosso)

A perspectiva de Melo Neto nos propõe algumas reflexões: a) a pesquisa formal e o trabalho com a linguagem são o denominador comum dos poetas da modernidade; b) cada poeta é consciente da desintegração do conjunto da arte poética clássica; c) em decorrência, acentua-se o individualismo desses poetas; d) o poeta, assim, por caminhos próprios, leva ao paroxismo "um setor determinado" da antiga poética clássica, ora fragmentada; e) devido a isso, nenhum poeta foi ainda capaz de explorar em sua totalidade essa nova arte poética (espelho da própria fragmentação humana) – "em abstrato, mais rica". Ora, o poema em prosa, a nosso ver, enquadra-se perfeitamente como um dos tantos estilhaços da antiga poética, para o qual se voltaram tantos poetas, desde o início do século XIX francês, explorando-o e buscando dar-lhe uma feição característica – e a impossibilidade de defini-lo *a priori*, sob qualquer preceito normativo, levou tal trabalho de exploração e caracterização do poema em prosa pelo Simbolismo e pelo Modernismo adentro. Assim, de novo ecoam as palavras de Melo Neto, segundo as quais cada poeta se vê na contingência de criar seu próprio conceito de poema, poesia, arte poética e, claro, suas próprias leis de composição. A riqueza do poema em prosa, portanto, está em que, à novidade que ele intrinsecamente representa – uma forma em prosa –, acrescentam-se-lhe elementos, ora transfigurados, anteriormente de posse exclusiva da poesia lírica em versos.

É justamente para o poema em prosa – o *mar da lírica* – que ora nos voltamos, na tentativa de apresentá-lo historicamente e de melhor conceituá-lo à luz das várias questões aqui discutidas.

1.3. Breve histórico do poema em prosa

1.3.1. O poema em prosa na literatura francesa

O livro de Maurice Chapelan, *Anthologie du poème en prose* (1946), além da introdução primorosa – à qual voltaremos em breve –, é excelente guia para um primeiro contato com a produção global do poema em prosa na França, conquanto a edição esteja bastante desatualizada (nossa edição é a original, e não temos conhecimento se o livro foi reeditado posteriormente). De todo modo, Chapelan divide essa larga produção global em duas eras: a *L'âge classique* (do final do século XVIII ao final do século XIX), onde ele

insere desde cultores da prosa poética como Parny, Lammenais, Rabbe e Deumier – fato pelo qual Suzanne Bernard o criticará –, até verdadeiros poetas em prosa como Aloysius Bertrand, Baudelaire, Mallarmé, Villiers de L'Isle-Adam, Charles Cros, Huysmans e Rimbaud. A segunda era, *Le foisonnement contemporain*, estende-se, *grosso modo*, dos cultores parnasianos e simbolistas (Laurent Tailhade, Rémy de Gourmont, Jules Laforgue, Saint-Pol-Roux, Stuart Merrill, Paul Claudel), passa pelos primeiros vanguardistas (Guillaume Apollinaire), chega até os poetas surrealistas (Pierre Reverdy, Louis Aragon, André Breton, Paul Eluard, Antonin Artaud) e destaca outros importantes poetas em prosa do século XX, como Max Jacob, Francis Ponge e René Char.

De modo geral, as origens do poema em prosa ligam-se, conforme Chapelan, Suzanne Bernard e outros, à prosa poética, ritmada ou cadenciada, do Pré-Romantismo e do Romantismo franceses (Rousseau, Parny, Buffon, Rabbe, Chateaubriand), ao uso dos versos brancos (como Young, na Escócia), às pseudotraduções em prosa (como as que Macpherson forjou do poeta Ossian), às traduções da Bíblia etc. Como precursores mais recuados no tempo Chapelan cita as *Pensées* (1670) de Pascal; a oratória de Bossuet, cujos *Panégyriques et oraisons funèbres* são perpassados por "*un inépuisable répertoire de fragments lyriques*" (Chapelan, 1946, p. IX); as *Maximes* de La Rochefoucauld. E conclui:

> *En résumé, les traductions de la* Bible *et celles des auteurs anciens, l'effusion mystique, l'éloquence de la chaire, enfin la preciosité moraliste ont fait naître les oeuvres où d'abord se sont apprivoisées, développées ensuite avec une audace grandissante, les multiples ressources de notre prose poétique*. (idem)

Finalmente, segundo Chapelan, a prosa poética francesa atinge sua maturidade e apresenta sua primeira *chef-d'oeuvre* com o *Télémaque* (1699), de Fénelon, obra epopéica em prosa. O mesmo Fénelon, em 1714, escreve uma *Lettre à l'Académie*, onde "*ose mettre en doute la vertu, jusqu'alors sacro-sainte, du vers traditionnnel*" (idem) e pretende abolir a rima. Lamotte-Houdar, zeloso das novidades, segundo Chapelan, escreve "*une* ode en prose *à l'exécration de la mesure et de la rime*" (p. X; grifos do autor).

Como exemplos de pseudotraduções na França (ou seja, poemas escritos geralmente em prosa, sob a *vaga ossiânica*, como se fossem traduções de textos de outros autores, geralmente exóticos), citam-se as *Chansons Madécasses* (1787), de Parny, breves peças em prosa que, segundo o autor, foram traduzidas do malgache; *Les Incas* (1777), de Marmontel etc. Dentre as traduções em prosa (ou seja, poemas originais – do alemão, por exemplo –, em versos, traduzidos em prosa corrente), temos: a tradução dos *Ydilles* de Gessner por Huber

(1756); a de Mallet, a partir do *Edda* escandinavo (1756); a das *Saisons* de Thomson por Mme. Bontemps (1759); as de *Nuits* de Young (1769) e de *Ossian* (1777), ambas por Le Tourneur. Conforme Suzanne Bernard, "*toutes ces traductions furent écrites en prose*" (Bernard, 1959, p. 25). Ao que Chapelan ajunta: "*la poésie habite plus volontiers la prose que le vers*" (Chapelan, 1946, p. XI).

Conforme Chapelan e Suzanne Bernard, este estado de coisas, em sua generalidade, colabora para a gradativa conformação do poema em prosa, algumas décadas depois. Assim, a prosa poética dos pré-românticos e românticos (cujos temas, entre outros, englobam a autobiografia, a confissão, a meditação, o *devaneio*), mesmo tendendo "*plutôt au roman qu'au poème en prose*" (Bernard, 1959, p. 31), as traduções em prosa e as pseudotraduções (Bernard encarece a brevidade e a unidade dos textos de Parny, a despeito de seu pitoresco); este estado de coisas, enfim, em batalha travada contra o engessamento da poética clássica, é propício à lenta conformação do poema em prosa: este, segundo Bernard, "*n'est pas éclos brusquement au jardin des lettres françaises*" (p. 19). Pode-se dizer, portanto, que do final do século XVIII ao final do século XIX (com a luta pelo verso livre), vários foram os caminhos – árduos caminhos – para a instauração de uma literatura *moderna* na França. O que se justifica, por certo, pelo rigor com que o Neoclassicismo se implantou no país.

De sua parte, Guacira Marcondes Machado, em dissertação de Mestrado defendida na USP, *Aspects de la modernité dans* Gaspard de la nuit (1981), aponta alguns elementos característicos da época, enfatiza a influência de Rousseau e a das baladas de Goethe e, ao mesmo tempo, ressalta o apreço pela interioridade, pelo sentimento e pela subjetividade que tomava conta dos corações e mentes dos homens da época. A isso junta-se o gosto do fantástico, do grotesco e do clima nebuloso da Idade Média. Nas palavras da autora:

> *Toutes ces attitudes et intérêts nouveaux s'imposent et tournent les esprits vers l'imagination, la sensibilité, le rêve, les états intérieurs de la conscience, provoquant l'évasion vers des époques primitives, où l'homme n'avait pas encore connu cet état d'épuisement de la civilisation rationnelle. Et ce retour aux sources profondes de l'expression lyrique s'opère por la voie de la prose, la seule capable d'assimiler des formes expressives nouvelles, plus hardies, moins rigides, dans un siècle où la poésie est encore serrée dans des limites imposées par la versification*. (Machado, 1981, p. 20)

É neste começo de século XIX ainda incerto para a poesia, marcado pelo uso da prosa para fugir às convenções métricas, que Aloysius Bertrand (1807 – 1841) timidamente começa a escrever e a publicar seus primeiros poemas em prosa (1826, em Lyon), pois, segundo Machado, "*on conclut assez vite qu'il a écrit des poèmes en prose parce qu'il n'a pas été capable d'écrire en vers*" (p. 33). É em Paris, em 1829, que Bertrand compõe a maior parte de

seus textos, e grande parte destes, conforme Machado demonstra em sua dissertação, apresenta várias versões, o que revela certa obsessão formal por parte do autor e sua preocupação com uma escrita estetizante.

Ainda conforme Guacira Marcondes Machado, em 1828 Bertrand já tinha uma idéia precisa de seu trabalho: o autor, fortemente marcado pelo gosto das artes plásticas, tencionava intitular seus poemas em prosa de *Bambochades romantiques*, título este revelador da natureza da obra, toda em "*petits tableaux*" (p. 34), descritiva, profundamente ligada à pintura. O termo *bambochade*, segundo F. Rude, citado por Machado,

> *vient du peintre Pierre van Laer, dit Bamboccio ou le Bamboche, un peintre hollandais de la première moitié du XVIIe. siècle, né à Harlem. Il excelle à représenter ces scènes populaires, dans le genre champêtre ou burlesque, auxquelles il a laissé son nom, que David Téniers le Jeune reprit pour plusieurs scènes de cabaret, traitées avec un grand sens d'observation et une étonnante habilité technique*. (apud Machado, 1981, p. 34)

O manuscrito de Bertrand, comprado pelo editor Renduel em 1836, aparece em livro em 1842, após a morte do autor e, sob o título *Gaspard de la nuit*, apresenta o subtítulo "*Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*". É dividido em sete partes, "*École flamande*" (com nove poemas), "*Le vieux Paris*" (com 10 textos), "*La nuit et ses prestiges*" (com 11 textos), "*Les chroniques*" (com oito poemas), "*Espagne et Italie*" (com sete peças), "*Silves*" (com sete peças) e "*Pièces detachées*" (com 13 poemas), num total de 65 peças (cf. a edição de 1957). As referências à pintura, além do subtítulo, estão claras nas seções consagradas às escolas flamenga, italiana e espanhola e, claro, também nos textos (todos abertos com epígrafes), que dialogam ainda com as ilustrações de Rembrandt, Callot e outros. O primeiro poema do livro se intitula justamente "Harlem", cidade onde nasceu o pintor Pierre van Laer, dito *Le Bamboche*. O clima noturno e misterioso, por exemplo, é evidente em "*La nuit et ses prestiges*", enquanto o fantástico, a Idade Média, suas catedrais góticas e seus cronistas se fazem presentes em "*Le vieux Paris*" ou em "*Les chroniques*". Poemas como "*Le marchand de tulipes*" (da primeira parte), em seis *couplets*, e "*Ondine*" (da terceira parte), em cinco, além de evidenciarem o gosto formal do poeta, seu apreço pelo ritmo e pelos espaços em branco, denotam singular intuição das analogias universais que vincam o Romantismo. Enfim, Machado conclui que Bertrand

> *a vu toutes les possibilités offertes par ce riche filon et a décidé de l'exploiter avec originalité. Le goût d'une poésie objective, pittoresque, artistique, liée à une inspiration moderne, marque un progrès,* ***un pas en avant du romantisme français qui complète finalement sa formation***. (Machado, 1981, p. 36-7; negrito nosso)

A estudiosa aborda ainda alguns outros aspectos importantes desta nova poesia: a visão fragmentária do mundo, a recusa da arte como imitação da natureza, a obscuridade poética: "*chez Bertrand le langage poétique est obscur, jouant sur les sonorités, la syntaxe, le pouvoir suggestif des mots*" (p. 180). Além disso, a autora acredita que a obra de Bertrand (essencialmente preocupada com a linguagem, a pureza, a beleza e a arte), começa a aplainar o caminho em direção da *poesia pura*, "*qui, selon Mallarmé et Baudelaire, n'est pas corrompue par l'adaptation à quelque chose d'extérieur, ni par les sentiments du poète ou les intérêts du public*" (idem). Machado cita Pierre Moreau, que "*a postulé trois niveaux du poème en prose et a indiqué* ***l'inspiration*** *comme le point de départ qui détermine la forme des deux autres niveaux: le* ***style*** *et le* ***rythme***" (p. 183; negrito nosso). Em conclusão, constata-se que a *inspiração* de Bertrand (o fantástico, o grotesco, o sonho, a pintura, a Idade Média) foi plasmada num *estilo* novo, revelador de sua visão fragmentada e problemática do mundo e, ao mesmo tempo, revelador da "*impression de discontinuité qui caractérise la poésie moderne et contemporaine*" (p. 129). O *ritmo* enfim conseguido pelo poeta, em seus textos, revela o anseio pelo ritmo universal analógico, em consonância profunda com seu ritmo interior.

Suzanne Bernard, Maurice Chapelan e outros estudiosos também apontam Bertrand como o criador do poema em prosa na literatura francesa e frisam que, a partir do autor, o poema em prosa inaugura uma de suas vertentes principais (o formalismo artístico) e estabelece uma das formas possíveis deste novo *gênero*, dinâmico e proteiforme por natureza. Maurice Chapelan atesta a *harmonia* e a *cor* dos poemas de Bertrand, reiterando "*la volonté d'expression plastique et pittoresque qui fut la sienne en ciselant son ouvrage*" (Chapelan, 1946, p. XII). Bernard, por seu turno, encarece o aspecto *artístico* e *sugestivo* – essencial ao poema em prosa, como já vimos – da obra de Bertrand e o fato de ter conseguido dar autonomia e estatuto estético ao poema em prosa, "*encore mal dégagé de la prose poétique*" (Bernard, 1959, p. 72). Ouçamos a autora, que assim enumera outros aspectos positivos da obra deste pioneiro: "*Bertrand 'décante', si je puis dire, le poème en prose des éléments prosaïques qu'il charriait jusqu'alors: ce n'est peut-être pas tant par ce qu'il y introduit, que par ce qu'il amène à l'existence comme* genre *littéraire*" (idem; aspas e grifo da autora). Contudo, negativamente, a ensaísta acredita que Bertrand, ao submeter sistematicamente seus textos a

> *un cadre étroit et toujours semblable – réduisant par là sa 'ballade' en prose à n'être qu'un genre à forme fixe, comme le sonnet ou le rondeau. [...] Ce système pousse,*

> *d'ailleurs, à l'abus des procédés formels, symétries, répétitions [...] et l'on voit se créer, dès lors, toute une rhétorique du poème en prose*. (idem; aspas da autora)

Guacira Marcondes Machado e Suzanne Bernard sublinham o aspecto *marginal* da obra de Bertrand – em relação a público e crítica –, e a obra recente de Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose: généalogie d'un genre – Dans la première moitié du dix-neuvième siècle français* (1996), enfatiza justamente este aspecto ao estudar o poema em prosa em sua gênese. A autora parte de Aloysius Bertrand, mas privilegia também alguns autores desdenhados por Suzanne Bernard, como Ludovic de Cailleux, Xavier Forneret, Maurice de Guérin, Jules Lefèvre-Deumier, Évariste Parny e Alphonse Rabbe, oferecendo como apêndice uma substancial antologia de textos desses autores – que se soma ao florilégio de Chapelan.

Assim, Vincent-Munnia parte do final do século XVIII, aborda a querela *prosa* e *poesia* – como todos, aliás, que se debruçam sobre as origens do poema em prosa – e propõe algumas perspectivas muito interessantes sobre este novo *gênero*, a partir dos autores e obras estudados: em primeiro lugar, a autora ressalta que a crítica literária, atualmente, é quase unânime no reconhecimento de

> *une prose poétique 'materiau' possible de divers genres (conte, nouvelle, roman, épopée, méditations...) et le poème en prose, entité générique spécifique; à reconnaître dans le poème en prose un 'genre littéraire' et à ne voir dans la prose poétique qu'un 'langage littéraire'*. (Vincent-Munnia, 1996, p. 145; aspas da autora)

Estas questões interessam-nos porque iluminam o já discutido anteriormente, no âmbito deste trabalho. Em seguida, a autora frisa que o poema em prosa é, por natureza, *incerto* e *heterogêneo*, e seus aspectos formais e semânticos são ditados pela necessidade interna, orgânica, de cada texto, e não por técnicas pré-estabelecidas, apriorísticas. Vincent-Munnia ressalta ainda a importância da *sugestão*, a "*marge d'indétermination*" (p. 150) e a *experimentação* como características básicas do poema em prosa. Este é *incerto* em todos os seus níveis (de produção e de recepção, por exemplo, mas também de relação conflituosa entre prosa e poesia, ou entre princípio anarquista e princípio construtivo, para usarmos a terminologia de Suzanne Bernard) porque conduz "*à un questionnement sur la nature même de la poésie*" (p. 228), questionamento este de importância fulcral no Simbolismo e no Modernismo. A estudiosa demonstra a nula recepção que os autores estudados tiveram e seu caráter *marginal* no contexto do Romantismo francês: autores menores, mas que elaboraram "*oeuvres majeures*" (p. 273), fundamentais para a evolução desta nova modalidade lírica.

Vincent-Munnia frisa ainda a essencial ligação entre arte e vida, nos primeiros poetas em prosa – um aspecto constante, diríamos, por se tratar de poesia lírica – e, enfim, procura conceituar a *poética da transfiguração* específica do poema em prosa: em outros termos, trata-se da recusa, por esses poetas, da arte como imitação passiva da natureza, a que se junta uma vaga compreensão da teoria mística das correspondências universais. Dentre as formas de *transfiguração* entrevistas pela autora, citam-se: o encarecimento do artifício; a descrição plástica e fantástica de Bertrand, por exemplo, que ultrapassa a simples descrição documental; a elevação da natureza e de alguns personagens a verdadeiros símbolos (como o Centauro de Guérin): em suma, trata-se do esteticismo tão caro a Bertrand e a outros cultores do *gênero*, esteticismo este que, já salientamos, define a linha artístico-formal do poema em prosa. Em conclusão, Vincent-Munnia acredita que este, em essência, encontra sua realidade estética em alguns pares opostos de *coincidências*:

> *Les premiers poèmes en prose se révèlent donc comme le lieu de coïncidences de divers ordres: entre cadrage et ouverture, unité et discontinuité, harmonie et ruptures, idéal et dissonance, implication existentielle et transfiguration poétique, effets de réalité et faux réalisme... mais surtout entre la poésie (à laquelle ils tendent), des velleités de subversion de cette dimension poétique (par l'exploration des confins du poétique) et la réflexion sur la poéticité qu'ils représentent aussi, de manière latente, par leur existence même*. (p. 430-1)

A assertiva da autora, aplicada aos *primeiros poemas em prosa*, nos parece ainda bastante válida, pois corrobora o afirmado por Suzanne Bernard, cujo estudo aborda o poema em prosa das origens ao Modernismo. Contudo, a nosso ver, há algo mais: Bertrand e os poetas estudados por Vincent-Munnia, marginalizados durante muito tempo, sob o prisma da crítica atual conferem uma nova dimensão ao Romantismo francês, ao lado de Nerval: não exatamente pelo esteticismo desses primeiros poetas em prosa, mas pelo apreço ao sonho, ao vago, à sugestão, à evasão e, em essência, por certa compreensão intuitiva, especial, da teoria mística das analogias universais. Dissemos *compreensão intuitiva* porque esses primeiros poetas em prosa não embasam sua estética, conscientemente, na teoria das correspondências, como o fará Baudelaire alguns anos depois, teorizando-a e aplicando-a em várias circunstâncias.

Com Charles Baudelaire o poema em prosa atinge "o estatuto de meio expressivo mais adequado à modernidade" (Moisés, 1998a, p. 23). Seu livro *Petits poèmes en prose – Le spleen de Paris*, com 50 textos, é publicado postumamente em 1869, com uma importante carta-prefácio a Arsène Houssaye (também cultor da nova forma lírica). Segundo Nathalie Vincent-Munnia, os dois primeiros poemas em prosa de Baudelaire ("*Le crépuscule du soir*" e

"*La solitude*") aparecem na recolha temática *Fontainebleau. Hommage à C. F. Denecourt. Paysages, légendes, souvenirs, fantaisies...* (Paris, Hachette, 1855), sendo depois republicados, isolados, nas revistas *Le présent* (1857) e *Revue fantaisiste* (1861). Uma recolha maior do autor, com 20 poemas, surge entre 26 e 27 de agosto e 24 de setembro de 1862, na revista *La presse* (cf. Vincent-Munnia, 1996, p. 421).

Já foi abordado, anteriormente, o papel fundamental de Baudelaire na renovação da poesia moderna, bem como a dupla direção (do lirismo pessoal e da inspiração urbana) que seus poemas em prosa propiciaram aos simbolistas. Frisou-se, inclusive, como alguns desses textos perdem seu contorno de poema em prosa ao explorarem em demasia os aspectos anedóticos e digressivos, aproximando-se mais da prosa poética. Contudo, o próprio Baudelaire chama-os *Petits poèmes en prose*, como que assumindo, por conta e risco, a novidade esboçada por Bertrand. Entrementes, assim como Rimbaud fará depois, Baudelaire *inventa uma língua* – a sua língua –, que, como já se ressaltou a contento, era a mais propícia para a expressão da *modernidade* – a sua modernidade. Assim, na carta-prefácio a Houssaye, o poeta proclama:

> Tenho uma pequena confissão a fazer-lhe. Foi folheando, pela vigésima vez, no mínimo, o famoso *Gaspard de la nuit*, [...] que me veio a idéia de tentar algo análogo, e de aplicar à descrição da vida moderna, ou melhor, de *uma* vida moderna e mais abstrata, o procedimento que ele havia aplicado à pintura da vida antiga, tão estranhamente pitoresca. Quem dentre nós não sonhou, nos seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética [***prose poétique***], musical, sem ritmo e sem rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (Baudelaire, 1996, p. 23-5; grifo do autor; negrito nosso)

O fragmento, sempre citado, dispensa comentários. O que se poderia ressaltar, apenas, é o paradoxo (a velha ambigüidade baudelairiana) entre o título da recolha, *Petits poèmes en prose*, e o tipo de linguagem que o poeta almeja para expressar o mundo moderno e seu Eu profundo: *prose poétique*.

O parnasiano Théodore Banville, em seu *Petit traité de poésie française* (1872) – uma das artes poéticas mais eficazes do Parnasianismo –, nega ao poema em prosa qualquer existência, "*malgré le* Télémaque *de Fénelon, les admirables poèmes en prose de Charles Baudelaire et le* Gaspard de la nuit *de Louis Bertrand*" (Bernard, 1959, p. 336). Ajunta Bernard que, com efeito, o aspecto marmóreo e perfeito do poema parnasiano "*s'oppose à l'idée d'une poésie plus ouverte, à laquelle précisement le poème en prose a souvent visé*" (idem). Contudo, bem antes dos simbolistas, os parnasianos vão se dedicar ao poema em prosa e vão encontrar seu modelo não em Baudelaire, mas em Aloysius Bertrand, pois suas

peças são também marcadas pelo descritivismo, pela plasticidade e pelo formalismo caros aos adeptos do Parnaso. Assim se expressa Suzanne Bernard, referindo-se a *Gaspard de la nuit*:

> *Ces courtes pièces bien construites, bien cadencées, nettes de contour, pittoresques, devaient leur plaire précisément par leurs qualités plastiques et formelles – et même l'absence de lyrisme, la poésie relativement 'impersonelle' de Bertrand pouvaient être considérées comme parnassiennes avant la lettre*. (p. 337; aspas da autora)

Suzanne Bernard, em seguida, estuda as duas tendências principais do poema em prosa parnasiano: a) a tendência pictural e descritiva, calcada no apreço de Bertrand pela pintura, mas que entre os parnasianos revela "*un goût excessif pour la plastique, la couleur, le pittoresque: les Parnassiens ont trop souvent cherché le* style *au detriment de la poésie*" (p. 340; grifo da autora); b) a tendência formalista, também inspirada em Bertrand, e que levou ao paroxismo a rivalidade da prosa com o verso através do uso de "*couplets, refrains, répétitions, tout cela vise à mettre la prose en forme, à lui donner un rythme bien marqué, une architecture solide*" (idem). Dentre os poetas parnasianos que escreveram poemas em prosa (eles transitavam livremente pelas duas tendências delineadas acima), Bernard cita os *menores* Catulle Mendès, Judith Gautier (filha de Th. Gautier) e Louis de Lyvron. Enfim, a estudiosa frisa que todos esses poemas em prosa parnasianos, ao exagerar o virtuosismo técnico-formal e o esmero plástico-pitoresco-descritivo, *a priori*, comprometem sua organicidade estética e revelam a ausência de qualquer poeticidade: "*Le poème en prose parnassien fait un peu figure de bibelot pour étagère, de menue pièce d'horlogerie*" (p. 342). Os parnasianos vão reeditar, inclusive, como fundamento do poema em prosa que praticam, o gosto pelas traduções prosaicas de poemas originais em versos (como os *Lieds de France*, 1892, de Catulle Mendès, tradutor – desde 1867 – desta forma poética alemã) e pelas pseudotraduções (como a *Chanson de route Arya*, composta por Charles Cros e publicada pela *Renaissance* em 6 de julho de 1873).

Mas Charles Cros (1842 – 1888), segundo Bernard, merece um lugar à parte na evolução histórica do poema em prosa francês, ao lado de Villiers de L'Isle-Adam e J. – K. Huysmans – os três cronologicamente situados entre Parnaso e Símbolo, porém mais expressivos que os parnasianos na configuração moderna do poema em prosa. Charles Cros, "*ce 'parnassien touché par la grâce du Symbolisme'*" (p. 350; aspas da autora), é autor de, entre outros, *Le coffret de santal* (1873) e *Le collier de griffes* (1908). Essencialmente poeta em prosa, sua originalidade compreende virtuosismo técnico e senso musical, e deve tanto a Baudelaire quanto a Rimbaud, segundo Bernard. Seus temas são essencialmente

baudelairianos: a luta entre a carne e o espírito, as evocações urbanas, o crepúsculo e a noite, os perfumes, a cabeleira feminina. Ao lado de Rimbaud e Lautréamont, Cros foi tido como um dos precursores do Surrealismo – pelo dinamismo de suas imagens, pela invenção de uma nova língua, pela recusa da razão vulgar, pelo desregramento dos sentidos, pelo gosto dos paraísos artificiais. Com Rimbaud e Verlaine, Cros compôs o *Album Zutique* – os três se encontravam amiúde entre setembro de 1871 e julho de 1872 (cf. Bernard, 1959, p. 353), o que leva Bernard a especular sobre a mútua influência entre Cros e Rimbaud. Charles Cros foi ainda físico e químico, e dentre suas experiências (alquímicas), ressaltam aquelas sobre "*la synthèse des pierres précieuses et sur la photographie en couleurs*" (Bernard, 1959, p. 353). Ouçamos Suzanne Bernard:

> *Mais c'est surtout dans les poèmes composés 'sur trois aquatintes de Henry Cros', son frère, qu'il se montre vraiment un précurseur du merveilleux moderne: aussi bien dans* Effarement, *ce rêve étrange et rapide, que dans* Vanité sous-marine, *où le monde terrestre et le monde sous-marin se trouvent liés par des analogies narquoises, ou dans ce surprenant* Vaisseau-piano *qui annonce les créations composites du Surréalisme, on sent la volonté de mêler l'imaginaire et le réel, d'embarquer la raison humaine 'sur l'océan de la fantaisie'*. (p. 352-3; aspas da autora)

O romancista J. – K. Huysmans (1848 – 1907) também escreveu poemas em prosa, como os enfeixados em *Le drageoir aux épices* (1874), vincados pelo gosto parnasiano, e *Croquis parisiens* (1880; 1886 – segunda edição, consideravelmente aumentada), estes vincados pela influência de Baudelaire. Assim, conforme Bernard, Huysmans é o caso típico de um escritor que evoluiu "*de Bertrand à Baudelaire, de la forme stricte à la forme la plus orgiaquement libre*" (p. 343). Crítico de artes plásticas (como Baudelaire), foi grande amigo do pintor simbolista Odilon Redon (cujas primeiras exposições datam de 1881/82) e um dos forjadores de sua celebridade. Huysmans foi, como Baudelaire, um dos *pintores* da vida moderna: assim, uma das seções de seus *Croquis parisiens* esboça *types de Paris*. Contudo, em vários poemas posteriores a 1880, recolhidos na segunda edição do livro, "*le prosaïsme de la vie urbaine moderne se trouve envahi par le mystère, transformé et recréé par une imagination morbide*" (p. 345), como no poema "*Damiens*". Com isso, delineia-se a segunda linha baudelairiana explorada por Huysmans:

> *La modernité, trouvée cette fois non plus dans les aspects de la vie urbaine, mais dans la vie intérieure de l'homme moderne, avec sa sensibilité morbide, son goût du rare, du bizarre, sa recherche inquiète d''autre chose' – tout ce qu'on pourra retrouver au fond des excentricités de des Esseintes*. (idem; aspas da autora)

Outro aspecto baudelairiano de alguns poemas em prosa de Huysmans (como "*Similitudes*", publicado em *République des Lettres* de 6 de agosto de 1876) é a exploração das sinestesias. No texto – uma espécie de ilustração da teoria das correspondências –, o autor revela "*une véritable virtuosité à unir et à décrire couleurs et parfums*" (idem). Tais aspectos, outrossim, também são evidentes em *À rebours*.

Depois do romance *En rade* (1886), em que ele insere "*trois 'songes', trois visions fantasmagoriques*" (p. 346; aspas da autora) – uma delas, o retrato de Esther, publicada na *Vogue* –, Huysmans, conforme Bernard, "*n'écrira plus que des romans*" (idem), deixando de lado, definitivamente, o poema em prosa.

Mas este, como se sabe, é a forma suprema da expressão poética para des Esseintes, o protótipo do requintado decadente *fin de siècle* do romance *À rebours*, publicado por Huysmans em 1884. O rapaz manda imprimir, para uso próprio, "uma antologia do poema em prosa, pequena capela posta sob a invocação de Baudelaire" (Huysmans, 1987, p. 230), com textos de Bertrand, Villiers, fragmentos do *Livro de jade* (publicado em 1867 por Judith Gautier) e, principalmente, alguns poemas em prosa de Mallarmé, obras-primas, "salvos de revistas mortas" (p. 231). Enfim, o poema em prosa é assim caracterizado pelo narrador do romance:

> De todas as formas de literatura, a do poema em prosa era a preferida de des Esseintes. Manejada por um alquimista de gênio, devia, segundo ele, encerrar em seu pequeno tamanho, em estado de *of meat*, o poderio do romance, de que suprimia as demoras analíticas e as superfetações descritivas. [...] O romance, assim concebido, assim condensado em uma ou duas páginas, tornar-se-ia uma comunhão de pensamento entre um mágico escritor e um leitor ideal, uma colaboração espiritual consentida entre dez pessoas superiores esparsas no universo, um deleite oferecido aos delicados, acessível somente a eles. Numa palavra, o poema em prosa representava, para des Esseintes, o suco concentrado, a osmazona da literatura, o óleo essencial da arte. (p. 231-2; grifos do autor)

Alguns comentários, a partir do exposto, se fazem necessários, pois as palavras do romancista encerram uma verdadeira *arte poética* que diz respeito não só à construção e às características do poema em prosa e à figura do poeta, mas também aos efeitos de recepção da obra. Vejamos:

a) O poeta é qualificado como "alquimista de gênio" e "mágico escritor", e aqui se evidenciam, além dos aspectos construtivos e formais tão caros a Huysmans (e, por extensão, ao Decadentismo/Simbolismo), também a figura única, iniciada, do artista isolado em sua torre de marfim, compondo para poucos;

b) A esse artista perfeito equivale, evidentemente, um *leitor ideal*, alguém que partilhe de um isolamento parecido ao do artista e que, também iniciado, também decifrador, esteja apto a comungar com o poeta o prazer raro e delicado de sua produção;

c) Finalmente, o poema em prosa deve ser de "pequeno tamanho, condensado em uma ou duas páginas". Ao mesmo tempo, porém, deve trazer em si "o poderio do romance", mas sem o excesso de narrações, descrições e digressões que o caracterizam. Somente assim, condensando em si o *máximo de poesia* e o *mínimo de prosa*, é que o poema em prosa concentrará "a osmazona [espécie de quintessência alquímica] da literatura, o óleo essencial da arte". O poema em prosa, portanto, é uma questão de *alquimia verbal* (Rimbaud), de *unidade de efeito* (Poe), de trabalho com a linguagem, de consciência criativa. O poema em prosa, ainda, é resultado da *crise do verso* (Mallarmé) que perpassa a poesia finissecular.

Sobre Rimbaud e Mallarmé, já expusemos, alhures, várias considerações sobre suas contribuições ao poema em prosa, bem como frisamos o quanto o Simbolismo, em busca de uma poesia total, acaba por embaralhar verso e prosa, gêneros literários, música, poesia e pintura, no encalço de Wagner e Baudelaire. No que tange especificamente ao poema em prosa, o Simbolismo, a partir de 1886, apresenta algumas *vias paralelas*, conforme Suzanne Bernard:

Entre 1887 e 1891, os versilibristas praticamente abandonam o poema em prosa, enquanto alguns poetas (Mikhaël e J. Tellier, por exemplo, chamados *clássicos* pela estudiosa), "*ont, à côté du vers classique, cultivé le poème en prose comme une forme plus souple, elle aussi susceptible d'effets artistiques*" (Bernard, 1959, p. 471). Na Bélgica, sobretudo com Verhaeren e Albert Mockel, o poema em prosa continua a ser bastante cultivado;

A partir de 1891, cresce a influência de Mallarmé, Rimbaud e Lautréamont entre os cultores do *gênero*, enquanto alguns poetas (como Stuart Merrill e Sarrazin) ligam-se mais à linguagem preconizada por Baudelaire;

Em conseqüência, assiste-se ao declínio do poema em prosa estritamente formalista (à Bertrand e à parnasianos);

Enfim, o *gênero* revela todo seu dinamismo e polimorfismo: extremamente livre, o poema em prosa se aproxima do gênero narrativo e descritivo. Entre os primeiros, há o *roman poétique* de Retté e Schwob e o *conte-poème* de Rachilde, Rémy de Gourmont e H. de Régnier; Claudel e Proust, classificados por Bernard como herdeiros do Simbolismo, se aproximam mais do descritivismo, segundo a autora. Assim se expressa Suzanne Bernard:

> *Il faut cependant distinguer dans les tentatives de la fin du XIXe. siècle deux temps: d'abord, on voit s'unir toute une génération (dite Symboliste) pour abattre les derniers bastions du vers classique, et pour proclamer la liberté totale de la forme poétique: et cette fois encore le poème en prose est bien près de disparaître dans le grand mouvement du vers dit 'libre' – et dans l'utopie d'une 'forme unique' [...] Mais bientôt on voit, dans un second temps, qui correspond à la flambée d'individualisme anarchique du 'second Symbolisme', le poème en prose renaître sous un aspect polymorphe qui le rapproche de plusiers autres genres voisins; romans-poèmes, contes-poèmes, essais-poèmes, poèmes en prose, la limite devient de plus en plus difficile à tracer, les contours et les formes du poème en prose perdent leur netteté: en somme, les prosateurs comme les verslibristes oublient qu'il s'agit d'un genre particulier, déterminé par certaines conditions (telles que brièveté, intensité, gratuité) hors desquelles il n'y a plus cristallisation en poème*. (p. 765; aspas da autora)

Na transição entre os séculos – e antes da eclosão das vanguardas –, J. Renard e H. Rebell reagem à herança simbolista, enquanto surgem novos precursores da poesia moderna (como Jarry, Fargue, Saint-Pol-Roux). Outras *vias*, na perspectiva de Bernard, são ainda visíveis: delineiam-se movimentos como o Naturismo e o Unanimismo; publicam-se as obras de Jammes e André Gide; assiste-se à propagação da influência de Nietzsche. Assim, estamos já às portas do século XX e a riqueza desta centúria, no que concerne ao poema em prosa, escapa à pretensão deste trabalho.

Contudo, antes de fecharmos este esboço histórico, é preciso fazer duas referências: a primeira, à enquete de 1919 sobre o poema em prosa; a segunda, à obra e à arte poética de Max Jacob.

A pesquisa de 1919 (ocorrida 10 anos depois da enquete de Marinetti sobre o verso livre) se insere, segundo Nathalie Vincent-Munnia, na tendência da segunda década do século XX para o debate teórico sobre o poema em prosa, como o ocorrido entre Max Jacob e Pierre Reverdy (autor de *Poèmes en prose*, 1915). Assim, alguns anos depois, o jornal *Don Quichotte* propõe as seguintes questões: "*1e.) Quelles seraient les origines des poèmes en prose? [;] 2e.) Quels seraient ses attributs, ses dimensions, ses perspectives? [;] 3e.) Quels sont les écrivains qui l'ont porté à son degré d'excellence?*" (Vincent-Munnia, 1996, p. 426).

Em 15 de janeiro de 1921, enfim, o *Mercure de France*, sob a responsabilidade de R. de Bury, *presta contas* do resultado da enquete e faz um balanço do poema em prosa, naquele momento. Vincent-Munnia cita a resposta condensada de M. Jean Dorsenne, que reproduzimos aqui:

> *Il est certain qu'une consultation s'impose à ce sujet. Le poème en prose est fort à la mode: chacun en parle et chacun, aujourd'hui, s'estime le créateur de ce genre cultivé déjà depuis des siècles. Il semble que ce soit une maladie de l'époque, de découvrir tous les jours le Pérou... Le poème en prose est fort ancien: ce n'est pas une invention moderne. De ce que certains écrivains contemporains aient produit dans ce genre des chefs-d'oeuvre, il ne s'ensuit pas qu'ils l'aient créé*. (apud Vincent-Munnia, 1996, p. 426)

A polêmica, segundo a autora, estava instalada, e suscitou rompimentos e respostas arrevesadas como a de André Breton. Conclui Vincent-Munnia que, se o poema em prosa suscita ainda tantas controvérsias, isto se deve à subversão generalizada dos gêneros literários. Por outro, revela que "*son identité générique est alors bien établie, puisque l'on s'interroge, précisément, sur ses origines, ses 'modèles' et son avenir*" (Vincent-Munnia, 1996, p. 427; aspas da autora).

Dentre as obras de Max Jacob (1876 – 1944), cita-se *Le cornet à dés* (1916; 1923 – edição definitiva), por conta mesmo do singular prefácio – sibilino e sugestivo, como a própria essência do poema em prosa – que abre o livro desde a sua primeira edição. Jacob começa seu texto com a expressão "*Tout ce qui existe est situé*" (Jacob, 1995, p. 19), a partir da qual procurará *situar* sua obra e, cremos, o poema em prosa: "*Deux oeuvres sont inégalement situées soit par l'esprit des auteurs soit par leurs artifices*" (idem), conquanto o advérbio nos leve a pensar na especificidade de cada obra, cada autor, cada poema em prosa. Assim, refutando em parte Buffon (autor da célebre frase "*Le style, c'est l'homme même*"), Jacob afirma que "*ce qui est l'homme même, c'est son langage, sa sensibilité; [...] Le style est la volonté de s'extérioriser par des moyens choisis*" (idem). Em conseqüência de seu posicionamento estético, o poeta assinala, em nota-de-rodapé, que "*le poème en prose doit être, malgré les règles qui le stylent, d'une expression libre et vivante*" (p. 20).

Em seqüência, o poeta recusa a teoria baudelairiana da *supresa*, pois a vê como "*un peu grosse*" (p. 22) e afirma que Baudelaire "*comprenait le mot 'distraction' dans son sens le plus ordinaire. Surprendre est peu de chose, il faut* transplanter" (idem; aspas e grifo do autor). Jacob refuta ainda a "*désordre romantique*" (idem) de Rimbaud, afirmando que "*les auteurs de poèmes en prose ne peuvent le prendre pour modèle, car le poème en prose pour exister doit se soumettre aux lois de tout art, qui sont le style ou volonté et la situation ou émotion, et Rimbaud ne conduit qu'au désordre et á l'exaspération*" (idem). Max Jacob, em seu trabalho de *desconstrução da tradição*, afirma ainda:

> *Le poeme en prose doit aussi éviter les paraboles baudelairiennes et mallarméennes, s'il veut se distinguer de la fable. [...] Une page en prose n'est pas un poème en prose, quand bien même elle encadrerait deux ou trois trouvailles. [...] je mets en garde les auteurs de poèmes en prose contre les pierres précieuses trop brillantes qui tirent l'oeil aux dépens de l'ensemble.* ***Le poème est un objet construit*** *et non la devanture d'un bijoutier. Rimbaud, c'est la devanture du bijoutier, ce n'est pas le bijou: le poème en prose est un bijou.Une oeuvre d'art vaut par elle-même et non par les confrontations qu'on peut faire avec la réalité*. (p. 22-3; negrito nosso)

A teoria estética de Max Jacob não se atém a este breve prefácio, mas ganha corpo na *Art poétique* (1922) que ele escreve sobre o poema em prosa e se concretiza na relação paródica, desconstrutiva e crítica que ele mantém com a tradição, conforme tão bem assinala Adalberto Luís Vicente no ensaio "Max Jacob parodiando Bertrand, Baudelaire e Rimbaud" (em *Revista de Letras* – UNESP, 1996). Assim, seja se apropriando de procedimentos dos poetas citados e transformando-os; seja buscando o efeito de *estranhamento*; seja concebendo o poema como um objeto construído, autônomo e autotélico; seja exigindo do leitor uma participação efetiva, através da *transplantação*, Max Jacob "participa do mesmo esforço de invenção e de transformação do poema em prosa" (Vicente, 1996, p. 71) de seus predecessores, estabelecendo com estes uma relação intertextual constante – relação intertextual inerente, ressalte-se, à prática do poema em prosa. Enfim, segundo Vicente, "Jacob estabelece como um dos princípios de sua estética a necessidade de unidade de tom" (p. 73), enquanto o conceito de "*transplantação* é o centro da concepção jacobiana de poema em prosa. Transplantar signifca introduzir o leitor num universo insólito" (p. 76; grifo do autor) – ou seja, o universo por excelência do poema em prosa, como os textos de Jacob e tantos outros o demonstram.

Em suma, pode-se pensar que, devido à heterogeneidade, ao dinamismo e ao polimorfismo do poema em prosa, talvez seja impossível indicar com clareza a linha evolutiva que este traça no panorama da poesia lírica francesa: Suzanne Bernard adota, como paradigma do *poema em prosa formal*, Aloysius Bertrand (um romântico); como exemplo de revolta, invenção de linguagem e exploração do Eu profundo, o *poema-iluminação* de Arthur Rimbaud (um simbolista). O primeiro, levado ao paroxismo pelos parnasianos, revelou-se anacrônico e praticamente desapareceu no século XX, segundo a autora; o segundo, ao lado do poema em prosa de Lautréamont, foi o grande *modelo* dos poetas modernos, justamente pelo grau de invenção e novidade que o anima, além de estar imbuído de profundo espírito de revolta e irracionalismo, tão caro aos surrealistas. Assim, Bernard estabelece sua estética do poema em prosa sob esta dicotomia, e privilegia, evidentemente, o poema-iluminação de Rimbaud. Contudo, vimos como as concepções de Max Jacob, por exemplo, não se aplicam ao proposto por Bernard. Assim, parece-nos que as coisas não são tão simples, pois a *estética fechada do poema em prosa* aventada pela estudiosa – em que pese sua funcionalidade –, esbarra no caráter polimórfico, heterogêneo e aberto do *gênero*, tão encarecido por ela própria.

Não é este o momento e nem o espaço adequados para a proposta de uma nova teoria – mais aberta – do poema em prosa. No entanto, é mister lembrar, no que tange às literaturas de língua portuguesa, a insistência de um *veio baudelairiano do poema em prosa* (Cruz e Sousa, João Barreira), vincado por elementos decadentistas e simbolistas. No caso de Raul Pompéia, por exemplo, percebe-se claramente um *veio mais formalista*, por certo decorrente de seu apreço pela *escrita artística* dos Goncourt, porém tingido pela teoria das correspondências baudelairianas e pelo pessimismo de Schopenhauer.

Seja como for, de Bertrand aos surrealistas, diferentemente do que aconteceu no Brasil ou em Portugal, o poema em prosa "foi capaz de sobreviver às transformações pelas quais passou a literatura francesa nesse período, conseguindo responder como forma de expressão às mais variadas posições estéticas" (Vicente, 1998, p. 125) – e a antologia de Chapelan, a nosso ver, dá bem a medida desta evolução. Assim,

> *l'histoire du poème en prose oscille donc des marges créatrices à un centre absolu et fait de ce genre, selon une image que Gaëtan Picon applique à* Gaspard de la nuit*, d'abord un 'affluent clandestin de la poésie' – dans ses premières réalisations –, mais 'qui se confondra bientôt avec le fleuve même*. (Vincent-Munnia, 1996, p. 428; aspas da autora)

Veremos, nas próximas páginas, de que maneira o poema em prosa, de raiz francesa, aclimatou-se às literaturas de língua portuguesa. E de que maneira a crítica de língua portuguesa, a partir da francesa, buscou compreender o novo *gênero*.

1.3.2. O poema em prosa na literatura portuguesa

Ângela Varela Rodrigues abre seu ensaio "O poema em prosa na literatura portuguesa" (publicado na revista *Colóquio Letras* n. 56, julho de 1980) com uma constatação e uma pergunta: "Quase ignorado na literatura portuguesa pelos críticos e até pelos poetas, que ainda hoje cultivam de preferência o verso, o poema em prosa não representará, contudo, a expressão por excelência da poesia contemporânea?" (Rodrigues, 1980, p. 23). Em seguida, cita Marcel Béalu que, já na década de 50, na França, pensava o poema em prosa como "o texto breve, expressão que um dia será necessário reconhecer como a única definição correcta do poema em prosa" (apud Rodrigues, 1980, p. 23).

Varela Rodrigues, por seu turno, assim o conceitua:

> O poema em prosa (como género de poesia que se molda em prosa, sem obedecer a qualquer regra fixa e definida) documenta a emancipação da poesia actual. [...] O poema em prosa é essencialmente um género orgânico [...] O poema em prosa, quando recorre aos discursos dramático e narrativo, 'deve transcendê-los e fazê-los trabalhar no todo e com a finalidade unicamente poética', ou seja, a de dizer-se a si mesmo, na gratuidade própria da poesia. [Enfim, para compreender e apreender o poema em prosa] é preciso ultrapassar o conceito tradicional de poesia. [...] Assim, o poema moderno, espelho do mundo em que vivemos, é, em prosa, um texto curto (sendo a brevidade essencial à poesia) e sóbrio. (Rodrigues, 1980, p. 23-4; aspas da autora)

Acompanhos e citamos o pensamento da autora porque, a nosso ver, este delineia uma teoria importante do poema em prosa, calcada na brevidade, na sobriedade, na gratuidade, na intencionalidade e no trabalho com a linguagem.

Após estes preâmbulos, em que se nota o descaso da crítica – e dos próprios poetas portugueses – acerca desta modalidade lírica, a ensaísta afirma que o breve texto "Olhos verdes", inserido em *Viagens na minha terra* (1846), de Almeida Garrett, pode ser tomado como o precursor do poema em prosa na literatura portuguesa. Entretanto, o verdadeiro iniciador é Eça de Queirós com as "Notas marginais", publicadas em folhetins entre 1866 e 1867 e posteriormente inseridas em *Prosas bárbaras*. Assinala a autora:

> Trata-se dum conjunto de vinte e dois textos curtos, insertos na obra poética *Prosas bárbaras*. Ponto de partida da expressão metafórica, as 'Notas marginais' são fruto duma assimilação pessoal, muito rica em fantasia plástica, de vários modelos estrangeiros, nomeadamente do *Intermezzo* de Heine. E, deste modo, situam-se como precursoras do poema actual pela densidade de conotações dentro da concentração gráfica do texto. Com efeito, as 'Notas marginais' são poemas bastante breves, que insinuam o máximo na polivalência das palavras (sobretudo dos substantivos e adjectivos), dispostas esquematicamente em simetrais e em enumerações, numa exuberância contida, se podemos dizer, da linguagem. Concluindo: se 'Olhos verdes' tende para o lirismo rítmico-emocional da tradição, as 'Notas marginais' moldam-se antes numa construção artística, representando assim a fase intelectualizada do Romantismo. Não há vestígios de poemas em prosa ao longo das duas décadas seguintes. (p. 25)

Jacinto do Prado Coelho, diretor e colaborador do *Dicionário de literatura portuguesa, brasileira, galega e estilística literária*, faz coro com Varela Rodrigues, reconhecendo que tanto a prosa poética quanto o poema em prosa, em Portugal, têm como precursor e introdutor Garrett e Eça de Queirós, respectivamente. Todavia, o conceituado estudioso afirma que "no limiar da fase realista, Teófilo Braga introduz nos *Contos fantásticos* (1865), onde se denuncia a leitura de Hoffmann e de Edgar Poe, o que ele chama um poema em prosa: 'A rosa de Sáron'" (Coelho, 1971, p. 872).

Varela Rodrigues frisa ainda que, na vigência do Decadentismo-Simbolismo, o poema em prosa reaparece em Portugal: "são poemas de escola, mais ou menos puros como género, isto é, suficientemente depurados, ou já **mais próximos da prosa poética**, proporcionalmente

à verbosidade e à expressão compacta do enunciado" (Rodrigues, 1980, p. 25; negrito nosso). Como exemplo da mistura de poema em prosa e prosa poética, no âmbito do Decadentismo-Simbolismo português, sob a influência de Baudelaire, cita-se o conto poético "Maria – monólogo dum sonâmbulo" (1893), de Trindade Coelho, autor que concebia o conto como "a forma intermédia da arte literária [...] entre a prosa e o verso" (apud Pereira, 1995, p. 220).

Seabra Pereira, em sua introdução à *História crítica da literatura portuguesa* (volume VII), ressalta que, na pegada de João Barreira, surgem, "entre o conto e o poema em prosa, [...] os cultores de um tipo de texto breve com pretensões simbólico-poéticas, mas que se quedam pelo afectado impressionismo" (Pereira, 1995, p. 220). Os *contistas-poetas* desta safra, segundo o crítico, são "ora de índole agónica e ocultista" (idem), como o João da Rocha de *Angústias*; "ora de ostentação mórbida" (idem), como Júlio Dantas e Manuel Penteado, autor de *Doentes* (1897); "ora de culturalismo mundano" (idem), como Henrique de Vasconcelos. Seabra Pereira assinala ainda que tais tendências prolongam-se século XX adentro, como é patente na obra de Justino de Montalvão, Visconde de Vila Moura (autor de *Nova Safo*, 1912, e *Doentes de beleza*, 1913), Carlos Parreira (autor de *A esmeralda de Nero*, 1915, e *Bizâncio*, 1920) e vários outros.

Uma leitura atenta da antologia organizada por Fernando Guimarães, *Ficção e narrativa no Simbolismo* (1988), dá bem a medida do que afirma Seabra Pereira. No prefácio, Guimarães frisa que, destas experiências, muitas "hão-de conduzir ao poema em prosa, como acontece, por exemplo, em *Tristia* (1893), de Antero de Figueiredo" (Guimarães, 1988, p. 17). Contudo, o antologista adverte que "a inclusão do poema em prosa nesta antologia não foi propriamente considerada, dado que ela se orienta, como se disse, para formas em que se verifica uma maior ou menor efabulação" (idem). Os autores selecionados por Guimarães são Luís de Borja (pseudônimo coletivo dos nefelibatas portuenses, como já vimos), João Barreira, Alberto d'Oliveira, Raul Brandão, Henrique de Vasconcelos, Júlio Dantas, Manuel Penteado, M. Teixeira Gomes, Carlos de Mesquita, João da Rocha, Justino de Montalvão, Júlio Brandão, António Patrício e Visconde de Vila Moura. Pode surpreender, a princípio, a inclusão de "A crucificada", de João Barreira, entre estes prosadores, mas tal se justifica porque, a nosso ver, este texto insere-se entre aqueles (como é típico em Baudelaire) marcados por uma certa *vontade narrativa*. Justificando o título de sua antologia, assim se expressa o autor, em nota de rodapé:

> À revelia do título desta antologia, talvez fosse preferível designar por *decadentista* a maioria da ficção que nos foi deixada pelos autores aqui incluídos. Com efeito, há nela uma confluência temática que, não raro, coincide com a visão pessimista,

> mórbida, nevropática tão característica do Decadentismo. Mas não deixa de se justificar que a designação mais geral de Simbolismo se possa também aplicar, na medida em que a utilização de figuras inovadoras [...] não deixa de ir ao encontro de uma poética da narrativa que algo terá a ver com a poética propriamente dita dos simbolistas. 'Pela neurastenia, a literatura é decadentista; pela necessidade de ideal, é simbolista', diz Fialho de Almeida; [...] e isto, se fizermos uma pequena alteração, poderia ser entendido assim: pela temática, é decadentista; pelo recurso a construções figurativas ou a novas formas, é simbolista. (p. 16-7; grifo e aspas do autor)

Transcrevemos a citação na íntegra porque, a nosso ver, ela esclarece várias questões aqui abordadas anteriormente, inclusive sob o ponto de vista de Seabra Pereira.

Voltando ao poema em prosa simbolista, Ângela Varela Rodrigues destaca os "esteriotipados" (Rodrigues, 1980, p. 25) poemas "Um cacto no pólo" (em *Horas*, 1891) e "As fiandeiras" (em *Silva*, 1894), ambos de Eugénio de Castro, poeta a quem já nos referimos; o livro de Alberto Pinheiro Torres, *Alva* (1894), "no geral [com poemas] ainda breves" (p. 26); a recolha *Gouaches* (1892), de João Barreira, "de inegável virtuosidade plástica" (idem). Segundo Seabra Pereira, João Barreira, com os *estudos* e *phantasias* de seus "notáveis" (Pereira, 1995, p. 220) *Gouaches*, "ultrapassa o Decadentismo naquela renovação requintada e musical" (idem), tocando o Simbolismo. Na voga simbolista aparecem ainda coletâneas como *Tristia* (1893) e *Além* (1895), de Antero de Figueiredo; *Prosas simples* (1896), de Guilherme Gama; *Aguadas* (1886 – 92), de Vasco Ortigão Sampaio; *Salmos do prisioneiro* (1915), de Jaime de Magalhães Lima etc. Conforme José Carlos Seabra Pereira, as obras de Antero de Figueiredo, Alberto Pinheiro Torres e Vasco Ortigão Sampaio são marcadas por "afectado impressionismo" (Pereira, 1995, p. 220).

Ainda em 1892, Eugénio de Castro escreve os "frustres poemas em prosa da série 'Safira'" (idem) e, como sempre, vai à imprensa para anunciar, com estardalhaço, as novidades que carreava para a literatura portuguesa, segundo acreditava. Assim, o primeiro poema da série, publicado no *Jornal do comércio* de 6 de março de 1892, trazia a seguinte "Advertência":

> Dizer coisas raras, coisas de sonho, por meio de fórmulas inéditas, virgens, imprevistas: – tal a suprema invenção dos que fazem **do verso e da prosa um supremo culto**. A ideia buscada nos recantos mais inacessíveis da alma; a **forma florida** dos esmaltes, de filigranas, de gemas como um peitoral bizantino. Cada verso como um broche de diamantes, sob um tufo de rendas; cada **retalho da prosa** como um fruto proibido num prato de vidro veneziano, oiro e verde. E, no verso e na prosa, a ideia brilhando realçada pelas joalherias verbais. [...] E no seu apaixonado desejo de vir a ser alguém, **pensa remodelar a prosa, como já remodelou o verso**, sonhando uma prosa onde a música das palavras se case com a tendência musical das ideias, uma **prosa requintada e singular** como certas estufas de Nice onde se violenta a Natureza, onde os lilases florescem em pleno Dezembro. Porque só é bom o que não é vulgar. (apud Pereira, 1995, p. 240; negrito nosso)

Comparado o texto com os prefácios de *Oaristos* e *Horas*, reproduzidos alhures, constatamos, ainda uma vez, como os lugares-comuns decadentistas afloram em abundância, e como a pirotecnia verbal do poeta espouca entre *coxins de nuvens*...

Contudo, o poema em prosa em Portugal, na época simbolista, nunca gozou do prestígio que os poetas simbolistas brasileiros lhe devotaram, conforme ressalta Fernando Cabral Martins em sua antologia *Poesia simbolista portuguesa*. Isso talvez explique a acolhida quase religiosa que nossos poetas tributaram aos *Gouaches* de João Barreira – como ainda veremos –, poeta praticamente ignorado em Portugal.

A revista *Orpheu* (1915), marco da eclosão do Modernismo português, mas ainda bastante vincada por processos de composição decadentistas e simbolistas, ostenta em suas páginas os vários "Frisos" de Almada-Negreiros, poeta que publicará, em 1921, a coletânea de poemas em prosa *A invenção do dia claro*. Almada é tido, por Ângela Varela Rodrigues, como "o primeiro mestre do poema em prosa moderno" (Rodrigues, 1980, p. 26). Desde então, salvo raras exceções como *Poemas em prosa* (1924), de Alfredo Pimenta, o poema em prosa sofre o descaso dos poetas portugueses.

A ensaísta afirma que, "se os presencistas se ocupam sobretudo da poesia, deles encontramos porém muito poucos poemas em prosa" (p. 28). E cita os exemplos: António Madeira [Branquinho da Fonseca], que além da *Presença* (1928/30), colaborou nas revistas *Sinal* (1930) e *Manifesto* (1936/38); João Falco [Irene Lisboa], autor da série de 10 textos curtos "O que aponto" (1937); José Régio, com as séries "Poemetos em prosa para um Ano Novo" (1946), "Quatro pequenos poemas em prosa" (1947) e "A corda tensa" (1947), reunidas depois em *Colheita da tarde* (1971). Dentre outros poetas esparsos, Varela Rodrigues cita Vasco Miranda, Armindo Rodrigues e José António Ribeiro. A ensaísta encarece ainda a produção de Raul de Carvalho (1920 – 1984), "um dos escritores portugueses que mais têm composto poemas em prosa" (p. 30), como demonstram seus livros *Parágrafos* (1956), *Talvez infância* (1958), *Tautologias* (1968), *Quadrangular* (1976) etc. Este poeta, contudo, não está ligado à geração da revista *Presença*.

Da época da vigência tardia do Surrealismo em Portugal (a Primeira Exposição Surrealista de Lisboa acontece em 1949), destaca-se António Maria Lisboa, poeta original, mas cuja "obra é reduzida. Mesmo assim apresenta alguns poemas em prosa, ou seja, três composições desiguais, insertas em *Isso Ontem Único* (1953), e um conjunto de seis textos curtos e homogêneos, em *A verticalidade e a chave* (1956)" (p. 31). Dentre outros poetas cuja produção estaria ainda ligada ao Surrealismo, Varela Rodrigues cita Carlos Eurico da Costa, António José Forte, António Barahona da Fonseca, Fernando Grade. Em *A intervenção*

surrealista, livro organizado por Mário Cesariny de Vasconcelos para *contar a história* do Surrealismo (na Europa e em Portugal), podem ser rastreados, ao lado de traduções do francês, pelo menos dois poemas em prosa de autores portugueses: "Um gato partiu à aventura" (Henrique Risques Pereira) e "MãoTótem" (Pedro Oom). Da mesma forma, a coletânea *Surrealismo/Abjeccionismo* (1963), também organizada por Mário Cesariny de Vasconcelos, apresenta poemas em prosa de António José Forte, Carlos Eurico da Costa, Fernando Alves dos Santos e outros.

Dentre os autores pós-surrealistas, Ângela Varela Rodrigues frisa a obra de Herberto Helder, na qual "o texto em prosa ultrapassa o texto em verso" (p. 31), conforme é sintomático em *Retrato em movimento* (1967) e *Photomaton & Vox* (1979). Outros poetas que, esparsamente, utilizaram o poema em prosa, foram: Carlos de Oliveira, Ruy Cinatti, Egito Gonçalves, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade, Casimiro de Brito, António Ramos Rosa, Ana Hatherly, E. M. de Melo e Castro, entre outros.

E. M. de Melo e Castro, em seu recente livro *Entre o rigor e o excesso: um osso* (1994), dividido em várias seções, dedica duas destas ("II – Fragmentais" e "III – Narrativos") ao poema em prosa, ao qual aplica a rigorosa depuração de linguagem que lhe é característica. "Física comunicante", por exemplo, encerra alguns princípios estéticos básicos do poema em prosa:

> A forma diluída pode ser mais rigorosa que a forma condensada. Porque há uma lei que rege a diluição e a forma condensada está sempre ameaçada de diluição.
>
> A forma condensada é certamente mais rigorosa que a forma diluída porque a lei que rege a condensação é uma lei austera e a diluição mal pode resistir-lhe.
>
> A lei que rege a diluição é no entanto rigorosa na sua fluidez enquanto a lei que rege a condensação é frágil na sua densidade.
>
> Assim a condensação tende a ser instável e a diluição tem como origem a condensação.
>
> Isto quer dizer que os sólidos desejam o estado líquido e os líquidos aspiram à solidificação. Mas também que a fluidez das imagens é uma necessidade do pensamento e o rigor das ideias está contido nos mais esquivos sentimentos.
>
> Assim sendo o discurso mais fluido e disseminado pode ser o veículo do mais rigoroso poder da expressão, na forma amável de se furtar à comunicação. (Melo e Castro, 1994, p. 71-2)

A respeito das várias antologias de poesia portuguesa (simbolista, moderna e contemporânea) publicadas no Brasil, desconhecemos se há, entre nós ou além-mar, uma coletânea que privilegie *apenas* o poema em prosa português. Se não há, acreditamos que, pelo menos para o pesquisador, faz-se urgente uma publicação desse tipo, pois a procura por tais textos é uma verdadeira odisséia. A última publicada no Brasil, *Antologia da poesia portuguesa contemporânea – Um panorama* (1999), por Alberto da Costa e Silva e Alexei

Bueno, é avara: rastreando-a, constatamos *um* poema em prosa de José Gomes Ferreira (1900 – 1985); *um* de Eugénio de Andrade (1923); *dois* de Mário Cesariny (1923); *um* de António Maria Lisboa (1928 – 1953); *quatro* de Luís Miguel Nava (1957 – 1994); *um* de Albano Martins (1930) e *um* de Nuno Júdice (1949).

Mesmo se tratanto do poema em prosa simbolista, as coisas não são diferentes: em *Presença da literatura portuguesa*: o Simbolismo, de Antônio Soares Amora, não há qualquer referência ao poema em prosa; a *Poesia simbolista portuguesa* (1990), de Fernando Cabral Martins – útil sob vários aspectos –, reproduz apenas *dois* poemas em prosa: um de Antero de Figueiredo, sem título, extraído de *Tristia* (cf. Martins, 1990, p. 59-60); o outro, nosso já velho conhecido, "Um cacto no pólo", de Eugénio de Castro (p. 116-7). Por sua vez, a importante antologia de Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal* (1990), além dos textos introdutórios do autor, oferece um apanhado significativo de textos epocais, crítico-teóricos, sobre o Simbolismo no país (prefácios, artigos, críticas, polêmicas e teorizações diversas) e uma substancial recolha de poemas em versos, mas poucos poemas em prosa: dois de Eugénio de Castro, "Um cacto no pólo" e "Safira" (cf. Guimarães, 1990, p. 164-5); dois de Antero de Figueiredo, extraídos de *Tristia* (p. 195) e um de Alberto Pinheiro Torres, "Escadas", transcrito de *Alva* (p. 197-8).

A este estado de coisas junta-se um outro (como a outra face da moeda): a relativa escassez bibliográfica crítico-teórica, no âmbito da língua portuguesa, sobre o poema em prosa. Para comprovar nossa assertiva, citamos novamente o dicionário de Jacinto do Prado Coelho, que junta num mesmo verbete prosa poética e poema em prosa, alegando que "por comodidade, e **por não estar o assunto suficientemente estudado**, reúnem-se aqui notas sobre duas coisas diferentes: a prosa poética e o poema em prosa" (Coelho, 1971, p. 871; negrito nosso).

Bernardo Soares, o *semi-heterônimo* de Fernando Pessoa (1888 – 1935), talvez seja um dos mais interessantes poetas em prosa da literatura portuguesa, se aceitarmos que o *Livro do desassossego*, revelado ao grande público no começo dos anos 80, compõe-se – além de aforismos filosóficos, fragmentos diversos, esboços diarísticos, reflexões sobre o Ser, o Eu, a paisagem lisboeta, a linguagem, o outono, a vida, a morte – de verdadeiros poemas em prosa. Poemas estes fechados em si, orgânicos, autônomos, "completos e redondos" (Perrone-Moisés, 1986a, p. 31). E, a nosso ver, poemas que referendam o vinco simbolista (sugestivo, musical, vago, sutil, complexo, baseado no sonho), tão característico de Fernando Pessoa. Pois, segundo Eduardo Lourenço, "é à luz, agora soberana, do *Livro do desassossego*, que

todo o texto – falsamente plural – de Fernando Pessoa deve ser relido" (Lourenço, 1986, p. 19).

Lembra Leyla Perrone-Moisés, na introdução à primeira edição brasileira do *Livro do desassossego* (1986), que Jorge de Sena, o primeiro a se ocupar desse material, ressalta as "três fases distintas e principais" (apud Perrone-Moisés, 1986a, p. 11) do *Livro*:

> 1) a de um livro simbolista e esteticista, anterior à criação dos grandes heterônimos; 2) uma fase de dormência, em que nada é acabado nem datado (de 1913-17 a 1929); 3) uma fase que corresponderia realmente ao *Livro* como projeto, com fragmentos completos e datados (1929 a 1935). O último conjunto seria, para Jorge de Sena, o verdadeiro *Livro do desassossego*. (Perrone-Moisés, 1986a, p. 11-2)

No entanto, como frisa a autora, ecoando outros críticos e a aleatoriedade das várias edições, "qualquer que seja o critério ou o julgamento, nunca se saberá como seria o 'verdadeiro' *Livro*" (p. 12; aspas da autora), uma vez que este não foi publicado e sequer revisto por Fernando Pessoa, apesar de seus projetos sempre adiados de retomá-lo e organizá-lo para publicação. "Livro-caixa, livro-sensação" (cf. Moisés, 1998b, p. 139/143); ou "livro em potência, livro em plena ruína, livro-sonho, livro-desespero, antilivro" (Zenith, 1999, p. 13), o *Livro do desassossego*, na sua complexa, poliédrica e intercambiável teia urdida (a urdir-se) em poemas em prosa, reflexões estéticas, aforismos, fragmentos inconclusos, escrito numa prosa impecável, clássica e ao mesmo tempo inovadora, talvez seja a concretização do *Livro* absoluto, eivado de Nada, tão sonhado por Mallarmé e talvez só possível no desabrochar da modernidade.

Sabemos que Pessoa trabalhou no *desassossego* a vida toda (de 1913 a 1935), e que a primeira fase do *Livro*, conforme Sena e Zenith, apresenta textos eivados de Simbolismo. A nosso ver, como exemplo das complexas intersecções pessoanas com o Simbolismo, pode ser citado o poema em prosa "Na floresta do alheamento", publicado em nome do próprio poeta em agosto de 1913, em *A águia*. Por vezes este texto foi erroneamente colocado entre os dramas estáticos, mas a edição mais recente do *Livro do desassossego* (1999), organizada por Richard Zenith, coloca-o como um dos *grandes trechos* desta obra cuja atribuição de autoria, por parte de Pessoa, oscilou, a princípio, entre Vicente Guedes (cujos trechos onde aparecem seu nome foram ressaltados na edição de Zenith) e Bernardo Soares, o autor *definitivo* do *Livro* e possível esboço (já que é um semi-heterônimo) de um *mestre de prosa* para Fernando Pessoa, na visão de Massaud Moisés.

Como *fuga e variação* de alguns poemas paúlicos e interseccionistas da mesma época, adensa-se o clima vago, sugestivo e indefinido de "Na floresta do alheamento". As

intersecções entre o abstrato e o concreto, a realidade e o sonho, a paisagem da alma e a paisagem real; as metáforas, as sinestesias, as analogias e as imagens arrojadas; as livres associações; as palavras em liberdade e a imaginação sem fio dos futuristas; a desconstrução/reconstrução geométrica cubista; o uso das maiúsculas e das reticências; a musicalidade difusa; a confusão entre o Eu e o Outro; a visão fragmentada e contraditória, calcada no uso de oxímoros, antíteses e paradoxos; a escolha de um vocabulário conotativo do tédio, da ânsia, do sonho e de um vago além, são por demais salientes no texto:

> Sei que despertei e que ainda durmo. [...] Num torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre o sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar. [...] As flores, as flores que ali vivi! Flores que a vista traduzia para seus nomes, conhecendo-as, e cujo perfume a alma colhia, não nelas mas na melodia dos seus nomes... Flores cujos nomes eram repetidos em seqüência, orquestras de perfumes sonoros... [...] assim éramos nós obscuramente dois, nenhum de nós sabendo bem se o outro não era ele-próprio, se o incerto outro viveria... [...] e o meu compreender-me, embalado de ópios, adormece... (Pessoa, 1999, p. 452-8)

Curiosamente, o *clima simbolista* deste texto (também evidente em "O marinheiro", drama estático) não se atém somente à primeira fase do *Livro*, mas transparece ainda, conforme frisa Richard Zenith, em alguns textos posteriores. Como exemplo, o trecho 386, sem título, escrito em 28 de novembro de 1932, por Bernardo Soares, quase vinte anos após "Na floresta do alheamento". Aliás, o poema em prosa de 1932 poderia intitular-se "Na floresta do alheamento II", por vários motivos: pelo *décor* (uma floresta, *análoga ao universo*, no princípio do outono); pelo tema da exploração dos conflitos Eu-Outro: "a floresta, os dois caminheiros, e eu, eu, que não sei qual deles era, ou se era ou dois, ou nenhum, e assisti, sem ver o fim, à tragédia de não haver mais do que o outono e a floresta" (Pessoa, 1999, p. 348); pelo gosto "daquele lugar-outono" (Pessoa, 1998, p. 26), de matizes cambiantes; ou ainda pelo clima de sonho, indefinição, sugestão e vago de alma. Em suma, tais aspectos revelam e corroboram como os influxos simbolistas, transformados e problematizados, permaneceram pela vida afora de Fernando Pessoa – aparecendo inclusive projetados (e introjetados) em Bernardo Soares, seu *meio*.

Como o semi-heterônimo julgava-se incapaz de escrever em versos e valorizava sobremodo a prosa, citamos abaixo um fragmento seu datado de 18 de outubro de 1931 e publicado no número 3 da revista *Descobrimento* (1931):

> Prefiro a prosa ao verso, como modo de arte [...] Considero o verso como uma coisa intermédia, uma passagem da música para a prosa. Como a música, o verso é limitado por leis rítmicas, que, ainda que não sejam as leis rígidas do verso regular, existem todavia como resguardos, coações, dispositivos automáticos de opressão e castigo. Na prosa

> falamos livres. Podemos incluir ritmos musicais, e contudo pensar. Podemos incluir ritmos poéticos, e contudo estar fora deles. **Um ritmo ocasional de verso não estorva a prosa; um ritmo ocasional de prosa faz tropeçar o verso**. Na prosa se engloba toda a arte – em parte porque na palavra se contém todo o mundo, em parte porque na palavra livre se contém toda a possibilidade de o dizer e pensar. **Na prosa damos tudo, por transposição**: **a cor e a forma** [da pintura] [...] [;] **o ritmo**, que a música não pode dar senão diretamente, nele mesmo, sem corpo formal, nem aquele segundo corpo que é a idéia; **a estrutura** [arquitetônica] [...] [;] **a realidade**, que o escultor tem que deixar no mundo, sem aura nem transubstanciação; **a poesia**, enfim, em que o poeta, como o iniciado de uma ordem oculta, é servo, ainda que voluntário, de um grau e de um ritual. Creio bem que, em um mundo civilizado perfeito, não haveria outra arte que não a prosa. [...] A poesia ficaria para as crianças se aproximarem da prosa futura; que a poesia é, por certo, qualquer coisa de infantil, de mnemônico, de auxiliar e inicial. Até as artes menores, ou as que assim podemos chamar, se refletem, múrmuras, na prosa. Há prosa que dança, que canta, que se declama a si mesma. [...] E há também na prosa sutilezas convulsas em que um grande ator, o Verbo, transmuda ritmicamente em sua substância corpórea o mistério impalpável do Universo. (Pessoa, 1986a, p. 355-6; negrito nosso)

O texto é cristalino e, em larga medida, pode ser compreendido como uma arte poética de Bernardo Soares. Esta se efetiva, a nosso ver, nos poemas em prosa escritos pelo semi-heterônimo, os quais enriquecem o ralo panorama desta modalidade poética em Portugal. Contudo, veremos em seguida, tal escassez também é sintomática no Brasil.

1.3.3. O poema em prosa na literatura brasileira

Xavier Placer, poeta em prosa e estudioso do assunto, é o responsável pela única coletânea que conhecemos sobre o poema em prosa, em língua portuguesa. Intitulada *O poema em prosa*: conceituação e antologia, foi publicada pelos *Cadernos de cultura* do MEC em 1962 e reeditada em 1968 pela Ediouro. Contudo, está há anos fora do mercado, praticamente inacessível, e reclama, há muito, uma edição mais rigorosa e atualizada. A antologia de Placer abre-se com uma didática introdução – à qual voltaremos em breve – e privilegia, como veremos, poetas do século XX.

Historicamente, pode-se situar o nascimento do poema em prosa brasileiro na segunda geração de nosso Romantismo, quando o pernambucano Vitoriano Palhares (1840 – 1890) publica em Paris, em 1868, *As noites da virgem*, livro, segundo Xavier Placer, eivado de "sentimentalismo e lugar-comum" (Placer, 1968, p. 29), quase tocando a subliteratura. Dada a raridade da antologia de Placer – e, mais ainda, a raridade do livro de Vitoriano Palhares –, resolvemos transcrever, na íntegra, o oitavo poema do livro, "A lágrima – VIII":

> Volvamos os olhos para a virgem.
> Enlevada, absorvida nessa profunda meditação, a quietação de seu corpo, a imobilidade de seu olhar, atestam que em seu ser opera-se uma revolução.

> Aí está a crisálida de uma mulher; não tarda a hora da metamorfose.
> Observemo-la.
> Um ai quebrou a abstração; voltou ao mundo; despertou na terra.
> Sentou-se no leito e ergueu as mãos para o céu; só essa atitude é uma súplica. Tem no olhar espavorido tristes rútilos, como os de uma estrela que agonizasse.
> Seus lábios desabrocharam em uma prece; rezou, mas a terra só escutou as duas palavras finais de uma oração.
> – Ele, meu Deus!
> Reclinou-se de novo no leito; suas pálpebras cerraram-se com uma convulsão estranha. Pouco depois uma lágrima silenciosa descia por sua face pálida.
> A virgem... amava!
> Adormeceu com uma lágrima nos olhos. (apud Placer, 1968, p. 35-6)

O texto, conforme assinala Placer, realmente "toca pela subliteratura" (Placer, 1968, p. 29): sentimentalismo, lugar-comum e ingenuidade (temática e compositiva) são o seu tônus. Estamos bastante distantes do fantástico e do rigor formal de um Aloysius Bertrand (cujo *Gaspard de la nuit* é de 1842), e mais distantes ainda da modernidade urbana de um Baudelaire (cujo *Spleen de Paris* é de 1869). Contudo, segundo Placer, "o *pathos* e o lugar-comum são pecados de românticos de primeira como de segunda água. [...] [Seria, portanto,] uma violência expulsar Vitoriano Palhares da modesta colocação que se pode a ele conceder na literatura romântica" (idem; grifo do autor).

Antes de Palhares, porém, Álvares de Azevedo (1831 – 1852), a quem a mistura de prosa e poesia e a *con-fusão* dos gêneros literários não é estranha (na perspectiva de Antonio Candido, em "A educação pela noite"), oferece um único poema em prosa, "Eutanásia", na terceira parte de sua *Lira dos vinte anos* (1853). Contudo, o jovem poeta está mais interessado em poemas narrativos em versos (como "O Conde Lopo"), no drama (*Macário*), na narrativa fantástica (*Noite na taverna*), do que propriamente no poema em prosa estrito, que não desenvolve.

Depois de Álvares de Azevedo e de Vitoriano Palhares, há um vácuo, preenchido só a partir de 1883 com Raul Pompéia (1863 – 1895), o primeiro a escrever poemas em prosa entre nós sob influxo baudelairiano. Assim, suas *Canções sem metro* publicaram-se a partir de 1883, no *Jornal do Comércio* de São Paulo e, de 1885 a 1889, também em jornais do Rio de Janeiro, Curitiba, Juiz de Fora e Vitória, aparecendo postumamente em livro em 1900. Escritos e reescritos com apuro, afinco e correção formal, muitos desses poemas em prosa apresentam várias versões e datam do tempo em que Raul Pompéia, aos 20 anos, estudava Direito em São Paulo. A leitura das peças comprova que o autor se esmerava na forma poética – e na escrita artística dos irmãos Goncourt –, que posteriormente vincaria *O Ateneu*, sua obra-prima, publicado em 1888.

A crítica reconhece a primazia de Pompéia: Péricles Eugênio da Silva Ramos, no verbete "Poema em prosa" (em *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, organizado e dirigido por Massaud Moisés), assinala que suas "pequenas peças líricas [...] parecem ter sido o livro brasileiro que iniciou definitivamente o gênero" (apud Moisés, 1998c, p. 328). Massaud Moisés, em sua *História da literatura brasileira* – O Simbolismo (volume IV), ressalta que o pequeno volume "inaugura o poema em prosa entre nós, à Baudelaire" (Moisés, 1997c, p. 15). Andrade Muricy, em "Presença do Simbolismo" (em *A literatura no Brasil*, volume 4), é categórico: "Já em 1883 as primeiras *Canções sem metro* abriam picada pioneira na mata brava do grosso estilo dos naturalistas" (Muricy, 1986, p. 464). Como o livro só foi publicado em 1900, salienta Muricy que "só *O Ateneu* impressionou fortemente os simbolistas, [que] nunca pareceram perceber, no autor das *Canções sem metro*, alguém que se engajasse em decidida arrancada de renovação estética" (idem).

Por seu turno, Sonia Brayner (em *Labirinto do espaço romanesco*: tradição e renovação da literatura brasileira: 1880 – 1920) ressalta que desde 1881 Raul Pompéia elaborava as suas "'microscópicas' [...] sob o domínio de um miniaturismo impressionista" (Brayner, 1979, p. 233; aspas da autora), publicando-as na imprensa paulista (revista *A comédia*, 1881) e carioca (jornal *Gazeta de notícias*, 1882). Logo, as "microscópicas" são substituídas pelas *Canções sem metro*, classificadas por Brayner como uma "série de textos de valor desigual em que à notação lírica profunda junta-se um tênue fio narrativo que lhe serve de suporte imagístico-ficcional" (p. 234).

O livro é dividido em cinco seções ("I – Vibrações"; "II – Amar"; "III – O ventre"; "IV – Vaidades"; "V – Infinito") e abre-se, sintomaticamente, com uma epígrafe de *Métrique naturelle du langage* (1884), de Paul Pierson, autor wagneriano que "defende a tese de que a única justificativa para a versificação é a música que acompanha a poesia lírica: como esta já não está presente, não se justifica tal imposição. Sua artificialidade mostra como o ritmo da prosa é espontâneo, fruto da palavra viva" (idem). A autora chama a atenção ainda para o "sensorialismo exposto em *O Ateneu* [no capítulo VI, na famosa conferência do Professor Cláudio] e realizado poeticamente nas *Canções*: ele é a base do impressionismo de Raul Pompéia" (p. 234-5). Enfim, este impressionismo, embebido da escritura artística dos Goncourt, Barrès, Daudet e Eça de Queirós, "encontra na obsessão dos sentidos da poesia de Baudelaire seu caminho para o Simbolismo" (p. 235).

Com efeito, a primeira seção do livro, "Vibrações", abre-se com uma epígrafe de Baudelaire extraída do soneto "*Correspondances*", e seus textos vão articular, de acordo com o famoso verso ("*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*"), as vibrações, o

simbolismo das cores e dos sentimentos. Segundo o próprio Pompéia, "Sonoridade, colorido: eis o sentimento. Daí o simbolismo popular das cores" (Pompéia, 1982, p. 45). Assim, os textos desta primeira parte compreendem as seguintes relações: "Verde, esperança"; "Amarelo, desespero"; "Azul, ciúme"; "Roxo, tristeza"; "Vermelho, guerra"; "Branco, paz"; "Negro, morte"; "Rosa, amor". Vejamos o breve "Negro, morte":

> O contraste da luz é a noite negra.
>
> Sente-se na epiderme a carícia do calefrio; envolve-nos um clima glacial; estranha brisa penetra-nos, feita de agulhas de gelo. Em vão flameja o sol a pino. Sente-se dentro na altura a noite negra, invernosa, polar; sofre-se o contato da Sombra. 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...
>
> Há destas escuras noutes no espírito. (p. 48)

Deve-se frisar, ainda, o pessimismo de origem schopenhauriana que perpassa toda a obra de Raul Pompéia, inclusive as *Canções*, conforme o texto acima deixa entrever. O seguinte juízo de Sonia Brayner ajuda-nos a situar melhor a questão:

> Esses poemas em prosa manifestam um gosto quase exclusivo por temas colhidos no manancial das meditações idealistas, carregados de conteúdo simbólico e reveladores das 'correspondências' entre os estados de alma e a fonte de especulação metafísica. Sob este prisma, diferem em muito das realizações baudelairianas, cujos efeitos líricos emanam dos ecos da grande cidade, num desfilar de impressões e sugestões. [...] A dor, a morte, a desolação do homem desterrado na aparência, a missão da arte, a mudez do universo diante do sofrimento são alguns dos temas que correspondem a uma atitude de pessimismo em face da vida. São contrabalançados [às vezes] por desafios sociais, lançados para o futuro, com ironia e raiva em imprecações bem hugoanas. (Brayner, 1979, p. 236-7; aspas da autora)

Afrânio Coutinho foi o responsável, na década de 80, pela reedição crítica das *Obras completas* de Raul Pompéia. O quarto volume, dedicado às *Canções sem metro*, apresenta, na segunda parte, além de variantes, *Outras canções sem metro* recolhidas dos diversos periódicos em que apareceram originalmente. Coutinho assim as define:

> As *Canções sem metro* pertencem a um **gênero do lirismo moderno**, os 'poemas em prosa'. Possuindo todas as características do lirismo, apresentam-se sob a forma da prosa. Sem métrica nem rima, são uma composição curta e compacta, rica de ritmo, imagens e musicalidade, densidade de expressão e pouca extensão. (Coutinho, 1982, p. 19; aspas do autor; negrito nosso)

Referindo-se aos criadores do poema em prosa (Bertrand e Baudelaire), Coutinho cita o estudo de Suzanne Bernard e afirma que "o êxito do poema em prosa deve-se ao encontro

com os poetas simbolistas, preocupados com uma forma mais livre" (p. 20). Em seguida, o crítico ressalta o pioneirismo de Pompéia, entre nós, e o coloca como "um inovador, na linha modernizadora, inaugurada pelo simbolismo e integrada no impressionismo" (p. 21). Para o crítico, "a preocupação artesanal [de Pompéia] é evidente" (p. 22); suas *Canções*, enfim, "são digressões de cunho lírico, aliadas a uma preocupação filosófica, utilizando uma escritura de elevado tom melódico, inteiriças, simbólicas, densas, breves" (idem).

A edição organizada por Coutinho traz ainda um artigo de Wenceslau de Queirós, "Literatura de hoje", sobre as *Canções sem metro*, artigo este publicado no jornal paulista *Diário Popular*, de 27 de julho de 1901. O texto do *Baudelaire paulistano* situa Bertrand, Baudelaire e a contribuição de cada um à evolução do poema em prosa: para Queirós, Bertrand foi "quem fixou neste gênero literário, a forma lapidar, a forma típica" (Queirós, 1982, p. 30) utilizada depois por Baudelaire nos *Petits poèmes en prose*, que lhe deu "uma consagração definitiva e absoluta" (idem). O seguinte juízo do autor parece-nos bastante importante, apesar de ser pouco citado e aproveitado por nossa crítica, que aproxima Pompéia a Baudelaire, e não tanto a Bertrand: "Esta longa referência a Louis Bertrand, ao tratar das *Canções sem metro*, de Raul Pompéia, vem de molde a mostrar a similitude de ambos os espíritos irmãos na desventura, irmãos na arte da escrita" (idem). Em seguida, Queirós conceitua o poema em prosa de forma lapidar, no que concerne a seus *requisitos*:

> Manuseando as primeiras páginas desta bela coleção de pequenos poemas, feitos à feição dos de Louis Bertrand e Charles Baudelaire, vejo logo que o seu autor seguiu o mesmo *processus* artístico daqueles escritores franceses, considerados mestres nesse difícil gênero literário, em que não poucos artistas têm naufragado pela falta de compreensão de seus requisitos, entre os quais figuram a **concisão**, a **sobriedade**, a **precisão**, o **destaque**, o **vigor**, o **colorido**, o **brilho**, a **nuança**, no emprego dos vocábulos e no corte da frase, consoante o assunto dado. E, além de conseguir tais requisitos, é preciso ainda que o escritor conheça os segredos da **musicalidade** da frase, dessa espécie de contraponto do estilismo, a fim de que uma tal prosa poética, sem ritmo regular e sem rima, se adapte, como reclama Baudelaire, aos movimentos líricos da alma, às ondulações da cisma, nos [*sic*] sobressaltos da consciência. (p. 31; grifo do autor; negrito nosso)

Veja-se como Queirós, na senda de Baudelaire, considera *poema em prosa* e *prosa poética* como sinônimos. Veja-se também como os requisitos que ele reclama para o poema em prosa, sob intensa influência simbolista, antecipa em algumas décadas o postulado pela teoria e a crítica. O autor qualifica o poema em prosa como "miniaturas", "pequenos vitrais", "reduzidas cinzeluras, cuja delicadeza de inaudita execução exige o exato conhecimento do valor musical, pinturesco e, por fim, ideológico, da palavra" (p. 32). Wenceslau de Queirós também ressalta, no caso de Baudelaire, sua "matemática infalível na arte" (idem) do poema em prosa como uma aplicação de "alguns dos princípios da estética racionalista de Edgard

[*sic*] Allan Poe" (idem), como o efeito de Unidade. Sobre Pompéia, afirma Queirós que ele "se embriagou com o vinho das palavras" (p. 32-3) e que usa "tal luxo decorativo de expressão, que, francamente, não o deixa aquém do seu mestre. Sua palheta é riquíssima" (p. 33). Em suma, conquanto a crítica propriamente dita de nosso *Baudelaire paulistano* a Pompéia seja vincada de impressionismo, ele ressalta o débito do autor para com Bertrand e Baudelaire e traz à tona o "pessimismo [...] hostil, agressivo" (p. 34) do autor das *Canções sem metro*.

Demoramo-nos no texto de Wenceslau de Queirós (tido como um *simbolista menor*) porque este revela um conhecimento aprofundado das teorias estéticas do Simbolismo (e, como bom satanista, tem como modelo a Charles Baudelaire), mas também porque suas considerações, feitas em 1901, merecem respeito e atenção na evolução crítico-teórica do poema em prosa entre nós.

Outrossim, tais considerações são ainda válidas porque, em nossa opinião, o apuro formal de Pompéia aproxima-se bastante do de Aloysius Bertrand, apesar de nosso autor, em termos rítmicos, não se ater aos *couplets* fixos do autor francês. Por outro lado, percebe-se que, moderna e contemporaneamente, o poema em prosa brasileiro tende à concisão e à brevidade dos de Raul Pompéia, resguardadas, evidentemente, a orientação estética e o momento histórico de cada autor que, depois deste pioneiro, dedicou-se ao *gênero*.

Em sentido oposto à de Wenceslau de Queirós aponta a crítica de Veríssimo às *Canções sem metro*, que é contestada por Saturnino Meireles em "Literatura a peso", artigo publicado no primeiro número da revista *Rosa-Cruz* (Rio de Janeiro, julho de 1901). Ironicamente, o poeta faz ver que, para Veríssimo, "a obra há de se impor, não pelo seu valor intrínseco, pela sua superioridade em si, mas pelo valor e superioridade de seu peso" (apud Carollo, 1981, p. 347, v. 2). Meireles defende, está visto, Raul Pompéia e o "dificílimo gênero de literatura" (idem) que é o poema em prosa. Para Meireles, "o valor dessas produções [...] [reside em] sintetizar, em limitados períodos [,] todo um mundo de sensações e de idéias" (idem). E arremata, numa metáfora típica de um discípulo de Cruz e Sousa: "é nesse pequeno cárcere, mas só por paredes de estrelas fechado, que o Artista revela o seu grande poder de síntese" (p. 349).

Não temos notícia se houve poema em prosa parnasiano no Brasil, como se deu na França, conquanto Manuel Bandeira, em sua *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* (1938; 1996), reproduza alguns poemas em prosa das *Canções sem metro* entre os versos de rima rica e de forma fixa de nossos ortodoxos parnasianos. Tal nos parece acertado, dados os vários pontos aproximativos entre Pompéia, Bertrand e os parnasianos franceses.

Andrade Muricy, por seu turno, transcreve várias *Canções* de Pompéia no *Panorama do movimento simbolista brasileiro* – além de alguns fragmentos d'*O Ateneu*.

Apesar de toda a fortuna crítica coligida pelas *Canções* de Pompéia, esta obra permaneceu à margem. Portanto, a maioria dos estudiosos afiança que o poema em prosa entre nós teve seu apogeu no Simbolismo: em parte pela influência de Baudelaire; em parte pelo apreço e veneração que nossos poetas da época devotaram aos *Gouaches* (1892) de João Barreira. Assim, nosso Simbolismo começa em 1893 com uma recolha de poemas em prosa, *Missal*, de Cruz e Sousa, que certamente não gozou do mesmo prestígio do livro em versos do poeta, *Broquéis*, lançado também em 1893, alguns meses depois. Com *Evocações* (póstumo, 1898) completa-se a grande contribuição de Cruz e Sousa ao *gênero* no Brasil, assim avaliada por Sonia Brayner:

> Com Cruz e Sousa a estética do poema em prosa brasileiro atingirá seu mais alto desempenho literário, menos controlada pela burilação formal e por um espírito de rigor construtivo que, em Raul Pompéia, freqüentemente tolhem as potencialidades de sua instância poética. (Brayner, 1979, p. 237)

Conforme a autora, a crítica tem assinalado a poesia em versos cruciana como uma "arte construída e musical" (idem), mas seus poemas em prosa também são vincados pela "mesma preocupação de harmonia e simbolização que lhe domina a poesia" (idem). Da mesma maneira, o citado Andrade Muricy encarece *Missal* como "borbulhante de imagens, de cores e de entre-sentidas músicas" (Muricy, 1986, p. 466). O crítico vai ainda mais longe ao apontar a descendência brasileira do poema em prosa, suas características e o papel de Cruz e Sousa nessa evolução:

> Foi sobretudo o verbo de *Missal* que teve descendência entre nós. Longe se esteve, aliás, do poema em prosa europeu, que chegou a uma espécie de épica do inconsciente no supra-realista precoce Lautréamont; nem se atingiram os sobressaltos escatológicos de *Une saison en enfer*, de Rimbaud, ou o hermetismo mágico das *Divagations*, de Mallarmé. [...] Mal terão folheado as *Moralités légendaires*, de Laforgue [...] **Foi o poema em prosa o gênero que o caráter ornamental da estética decadentista mais atulhou de acessórios medievalistas, litúrgicos, cabalísticos e de joalheria**. O ato poético defrontava-se, como em quase inibitório *steeple-chase*, com as guirlandas, os paramentos, os saltérios, a imagética bíblica. Tocado de tudo isso, submergido aqui e ali por isso, entretanto, por fim, dominando tudo de alto, Cruz e Sousa pôde superar as convenções da tendência. Em *Evocações* há falta de medida e até, freqüentemente, bem puro inebriamento lúcido; porém não retórica, não puro verbalismo. (idem; grifos do autor; negrito nosso)

A longa citação de Muricy (o crítico parece ecoar Dujardin, quando este acusa os resquícios decadentistas do poema em prosa simbolista) faz-se importante porque revela, com justeza, as principais características da nova modalidade lírica no Brasil: apego ao excesso

nefelibata; desconhecimento das obras que revolucionaram o *gênero*, na França; superficialidade e rebuscamento. Acima de tudo isso, o trabalho solitário de Cruz e Sousa, que será enfocado por nós no último capítulo deste trabalho, quando apresentaremos outros juízos críticos sobre sua poesia em prosa. Por conseguinte, tudo isso talvez justifique a crítica ferrenha ao poema em prosa no Brasil e talvez tenha levado as futuras gerações de poetas a recusá-lo ou a praticá-lo com parcimônia.

A crítica de Xavier Placer, na introdução que escreve à sua antologia, repercute a de Andrade Muricy:

> No Simbolismo é que o poema em prosa vai conseguir lugar ao sol. Cruz e Sousa dá-nos dois livros: *Missal* e *Evocações*. E **os simbolistas menores praticaram-no abundantemente.** Ainda que nem sempre com absoluta felicidade. Aliás, se não vai nisto excesso de severidade, a prosa simbolista é fraca, desmancha-se toda em vontade-de-ser-poesia, não alcançando muitas vezes isto nem aquilo, marcada toda pelos mesmíssimos recursos, numa semelhança da qual resulta, lendo um, ter lido todos. (Placer, 1968, p. 29; negrito nosso)

Assim, no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX aparecem muitíssimas obras eivadas do excesso de hermetismo, esteticismo, misticismo e lugares-comuns que caracterizam os epígonos do Simbolismo entre nós. Aleatoriamente citamos, valendo-nos do *Panorama* de Muricy e do quarto volume da *História da literatura brasileira* – Simbolismo, de Massaud Moisés: Dario Veloso, autor de *Esquifes* (1896) e *Psykês e flauta rústica* (1941); Júlio Perneta, autor de *Bronzes* (1897) e *Malditos* (1909); Pedro Vaz, autor de *Crepúsculos* (1898); Antônio Austregésilo, autor de *Manchas* (1898) e *Novas manchas* (1901); José Vicente Sobrinho, autor de *Contos e fantasias* (1898); Artur Lobo, autor de *Rosais* (1899) e *O outro* (1901); Nestor de Castro, autor de *Brindes* (1899); Oliveira Gomes, autor de *Terra desolada* (1899); Júlio Afrânio (o futuro Afrânio Peixoto, que será reconhecido depois como o romancista regionalista de *Fruta do mato* e *Maria bonita*), autor de uma plaquete intitulada *Rosa mística – Símbolo trágico* (1900), impressa em Leipzig, na Alemanha, nas sete cores do arco-íris; Lima Campos, autor de *Confessor supremo* (1904) e *Vitrais*; Silva Guimarães, autor de *Ossa mea* (1905) e *Os borrachos* (1921); César de Castro, autor de *Péan – Ampolas de escuma* (1906), *Frutos do meu pomar* (1910) e *O esquife de Palissandra* (1914), entre vários outros autores, muitos dispersos na imprensa. Conforme lembra Massaud Moisés, "neste elenco, obviamente lacunoso, não poucas obras abrigam poemas em prosa, crônicas e mesmo contos; algumas vezes, as composições oscilam entre esses tipos de prosa poética" (Moisés, 1997c, p. 135). É exemplar, neste sentido, o livro de Lima Campos, *Confessor supremo*, que enfeixa "contos, quadros, cromos, crônicas e poemas

em prosa [e] constitui legítimo espécime da ficção simbolista entre nós" (p. 139). Os poetas simbolistas da segunda geração, como Pedro Kilkerry e Eduardo Guimaraens, também escreveram poemas em prosa, conforme o demonstram *ReVisão de Kilkerry* (de Augusto de Campos, 1985) e o recente *Paisagens reinventadas*: Traços franceses no Simbolismo sul-rio-grandense (1999), de Maria Luiza Berwanger da Silva, que reproduz em anexo a série "Novos poemas em prosa", de Eduardo Guimaraens, série esta publicada no jornal *Correio do povo*, de Porto Alegre, em 26 de junho de 1910.

Sobre a prosa poética do final do século XIX e começo do século XX, a obra monumental de Andrade Muricy também oferece outros exemplos: Cabral de Alencar (1877 – 1915), cujos "contos poemáticos e fantasias cheias d[e] lirismo" (Muricy, 1987, p. 705, v. 2) ficaram dispersos por jornais e revistas da época, como a *Rosa-Cruz*; Colatino Barroso, "que somente escreveu prosa poética" (Moisés, 1997c, p. 135), autor de *Anátemas* (1895), *Jerusa* (1896) e outras obras; Adelino Magalhães (1887 – 1969), autor de *Casos e impressões* (1916), *Visões, cenas e perfis* (1918), *Tumulto da vida* (1920), *Os violões* (1927; poemas em prosa, segundo Gilberto Mendonça Teles), *Câmera* (1928), *Plenitude* (1939) etc. Adelino Magalhães, pós-simbolista cuja *Obra completa* foi lançada pela Aguilar em 1963, é considerado importante prosador impressionista, mas seu Impressionismo, segundo Muricy, "atingiu áreas, sem precedentes, entre nós, dum furioso e quase extático Expressionismo" (Muricy, 1987, p. 963, v. 2). Juízo análogo exprime Massaud Moisés, ao frisar a invasão da poesia na prosa de Magalhães: seu estilo "é o dum ficcionista dotado de sensibilidade poética. [...] Expressionismo poético, eis a linha mestra da ficção de Adelino Magalhães" (Moisés, 1997c, p. 212), colocado por Alfredo Bosi como um dos integrantes da revista *Festa*. Moisés, enfim, analisando *Casos e impressões* (1916), afirma: "por vezes contos, poemas em prosa, crônicas, devaneios, no geral se articulam como flagrantes do cotidiano tomados por uma sensibilidade hiperestésica que tudo transfigura" (p. 211). O crítico ressalta ainda o uso particular e original que, entre nós, Adelino Magalhães faz do monólogo interior.

O *Panorama* e as colocações de Moisés apontam para a mescla de prosa poética e poema em prosa em vários autores da época, às vezes dificultando a separação entre uma instância e outra. Por um lado, a maioria desses autores *imitava* os êmulos franceses do Simbolismo – ou os nefelibatas portugueses –, não se preocupando com a busca de uma arte total sintética ou com a percepção profunda da teoria das correspondências, como muitos textos deixam entrever; por outro lado, é nessa época que, segundo Sonia Brayner, como herança do Romantismo e do Simbolismo, começa a se configurar a *ficção lírica* brasileira, só agora possível porque o romance brasileiro do século XIX "é sobretudo reflexo da conquista

de uma literatura e de uma expressão social da terra e do homem. Daí, ser tão grande a presença dos inúmeros regionalismos" (Brayner, 1979, p. 243) e, ao mesmo tempo, no romance urbano, "a descrição realística da sociedade, típica do romance de costumes" (idem). A autora, evidentemente, exclui Machado de Assis e Raul Pompéia dessa generalização, sustentando o seguinte sobre a *ficção lírica*:

> O mundo é visto nesse tipo de ficção distorcido como se estivesse refletido em um espelho. (p. 242) [...] São as nossas tentativas de narrativa no final do século [XIX] e nas duas primeiras décadas do século XX que se libertarão gradativamente das formas tradicionais de representação da realidade, tentando borrar os limites entre gêneros, numa experiência já muito adiantada na literatura européia. A relação entre o Eu e o mundo começa a se esfacelar e a aristotélica *imitação* da realidade deixa aos poucos de ter vigência, sendo substituída por uma *expressão* dessa mesma realidade. A subjetividade ganha terreno e se impõe como eixo modelador das experiências. (p. 243-4; grifos da autora)

Além de Adelino Magalhães, a autora cita Rocha Pombo (autor do romance *No hospício*, 1905) e Gonzaga Duque (autor do romance *Mocidade morta*, 1899, e do volume de contos *Horto de mágoas*, 1914). Cremos que a esta lista devam ser acrescentados o volume de contos *Signos* (1897), de Nestor Vítor, e a novela *Aristo* (1889), de Rodrigo Otávio (1866 – 1944), digna precursora do Simbolismo (cf. Moisés, 1997c, p. 150-1). Sobre *Horto de mágoas*, de Gonzaga Duque, Andrade Muricy o considera como poemas em prosa, mas Moisés o classifica entre os contistas simbolistas. Seja como for, um dos textos, "Sapo!...", decididamente mais poema em prosa que conto, ecoa o soneto "*Le crapaud*", de Tristan Corbière. Como já salientamos, o sapo horrendo – mas sensível, com uma alma de esteta – tornou-se lugar-comum simbolista na caracterização do poeta, em prosa e em verso.

Voltando ao poema em prosa estrito, podemos admitir que, a partir de Cruz e Sousa – e com certa insistência entre os simbolistas –, a época compreendida entre o final do século XIX e o começo do século XX seria a *era de ouro* do poema em prosa no Brasil, ou pelo menos o momento fecundo em que esta nova modalidade lírica, ao lado da prosa poética, começa a se firmar entre nós. Contudo, a avaliação se torna no mínimo canhestra, dada a dificuldade de acesso aos livros de poemas em prosa citados acima – bem como de obras em prosa poética como *Signos*, de Nestor Vítor, ou a obra completa de Adelino Magalhães –, já que muitas não passaram da primeira edição. Em outro sentido, depois desta época há um hiato que não foi preenchido ainda, pelo Modernismo ou por nossos poetas contemporâneos. Assim, a pouca colheita de poemas em prosa em nossa literatura posterior ao Simbolismo talvez explique o laconismo da crítica em avaliar essa produção poética *sui generis*. Aliás, em

termos brasileiros, o poema em prosa talvez seja uma das únicas conquistas romântico-simbolistas desprezadas pelos modernistas.

Assim, no âmbito da primeira geração modernista, conquanto o uso do verso livre e do prosaísmo se acentue, vamos encontrar pouquíssimos poemas em prosa, como "Ode pessimista", de Rodrigo M. F. de Andrade (publicado no n. 1 da revista *Estética*, setembro de 1924) e "Boneca vestida de Arlequim", de Álvaro Moreyra (publicado no n. 2 de *Estética*, janeiro/março de 1925), ao lado de muitos poemas que misturam prosa e verso, como "Dansas" e "Noturno de Belo Horizonte", ambos de Mário de Andrade (o primeiro saiu em *Estética* n. 1; o segundo, em *Estética* n. 3, 1925, e, em volume, no *Clã do Jabuti*, 1927). Outros exemplos de Mário de Andrade podem ser rastreados em *Paulicéia desvairada* (1922), como "As enfibraturas do Ipiranga (Oratório profano)", e em *Losango cáqui* (1926). De Oswald de Andrade podemos considerar como poema em prosa o texto-programa "Falação", redução de seu "Manifesto da poesia pau-brasil" e abertura da seção "Por ocasião da descoberta do Brasil", de *Pau-brasil* (1925).

José Paulo Paes, no ensaio "O surrealismo na literatura brasileira" (em *Gregos e baianos*, 1985), afirma que não houve Surrealismo entre nós porque "desde sempre fomos um país surrealista" (Paes, 1985, p. 99), enquanto a França, sob o "bem-comportado e incurável cartesianismo vive repetidamente a exigir terapias de choque como a poesia de Baudelaire, Lautréamont e Rimbaud, os manifestos de Tzara e Breton, o romance de Céline e Genet" (idem). Celeumas à parte, Paes afirma em seu ensaio, reportando-se a Afrânio Coutinho, que Prudente de Morais Neto inaugurou entre nós, em 1926 e 1927, através de dois poemas em prosa, "as primeiras tentativas [...] de escrita automática diretamente influenciada pelo primeiro manifesto de Breton" (p. 104), dos quais Paes cita "Aventura", publicado no n. 3 da revista *Verde* (novembro de 1927), de Cataguazes (MG). Contudo, a iniciativa de Prudente de Morais Neto permaneceu isolada e não levou à efetivação de nenhum movimento revolucionário lírico a partir do poema em prosa, como se deu entre os surrealistas franceses.

A antologia de Xavier Placer também não acrescenta muito, pois reproduz apenas um poema em prosa de Vitoriano Palhares, um de Cruz e Sousa e dois de Raul Pompéia, referentes ao século XIX. O essencial de seu florilégio, conforme já aventado, procura cobrir o século XX, e transcreve poemas em prosa (sempre um texto de cada, no máximo dois) de Adelino Magalhães, Manuel Bandeira, Teodomiro Tostes, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Augusto Meyer, Andrade Muricy, Álvaro Moreyra, Vinícius de Moraes, Aníbal M. Machado, Mário Quintana, Lêdo Ivo, Xavier Placer, Deolindo Tavares, Paulo Hecker Filho, Reynaldo Bairão, Paulo Mendes Campos, José Francisco Coelho, Maria

Isabel, José Paulo Moreira da Fonseca, Oswaldino Marques, E. Carrera Guerra, Homero Homem, Jorge Cooper, Paulo Corrêa Lopes, Paulo Armando e Ferreira Gullar.

Em suma, como no Modernismo português, o poema em prosa aparece esporádica e esparsamente na obra de nossos principais poetas modernistas, como podemos rastrear em Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Ferreira Gullar ou João Cabral de Melo Neto (cujo *Os três mal-amados*, a partir da "Quadrilha" de Drummond, foi publicado em 1943). Poucos foram os poetas que lhe dedicaram livros exclusivos, como *O sinal de Deus* (1935-1936), *O discípulo de Emaús* (1945) e *Poliedro* (1965-1966), de Murilo Mendes; *Sapato florido* (1947), de Mário Quintana; *As amargas, não...* (1954), de Álvaro Moreyra; *Partida para a Europa e outros vestígios*, de Andrade Muricy; *Poemas em prosa* (1955) e *Cadernos de João* (1957), de Aníbal Machado; *O primeiro dia*, de Reynaldo Bairão; *O navegador solitário* (1956), *O sonhador* (1958) e *Silêncio adentro* (1961), de Xavier Placer, entre alguns outros.

Escolhemos, como amostra do poema em prosa modernista no Brasil – e para confronto com o simbolista Cruz e Sousa –, o "Noturno da rua da Lapa" (em *Libertinagem*, 1930), de Manuel Bandeira. Suas características tipicamente modernistas (o humor, o prosaísmo, a intertextualidade irônica, a auto-ironia) desvelam um dos caminhos seguidos por esta modalidade lírica entre nós, no século XX:

> A janela estava aberta. Para o quê não sei, mas o que entrava era o vento dos lupanares, de mistura com o eco que se partia nas curvas cicloidais, e fragmentos do hino da bandeira.
>
> Não posso atinar no que eu fazia: se meditava, se morria de espanto ou se vinha de muito longe.
>
> Nesse momento (oh! por que precisamente nesse momento?...) é que penetrou no quarto o bicho que voava, o articulado implacável, implacável!
>
> Compreendi desde logo não haver possibilidade alguma de evasão. Nascer de novo também não adiantava. – A bomba de flit! pensei comigo, é um inseto!
>
> Quando o jacto fumigatório partiu, nada mudou em mim; os sinos da redenção continuaram em silêncio; nenhuma porta se abriu nem fechou. Mas o monstruoso animal FICOU MAIOR. Senti que ele não morreria nunca mais, nem sairia, conquanto não houvesse no aposento nenhum busto de Palas, nem na minh'alma, o que é pior, a recordação persistente de alguma extinta Lenora. (Bandeira, 1998, p. 141)

Contemporaneamente, além da produção sistemática dos poetas paulistas Cláudio Willer e Edward Carmilo, aparecem poemas em prosa esparsos na obra de Ana Cristina César (1952 – 1983), Zulmira Ribeiro Tavares, Rubens Rodrigues Torres Filho, Alexei Bueno, Manoel de Barros, Adão Ventura, Jamil Snege e outros. Recentemente foi lançado *Encontros necessários* (1997), de Marcello Rollemberg, poeta e jornalista que, reconhecendo o caráter aleatório do poema em prosa em nossa literatura, pergunta irônica e provocativamente, *Onde*

está a poesia em prosa no Brasil? (artigo publicado na *Revista USP* n. 36, fevereiro de 1998). Rollemberg abre seu ensaio afirmando que não existe entre nós "um representante que se sobressaia e que o leve adiante [o poema em prosa] entre a moderna produção poética nacional" (Rollemberg, 1998, p. 179). O articulista cita o francês René Char como exemplo de poeta que se dedica exclusivamente ao poema em prosa, enquanto no Brasil "essa forma diferente de pensar o poema [...] ainda não se solidificou" (p. 181), pois mesmo nossos autores que se dedicaram à poesia em prosa "nunca abandonaram o poema tradicional" (idem). Porém não se trata, para Rollemberg, de fazer a apologia do poema em prosa em detrimento da poesia tradicional em versos: o que ele sugere é que a poesia brasileira, riquíssima, "não pode se dar ao luxo de desprezar um estilo que alia, em um mesmo texto, beleza, sensibilidade e inteligência em doses industriais" (idem).

Enfim, o poema em prosa aparece episodicamente em nossa lírica e não apresenta, entre nós, uma linha evolutiva complexa como na França. Por certo porque, em larga medida, o verso livre e o poema em prosa significam, na literatura francesa, as últimas e árduas batalhas contra os derradeiros bastiões de uma poética clássica asfixiante. E aqui é preciso frisar, ainda uma vez, o caráter marginal do poema em prosa francês em boa parte do século XIX. Se no Brasil nunca se travaram as polêmicas que se verificaram na França (entre Jacob e Reverdy, por exemplo), e se jamais o poema em prosa teve o caráter revolucionário que representa naquele país, é porque entre nós *poesia* continua a ser sinônimo de *verso*. Verso livre, sim, como testemunha nosso Modernismo, mas cuja lenta implantação ocorreu de forma praticamente indolor, sem sustos e sem traumas.

É neste sentido que aponta o ensaio de Mônica Sousa Almeida, "Polissistema, tradução e diversidade de vozes no *Spleen de Paris*" (publicado na revista *Magma* n. 4, USP, 1997), que trata de questões como tradução, recepção e o papel do poema em prosa nas literaturas francesa e brasileira. A ensaísta reconhece, em primeiro lugar, que o poema em prosa constitui "uma forma de linguagem ainda bastante problemática para a crítica literária" (Almeida, 1997, p. 63), sugerindo que esta modalidade poética "permanece até hoje como uma irregularidade no universo da escritura, e solicita uma nova reflexão acerca da significação da palavra poeticidade" (idem), com o que concordamos plenamente. Em seguida, tratando da recepção do *Spleen de Paris* na França e no Brasil, comenta:

> Por um lado, tanto na França quanto no Brasil, os *Pequenos poemas em prosa* pertencem à esfera do *não-canônico*, pois Baudelaire permanece sendo o autor consagrado das *Flores do mal*; porém, no que se refere ainda à sua recepção, observa-se, entretanto, que há diferenças entre os dois países: a poesia em prosa baudelairiana, consagrada pelo público e pela crítica, foi retomada como um modelo por Mallarmé e, posteriormente, pelos poetas

> surrealistas. [...] Já no Brasil, esta coletânea possui uma situação mais periférica, apesar de suas quatro traduções integrais, talvez pelo fato de que **o próprio poema em prosa, como forma de discurso, se encontra quase ausente na nossa literatura**. Ele foi aqui introduzido por Cruz e Sousa, curiosamente a partir de um diálogo do poeta catarinense com a estética de Baudelaire. Este tipo de linguagem também se faz presente na obra de Carlos Drummond e, mais tarde, nos poemas de Mário Faustino, Mário Quintana e Haroldo de Campos; todavia, mesmo após o Modernismo, é a forma versificada que possui uma posição *central* em nosso sistema literário, pois até hoje **prevalece em nosso país a idéia de que a poesia está identificada com o verso**. Assim, a ruptura representada pelo poema em prosa na França, mediante uma tensão antiverso e antiordem, vai encontrar aqui a sua equivalência na utilização do verso livre e, em seguida, na poesia espacial dos concretistas. (p. 63-4; grifos da autora; negrito nosso)

Poderíamos dizer, igualmente, que os poemas em prosa crucianos de *Missal* e *Evocações* são também *não-canônicos*, em relação à obra em versos do poeta. Por outro lado, estes não gozaram do prestígio de crítica e público com que foram distinguidos os poemas em prosa de Baudelaire, Mallarmé ou Rimbaud. Finalmente, se o Concretismo, mediante a proposta de uma nova "tensão antiverso e antiordem", representa um dos caminhos possíveis da poesia brasileira pós-1945, é fato sobejamente comprovado que um de seus principais cultores, Haroldo de Campos, busca uma nova experiência a partir de *Galáxias*, onde os liames e os limites entre prosa e poesia permanecem constelarmente em tensão, como nos melhores poemas em prosa. Por outro lado, mesmo sendo raros os livros exclusivos de poemas em prosa entre nós, constatamos que vários poetas contemporâneos têm lentamente redescoberto a ampla gama prismática – de linguagem e construção, de temas, de pesquisa estética, de modernidade – que o poema em prosa representa.

No Brasil, como já foi suficientemente frisado, a teoria e a crítica do poema em prosa – no sentido de criar subsídios para sua compreensão e valoração – ainda é bastante incipiente. Como conseqüência, vamos encontrar desde uma recusa radical do poema em prosa (Wilson Martins, Alfredo Bosi, Domingos Carvalho da Silva), sua confusão com a prosa poética e, o que é mais corrente, a acusação de que o poema em prosa é uma narrativa falhada – crítica muito comum a Cruz e Sousa, como veremos. Tal posicionamento crítico-teórico talvez se justifique porque, já o ressaltamos, entre nossos poetas a prática do poema em prosa é inconstante, como se dá em Portugal. Assim, a teoria e a crítica do poema em prosa[8], no Brasil, parte, necessariamente, da literatura e da crítica francesas – como, aliás, se dá em Portugal e em outras literaturas nacionais, como também veremos.

[8] Em termos críticos, o primeiro a utilizar a expressão *poema em prosa* entre nós, até onde sabemos, foi Machado de Assis, que em artigo datado de 23 de janeiro de 1866 assim se refere a *Iracema* (1865): "O livro do Sr. José de Alencar, que é um poema em prosa, não é destinado a cantar lutas heróicas, nem cabos de guerra" (Machado, 1997, p. 84). No final, Machado arremata: "Espera-se dele [José de Alencar] outros poemas em

Assim, com ligeiras variações, a conceituação do poema em prosa por nossos estudiosos da literatura toca de perto as opiniões da personagem des Esseintes, reproduzidas anteriormente. Sérgio Milliet, por exemplo, no ensaio "O poema em prosa" (em *Três conferências*, 1955), apesar de asseverar que "o poema em prosa ainda não foi definido por ninguém, confundindo-se a cada instante com a prosa poética ou o poema escrito em versículos" (Milliet, 1955, p. 15), paradoxalmente oferece a seus leitores a definição proposta pela *Enciclopédia Larousse*: "Uma prosa pitoresca e poética pode constituir a prosa poética, mas o poema em prosa é algo mais definido, pressupõe uma moldura delimitada, uma **composição concisa** e como que a predeterminação de executar um pequeno quadro" (apud Milliet, 1955, p. 15; negrito nosso).

Depois de fazer um breve apanhado do poema em prosa francês (e de seu nascimento, confundido com a prosa poética), Milliet pondera, ao final, que o poema em prosa era pertinente na época de Baudelaire, dadas as rígidas convenções poéticas de então, mas que modernamente não tem mais sentido porque "a poesia se libertou do metro e da rima, permitiu-se todas as licenças. E **o poema em prosa perdeu suas razões de ser**. Não passa hoje de uma simples e arbitrária denominação para a prosa poética ou de um arranjo tipográfico para o verso livre" (Milliet, 1955, p. 22; negrito nosso). Apesar de não concordarmos com Milliet, louvamos o fato de seu texto ser dos poucos, no Brasil, voltados especificamente para o estudo do poema em prosa, valendo muitíssimo pelas sugestões e problemas que suscita: entre estes, as relações do poema em prosa com a prosa poética e com a crônica de um Rubem Braga, por exemplo.

Xavier Placer, na introdução de sua antologia, assim define o poema em prosa:

> Há essa coisa que todos nós conhecemos: a prosa poética. [...] E há essa outra: a poesia. A poesia. Ora, o poema em prosa situa-se entre uma e outra – e é uma terceira coisa. Possui da boa prosa a disciplina própria; da prosa poética a *souplesse*; e da poesia, o ritmo instintivo nele mais rebelde ainda do que no próprio verso livre ou metrificado. **Lirismo é a essência mesma do poema em prosa**. (Placer, 1968, p. 13; grifo do autor; negrito nosso)

Conforme o autor, o poema em prosa retira: a) da prosa, a disciplina; b) da prosa poética, a *souplesse* (ou seja, a flexibilidade, a agilidade); c) da poesia, o ritmo (não o ritmo

---

prosa. Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima" (p. 90). Obra-prima, sim; poema, não: Eugênio Gomes, citado por Braga Monteiro (em "*Iracema* – Um século"), chama-o "romance-poema ou poemático" (apud Monteiro, 1979, p. 137). Bragra Monteiro, por sua vez, considera *Iracema* "uma composição ambígua de romanesco e inspiração poética" (Monteiro, 1979, p. 137). Em suma, o romance *Iracema* é um dos melhores exemplos da prosa poética romântica brasileira, ao lado do drama *Leonor de Mendonça* (1846), de Gonçalves Dias, cujo prólogo traça considerações válidas sobre poesia e prosa e sobre o gênero dramático.

fruto da metrificação tradicional, mas um ritmo mais despojado, mais rebelde que o do verso livre). Assim, o poema em prosa é um terceiro elemento, específico, com leis próprias, fruto da tensão entre prosa e poesia.

Prosseguindo, o autor oferece, metaforicamente, nova conceituação do poema em prosa como "*uma visão fantástica e sutil*" (idem; grifos do autor), onde o primeiro adjetivo, *fantástica*, caracterizaria o conteúdo desse tipo de poema; o segundo adjetivo, *sutil*, aplicar-se-ia às qualidades formais como o ritmo, "a elegância, a síntese, o número" (p. 14). Assim, pela equação de Placer, o poema em prosa possui um conteúdo fantástico (poético) plasmado numa forma sintética, breve, concisa, econômica. Ainda conforme o antologista,

> convém que a prosa do poema em prosa seja principalmente substantiva. [...] É que o campo de ação do artista ao trabalhar poema em prosa é restrito, não pode dispersar-se [...] O poema em prosa é, neste aspecto, comparável ao soneto: uma economia exigente de elementos para um fim alto. (idem)

O ensaio de Gilberto Mendonça Teles, "A enunciação poética de Mário Quintana" (em *A retórica do silêncio*: teoria e prática do texto literário, 1979), oferece perspectivas importantes para o estudioso, inclusive ao frisar a tradição gaúcha do poema em prosa e sua "notável contribuição à moderna poesia brasileira" (Teles, 1979, p. 208). O ensaísta, brevemente, situa as origens do *gênero* no Brasil e cita alguns poetas que "o empregaram ocasionalmente" (idem), como Ronald de Carvalho, Drummond e Bandeira. A seguir, ressalta a contribuição dos poetas do Rio Grande do Sul:

> Os que o usaram de maneira sistemática e até pioneira foram os poetas riograndenses, pois há uma tradição riograndense do 'poema em prosa', iniciada com Augusto Meyer, Álvaro Moreyra e Teodomiro Tostes e continuada com Mário Quintana, Paulo Hécker Filho, Paulo Correia Lopes e Paulo de Carvalho Armando. Mas foram sem dúvida Álvaro Moreyra e Augusto Meyer, na esteira de Adelino Magalhães, que reiniciaram o culto do 'poema em prosa', a que Mário Quintana vem dando hoje novas dimensões de estrutura e linguagem. (idem; aspas do autor)

O crítico assinala, em seguida, as possibilidades abertas pelo poema em prosa, a transformação dos gêneros literários desde o Romantismo e a "nova dimensão de contenção e linguagem" (p. 212) que os poemas em prosa de Quintana, altamente metalingüísticos e irônicos, revelam. Enfim, o ensaísta faz uma sintética apreciação crítico-teórica da evolução do poema em prosa:

> Resultado de uma longa evolução do processo literário, o 'poema em prosa' é produto do momento em que a linguagem literária, sentindo-se ineficaz, começa a situar-se na zona do silêncio, na direção daquele 'grau zero da escritura', de que fala Roland Barthes.

> Desgastada e cansada de reafirmar a ideologia estética dominante, a linguagem poética inicia o seu processo de desagregação. [...] A preocupação em superar o 'estritamente literário' leva a transparência clássica a ceder o seu lugar à relativa opacidade dos discursos romântico, simbolista e modernista, começando com a prosa se fazendo *poética* e, em seguida, a poesia se fazendo *prosa*, quer dizer, tomando forma de prosa, conservando a densidade poética [...] Abolidas as distinções, o que permanece, em termos semiológicos, é a realidade do texto, é o discurso poético, livre, independente da sua integração nessa ou naquela variante do 'mito formal'. Foi o que se deu com **o 'poema em prosa', cuja tradição, na literatura brasileira, não foi ainda devidamente estudada**, apesar de algumas referências especiais a respeito, como o livro de Xavier Placer. (p. 209; grifos e aspas do autor; negrito nosso)

Finalmente, Massaud Moisés, conquanto conceitue o poema em prosa, em seu *Dicionário de termos literários*, junto ao verbete "Prosa" (cf. Moisés, 1995, p. 421); e conquanto em sua série *A criação literária* o qualifique no volume dedicado à prosa, e não à poesia (cf. Moisés, 1998a, p. 54-66), revela-se como um dos mais coerentes críticos e historiadores literários brasileiros na compreensão do poema em prosa como forma lírica, erigindo mesmo uma teoria do poema em prosa – a partir do fundamental estudo de Suzanne Bernard – e dedicando-lhe algumas páginas no quarto volume de sua *História da literatura brasileira* – Simbolismo. Neste livro, recusando a noção do poema em prosa como *gênero*, proposta por Bernard, afirma o seguinte:

> Em lugar de *gênero*, proponho o vocábulo *fôrma*: o poema em prosa consiste numa *fôrma autônoma*, **enquadrável no setor 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. O produto é uma fôrma (poética), não um gênero, pois a condição de gênero é exclusiva de poesia e prosa. Segundo: julgar que não se trata de 'um híbrido a meio caminho entre prosa e verso' é ignorar que, se substituíssemos a palavra 'verso' por 'poesia', a afirmação claudicaria. O poema em prosa faz juz a um tratamento à parte, não só por sua importância histórica e intrínseca, mas porque independente das outras fôrmas poéticas (soneto, ode, etc.) e narrativas (conto, novela e romance). (Moisés, 1997c, p. 134; grifos e aspas do autor; negrito nosso)

De nossa parte, concordamos com Moisés quando ele afirma que o poema em prosa é "enquadrável no setor da poesia". A nosso ver, pois, *o poema em prosa é uma modalidade da poesia lírica* e deve ser julgado, analisado e valorado com o arsenal crítico-teórico da lírica, e não da narrativa. Por outro lado, não aceitamos a proposta de Moisés, em *A criação literária* – Poesia, quando ele divide os gêneros literários em Prosa e Poesia, com suas respectivas "espécies" e "fôrmas". Recusamos tal dicotomia – como recusamos a idéia de "fôrma" aplicada a qualquer subgênero da lírica, ode, soneto ou poema em prosa – porque compartilhamos a idéia, clara desde Aristóteles e aprofundada por Hegel, Emil Staiger e outros, de que os gêneros literários básicos são o lírico, o épico e o dramático, aos quais veio

juntar-se mais tarde, em decorrência do aprimoramento estético da prosa literária, o gênero narrativo.

Em suma, o poema em prosa em língua portuguesa é um mar imenso à espera de navegadores e conquistadores. Entre nós, na vigência do Simbolismo o *gênero* conhece sua fase mais brilhante, embora tal *brilhantismo* é levado à saturação pelo uso de lugares-comuns decadentistas e simbolistas, pela pirotecnia verbal e pela *con-fusão* da lírica com algumas modalidades narrativas como o conto e a crônica. Estes fatores, em larga medida utilizados de forma superficial, revelam como, em Portugal e no Brasil, nem sempre se procedeu à busca consciente da arte total wagneriana, e nem sempre se compreendeu em profundidade o uso do símbolo e o fundamento da doutrina das analogias universais professada por Baudelaire. Por outro lado, tais fatores demonstram a distância que há entre Cruz e Sousa e a maioria dos decadentistas-simbolistas luso-brasileiros, conquanto nosso melhor poeta em prosa não tenha sido impermeável a alguns dos problemas aqui apontados.

Em outro sentido, os excessos decadentistas-simbolistas, levados ao paroxismo no poema em prosa, são repudiados no Modernismo. Os poetas desta época, quando se voltam para o *gênero* (como Mário Quintana, Murilo Mendes, Jorge de Lima ou Manuel Bandeira), preferem abordar aspectos como a ironia, o humor, a paródia, o coloquialismo, o cotidiano e a metalinguagem, sugerindo ao poema em prosa brasileiro uma nova rosa-dos-ventos. Tais direções, às vezes somadas a um formalismo e a um imagismo precioso (caso de Zulmira Ribeiro Tavares), apesar de aleatoriamente seguidas pelos contemporâneos, demonstram como, no Brasil, o poema em prosa tem percorrido um itinerário singular e irregular, mas bastante original e bem diferente do aspecto revolucionário que este representa na poesia francesa, desde o Romantismo.

Outrossim, em termos críticos, a partir da importante contribuição francesa, cremos que o itinerário *sui generis* do poema em prosa no Brasil – e em Portugal, acrescente-se – oferece subsídios importantes para se começar a pensar numa teoria e numa crítica do poema em prosa em português: não como um *gênero* estanque, fechado, de forma fixa, definido *a priori*; não como mera cópia especular do poema em prosa francês; mas como uma *modalidade lírica* que, segundo a orientação personalíssima de cada criador, brasileiro e português, tem estado presente de forma controversa e polêmica, no bojo de nossas literaturas, pelo menos desde o final do século XIX.

1.3.4. O poema em prosa em outras literaturas

Os problemas pontuados acima, concernentes ao poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira, também estão presentes nas literaturas de língua espanhola e nas de língua inglesa. Não é pretensão deste trabalhado estudá-las em profundidade, mas tão-só apresentar, nas linhas abaixo, como o cultivo do poema em prosa por espanhóis e hispano-americanos, ingleses e norte-americanos, também se deu através do influxo francês.

Assim, as literaturas de língua espanhola também foram tomadas pelo sopro de renovação simbolista advindo da França, e o nicaragüense Rubén Darío (1867 – 1916), cujo *Azul...* foi publicado em Santiago do Chile em 1888, é considerado o iniciador do Modernismo hispano-americano e o introdutor do poema em prosa no continente, conforme assinalam críticos e historiadores. Mas ao mesmo tempo, em Cuba, Julián del Casal (1863 – 1893) publica seus primeiros poemas em prosa na revista *La Habana elegante* (1887), além de traduzir e divulgar, nesta e em outras revistas (*La Discusión*, 1890), várias peças do *Spleen de Paris* de Charles Baudelaire. Segundo Jesse Fernández, organizador da recente antologia *El poema en prosa en Hispanoamérica*: Del Modernismo a la Vanguardia (1994), Julián del Casal, discípulo confesso de Baudelaire, aproveita do mestre não apenas os motivos temáticos, mas também "*la manera de tratar esos temas dentro de unas estructuras poéticas basadas en la fantasía, en la vaguedad y en las situaciones insólitas o extrañas*" (Fernández, 1994, p. 44). O antologista assinala que os poemas em prosa de del Casal, de matiz e matriz decadentista-simbolista, ajudaram a configurar uma "*versión típicamente 'modernista' del poema en prosa, aunque sin lograr el nivel de perfección que el género había alcanzado en la literatura francesa*" (idem; aspas do autor).

Para Rubén Darío, embora este negue em sua obra a influência de Baudelaire, a *musicalidade* é um "*de los ingredientes primordiales del poema en prosa*" (p. 45). O poeta nicaragüense afirma ter realizado, com as peças "*El velo de la reina Mab*" e "*La canción del oro*" (ambas de *Azul...*), "'*por primera vez' el poema en prosa en idioma español*" (p. 46; aspas do autor). De acordo com Jesse Fernández, várias partes de *Azul...* exaltam a liberdade do artista em relação ao burguês e ao poder do dinheiro, configurando-se como um protesto contra a vulgarização da arte – *topos* bastante explorado no Decadentismo-Simbolismo. Por outro lado, similarmente ao que encontramos em outros poetas da época, em diversas literaturas, esta obra de Darío também apresenta vários contos e crônicas entremeados aos poemas em prosa. Destes, além dos dois citados acima, merecem destaque as doze composições da seção "*En Chile*", da qual o antológico "*El ideal*" é o menos discursivo.

Contudo, de acordo com Fernández, os poemas em prosa de Darío dependem sempre de um "*tenue hilo narrativo que los sostiene*" (p. 47).

Em termos teóricos, Fernández apresenta uma alentada contribuição ao questionar se o poema em prosa deve ser colocado ao lado de subgêneros líricos como o soneto, a balada, a ode, a elegia ou a écloga; ou se, ao contrário, deve ser classificado junto a formas literárias "*mucho más abiertas o 'fluctuantes'*" (p. 24; aspas do autor), como a crônica, o miniconto, a impressão de arte, a vinheta ou o aforismo. Citamos o antologista:

> *Puesto que la disposición gráfica del poema en prosa no lo distingue de los últimos 'géneros' referidos, hay que concluir que en aquél existen aspectos* internos *del proceso creativo que no se encuentran en las otras categorías literarias que acabamos de sugerir. En éstas, lo más importante es casi siempre la anécdota, los enunciados referenciales que las sostienen, mientras que en el poema en prosa, además del discurso referencial, intervienen los matices de índole 'interior', el desprendimiento de la realidad empírica. El poeta en prosa busca comunicar una emoción, y para ello debe darle al lenguaje un tono subjetivo, casi confesional, sin descuidar los elementos formales y expresivos del texto poético: ritmo, al[i]teraciones, metáforas, anáforas, perífrasis, etc. La denominación de 'proema', acuñada por Francis Ponge en 1924 para designar algunas de sus composiciones, y recogida por Octavio Paz en el poema que encabeza su libro* Árbol adentro *(1987), resulta de gran acierto como término definitorio del género*. (idem; aspas e grifo do autor)

Fernández discute, em seguida, a polêmica questão dos gêneros literários e conclui que a dificuldade de *enquadrar* o poema em prosa e de "*encontrar 'el común denominador' con otros géneros afines*" (p. 25; aspas do autor), devem-se à ambigüidade e ao polimorfismo estruturais da poesia em prosa, mas também à arraigada concepção de que um poema "*es obligadamente una composición escrita en verso, y que todo lo demás es prosa, en otras palabras, no es poesía*" (p. 26). O poema em prosa, portanto, conforme já salientado neste trabalho, rompe com a visão tradicional e estanque de que poesia seja sinônimo de verso. Em seu abono, o ensaísta cita Raúl Silva Castro, que também acredita que o poema em prosa "*es absolutamente igual al poema en verso, es decir, emanación de* una voluntad *lírica de expresión y de comunicación*" (apud Fernández, 1994, p. 29; grifos do autor), em que aspectos como a imediatez, a brevidade, a concisão e a intencionalidade são evidentes.

A antologia de Jesse Fernández, além do estudo introdutório acerca do poema em prosa, evidencia como este, a partir da literatura hispano-americana *modernista*, ajudou a renovar a poesia espanhola. Afora os dois poetas aqui citados, importantes para o momento decadentista-simbolista que nos ocupa, Fernández apresenta ainda vários poetas em prosa do continente: Pedro Prado (1886 – 1921), cujas coletâneas *La casa abandonada* (1912) e *Los pájaros errantes* (1915), ao lado dos poemas em prosa esparsos de Gabriela Mistral (1889 –

1957), publicados na imprensa, "*implantan la tradición del poema en prosa en la literatura chilena*" (p. 51), literatura esta que se enriquece ainda mais com a poesia lírica em prosa de Vicente Huidobro (1893 – 1948) e Pablo Neruda (1904 – 1973). Além destes, a antologia reproduz poemas em prosa da uruguaia Juana de Ibarbourou (1895 – 1979), do peruano César Vallejo (1893 – 1938) e dos mexicanos Rámon López Velarde (1888 – 1921) e Julio Torri (1889 – 1970).

Estes dois últimos, ao lado de Octavio Paz (1914 – 1998) e muitos outros, merecem destaque especial em outro florilégio recente, a *Antología del poema en prosa en México* (1993), de Luis Ignacio Helguera. A obra apresenta importante estudo introdutório sobre o poema em prosa e cobre o período aproximado do final do século XIX ao final do século XX, ou seja, dos *pré-modernistas* aos contemporâneos. Sobre as origens do poema em prosa mexicano, afirma Helguera que estas devem ser buscadas não tanto nas matrizes francesas do *gênero* (apesar de o México ter sido fortemente influenciado pela literatura francesa), mas nos poetas hispano-americanos que se anteciparam à assimilação e ao exercício do poema em prosa no continente, como José Martí e Julián del Casal em Cuba, Rubén Darío na Nicarágua, Juan Montalvo no Equador, Ricardo Palma e Manuel González Prada no Peru, José Asunción Silva na Colômbia, Leopoldo Lugones na Argentina ou Pedro Prado no Chile. A esses autores, cujos poemas e cujas traduções de poetas franceses chegaram ao México, a poesia em prosa "*surgía como una alternativa en la búsqueda de renovación expresiva*" (Helguera, 1993, p. 17).

O antologista situa o apogeu do poema em prosa mexicano com a geração do *Ateneo de la Juventud*, entre 1914 e 1924, aproximadamente, da qual fazem parte López Velarde e Julio Torri, além de José Vasconcelos (1882 – 1959), Genaro Estrada (1887 – 1937), Alfonso Reyes (1889 – 1959) e outros. O poeta Julio Torri, por exemplo, em sua concepção do poema em prosa, evidencia a brevidade e o trabalho com a linguagem, assinalando os dois perigos a serem evitados pelos poetas: "*Dos peligros del poema en prosa: ser una simpleza o un chascarrillo* [anedota picante; conto malicioso] *de almanaque. Elabóralo pacientemente con trabajo concienzudo y pónle un feliz remate a modo de aguijón*" (apud Helguera, 1993, p. 29).

Octavio Paz representa, segundo Helguera, um "*momento clave del poema en prosa mexicano*" (Helguera, 1993, p. 42) principalmente pela segunda seção de *¿Águila o sol?* (1951), intitulada "*Trabajos forçados*" – ou "*Trabajos del poeta*", em algumas edições –, cujo tema é "*el lenguaje, las palabras en su relación esencial con nuestro ser*" (idem). Segundo o antologista, este livro de Paz "*da un giro, en la línea de Lautréamont y Rimbaud, en el sentido*

de una violencia verbal delirante y una crítica del lenguaje a través del lenguaje en busca de la liberación de la palavra originaria y fundadora de la libertad humana" (idem).

O juízo de Helguera se justifica porque Octavio Paz, enquanto crítico de poesia, evidencia claramente a inter-relação entre prosa e poesia, desde o Romantismo. Em *Los hijos del limo*, obra já citada, Paz afirma que a nova poesia então buscada, através do apagamento e/ou da *con-fusão* das fronteiras entre poesia e prosa, estava em esta "*era también una nueva manera de sentir y de vivir. [...] El poema no sólo es una realidad verbal: también es un acto. El poeta dice y, al decir,* hace. *Este hacer es sobre todo un hacerse a sí mismo*" (Paz, 1974, p. 91; grifo do autor). O poema em prosa, portanto, é a justa medida da poesia da modernidade, na visão de Paz. Este, numa entrevista, quando perguntado sobre sua *prosa poética*, respondeu: "*No me gusta eso de 'prosa poética'. He escrito prosa y poemas en prosa*" (apud Helguera, 1993, p. 15; aspas do autor).

Helguera parte da prática poética e da crítica literária francesas do poema em prosa para propor sua conceituação: em primeiro lugar, questiona-se se o poema em prosa é um novo *gênero* ou um híbrido, afirmando que "*lo poema en prosa no es un híbrido, [...] sino una forma literaria hasta cierto punto autónoma – hasta cierto punto porque finalmente es* ***una posibilidad radical de la poesía***" (Helguera, 1993, p. 9; negrito nosso). Em seguida, o antologista reconhece a dificuldade de se demarcar os limites e os caracteres do poema em prosa e enfatiza que o critério de *brevidade* não basta para defini-lo, pois há poemas em prosa longos, como os de Lautréamont. Helguera faz uma clara distinção entre estes e a prosa poética e conclui:

> *Al romper con el verso, que puede convertirse en un corral para la intemperie lírica del poema, y fundarse en el ritmo de la prosa, el poema experimenta una libertad de escritura y de expansión radicales. [...] Si el poema en prosa surge en cierto modo contra la rigidez de los géneros literarios, parece absurdo imponer una definición rígida del poema en prosa*. (p. 15)

Ainda no âmbito da língua espanhola, cumpre citar o pioneiro trabalho de Guillermo Díaz-Plaja, *El poema en prosa en España*: estudio crítico y antología (1956), em que o autor, após a introdução, reproduz poemas em prosa de Rubén Darío e de alguns poetas espanhóis da geração de 1898, como Valle-Inclán, Unamuno, Azorín, Antonio Machado, Eugenio D'Ors e Juan Ramón Jiménez; poemas de vanguardistas como Ramón Gómez de la Serna, Huidobro e Max Aub, além de textos de alguns contemporâneos: como se vê, encontramos na antologia, dedicada ao poema em prosa espanhol, alguns poetas hispano-americanos.

Apesar de criticada por apresentar fragmentos de prosa poética como poemas em prosa, a antologia de Díaz-Plaja tece considerações importantes sobre o ritmo da prosa, sobre o poema em prosa e suas relações com a prosa poética nas literaturas de língua espanhola. Conquanto a definição de poema em prosa do antologista não se sustente, este acredita que a nova modalidade lírica é "*definitoria de nuestro tiempo*" (Díaz-Plaja, 1956, p. 3) e representa "*un género literario de importancia indiscutible*" (idem). No mesmo diapasão, o autor assegura que "*el poema en prosa sería, no sólo el género literario privativo de nuestro tiempo, sino el polo más o menos confesado que imanta la aguja magnética de la poesía actual*" (p. 23). Díaz-Plaja afirma ainda, inspirado em Bertrand e Baudelaire, que "*el poema en prosa me parece inseparable del impresionismo. Y de un modo más concreto del impresionismo pictórico*" (p. 22). Veremos, mais adiante, como esta propalada relação do poema em prosa – e/ou com outros aspectos das artes plásticas, ou ainda com a música – tem sua razão de ser.

O longo poema em prosa *Espacio*, do poeta espanhol Juan Ramón Jiménez, foi tema da dissertação de Mestrado Espacio*: inventário e invenção,* de Augusto Massi, defendida na USP em 1992. O poema em três fragmentos, escrito a partir de 1941 e publicado em 1954, em edição definitiva, depois de aparecer fragmentariamente em revistas, procura, nas palavras de Massi, em "construção ternária e circular" (Massi, 1992, p. 67), "reconciliar tempo e espaço" (p. 65). Assim, para o estudioso, o problema primeiro

> será demonstrar como a forma literária do poema em prosa [polimorfa por essência] reproduz e acomada no interior do texto as impurezas e dissonâncias do tempo histórico. [...] *Espacio* surge como um esforço de reunir as experiências que o exílio dispersou. Em tudo que caminhava rumo à destruição, em cada fragmento de sua vida, o poeta vislumbra uma forma embrionária capaz de *re*ligá-lo à totalidade. (idem; grifo do autor)

O prólogo à obra, não usual em Ramón Jiménez, segundo Massi, acrescenta novos elementos sobre a gênese do poema: "*Pero toda mi vida he acariciado la idea de un poema seguido (cuántos milímetros, metros, kilómetros?) sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesiva, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia*" (apud Massi, 1992, p. 66). Este *poema seguido*, portanto, impõe-se ao poeta sob a forma do poema em prosa:

> Não foi o poeta que optou pelo poema em prosa: a forma se impôs diante da matéria. O verso livre não podia dar conta desta **mescla de condensação e fluência**. Para articular os três fragmentos era preciso buscar uma **terceira forma, intervalar e experimental**, ponto de convergência e tensão entre o tempo e o espaço. (Massi, 1992, p. 67-8; negrito nosso)

Enfim, segundo Massi, que caracteriza brevemente o poema em prosa a partir do estudo de Suzanne Bernard, *Espacio* traz em seu bojo "todos os princípios constitutivos do poema em prosa: exclusão do narrativo, tendência à abstração, fascínio pela prosa rítmica – a influência de Wagner é um capítulo à parte – e obediência à estrutura cíclica" (p. 70).

O estudo de Massi e as várias antologias aqui apresentadas deixam claro como o poema em prosa, a partir da França, encontra terreno fértil entre os poetas espanhóis e hispano-americanos, que lhe dedicaram um maior apreço que os autores de língua portuguesa. Assim, menos irregular que em Portugal ou no Brasil, o poema em prosa em espanhol constitui, desde o final do século XIX, com Rubén Darío, Julián del Casal e outros, até o século XX, com Julio Torri, Huidobro, Neruda, Octavio Paz ou Juan Ramón Jiménez, um aspecto importante e inovador da poesia lírica em língua espanhola.

Na Inglaterra, conforme Margueritte S. Murphy em *A tradition of subversion: the prose poem in English from Wilde to Ashbery* (1992), no prefácio às *Lyrical ballads*, Wordsworth "*argues against essentialist distinctions between the language of prose and poetic language in defending the use of prosaic diction in poetry*" (Murphy, 1992, p. 9), aspectos estes caros ao Romantismo em geral. Contudo, é a tradução inglesa de poemas em prosa franceses (de Bertrand e de Maurice de Guérin, entre outros), feita pelo simbolista Stuart Merrill em 1890, sob o título *Pastels in prose*, que levou autores como Dowson e Oscar Wilde a escreverem poemas em prosa. Ausentes da antologia de Merrill, Rimbaud e Lautréamont são divulgados na Inglaterra somente a partir da segunda edição de suas obras, em 1891.

Conforme a autora, o florilégio de Merrill, já pelo título, "*is typical of its time, of the vogue for mixed genres and total art forms. It conjures up as well the Horatian adage,* ut pictura poesis" (p. 15; grifos da autora). Dentre outros aspectos característicos da antologia, assinala a estudiosa: "*The point, rather, to Merrill's alliterative title for his anthology is to suggest suggestion, the illdefined edges of a pastel, the light touch, impressions rendered by semantic imprecision*" (idem). Tais questões são importantes porque levam Margueritte S. Murphy a considerar o poema em prosa como um gênero tipicamente decadentista, pois os poetas ingleses que escreveram poemas em prosa estavam bastante ligados ao Decadentismo e/ou ao Simbolismo franceses: Ernest Dowson, por exemplo, autor de *Decorations in prose* (1899), morou na França e foi tradutor de Verlaine; Oscar Wilde, autor de *Poems in prose* (1894), é um dos principais representantes do Decadentismo inglês. Contudo, a autora

considera que o julgamento do escritor em 1895 representou também o julgamento e a condenação do poema em prosa, que a partir de então cai em desuso. Para tanto, colaboram ainda o puritanismo vitoriano – que associa tal forma de lirismo como o *gênero* por excelência "*of homosexual decadence*" (p. 47) –, o nacionalismo inglês e o movimento da Renascença capitaneado por Irving Babitt, cuja "*condemnation of mixed genres, including the prose poem, is typical of the intellectual and literary reaction to Wilde's generation*" (p. 48). Assim, segundo a autora, "*only with later generations, and driven by models other than Pater's prose, does the Anglo-American prose poem come to upset fundamental habits of perception*" (p. 43).

Dentre os representantes das novas gerações que redescobrirão o poema em prosa, Murphy estuda William Carlos Williams, Gertrude Stein e John Ashbery, além de proceder ao estudo das características do *gênero*, em seus traços internos e externos, em suas tendências narrativas e/ou descritivas, em seu uso da linguagem e em considerá-lo como um *gênero lúdico* devido ao polimorfismo inerente ao poema em prosa e à liberdade de cada artista na configuração de seu texto (cf. Murphy, 1992, p. 61-95). Na conlusão de seu estudo, Murphy contrapõe as tradições inglesa e francesa através dos seguintes argumentos:

> *What are we all looking at? Is it still apropriate to speak of the prose poem as an avant-garde genre? The argument that I have advanced – that the prose poem is a subversive, indeed, hypersubversive genre – would imply its continued alliance with what is new and experimental. In a sense, this is especially true for the development of the prose poem outside France, among poetic traditions in which the basic revolt against strictures of versification was not a crucial factor. […] Moreover, the lack of great nineteenth-century models in English, such as we find in France with the prose poem of Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, and others, afforded a more erratic, more idiosyncratic tradition in Anglo-American poetry*. (p. 198-9)

Esta *errática e idiossincrática tradição do poema em prosa anglo-americano*, a nosso ver, aplica-se também ao caminho irregular, particular, que o poema em prosa trilhou em português e em espanhol. Veja-se, contudo, como todas as literaturas aqui gizadas partem da tradição francesa para, a partir desta, avançar por seus próprios meios. A autora refere-se ainda à "*amorphousness of the prose poem*" (p. 198) e, invocando Lyotard e Bakhtin, conclui:

> *My alternative version of the prose poem portrays it as a potentially or formally postmodern genre in Lyotard's sense, and one might speculate that its position as the first ageneric genre allied it with the delegitimizing forces that Lyotard finds at the heart of the postmodern. […] It is vital to 'listen' Bakhtin to the full range of idiolects, voices, and generic antecedents that appear or leave their trace in this 'open' and 'dangerous' form*. (p. 201-2; aspas da autora)

Nos Estados Unidos, os germens do poema em prosa estão nos textos breves, em jornais, de Nathaniel Hawthorne e H. D. Thoreau. Mas é com Walt Whitman, que nos anos de 1860 colaborava no *New York Leader*, sob pseudônimo, que o poema em prosa surge de forma mais coerente em *Specimen days*, uma das seções de *Memoranda during the war* (1875). Aumentados posteriormente, os *Specimen days* aparecem publicados em 1892. Por seu turno, o poeta Lafcadio Hearn, cujos textos eram divulgados em *New Orleans item* por volta de 1880, revela familiaridade com os *Petits poèmes en prose* de Baudelaire.

De forma lenta, mas gradativa, através de revistas e antologias (a primeira, por Charles Henri Ford, em 1953), o poema em prosa, como *gênero pós-moderno*, encontra terreno fértil na literatura norte-americana, pelo menos desde a década de 60, conforme atesta a própria Margueritte S. Murphy: "*only in the United States int the 1960s do we find extensive use of the genre by poets writing in English*" (p. 5). Assim, poetas como Russell Edson, Michael Benedikt e Charles Simic, entre vários outros, estão entre os principais cultores do *gênero* nos Estados Unidos. As muitas antologias, por sua vez, proliferam desde os anos 70 e sempre se preocupam em definir – e legitimar – este que se tornou, segundo Robert Alexander, "*in Donald Hall's words, 'a dominant American literary form'*" (Alexander, 1996, p. 5; aspas do autor).

Robert Alexander, Mark Vinz e C. W. Truesdale são os editores da recente *The party train*: a collection of North American prose poetry (1996), à qual se juntam o nono volume de *The best of the prose poem*: an international journal (2000), editado por Peter Johnson, e *Models of the universe*: an anthology of the prose poem (1995), por Stuart Friebert e David Young. Estas duas últimas, além do apreço maior dado ao poema em prosa norte-americano, buscam um recorte mais cosmopolita ao inserir contribuições européias (notadamente francesas, de Bertrand a Ponge) e latino-americanas, como é mais patente em *Models of the universe*.

1.4. O poema em prosa: estética e conceituação

Maurice Chapelan, em sua *Anthologie du poème en prose* (1946), antes de oferecer uma conceituação do poema em prosa, qualifica-o de "*le robuste hybride*" (Chapelan, 1946, p. VII) e de "*parasite*" (p. VIII), cujo "*style doux et fleuri*" (idem) "*en un siècle, tout envahi le jardin poétique français*" (p. XXII). Em seguida, reportando-se à contribuição de Aloysius

Bertrand, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Lautréamont, contrasta estas "*deux espèces du langage lyrique*" (p. XVI), o poema em prosa e o poema em versos, ressaltando que ambos "*se ressemblent par leur fin, qui est de porter poésie, et diffèrent par leurs moyens d'y atteindre*" (p. XV). Estes meios, no verso, compreendem a rima, a métrica, a estrofação: "*Mais rime et mesure, si nécessaires et consubstantielles au vers qu'elles soient, ne sont point, tant s'en faut, suffisantes à la poésie*" (idem). Em seguida, Chapelan evidencia o ponto comum entre poesia em versos e poesia em prosa: o *ritmo* e a *imagem*. A partir desta perspectiva, nas próximas páginas, o autor fará uma defesa bastante pertinente do novo lirismo, que revolucionou a "*sensibilité moderne*" (p. XVI) e possibilitou trazer à tona a relação problemática da poesia e das artes com a realidade acelerada, fragmentada e caótica do século XX. No entanto, apesar de frisar a "*liberté singulière*" (idem) do poema em prosa e seu particular "*dynamisme*" (idem), dinamismo este "*qu'ont perdu tous les autres genres du lyrisme traditionnel*" (idem), Chapelan auspicia o pleno restabelecimento do primado do verso e a recuperação do equilíbrio e da harmonia perdidos, ao concluir, contraditoriamente: "*osons dire que nous souhaitons que le poème en vers ne tarde pas de reconquérir le terrain perdu*" (p. XXIV).

Assim, a antologia de Chapelan, conquanto seja de inestimável utilidade e qualidade; e conquanto considere, de forma pertinente, o poema em prosa como veículo excelente da lírica da modernidade, peca por não oferecer uma conceituação consistente do mesmo, considerando o poema em prosa como um mero substituto, em tempos de desagregação geral, para o poema em versos.

O estudo de Suzanne Bernard, publicado alguns anos depois, enseja suprir essa lacuna na conceituação do poema em prosa como um valor em si mesmo e como uma nova modalidade da poesia lírica, conforme constatamos principalmente no capítulo III, "*L'Esthétique du poème en prose*", segunda parte, de seu precioso estudo *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*.

A princípio, sustenta Suzanne Bernard que o poema em prosa encontra na prosa poética (ritmada ou cadenciada) do final do século XVIII a razão de sua existência. Daí o apreço da autora à obra de Aloysius Bertrand (cf. Bernard, 1959, p. 72), que, entre outras contribuições, liberta de vez o poema em prosa do excessivo prosaísmo. Mais adiante, no capítulo dedicado à estética do poema em prosa (cf. Bernard, 1959, p. 407-65), a autora se insere no âmbito do Simbolismo e, conforme já o demonstramos, evidencia as tensas relações entre prosa ritmada, verso livre e poema em prosa: em primeiro lugar, foi "*à travers* [de] *le poème en prose et* [de] *la prose rythmée que les Symbolistes sont parvenus au vers libre*"

(Bernard, 1959, p. 408); em segundo lugar, "*le poème en prose très généralement, et le poème en prose Symboliste très volontairement, sont écrits en prose rythmée*" (p. 418). Contudo, mesmo que alguns simbolistas tenham abandonado o poema em prosa em favor do verso livre, que passa então a ser seu meio expressivo de eleição; e mesmo que, entre alguns simbolistas, a prosa poética e o poema em prosa se mesclem, conclui a estudiosa:

> *Rien de plus faux que de confondre, commes les Symbolistes, 'prose rythmée' et 'poème en prose': et cela, parce que* ***le poème en prose est une organisation au*** **second degré** ***de la prose****, une 'forme secondaire' si l'on veut,* ***formant un tout et complète en soi, un univers fermé – un*** **poème**. (p. 430; grifos e aspas da autora; negrito nosso) [...] *le poème en prose est bien un* genre distinct*:* ***non pas un hybride à mi-chemin entre prose et vers, mais un genre de poésie particulier, qui si sert de la prose rythmée à des fins strictement poétiques, et lui impose pour cela une structure et une organisation d'ensemble****, dont il nous reste à découvrir les lois: lois non seulement formelles, mais profondes, organiques, comme dans tout genre artistique véritable*. (p. 434; grifos da autora; negrito nosso)

Já aventamos, no bojo do Simbolismo, como a mescla e a *con-fusão* entre poema em prosa e prosa poética, ou entre prosa e verso, ao revelarem uma concepção analógica desses meios expressivos, são também responsáveis pela busca de uma síntese artística e pela aspiração às correspondências universais. Contudo, devemos concordar com Bernard que tal concepção comprometeu a especificidade do poema em prosa, como veremos adiante em alguns textos de Barreira e Cruz e Sousa. Outrossim, mesmo afirmando que não há regras apriorísticas para a definição do poema em prosa (este não é uma forma fixa, como o soneto), é a partir da conceituação acima que a autora estabelece seus princípios estéticos, considerando os 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" (p. 407; grifos da autora); b) em conseqüência, o poema em prosa é o resultado da tensão entre dois pólos: "*l'organisation artistique* [e] *l'anarchie destructrice*" (idem); 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*. (p. 434)

No que concerne ao primeiro par de opostos (cf. Bernard, 1959, p. 435-44), a autora demonstra como a prosa, por natureza mais ligada à expressão lógica do discurso e do

pensamento, oferecerá ao novo *gênero* "*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). Estas leis orgânicas, conforme Bernard, são:

> ***Totalité d'effet, concentration, gratuité, intensité****: autant d'expressions qui nous confirment dans l'idée que le poème est un monde clos, fermé sur soi, se suffisant à soi-même, et en même temps une sorte de bloc irradiant, chargé, sous un faible volume, d'une infinité de suggestions, et capable d'ébranler notre être en profondeur. Cet univers, comme toute oeuvre d'art, est un univers de* relations. (p. 439-40; grifo da autora; negrito nosso)

Em seqüência, Bernard estuda a oscilação do poema em prosa entre os pólos da "organização artística" e da "anarquia destrutiva" (cf. Bernard, 1959, p. 444-9), 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" (idem).

Contudo, ao enfocar o terceiro par de opostos, representado pelo *poema formal* e seu contrário, o *poema-iluminação* (cf. Bernard, 1959, p. 449-65), 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 e 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.

Enfim, como conclusão, Bernard oferece a seguinte avaliação:

> *Si le poème en prose 'artistique' mène à des réussites plus sûres, il risque de tomber dans l'ornière de la virtuosité formelle et du procédé (on l'a vu avec les Parnassiens, on le verra avec P. Louys); le poème en prose 'anarchique', en revanche, ne permet aucune solution de facilité: il est tout ou rien, réussite fulgurante ou feu d'artifice raté.* (p. 465; aspas da autora)

Tzvetan Todorov, em *Os gêneros do discurso*, ao enfocar justamente "A poesia sem o verso", comenta a *crise da representação* nas *Illuminations* de Rimbaud e completa, a nosso ver, a inserção do poema em prosa como modalidade lírica. Tal crise, extensiva aos poemas em prosa em geral, demonstra como estes, erroneamente tidos como *narrativas falhadas* por parte da crítica brasileira, se inserem efetivamente como *apresentativos*, no bojo mesmo da poesia lírica. O quadro abaixo, proposto pelo crítico (cf. Todorov, 1980, p. 125), procura resolver a questão axiomática da "classificação das obras ao mesmo tempo narrativas e versificadas (como a epopéia), ou ao mesmo tempo poéticas e em prosa, como o poema em prosa" (Stalloni, 2001, p. 165):

	VERSO	PROSA
Apresentação	Poesia	Poema em prosa
Representação	Epopéia, narração e descrição em verso	Ficção

O gráfico de Todorov, portanto, distingue de forma clara entre *apresentação* (o gênero lírico: poesia em versos; poema em prosa) e *representação* (o gênero narrativo: epopéia, narração e descrição versificadas; ficção em prosa – romance, novela e conto). Além disso, o esquema condensa bastante bem uma noção cara ao autor: os gêneros literários, historicamente condicionados, são "a projeção textual da diversidade de atitudes tomadas pelos homens frente à vida" (Todorov, 1980, p. 111). Tal assertiva, em nossa opinião, complementa várias questões aqui formuladas sobre o poema em prosa.

Neste sentido apontam também as várias definições coligidas pelo estudo de Guacira Marcondes Machado, a partir de Suzanne Bernard, além de tocarem sempre no aspecto tenso e revolucionário da poesia em prosa e em seu papel renovador do lirismo da modernidade:

> *D'après G. Lavaud, 'le poème en prose ne se définit pas, il existe'; pour M. Chapelan, 'que le poème en prose soit véritablement un poème, l'acquiescement de la sensibilité de chacun peut seul en apporter la preuve'; Huysmans (dans* À rebours*), y a vu 'un roman concentré en quelques pages', tandis que H. Ghéon a affirmé que c'est 'la forme naturelle de l'illumination'; pour Vista Clayton le poème en prose est une affaire de langue*

> *poétique, description et rythme et pour G. Blin, il est confiné dans 'la recherche de l'arbitraire' et dans 'la rencontre cocasse et rafraîchissante des éléments flottants de la nomenclature'. Et finalement, M. – J. Durry a observé que tous les poèmes en prose ont en commun 'un même désir d'évasion hors les langages connus, un souhait d'inventer une parole inédite où puisse enfin s'exprimer ce que jamais peut-être hommes ne parviendront à exprimer par le moyen des mots: proprement l'ineffable'. [...] Monique Parent cherche aussi une définition. La première serait suggérée par le nom même de poème en prose: 'des poèmes – des morceaux autonomes de poésie lyrique; en prose – privés de la structure versifiée'. [...] De son côté, Jean Cohen l'appelle 'poème sémantique', parce qu'il 'ne joue en effet que sur cette face du langage et laisse la face phonique poétiquement inexploitée'.* (Machado, 1981, p. 15-6; aspas da autora)

Pode-se questionar, evidentemente, cada uma dessas definições, a começar pela de Jean Cohen, para quem o poema em prosa deixa "o aspecto fônico poeticamente inexplorado" – porém, tal só pode ser aceito se pensarmos que Cohen liga os aspectos fônicos à versificação. Esta, ausente do poema em prosa, faz com que este explore os elementos fônicos de forma diferente, mais sutil, como já vimos.

Em suma, conforme Suzanne Bernard e outros, a tensão entre prosa e poesia, entre liberdade e rigor, entre princípio anarquista (de negação das formas poéticas tradicionais) e princípio construtivo (de afirmação da vontade e da liberdade do *eu-lírico* na confecção de uma nova forma poética), marcam em essência o poema em prosa, daí advindo a dificuldade – e a impossibilidade – de uma definição apriorística. Outro estudioso francês, Yves Stalloni, em *Os gêneros literários* (2001), fecha seu livro com um capítulo ("Na fronteira dos gêneros") em que, significativamente, aponta a *fusão* e a *con-fusão* dos gêneros literários como característica intrínseca dos poetas da modernidade. Esta, instaurada a partir do Romantismo alemão, como se sabe, pressupõe a liberdade ampla do artista, a negação das artes poéticas rígidas, a ironia (aqui compreendida como o constante e crescente questionamento metalingüístico do estatuto da literatura, do papel do escritor e do fazer literário), a valorização da subjetividade, a exploração dos aspectos caóticos e primordiais do inconsciente. Assim, a partir dos vários autores estudados, e como contribuição à teoria da poesia em prosa, refletimos abaixo sobre algumas de suas *características estéticas*:

1. A *liberdade*, pois o poema em prosa é, acima de tudo, "**prosa**, isto é, um texto de forma livre [...] [de] temática aberta [...] [e] com um léxico ilimitado. Mas ele é ao mesmo tempo **poema**, isto é, uma forma construída, autônoma, breve, intensa" (Stalloni, 2001, p. 164; negrito nosso). Aplicando as considerações de Octavio Paz (a prosa como uma linha reta, espiralada ou ziguezagueante; a poesia como uma esfera ou um círculo) ao poema em prosa, dizemos que elas reafirmam, metaforicamente, o duplo princípio estrutural desta nova modalidade lírica, tal como conceituada por Suzanne Bernard. Isto porque o poema em prosa, ao valer-se da prosa (espiralada ou ziguezagueante, sempre) – como objeto gratuito e

intencional que é, sem meta precisa, ao contrário da prosa referencial ou da prosa narrativa –, quer-se uma esfera perfeita, autônoma, orgânica, fechada em si mesma – como um poema;

2. Assim, o poema em prosa caracteriza-se pela *concisão*, pela *condensação*, pela *concentração*, pela *brevidade* e pela *gratuidade* da verdadeira poesia, preocupando-se em essência com a linguagem em seus aspectos de *materialidade* e *figuralidade*. O que não quer dizer, evidentemente, que não haja poemas em prosa longos, como os de Lautréamont e alguns de Cruz e Sousa. Ao perfazer um todo harmônico, fechado em si mesmo, o poema em prosa presta-se a transmitir ao leitor uma impressão fugaz e/ou um estado de espírito do poeta, uma sensação, um pensamento, uma idéia, um sentimento, um fluxo imagético onde o eu-lírico possa se expressar sem as peias da versificação tradicional;

3. Sobre a questão da *narratividade em poesia*, lembremo-nos de que a poesia épica de Homero, Virgílio ou Camões é essencialmente narrativa, sendo possível que o romance, na forma como o conhecemos pelo menos desde o Romantismo, tenha herdado da épica a narratividade. Outrossim, poemas líricos tradicionais podem apresentar uma narratividade em gérmen, como é o caso das baladas românticas de Goethe ou Álvares de Azevedo, de alguns sonetos camonianos ou mesmo de um poema como "Caso do vestido" (em *A rosa do povo*, 1945), de Carlos Drummond de Andrade. Outros subgêneros líricos, como os romances da tradição medieval ibérica que subsistem ainda hoje na literatura de cordel brasileira, são essencialmente marcados pela efabulação. Portanto, se um poema lírico, em versos, pode apresentar certos elementos narrativos – ainda que em gérmen –, não é de se estranhar que os poemas em prosa também o apresentem;

4. Como conseqüência disso – ou seja, ao buscar na prosa o princípio anárquico de sua essência –, o poema em prosa pode valer-se de alguns *atributos da narrativa*. Contudo, o faz sempre de forma parcimoniosa, apresentando personagens em estágio ainda embrionário, por exemplo, ou rarefazendo – e mesmo não desenvolvendo – alguns focos de possível ação narrativa. O tempo e o espaço, inclusive, aparecem geralmente interiorizados, deformados e/ou ligados ao Eu profundo do poeta. Assim, o poema em prosa é uma modalidade lírica que, mesmo aproveitando elementos da narrativa e o caráter deformativo e transfigurativo de personagens, paisagens e situações (conforme aventado por Moréas, no *Manifesto simbolista*), insere-se melhor entre as pesquisas que, a partir de Bertrand e Baudelaire, definiram os novos caminhos da lírica;

5. Assim, em nossa opinião, *o poema em prosa é uma modalidade da poesia lírica* e a esta se liga de forma indissociável. Mesmo que este ou aquele poema em prosa apresente uma nota narrativa, épica, dramática ou ensaística, estruturalmente estamos diante de verdadeira

manifestação lírica, conforme o comprovam os poemas em prosa de Baudelaire, Mallarmé, Cruz e Sousa ou Raul Pompéia. Neste sentido, e pensando ainda em termos de narratividade, não é lícito nomear a voz que fala no poema em prosa como a voz do narrador de um romance ou conto, mas como um legítimo *eu-lírico*, cuja voz é sempre imbuída de sentimento e verdade, e cuja interioridade se expressa sempre de forma contundente e emocionada. Por outro lado, o poema em prosa pode aparecer tanto na obra de poetas exclusivos (Baudelaire, Mallarmé, Cruz e Sousa), quanto na de alguns prosadores (Huysmans, Raul Pompéia, Zulmira Ribeiro Tavares). Todorov, no estudo citado, filia o poema em prosa ao gênero lírico – a *apresentação*, afastando-o do gênero narrativo (a *representação*). Enfim, de nossa parte, consideramos que o poema em prosa deva ser analisado com o *arsenal crítico-teórico da poesia lírica*, e não com os instrumentos da análise da narrativa;

6. Em complemento às observações anteriores, Michel Sandras, citado por Stalloni, refere-se à *enunciação centrada no Eu* como distintiva do poema em prosa. Contudo, pela própria essência, o poema em prosa é extremamente dialógico e plurivocal: além de valerem-se, na enunciação, das várias pessoas do discurso, poetas em prosa como Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud ou Cruz e Sousa fizeram, de seus textos em prosa, um amplo laboratório de experimentação temática, expressiva, enunciativa e de linguagem;

7. Sobre a *extensão* do poema em prosa – problema polêmico, ainda em aberto –, é de supor-se que não há, evidentemente, um limite – mínimo ou máximo – para o poema em prosa, pois este não é, saliente-se ainda uma vez, um texto de forma fixa como o soneto. Por outro lado, o quesito *extensão*, reconhece a crítica, não é essencial para a caracterização de qualquer gênero ou subgênero literário, seja o romance, a novela, o conto, a crônica ou o poema em prosa. Assim, encontram-se poemas em prosa longos e curtos, como há contos longos e minicontos (os de Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, em *Contos plausíveis* – 1985). A nosso ver, a *extensão*, no que tange ao poema em prosa, deve ser considerada em termos da *organicidade* e da *liricidade* do texto, aspectos que podem permitir uma melhor diferenciação entre poemas em prosa, contos e crônicas, por exemplo. Outrossim, por gosto e formação, tendemos a privilegiar os poemas em prosa mais curtos, cuja carga lírico-expressiva aparece condensada em poucas páginas e/ou parágrafos;

8. Pelo exposto até aqui, fazemos uma ressalva quanto à consideração do poema em prosa como um *gênero* literário novo e distinto, como propõe Suzanne Bernard em sua obra básica, no que é seguida por outros estudiosos. Em nossa opinião, portanto, *o poema em prosa é um subgênero lírico* – e não um gênero literário novo e distinto – que, a partir do instrumento *prosa*, retira sua carga condensada de liricidade;

9. De acordo com Suzanne Bernard, o poema em prosa pode apresentar duas formas possíveis, como já vimos: o *poema formal* ou *artístico* (cujo modelo é Aloysius Bertrand) e o *poema-iluminação* ou *anárquico* (característico de Rimbaud), em que a exploração de estados brutos da consciência, da *alquimia verbal*, do *desregramento dos sentidos* ou da revolta (como em Lautréamont), abrirá caminho para a aventura surrealista. Questionamos, em outra parte, a dicotomia proposta pela estudiosa, que em seu livro afirma que Mallarmé, por exemplo, isola-se desta 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 desta 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 de Suzanne Bernard. Sobre Cruz e Sousa, tentaremos demonstrar adiante como o conceito de *poema-epifania* (tal como em alguns romances de James Joyce e nos de Clarice Lispector), talvez explique a poesia em prosa altissonante de nosso simbolista maior;

10. No âmbito do Simbolismo brasileiro, ainda, o poema em prosa, prenhe de esteticismo, se sobrepõe à vertente ética, nacionalista e comprometida socialmente de nossa literatura. Em outros termos, o momento simbolista brasileiro é preponderantemente estético, apesar de certo pendor esteticista às vezes excessivo, e conquanto apresente textos onde a preocupação social é evidente. O poema em prosa simbolista brasileiro, assim, salienta um aspecto negligenciado pela crítica da época – e mesmo pela crítica posterior: ou seja, valoriza-se sobremodo, no Brasil, uma literatura e uma arte (Portinari, o Cinema novo) mais engajadas, mais comprometidas com os aspectos sociais, político-ideológicos, nacionalistas e de construção do país e/ou de denúncia de suas mazelas e problemas estruturais, em detrimento de aspectos essencialmente estéticos. Queremos dizer com isto, em primeiro lugar, que a *poesia pura*, na concepção de Baudelaire ou Mallarmé, nunca viçou efetivamente entre nós; em segundo, que se valoriza muito mais o aspecto *político-social* da obra de um Graciliano Ramos, por exemplo, do que propriamente seu trabalho com a linguagem; em terceiro lugar, que alguns escritores de nossa literatura, como Lúcio Cardoso, Cornélio Pena, Geraldo Ferraz ou Adonias Filho, autores de romances intimistas cuja consciência estética e cujo trabalho com a palavra são fundamentais, são ainda pouco conhecidos e divulgados. Tal preocupação unilateral com o caráter social, político e ideológico de autores e obras, portanto, negligencia a compreensão profunda das obras e mascara o real valor de nossa literatura enquanto produtora de obras de arte. Não se trata, evidentemente, de abandonar tais questões

prementes, inerentes mesmo à nossa literatura, mas devemos, a nosso ver, começar a pensar mais seriamente no *caráter estético da literatura – e da arte – brasileira*. Conforme Adorno, em "Lírica e sociedade", pelo fato de a poesia trabalhar com a linguagem de todo dia, e pelo fato de veicular aspectos profundos e universais do ser humano, ela não pode ser taxada de alienada. Da mesma maneira, Leyla Perrone-Moisés considera que "as 'torres de marfim' em que se fecharam os poetas da modernidade foram uma reação, nunca um reacionarismo. Sua atitude não era de fuga, mas de protesto contra uma sociedade utilitarista, uma ciência arrogante e uma literatura naturalista" (Perrone-Moisés, 2000, p. 33; aspas da autora). Assim, o poema em prosa simbolista de Cruz e Sousa, sumamente esteticista, mas profundamente enraizado no momento histórico-sócio-político-cultural brasileiro, oferece subsídios importantes para a questão estética no Brasil;

11. A partir de Baudelaire, a idéia de *modernidade* tornou-se um traço característico do poema em prosa. Assim, como frisa Stalloni, "pela flexibilidade de seus meios e pela revolta de sua mensagem, o poema em prosa é perfeito para se adequar às metamorfoses e às inovações da poesia contemporânea" (Stalloni, 2001, p. 167-8), conforme se constata entre os poetas surrealistas e em Max Jacob, que renovaram o gênero. Entre nós, o poeta Duda Machado, em depoimento a Augusto Massi (organizador da antologia *Artes e ofícios da poesia*), acredita que a lírica contemporânea, na senda do Modernismo, "adota uma relação crítica com o fazer poético e dissolve o confinamento da lírica enquanto gênero, dando margem a uma aproximação feita de trocas com oturos gêneros" (Machado, 1991, p. 116). Apesar de não se referir expressamente ao poema em prosa, cremos que a este também se aplica o juízo de Duda Machado;

12. Para vários críticos, o poema em prosa nasce como expressão literária de conteúdos da *pintura* (Bertrand, por exemplo) e/ou da *música* (no âmbito do Simbolismo). Assim, o poema em prosa partilha, com as várias modalidades narrativas, um gosto acentuado pelas descrições impressionistas e/ou expressionistas, interiores ou exteriores, de paisagens (reais ou oníricas), pessoas, objetos, cidades, estados de alma. Além, evidentemente, de descrições de peças pictóricas de diversas escolas da pintura. Isto talvez se explique pelo apreço imagístico da poesia moderna, ou ainda pela caracterização do poema em prosa como uma *iluminura*, como um *quadro* – o que não vale, certamente, para todo tipo de poema em prosa. Por outro lado, no âmbito do Simbolismo – e mesmo depois – a musicalidade é explorada mais em seus aspectos aliterativos, assonantes e de repetições diversas, e menos de forma estrutural, conforme encontramos em alguns poemas em prosa de Mallarmé;

13. Por tudo que já foi exposto, constata-se como a *intertextualidade* e a *metalinguagem* são inerentes ao poema em prosa, seja no diálogo com a tradição, seja no questionamento das formas tradicionais de poesia e prosa e/ou dos gêneros literários, seja no diálogo da poesia com as outras artes, seja na relação que se estabelece entre os cultores do *gênero* (Baudelaire e Cruz e Sousa, por exemplo; ou ainda a paródia de Max Jacob em relação a Bertrand, Baudelaire e Rimbaud);

14. Aproveitando o veio intertextual-metalingüístico do poema em prosa, a ele podemos aplicar a idéia de Fernando Pessoa sobre os quatro graus da poesia lírica (cf. Pessoa, 1966, p. 67-9). Pessoa refere-se, no texto, às quatro categorias de poetas que, segundo ele, gradativamente, vão da unidade (de temperamento, de arte, de emoções, de temas, de sentimentos, de idéias) à despersonalização e/ou fragmentação quase absolutas (ele próprio, Pessoa, já que o texto é, em larga medida, uma explicitação da heteronímia). Assim, aplicando tais idéias não aos poetas, mas à evolução geral da poesia lírica ocidental, temos: na Idade Média (quando se configuram as várias línguas e literaturas nacionais européias), estaria o primeiro grau da lírica do Ocidente, de tradição greco-latina e vincada por relações com a dança e a música e por temas, motivos e formas de extração popular; a Era Clássica (Renascimento, Maneirismo, Barroco e Arcadismo), com sua poesia altamente codificada e aristocrática, compreenderia o segundo grau; o Romantismo/Simbolismo, o terceiro, principalmente pela definição dos caminhos da nova lírica através do surgimento e configuração do poema em prosa, do esfacelamento do ideário clássico e pela ampla liberdade do artista, que começa a vasculhar seu Eu profundo; o quarto grau, representado pelo Modernismo (Surrealismo, Max Jacob, René Char e outros), ao significar o ápice do poema em prosa, evidencia também como este revela a fragmentação do artista e expressa a complexidade do mundo: é quando, segundo Pessoa, o poeta "entra em plena despersonalização" (Pessoa, 1966, p. 68);

15. Por fim, vimos já como o poema em prosa – e a prosa poética – desloca o eixo da contigüidade (sintagmático; prosa; metonímia) e o eixo da similaridade (paradigmático; poesia; metáfora), tal como propostos por Jakobson. É partindo justamente destas questões que Barbara Johnson, no ensaio "Algumas consequências da diferença anatómica dos textos. Para uma teoria do poema em prosa", analisa contrastivamente dois poemas de Baudelaire (o poema em versos "*La chevelure*" e o poema em prosa "*Un hémisphère dans une chevelure*"). Dentre as conseqüências do poema em prosa, segundo a autora, estão: a explicitação metonímica do que era metafórico e condensado na poesia em versos; o maior respeito à gramática e o uso de uma construção sintática mais lógica. Em palavras da autora, "o sujeito

do poema em prosa evoca não uma fusão metafórica de tempos e sentimentos, mas uma justaposição metonímica de momentos e de objectos" (Johnson, 1982, p. 128). A teoria da autora, alavancada a partir da comparação dos dois textos de Baudelaire, procura evidenciar o deslocamento e a desconstrução (lingüística, metafórica, retórica) que o poema em prosa opera na poesia em versos. Assim, depreende-se do texto de Johnson uma crítica incisiva à essência do poema em prosa, cuja "indeterminação" (p. 132) é responsável pelo *rebaixamento* e pela *negação* da poesia no que esta tem de mais específico: "O poema em prosa é uma repetição da poesia, através da qual a poesia se diferencia retrospectivamente dela própria" (idem). Pode-se argumentar, contudo, que a teoria de Johnson parte da comparação de duas versões do mesmo poema, sendo que o primeiro, em versos, é anterior à versão em prosa (a estudiosa reconhece, com isso, o anacronismo da crítica a Baudelaire, que afirmava que o poeta escrevia primeiro em prosa para, depois, moldá-la em versos). Ora, a teoria de Johnson, conquanto explore acertadamente o deslocamento operado pelo poema em prosa (como evidente conseqüência de seu princípio anárquico), parece não se sustentar porque estabelece, como Maurice Chapelan, uma teoria da poesia em prosa em comparação (negativa) com a poesia em versos. Assim, compromete-se a especificidade do poema em prosa, pois este, segundo a autora, atrela-se de forma negativa a uma versão em versos, posterior ou anterior. E nem sempre, efetivamente, os poetas apresentam as duas formas lado a lado. Em Cruz e Sousa, por exemplo, muitos de seus temas são comuns ao verso e à prosa, como "Lua" (*Broquéis*) e "Paisagem de luar" (*Missal*), "Emparedado" (*Evocações*) e "Presa do ódio" (*Faróis*), "O grande momento" (*Últimos sonetos*) e "Iniciado" (*Evocações*), entre vários outros. Pode-se, evidentemente, comparar tais poemas entre si, mas torna-se bastante problemático, a nosso ver, erigir uma teoria do poema em prosa levando-se em consideração apenas o grau de *deslocamento metonímico* que um poema como "Iniciado" opera em relação a "O grande momento". Reafirma-se com isso que, por se valer da prosa como princípio estrutural, o poema em prosa pode, com certeza, ligar-se mais profundamente ao eixo sintagmático. Contudo, a carga poético-metafórica, no todo do poema, bem como sua *vontade lírica*, subvertem qualquer concepção estanque de prosa e poesia.

II – *Pela volúpia do Vago*: o poema em prosa simbolista

2.1. *Gouaches*: o universo estético de João Barreira

2.1.1. O escritor João Barreira: um incompreendido?

João Baptista Barreira Júnior nasceu em Chaves, Portugal, a 23 de dezembro de 1866, e morreu em Paço D'Arcos aos 28 de abril de 1961, com mais de 94 anos de idade. Médico psiquiatra formado pela Escola Médica do Porto, esteta, professor, historiador e crítico de arte e, acima de tudo, escritor simbolista. Foi colega de António Nobre na Escola Acadêmica do Porto, cidade onde, juntamente com Raul Brandão, Júlio Brandão, D. João de Castro, António Nobre e os artistas plásticos Igo de Pinho e Celso Hermínio, fazia parte do grupo autodenominado *Os insubmissos*, em homenagem à efêmera revista simbolista coimbrã. Cedo, Barreira iniciou correspondência com Zola e Edmond de Goncourt, a quem admirava, e foi incansável tradutor de Goethe, Longo, George Sand, Balzac, Bédier e Flaubert. Aliás, segundo Pedro da Silveira, Barreira foi "o melhor tradutor português" (Silveira, 1967, p. 53) de Flaubert. Além de vários livros sobre arte grega e portuguesa, João Barreira escreveu os seguintes livros, em que se mesclam contos, impressões e poemas em prosa: *Gouaches* (1892), *A morte do imaginário* (1923), *Sylva de arte* (1928), *As coisas falam* (1933) e *A rota do Bergantim e outras alegorias* (1947), último livro simbolista, segundo Andrade Muricy, do último simbolista vivo.

Andrade Muricy reproduz, em seu artigo "A aventura 'arqueológica'", com o qual comemora o centenário de nascimento de João Barreira nas páginas do *Jornal de letras* (Rio de Janeiro, n. 200, dezembro de 1966), uma carta que o poeta português lhe enviara de Lisboa, datada de 6 de fevereiro de 1953. Vale a pena a reprodução dessa carta porque, além de precioso documento pessoal, ela mostra como o descaso da crítica, principalmente portuguesa, afetou a vida pessoal e a obra de João Barreira. Assim se expressa o escritor:

> Só há dias recebi o seu belo e exaustivo livro sobre o Simbolismo no Brasil, desvanecendo-me as amabilíssimas referências ao meu trabalho em passagens que me fizeram o efeito de estar lendo um capítulo de arqueologia. É que passaram sessenta anos no decurso dos quais a vida cruel e imperativa interpôs imperativo silêncio à fantasia criadora, silêncio que só findou com um renovo de imaginação, tardio e talvez por isso **indiferentemente recebido pela crítica**. Desse novo arranco [...] apenas fizeram menção algumas pálidas linhas em que **a incompreensão chega a causar mágoa**. E, todavia, eu reputo esses trabalhos de mais forte maturidade que o primeiro. [...] Os sete escritores brasileiros a quem remeti o livro, nem me acusaram a recepção, concluindo que **os meus 86 anos me mandam calar por senectude**. (apud Muricy, 1966, p. 8; negrito nosso)

A mágoa de João Barreira provavelmente se justifica porque, na extensa bibliografia que selecionamos para esta pesquisa, poucos são os estudos que lhe são dedicados, como veremos adiante. Sua primeira obra, raríssima inclusive em sebos e bibliotecas, até hoje não conheceu uma reedição (como, aliás, as posteriores). São justamente os poemas em prosa de *Gouaches* que, se não repercutiram entre os simbolistas portugueses, entre os brasileiros causaram certo *frisson*. É o que sustenta Andrade Muricy, na introdução com a qual abre o *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Escreve o autor:

> Foi através dessa obra, talvez mais do que de *Missal*, de Cruz e Sousa, que o poema em prosa entrou na nossa vida literária. [...] Os nossos simbolistas adotaram-no imediatamente; muitos com fervor fanático. Narrou-me um remanescente do movimento, Corinto da Fonseca (1882 – 1961), que o seu grupo o declamava secretamente, e *de joelhos*. Pessoalmente ouvi de alguns, declamada de cor, a fantasia 'Perfis amigos', água-forte delicada, escrita numa prosa de musicalidade em tom menor, das mais decisivas como caracterização do gênero poesia em prosa. [...] a sua *Gouaches* foi pouco notada em sua pátria. Ainda assim, perseverou em sua posição estética, até o fim. (Muricy, 1987, p. 85-6, v. 1; grifos do autor)

No citado artigo de Andrade Muricy no *Jornal de letras*, fica evidente que João Barreira, até ter recebido o livro do pesquisador brasileiro, "mantinha-se na ignorância de sua tão expressiva e curiosa posição na revolução literária que iria, no Brasil, superar o Parnasianismo e abrir caminho para o movimento modernista" (Muricy, 1966, p. 8). Em seguida, o autor argumenta que, apesar de ter lido e divulgado o livro do poeta português, a poesia em prosa de Cruz e Sousa já estava em processo de composição quando *Gouaches* apareceu no Brasil. Citando Nestor Vítor, prossegue Muricy:

> O eminente crítico, e corifeu, do Simbolismo, Nestor Vítor, escreve: 'As *Gouaches*, de João Barreira, que aos meus ouvidos, pelo menos, foram o clarim anunciador da alvorada – e o Poeta Negro as leu –, não o podiam ter ainda influenciado a tempo, lidas aqui quando ele compunha o *Missal*, para já se refletirem neste livro'. Em outro lugar aduz: 'Foi Cruz e Sousa, até, quem fez calorosa propaganda, entre seus amigos, desse livrinho, que logo se esgotou no mercado'. (idem; aspas do autor)

Mais adiante, Muricy cita Adolfo Caminha, cuja obra *Cartas literárias* (1895) faz severa crítica ao poeta português. Recorde-se que Caminha, conquanto preze e preserve Cruz e Sousa, foi impiedoso crítico do Nefelibatismo português:

> João Barreira é um artista que dispõe de recursos invejáveis e de um belíssimo temperamento de naturalista *raffiné*. Sente-se nessas páginas estranhamente compactas o atropelo de um espírito forte agarrado à forma, debatendo-se numa ânsia presa. Causa vertigem a leitura desses estudos [...] Não me lembro de ter visto nunca uma tão abundante profusão de cores combinando-se como um vistoso fogo de artifício [...] **Barreira arrisca-se a ficar incompreendido**, como Nobre, se insistir nos mesmos processos. [...] enquanto eles não abandonarem essa 'liturgia cenográfica de *bric-à-brac* deliqüescente, armada com

> imagens gastas de clichê, já tantas e tantas vezes reproduzidas' eu preferirei o naturalismo sadio e vigoroso. (Caminha, 1999, p. 70; grifos e aspas do autor; negrito nosso)

Percebemos que nas críticas de Nestor Vítor e Adolfo Caminha – e mesmo na de Andrade Muricy – é patente, muito mais que uma apreciação rigorosa do texto em si, em suas qualidades imanentes e intrínsecas, e de um estudo aprofundado dos processos compositivos do autor, o realce dado à crítica impressionista, às sugestões que a leitura dos textos provocou nos resenhadores. Por outro lado, são interessantes porque registram, nitidamente, o processo de recepção literária por que passou a obra de Barreira entre nós – e, por extensão, todo o Nefelibatismo português.

Na seqüência do citado artigo de Muricy, este procura situar melhor as influências que se cruzam nos poemas em prosa de *Gouaches*, além de delinear alguns processos compositivos do autor. Assim se expressa o crítico:

> A prosa de João Barreira vinha marcada de **decadentismo expressional** mais radical do que quase toda a poesia que ensaiava o amaneiramento característico da tendência em Portugal, e, de imediato, apresentava os boleios e **esgarçamentos verbais** que a iriam aproximar dos processos do **Impressionismo pictórico**, mais o uso imoderado de um **vocabulário tomado à Liturgia e à Mística**. (Muricy, 1966, p. 8; negrito nosso)

Nuno Simões, amigo pessoal de João Barreira, divide com Andrade Muricy as páginas do *Jornal de letras* dedicadas ao centenário do poeta. No artigo "O último pagão", permeado de impressões pessoais e impressionismo crítico, ele qualifica Barreira como "pintor e escultor da prosa portuguesa; plástico da prosa; criador de uma forma literária inimitável; mago da evocação" (Simões, 1966, p. 9).

O citado Pedro da Silveira, no artigo "João Barreira, prosador-poeta simbolista", publicado na revista *Seara nova* n. 1456, de fevereiro de 1967, e dedicado ao centenário de nascimento do poeta, reconhece que Barreira, em Portugal, é mais lembrado como crítico e historiador de arte do que como escritor. Consciente, através de Muricy, da grande influência exercida por Barreira na literatura simbolista brasileira, Pedro da Silveira assinala que em Portugal, na última década do século XIX, João Barreira gozou de certo prestígio junto aos literatos. Em seguida, enumera alguns poetas que muito provavelmente leram e sofreram certa influência de *Gouaches*: Alberto Pinheiro Torres, João da Rocha, Antero de Figueiredo, Henrique de Vasconcelos. No século XX, o influxo do poema em prosa de Barreira alcançaria, entre outros, Carlos Parreira, Albino de Meneses, Almada-Negreiros.

A filiação estética de João Barreira, segundo Pedro da Silveira, compreende Baudelaire, J. – K. Huysmans, Nerval, Flaubert e o místico português Manuel Bernardes, "que

os nossos simbolistas consideraram seu mestre e precursor" (Silveira, 1967, p. 53), assim como os franceses e belgas consideravam o místico flamengo Ruysbroeck, o Admirável, como um de seus antepassados espirituais.

O autor do artigo sustenta que João Barreira, "o nosso maior cultor do poema em prosa" (idem), ocupa um "lugar à parte entre os escritores da sua geração e das imediatamente posteriores" (idem). Falando especificamente do trabalho poético do artista, Silveira deixa clara sua concordância com as idéias expressas anteriormente por Andrade Muricy. Assim escreve o crítico português:

> *Artiste*, preciosa, trabalhada com requintes de joalheiro, **a sua prosa é das menos herméticas**, digamos assim, que produziu o Simbolismo em Portugal. Nela se evidencia a **herança dos parnasianos**, cuja clareza marmórea ainda o seduz. Ao lê-lo, mais nos sentimos tentados a aproximá-lo do primeiro e último Eça. (idem; grifo do autor; negrito nosso)

Finalmente Silveira considera o Simbolismo "o mais complexo dos movimentos literários da segunda parte do século XIX" (p. 52) e encerra seu breve artigo com uma revelação preciosa para nosso trabalho, no que concerne às origens do poema em prosa em português: o poeta açoriano Manuel Zerbone, "talvez o primeiro discípulo português do poeta em prosa Charles Baudelaire" (p. 53), estudou na Escola Politécnica do Porto por volta de 1880, onde colaborou na imprensa como poeta e crítico literário. Jamais reunida em livro – e provavelmente jamais lida por João Barreira – sua produção de poemas em prosa, *Pedras preciosas*, ficou "perdida na imprensa jornalística" (idem). No entanto, conforme Pedro da Silveira, Zerbone pode ser considerado como um antecessor imediato de Barreira e como o legítimo criador do poema em prosa, à Baudelaire, na literatura portuguesa.

Pelo exposto, evidencia-se a crítica laudatória e impressionista, que, se toca em alguns pontos essenciais como o intenso trabalho formal de Barreira, são ainda simples resenhas de apresentação do poeta e sua obra. Ou seja, esses textos não tocam no essencial, uma vez que um estudo aprofundado da obra de Barreira ainda está por ser feito.

No importante ensaio "A prosa poética do Simbolismo do fim do século XIX à geração do *Orpheu*", apresentado no III Congresso Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, em 1959, em Lisboa, Maria da Graça Carpinteiro oferece uma interessante perspectiva do Simbolismo e de sua produção em prosa. No entanto, não há no texto da estudiosa qualquer preocupação em distinguir entre a prosa poética e o poema em prosa, como encontraremos em Seabra Pereira. Assim, a partir do ponto de vista que defendemos neste trabalho, acreditamos que as duras críticas de Maria da Graça Carpinteiro aplicadas a João Barreira procedem

apenas em parte, uma vez que de poemas em prosa tratamos aqui, e não de narrativa falhada. Para a autora, a *prosa híbrida* – como a chama – do Simbolismo

> é um gênero que se presta aos maiores abusos e tende a dissolver-se em preciosismo em mãos que não ultrapassam um discreto tom menor. [...] o estilo coruscante e opulento dessa época está fora de moda. [...] Preciosista e incómodo na poesia, duplamente gasto se revela ele na prosa – na prosa poética. [...] a prosa do Simbolismo só vale na medida em que escapa ao que de mais vincado nesse movimento pode haver; pode chegar a uma altura real e transfiguradora [...], mas não devido à decadente imagística da escola. (Carpinteiro, 1959, p. 520)

A única obra-prima da prosa poética simbolista, segundo a autora, é a novela *A confissão de Lúcio* (1914), de Mário de Sá-Carneiro, mas ainda assim Maria da Graça Carpinteiro faz-lhe algumas restrições, rejeitando o sabor excessivo e ultrapassado da novela. A permanência desta obra-prima, pois, deve-se mais ao que ela tem de simbólico do que propriamente simbolista. No entanto, a autora reconhece que várias linhas de ação estão presentes no texto de Sá-Carneiro: processos compositivos simbolistas, um Expressionismo personalíssimo, um tratamento também pessoal do Decadentismo e da vanguarda futurista, uma certa antecipação de procedimentos surrealistas, além do esteticismo e do trabalho com a linguagem, extremamente imagística e metafórica.

Uma distinção importante feita por Carpinteiro é no tocante às relações Simbolismo-Impressionismo-Expressionismo. Ou seja, em larga medida, desde seus primórdios, o Simbolismo apropriou-se de – ou identificou-se com – alguns processos impressionistas. Ora, o Impressionismo, como aventa Arnold Hauser, liga-se ainda de forma evidente ao materialismo, ao Naturalismo e a processos superficiais de captação da realidade. Por mais que o Eu valorize e selecione as impressões que colherá da natureza, de si, das pessoas ou das coisas, o Impressionismo revela-se como um *modus operandi* apto a captar as aparências, e não tanto as essências do homem e das coisas.

No entanto o Simbolismo, em seu sentido profundo – e pouco estudado – filia-se em profundidade ao Expressionismo, no que este tem de captação e expressão das essências anímicas profundas que movem o ser humano. O Simbolismo, como o Expressionismo – lembremo-nos do manifesto de Moréas –, deve deformar as subjetividades, valorizar o Eu profundo, buscar as relações sutis e fecundas que se escondem sob as aparências. A realidade, portanto, deve ser apenas um ponto de partida para o artista, e sua obra será tanto mais original quanto mais se afastar de processos – como os impressionistas – que o obriguem a copiar, mesmo subjetivamente, a natureza. O belo buscado pelo artista simbolista – lembremo-nos mais uma vez – é o belo artificial, construído, e não o belo natural.

A partir desta distinção, Maria da Graça Carpinteiro tece sua crítica à prosa poética simbolista: a autora valoriza a obra de Sá-Carneiro porque esta, indubitavelmente, liga, em sua estrutura, processos simbolistas e expressionistas, sendo mais verdadeira. De modo oposto, a obra de João Barreira é desvalorizada pela autora porque se liga, de forma defectiva até, a intensos e cansativos modos impressionistas de composição.

Como já ressaltamos, o ponto falho do interessante ensaio da autora é justamente a não-distinção entre prosa poética e poema em prosa. Analisando *Gouaches* como exemplo de prosa poética, sua crítica ao escritor não escava a estrutura mesma dos textos –, apesar de evidenciar alguns lugares-comuns que perpassam a linguagem de Barreira. Maria da Graça Carpinteiro assim qualifica *Gouaches*:

> O vocabulário eivado de vago misticismo, a palavra exótica, o colorido abundante em meios tons, as alianças desusadas, que a geração dos nefelibatas arvorava como insígnias [...] vingam nesse livro em todo o seu decadente esplendor. Novamente a 'prosa poética' surge na literatura moderna; e desta vez o qualificativo tende a tomar um matiz pejorativo [...] essas notas dispersas, essas torrentes de verbalismo que se resolvem numa sensação ou numa visão fugitiva, vazias de qualquer intento que não seja uma persistente busca de originalidade, levam ao máximo o estilo pomposo e exaustivo dum género disperso, quebrado, molemente 'emplastado' [...] túmido e solene. (p. 513; aspas da autora)

O livro de João Barreira, segundo a autora, é ainda marcado pelo "'prosaísmo' de intenções pictóricas" (idem; aspas da autora), o que revela um autor mais preocupado com o requinte formal do que com o próprio conteúdo, assim como Eugénio de Castro. Em seqüência, a autora classifica a obra como

> 'pastiche' literário, atirada para o meio dum bric-à-brac [*sic*] de termos em voga, colhidos em vários autores e terrenos e misturados segundo o princípio do efeito mais invulgar e requintado. Várias influências se entrecruzam neles, influências na maior parte de origem francesa, como franceses eram os influxos recebidos de Eugénio de Castro. Denunciadora dum 'spleen' [*sic*] de importação, a fantasia alonga-se em torno da 'forma nevoenta da (...) nevrose', do misticismo que sucede à 'esterilidade da Análise'. (p. 514; aspas da autora)

Maria da Graça ressalta ainda o culto de Barreira aos Goncourt, a cuja "*écriture artiste*" a estudiosa revela repúdio e desconfiança. Em seguida, a autora evidencia o gosto decadentista de Barreira pelos neologismos, pelo rebuscamento da expressão e da "impressão esquisita, com um acentuado gosto pela construcção impessoal, pela deslocação do adjectivo, pelo indeterminado, pela não-atribuição de acções ou gestos ao que tradicionalmente a eles se acha vinculado" (idem). Ressaltando o traço nervoso do artista, sua tentativa de atualizar-se com os *modismos* de Paris e sua busca pelas sinestesias de cor e de visão, a estudiosa conclui:

> **O livro de João Barreira resulta assim o receptáculo onde convergem um ou outro vestígio de simbolismo**, colhido no ar mais do que sentido, um **decadentismo eivado de pendores noturnos, de sensações exacerbadas**, de interesse pela **fantasmagoria 'gótica'** e pela **religiosidade decorativa**, e um **impressionismo** voluntariamente exercido em obediência a um padrão mencionado por claro e uma estética em voga. **Falhado como obra literária**, oferece contudo interesse na medida em que documenta as linhas dominantes sob as quais, levada por novas escolas, se orientava a prosa fantasista da última década de 800. (idem; aspas da autora; negrito nosso)

Evidente que em muitos pontos a crítica de Maria da Graça Carpinteiro é pertinente, principalmente no que tange às influências sofridas pelo artista e ao exacerbamento de processos decadentistas e impressionistas em sua obra. Tais vezos, como era freqüente entre os nefelibatas, são explorados de forma superficial, exterior e afetada, segundo a autora. O ponto negativo da crítica de Carpinteiro, frise-se ainda uma vez, é não distinguir entre prosa poética e poema em prosa: *Gouaches*, neste sentido, conquanto apresente algumas *fantasias* eivadas de narratividade, se insere melhor como poesia lírica em prosa, e não como prosa falhada, como tentaremos demonstrar em breve.

Por seu turno, a tese de Doutorado de Rosaura Gil Marquez, *Formas e processos de estrutura no romance simbolista*, defendida na Universidade de Lisboa em 1992, considera também *Gouaches* como representativo da prosa poética portuguesa finissecular. A autora compara, assim, esta coletânea de poemas em prosa com o romance *No hospício* (1905), de Rocha Pombo, mas, de antemão, podemos afirmar que suas análises pecam pela extrema superficialidade e pela confusão entre conceitos preliminares como prosa poética e poema em prosa, ou Decadentismo e Simbolismo. Conquanto afirme acertadamente que os temas de Barreira compreendem "as reflexões vitais, o amor transcendentalizado, a perecibilidade da matéria, a busca da alma gémea" (Marquez, 1992, p. 65); conquanto evidencie "a desestrutura [narrativa], o esplanar filosófico, a abundância de monólogos directos e indirectos" (p. 69) como características das obras de Barreira e Rocha Pombo; e conquanto ressalte a *atmosfera* idealista das obras e seu *clima* decadentista-simbolista, torna-se problemático, a nosso ver, comparar duas obras em si estruturalmente diferentes, mesmo que se extraiam do romance de Rocha Pombo alguns supostos contos e poemas em prosa, como a autora – talvez motivada por parte da crítica brasileira – o faz. O trabalho de Márquez, contudo, apresenta em anexo vários excertos das revistas coimbrãs *Os insubmissos* (1889) e *Bohemia nova* (1889), sobre a polêmica cesura do alexandrino.

José Carlos Seabra Pereira, no citado *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*, é quem, em nossa opinião, apresenta algumas considerações pertinentes sobre João Barreira e sua obra. Nas poucas páginas que dedica ao poeta em prosa, Pereira assegura

que este apresenta certo "eco longínquo das *Prosas bárbaras* queirosianas" (Pereira, 1975, p. 188) e que foi "talvez antecipado pelo açoriano Manuel Zerbone" (idem) na criação de seus poemas em prosa – saliente-se que esta é a única referência, em todo o livro de Seabra Pereira, a Zerbone, o suposto criador do poema em prosa português sob influxo de Baudelaire. Em seqüência, o estudioso confirma a "fecunda germinação" (idem) de *Gouaches* nas literaturas portuguesa e brasileira, "abrindo caminho a repetidas tentativas de poemas em prosa e, **mais acentuadamente, de prosa poética**" (idem; negrito nosso). Conforme o crítico, Barreira, "criador de singulares poemas em prosa" (p. 156), faz sua aparição no primeiro número da segunda série da revista *O intermezzo*, do Porto, em 1890, com o poema em prosa "A mascara" (os comentários críticos de Seabra Pereira a esta peça serão destacados abaixo). A revisa, em seu próximo número, publica dois outros textos de Barreira, "Perfis amigos" e "Miragem". Em 1892, finalmente, João Barreira inclui estes e outros textos em seu primeiro livro, *Gouaches*, que merece a seguinte apreciação crítica de Seabra Pereira:

> Balanceada numa inicial **heterogeneidade estética**, que o subtítulo sugere e um trecho como 'A rosácea da capela gótica' ilustra, com os dois tempos consecutivos de 'impressão' e 'transfiguração', **a obra perturbava pela singularidade de vocábulos e sufixos, pela profusa adjectivação e pelo contorcionismo sintáctico, mas também pelos motivos** que a animavam: por um lado, a **reinvenção da Natureza que realizam estranhas figuras tipicamente finisseculares** e a 'complexidade doentia' por elas revelada, enquanto atravessam, em luta com o tédio, um inevitável trajecto existencial decadentista (**do naturalismo ao misticismo mórbido**); por outro lado, a **simbiose de fragilidade ascética e vibratilidade sensual, de aspiração mística e mórbida artificialidade, de histérico dolorismo e gozo masoquista, de constante ansiar e invencida impotência**, que encontramos nas mulheres de 'Diálogo outonal' e de 'A crucificada'. Finalmente, *Gouaches* deixava transparecer, do seio desta **arte de perturbada pintura psicológica** e de inconseqüente, mas teimosa, interrogação metafísica, o **sentimento de maldição e privilégio da predestinação artística**, expresso no destino dos músicos de 'Perfis amigos'. (p. 186-7; aspas do autor; negrito nosso)

O texto do crítico, a nosso ver, expõe brilhantemente as características principais (grifadas por nós) da obra de Barreira, onde os elementos decadentistas mesclam-se, como veremos adiante, com alguns simbolistas, o que faz de *Gouaches* um excelente exemplo da fusão destas duas estéticas na poesia portuguesa finissecular.

Antes de passarmos à apresentação de *Gouaches*, ressaltamos que em março de 1892 aparece, no *Jornal do comércio*, antecedendo a publicação do livro de Barreira, os "tentames de poema em prosa" (p. 186) *Saphira*, de Eugénio de Castro, os quais não apresentavam "as qualidades rítmicas e simbólicas já ilustrada pela obra do próprio Eugénio de Castro, e longe, na sua restrição ao louvor da amada, da elevação temática que descobrimos em João Barreira" (idem).

2.1.2. Uma leitura de *Gouaches*

2.1.2.1. Apresentação e breve análise geral da obra

Gouaches traz como subtítulo, entre parênteses, a expressão *Estudos e phantasias*. A capa do livro – como os posteriores de Barreira – reproduz uma vinheta onde se lê a inscrição baudelairiana *Spleen et Idéal*, retirada da primeira parte de *Fleurs du mal* e tão ao gosto decadentista e simbolista. A folha de rosto, em papel-seda, traz a ilustração de uma caveira sobre um móvel, como se esta se referisse à segunda fantasia, "Monologo de um craneo". Cada texto, além disso, é encimado por uma vinheta com motivos florais entrelaçados. O próprio título do livro, em francês, remete-nos à técnica pictórica que usa a água como base para dissolver os corantes, como a aquarela e a aguada. Assim, o caráter impressionista e pictórico dos poemas em prosa de *Gouaches* se evidencia já no título da coletânea. Esta é composta de 10 textos, escritos entre abril de 1890 e dezembro de 1891, mas sua disposição obedece não à ordem cronológica rigorosa, mas à vontade e à necessidade íntimas do autor. Assim, em algarismos romanos, temos:

I – "Dialogo outomnal" (escrita em março de 1891);
II – "Monologo de um craneo" (escrita em março de 1891);
III – "Perfis amigos" (escrita em abril de 1890);
IV – "Miragem" (escrita em abril de 1890);
V – "A mascara" (escrita em novembro de 1890);
VI – "Oração pagan" (escrita em março de 1891);
VII – "A rosacea da capella gothica" (escrita em novembro de 1890);
VIII – "A crucificada" (escrita em dezembro de 1891);
IX – "Transfigurações" (escrita em novembro de 1890);
X – "A escalada"[9] (escrita em abril de 1890).

Destes, classificaríamos como poemas em prosa *puros* os primeiros textos de Barreira, "Perfis amigos" (reproduzido no primeiro número da revista simbolista brasileira *Rosa-Cruz*, de junho de 1901), "Miragem", A mascara" e "A escalada". Os outros textos, como vários de Baudelaire, aparecem bastante vincados pelas digressões e pela efabulação. Para Seabra

[9] Optamos, neste trabalho, conforme se observa pela transcrição dos títulos dos textos, por respeitar a grafia original da edição de 1892, não a atualizando. Um dos motivos é ressaltar o gosto decadentista-simbolista, presente em Barreira, pelos arcaísmos e pela construção primorosa.

Pereira, "Dialogo outomnal", "Monologo de um craneo" e "A crucificada", "pela extensão e elaboração, se afastam do poema em prosa, sem que as suas estrutura e intenções os identifiquem com o conto ou com a novela" (p. 186). Talvez por isto Barreira procure, para classificá-los, "outras designações, com que já nos deparámos em França: 'estudos', 'fantasias' [...] – ou, como lhes chamará mais tarde, 'conceitos', 'alegorias'" (idem; aspas do autor). Textos posteriores do autor, como "O quadrante de Taormina" (em *As coisas falam*, 1933) e "O cavaleiro dos olhos garços" (em *A rota do Bergantim e outras alegorias*, 1947), ao cofirmarem a observação de Pereira, também apontam, em nossa opinião, para um evidente *pendor narrativo* por parte de João Barreira, que se esmerará na prosa poética e afastar-se-á dos poemas em prosa de seu primeiro livro.

Assim, os poemas em prosa de *Gouaches*, em larga medida, são marcados pela narratividade, testemunhando como, no bojo do Simbolismo português, a poesia em prosa de Barreira, sob influxo baudelairiano, encharca-se de digressões e de elementos narrativos, ainda que em gérmen. Entre outras, merece destaque a digressão que se estabelece em "Dialogo outomnal", quando o eu-lírico longamente disserta sobre a Arte Nova, ou seja, o Decadentismo-Simbolismo (cf. Barreira, 1892, p. 38-43). Este largo trecho é de importância fundamental porque evidencia aspectos caros à época: a influência do *pessimismo* de Schopenhauer, a "dôr inconsciente" (p. 40); a *decadência finissecular*, "o mesmo grande bocejo que se escancarou sobre as horas tediosas da agonia romana" (p. 39), caracterizada ainda como "caricia final de sol convalescente" (p. 40), "funerario outomno do Seculo" (idem) a expirar como "o cadaver de Ophelia" (idem) e prenhe de "Amor Morbido [...] Mysticismo sem fé [...] Grande Nevrose, e fecundado por Satan" (p. 38-9); o *apreço aos pré-rafaelitas ingleses*, cujo mediavalismo e cujas "Lendas do São-Graal [...] fazem suavemente almejar na leveza das suas tintas" (p. 41); o ensejo por um novo *Ideal simbolista*, evidenciado pela "*ancia impotente do Infinito*" (p. 38; grifos do autor), que conclama o novo poeta "a levantar o Claustro do Sonho" (p. 42) e a "semear o Novo-Idealismo sobre o chão calcinado da dura observação" (p. 39). Em termos de *arte poética*, o eu-lírico evidencia ainda alguns aspectos da poesia dos Novos, cuja "expressão plastica [prima] pelo resurgimento d'essas amaveis fórmas da musa empoada e defunta, rimances e solaos, rondalas e vilancetes [...] [onde] tilintam armaduras de romanceiro [e] legenda" (p. 40-1). Em suma, a nova poesia deve ser embasada na busca de um novo Ideal e na real devoção a um misticismo calcado na religiosidade cristã (conquanto este se revele como um verniz, e não como essência), além de inspirar-se no passado medieval e na pintura dos pré-rafaelitas. A próxima citação revela tal *busca sintética*, a *exploração dos aspectos suntuários e litúrgicos*, bem como o apreço pelas

correspondências (superficialmente exploradas) e a *clara fusão de elementos do Decadentismo e do Simbolismo* na poesia portuguesa da época:

> Volitam n'essas paginas de um fresco idealismo de noviças, adejos de azas que nos branquejaram no berço [...] [Estas páginas] tangem de dolencias crepusculares a poeira das estradas nataes, ás [*sic*] Trindades [...] [e revelam-se como] Uma arte de Lar, de Paz, rociada do perfume desmaiado e tenue que se evola de uma velha arca de freira, entre medalhinhas de santidade e palmas bentas do Domingo-de-Ramos, ou da sombra suggestiva dos armarios antigos [...] Ah! viver, longamente viver, sob a alva da Chimera [...] Sonho alvo em que a nossa alma fosse uma pétala branca, nadando n'um ether de astros em que arrulham anjos, cheia de sons e de aromas, e que desfallecida no prazer intellectual da harmonia essencial das Cousas, fosse caindo, caindo, velludosamente caindo, lançada do Azul pela Mão de Deus, a um poente outomnal de sanguinea, e tombasse sobre o tumulo dormente de um lago, rugando-lhe um momento a pureza argentina de lacca. (p. 41-3)

Tornam-se claros, pela citação, o descritivismo, o esteticismo, o texto artisticamente trabalhado, a criação de neologismos (cf. "floconosamente" e "arminhentas" – p. 42-3), o uso constante de figuras de linguagem e sinestesias (como "Sobre um azul de gangrena em que se esverdeia a cicuta do Tedio" – p. 39), bem como o abuso das maiúsculas. Tais procedimentos impressionistas, calcados no gosto decadentista (outono, poente, tédio, langor, pessimismo, suntuarismo, amor mórbido etc.) e simbolista (idealismo, sinestesia, Arte Nova), ao lado do burilamento parnasiano do texto e da recusa da Análise naturalista, estão entre as constantes preocupações do autor, neste e em outros momentos.

Em linhas gerais, outro aspecto que chama a atenção em alguns textos de Barreira como "Dialogo outomnal", "Perfis amigos" ou "Miragem", é o tema do embate entre o Eu e o Outro, quando parece que o eu-lírico desdobra-se em dois. Em "Dialogo outomnal" – decadentista já pelo título –, por exemplo, dois amigos conversam, presentemente, "banhados pela luz violacea" (p. 1) de um outoniço e "fugidio crepusculo de outubro" (idem), sobre o passado de um deles, o belo amigo "de biblicas madeixas de Nazareno" (p. 2) e "olhos em bistre largo, repassados de elegias como tumulos de chimeras" (idem). Este, em contraste com o *narrador*, que abraçou a contemplação, preferiu, no passado, o mergulho no mar revoltoso e paradoxal da vida e da participação social. O texto termina, justamente, logo após a longa preleção do eu-lírico exposta acima, que é ironizada pelo amigo. Este logo se levanta e sai, com um "fixo olhar de presagio" (p. 45), lendo num jornal qualquer "os successos tumultuarios da ultima gréve" (idem). O embate entre os dois revela, assim, o contraste antitético entre duas formas de vida: a contemplação e o insulamento aristocrático na torre de marfim, em busca do Ideal e do Sonho (características simbolistas), por parte do eu-lírico, e o longo aprendizado do amigo através do amor satânico e sádico (tão caro ao Decadentismo) e da imersão no torvelinho dos problemas sociais, políticos e econômicos da tensa realidade

cotidiana, cujos enganos e desenganos, e cuja precipitação desastrosa, acentuou sua visão pessimista e fatalista, vincando-a de tédio, apatia e langor. O texto, por fim, banha-se num decadentista clima outoniço, crepuscular, suntuoso, impressionista e transfigurado, recorrendo a motivos fúnebres e nosológicos (como a tuberculose – p. 3) e a uma linguagem retorcida, de seleto vocabulário, e que acusa o uso de neologismos, termos do ritual litúrgico, figuras de linguagem, galicismos etc., conforme apontado acima.

Sobre o assinalado hibridismo do texto "Dialogo outomnal" (um poema em prosa muito longo, de 45 páginas, vincado por elementos da narração), queremos referendar que este, *estudo ou fantasia*, só não se torna claramente um conto porque os elementos da narrativa não são aprofundados a contento: as ações se diluem em impressões, digressões, evocações, lembranças e transfigurações subjetivas; o espaço e o tempo tornam-se ambíguos, perdendo em *realismo descritivo-analítico* e ganhando importância como ressonâncias interiores do eu-lírico e como *décor* sugestivo do texto; não há aprofundamento do psiquismo das personagens, cujos contornos são sugeridos de forma impressionista e cujos longos diálogos (um longo monólogo, talvez, tão ao gosto de Barreira), no decorrer do texto, são perfeitamente intercambiáveis. Assim, tem-se também a *impressão* e a *sugestão* de que o diálogo entre os dois amigos pode ser tomado como um embate entre o Eu e o Outro, onde o eu-lírico parece bifurcar-se em dois. Claro que estamos bastante longe das experiências de Rimbaud, Raul Brandão ou Fernando Pessoa, mas a *atmosfera deliberadamente indefinida* do texto leva-nos a essa leitura. Por outro lado, as seguintes considerações de Seabra Pereira sobre prosa e poesia, no bojo do Simbolismo, ajuda a clarificar a questão: nesta época, ecoando o que afirmamos em outra parte deste trabalho, o drama e a prosa narrativa tomaram "a poesia como paradigma" (Pereira, 1975, p. 75) e dela se aproximaram "até correrem o risco (deleitoso, então) de se negarem, de anularem a sua especificidade ontológica em favor da condição lírica" (idem), como percebemos claramente neste e em outros textos de Barreira.

"Perfis amigos" apresenta a mesma problemática (ou seja, é um poema em prosa que apresenta, em gérmen, elementos narrativos): há um suposto narrador, que conta a história de dois músicos estranhos que, onde quer que apresentem sua música bizarra, são incondicionalmente expulsos. Ora, o texto trata do artista como um eleito, um iniciado, um maldito, uma vítima da incompreensão e da ignorância da sociedade: ou este, como ser escolhido, isola-se em sua torre de marfim, ou será sempre apedrejado pela plebe inculta. Numa leitura mais atenta, abstraindo a narratividade do texto, diríamos que, mais uma vez, as supostas personagens são, na verdade, desdobramentos do eu-lírico do poeta.

"Miragem", mais uma vez, coloca a questão do duplo: uma certa figura, de formas vagas e imprecisas, caminha por uma ampla paisagem desolada. Em certo momento, encontra uma outra figura vaga e imprecisa; esta revela-se-lhe como cópia de si mesma. Ao tentar abraçá-la, a miragem se desfaz e, desiludida, frustrada, ela continua seu caminho solitário, "na sombria aspiração de um Novo Ideal" (p. 76). A busca do artista por uma alma gêmea, portanto, parece estar sempre destinada ao vazio.

Em outro sentido, os três textos evidenciam um certo *homoerotismo* – vincado, no caso, não pelo aspecto fatalista ou perverso do amor decadentista, mas por certo amor ideal, espiritual, de comunhão de almas, mais típico do Simbolismo – por parte do eu-lírico: o buscado, o ansiado, é sempre o masculino, como se a frágil pessoa representada pelo artista precisasse, não da complementação natural do feminino, mas de uma projeção narcísica, egótica, como forma de enfim encontrar a Unidade perdida e de enfim cessar a luta contra a fragmentação do Eu, desterrado e desolado aqui na Terra. Assim, no primeiro texto o poeta anseia pelo belo e jovem amigo; no segundo, os dois músicos silenciosos têm uma vida em comum marcada pela "sympathia severa. A sua amizade era silenciosa e triste, conversavam olhando-se e havia poemas de intimo reconhecimento n'aquelles dialogos ternos" (p. 68); em "Miragem", a estranha figura é totalmente assexuada: solitária, é condenada a vagar em seu deserto pessoal em busca de sua correta forma masculina. Em "A mascara", o cenário onde o eu-lírico divaga sobre as três máscaras, "por essas tardes penetrantes de doçura outomnal" (p. 78), é no ateliê do "pintor meu amigo" (p. 79), que "lançava [na tela] as primeiras manchas de uma antiga paysagem vivída" (idem). Este, em seguida, está "enroscado no divan, como na volupia quente de um sonho, cedendo ao afago do silencio [...] [e] deixava nadar na pupilla absorta, as suas visões coloridas de orientalista" (p. 82).

Mas tal aspecto homoerótico, evidente no momento decadentista-simbolista de diversas maneiras, em João Barreira conjuga-se a outros elementos. Estes, em "A mascara", são: o exotismo (as três máscaras, alegorias do Choro, do Riso e do Sonho, vieram do Extremo-Oriente), o clima outoniço e crepuscular, a evasão e o devaneio (à Baudelaire) e, por fim, a fusão das três máscaras, quando o eu-lírico, de forma vincadamente impressionista, vê, "feito de fragmentos dissolventes de luz, imperceptivel e fugidio como um estado de alma, acarvoado rapido e mephistophelico da sombra, [...] surgir a expressão retalhada, incomprehensivel, eternamente viva e eternamente variavel, da Caraça Humana" (p. 83-4). As três máscaras sugerem ainda ao poeta a lembrança fugidia das mulheres amadas, cujas "caras eu sentia alli, acotoveladas já no ruído das Ruas e das Salas" (p. 81), e cujo amor fatal, esfíngico, vampiresco e decadentista, ele rememora. Neste momento, vêm à tona motivos

baudelairianos como o convite à viagem e a passante desconhecida (tema de outro poema em prosa de *Gouaches*, "Oração pagan", quando uma beleza grega, de "pose de marmore sonhado" – p. 85, se corporifica parnasianamente em pleno século XIX). Veja-se a citação extraída de "A mascara":

> Amava-as por me terem feito soffrer e gosar, velhas e crueis amigas, sentia, olhando-as, o ruido funebre dos enterros que eu andava fazendo cá dentro, pedaços de ceus que se arqueavam na doçura amorosa das tardes, silencios estrellados e arquejantes, cravos que, não sei onde, vermelhavam como coagulos de sangue. E como partindo d'ellas, embalava-me então a prece de uma barcarolla que se esvae, como um fumo, na linha apagada do horizonte, dando mais vigor a um adorado perfil de esphinge que se immobilisava n'uma ponta de rocha, por uma noite equatorial, cheia de sons e de perfumes dispersos... (p. 81)

Seabra Pereira, comentando "A mascara" (primeiro texto publicado por Barreira em 1890, em *O intermezzo*, como vimos), assim se expressa:

> Arrancando da interrogação do objecto, espraia-se em devaneio poético, na contemplação perquiridora do ser ou sentido oculto; a própria ausência de acção e personagens indica que o centro é o *eu* e o fim é a projecção poética desse *eu* para o que transcende as coisas. Este sentido transcendente tem de ser buscado nas 'máscaras', que são cristalização da vida de tempo antigo, conseguida pela superação sintética da Arte e colocada por esta para além do Tempo. [...] é uma sensibilidade decadentista que transparece no único local onde podiam situar-se as máscaras ('naquele sacrário frenético dos Nervos'), e igualmente decadentista é a forma por que se traduz o eco que no íntimo do poeta elas despertam. **Em João Barreira, porém, o estádio decadentista é base de um frémito que o eleva para o Simbolismo**: as máscaras 'rolando através do transitório tinham a elevação altiva do absoluto'. (Pereira, 1975, p. 157; grifos e aspas do autor; negrito nosso)

O fragmento do texto citado por Pereira, "rolando atravez do transitorio, tinham a elevação altiva do absoluto" (Barreira, 1892, p. 78) afiança, claramente, a *vontade simbolista* do autor, que nos oferece neste texto, muito evidentemente, a alegoria e o concreto como pontos de partida para, ao final, revelarem-se como abstração e como símbolo perfeito e absoluto da transitoriedade humana sobre a terra. Tudo isto, já se disse, vincado pelo clima decadentista e pela percepção simbolista dos elementos: "Vestiram-se de sombra os Marmores e os Poentes [...] Era n'essa hora, espiritual como um Angelus [...] esmorece em tremulos de rêverie [*sic*], como a arcada gemente de um violino" (p. 81-2).

Dentre outros textos a citar, enfocamos agora "A rosacea da capella gothica" e "A crucificada", este o único texto do livro que se abre com uma epígrafe (no caso, de Baudelaire): "*Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne, / O vase de tristesse, ô grande taciturne*" (apud Barreira, 1892, p. 101). Os dois textos, a nosso ver, adquirem importância no bojo deste trabalho porque abordam personagens femininas.

O primeiro, conforme Seabra Pereira, apresenta dois planos: o da *impressão*, quando, num final de tarde outoniço (Barreira insiste nos lugares-comuns decadentistas), o eu-lírico contempla, encharcada de sol, numa "apotheose archangelica de azul e oiro" (p. 91), a rosácea de uma capela gótica medieval, descrevendo-a numa linguagem altamente sugestiva e impressionista, onde impera certa *sinfonia do branco*; esta caracterizará, em seguida, o plano da *transfiguração*, assim denominado porque se passa à noite, sob a luz da lua, junto a um cipreste, e revela a aparição fantasmagórica da Fada Branca, fatal e vampiresca mulher que, na Idade Média, seduzira um velho monge "arrastando um cortejo incoherente de espaduas, de ventres afofando-se em sedas macias, de bôccas mordidas" (Barreira, 1892, p. 99). Precedida por uma risada e "por um bando de espectros dantescos, girando num rodopio infernal e contorcido" (p. 97), a aparição noturna está ligada a dois tradicionais símbolos femininos, a lua e a água: "A Lua lançara-lhe a sua benção protectora de todas as noites, e a agua, brunida e clara, reproduzia-lhe a imagem nitida" (p. 98). O fantasma, ao fatalmente levar os homens à ruína e à perdição, como uma *Esfinge*, também se corporifica no símbolo ambíguo da *Mater universal*, pois proporciona o prazer e, ao mesmo tempo, gera a vida e ouve os anseios torturantes do eu-lírico:

> A Fada Branca ouvia o martyriologio das Chimeras, evocava e consolava, espargia novas dôres, semeava os abrolhos de novos prazeres. [...] Emergindo na tristeza quieta d'este valle monastico, punha a nota rubra de uma blasphemia, ecoando bruscamente na quietude de um templo: era como um desafio da Vida, exhuberante e forte, cahindo satanicamente sobre a sêcca e arida Renuncia, o tremulo-cheio da Fecundidade, cantando a sua marcha guerreira e serena no meio dos apllausos fecundantes da Natureza inteira. Tudo se elevava, n'uma prece, para esse **symbolo da procreação**. (p. 98-100; negrito nosso)

Enfim, resta apontar a importância, no texto, das onze mil virgens da capela gótica, cujo "symbolo ritual da sua pureza se desenhava, branco, na fórma graciosa e delicada de um lyrio" (idem). No começo da noite, à luz da lua, antes da *transfiguração* simbólica do texto, "a rosacea gothica resplandecia, n'uma alvura de hostia que se eleva, pura como um sanctuario, sob o afago gelado da luz branca" (p. 95), enquanto as onze mil virgens, "brancas como uma toalha de altar, emmudecidas n'um silencio arripiado de cella, pareciam mais transparentes e ethereas, mais desdenhosas e intangiveis, diluidas n'um banho de graça, no momento supremo da consagração divina" (p. 96), completam a *sinfonia do branco*. Ao final do texto, as virgens estão ocultas sob a sombra do cipreste (símbolo fálico?), que as encobre "tenebrosamente como um crepe, isolando-as, n'uma protecção" (p. 100).

Vê-se como, neste poema, a pompa e o suntuarismo inundam os elementos naturais, a capela gótica, a noite e a figura fantástica, evidenciando a recriação da Natureza, na estética

decadentista, sob o prisma do artifício e do esteticismo. Percebe-se, no poema, ainda uma vez, como elementos decadentistas e simbolistas mesclam-se em João Barreira, e como a *transfiguração simbólica* (neste último texto e em "A máscara") configura-se como um procedimento de estilo que lhe é peculiar. Outrossim, não se trata de uma aparição ordinária, mas de um símbolo que encontra vastas ressonâncias psicológicas no Eu profundo do poeta. No poema "Monologo de um craneo", essa perquirição psicológica do Eu também está evidente: "Agora, sob a claridade glauca d'esta lanterna do paiz do opio, pergunto tambem o que fui, antes d'essas sombrias viagens pelas algidas e ignotas clareiras do Não-Ser" (p. 53).

O último texto a ser comentado, o longo "A crucificada", foi reproduzido por Fernando Guimarães em sua antologia *Ficção e narrativa no Simbolismo*, como já frisamos, e revela-se como um texto acentuadamente decadentista, de ressonâncias naturalistas, e que se apóia em larga medida na mescla do sacro e do profano. Em suma, por seus aspectos narrativos mais desenvolvidos – conquanto estes, segundo Pereira, anulem sua "especificidade ontológica" em prol do lirismo –, afasta-se do poema em prosa estrito, merecendo o epíteto de *estudo* ou *fantasia*, esta caracterizada por Antônio Soares Amora como uma nova modalidade em prosa, livremente inspirada "no patrimônio universal de fábulas, apólogos, mitos, lendas e tradições" (Amora, 1967, p. 131). No caso, é a tradição bíblico-cristã que serve de inspiração a João Barreira, cuja personagem, a dolorosa Sarah, em busca de salvação e no intuito de imitar o calvário de Jesus Cristo, acaba crucificada uma noite aos olhos do próprio Cristo, que, banhado em lágrimas, recorda sua própria "nostalgia longinqua e humana da aspera subida do Calvario" (p. 120). A personagem, portanto, ao reviver, simbolicamente, os sofrimentos de Cristo, não guarda nenhuma relação com a Sarah bíblica. Outrossim, a nota de erotismo no final do texto, ao referendar aspectos decadentistas, afasta-o ainda mais da tradição da Bíblia. Em outro sentido, a *transfiguração simbólica* de Sarah – sua morte na cruz – pode ser vista como símbolo da possibilidade de salvação humana através da Dor, quando o homem, fugindo do pecado e do relativo – ou entregando-se a estes e castigando-se em seguida, sadicamente, como é o caso de Sarah –, atinge o Absoluto e a pureza espiritual. Sarah representa bem, em termos caros ao Decadentismo, a flor de pureza que nasce no lodo e/ou na putrefação dos pântanos.

O que ainda interessa frisar, em "A crucificada", é que a personagem, caracterizada de forma naturalista e decadentista ao mesmo tempo, "tinha a **nevrose do rubro**" (p. 113; negrito nosso) e "clamava no seu sangue o atavismo cruel de uma imperiosa rameira papal" (p. 112). Além disso, no seu passado longínquo, havia os "damnados inquisidores que violavam as virgens, nos supplicios [...] os guerreiros que se embriagavam de estupros e de ais

captivos [...] as franzinas incestuosas" (idem), o que, atavicamente, a empurra para os amores devassos, sado-masoquistas, histéricos:

> Sarah tinha uma doença bizarra de nervos aristocratas, uma quintessencia morbida de requintes hereditarios, desigual e intensa como uma nevrose de artista, em que rangia o fremito arripiado de uma hysteria rara, estorcendo-se como o prolongar voluptuoso de uma arcada afflictiva. (p. 111)

Reproduzimos, em seguida, alguns fragmentos do texto em que o autor caracteriza a *nebrose do rubro* que acomete Sarah. Os decadentistas, conforme assinala Seabra Pereira, são obsessivamente fixados na *cor vermelha*, sangüínea, ao contrário dos simbolistas, que preferirão o branco e o azul. Contudo, o poema em prosa "Capro" (em *Evocações*), de Cruz e Sousa, vale-se ainda violentamente dessa *nevrose do rubro*, como veremos. Por ora, acompanhemos a caracterização de Sarah. Note-se como o *narrador* se esforça para trazer à tona alguns elementos que indiquem o estado psicológico apático, entediado e perturbado da personagem, que é devorada por alguma misteriosa doença espiritual:

> Porque Sarah tinha a nevrose do rubro. [...] Uma lentidão de aurora boreal ia illuminando o ceu da sua existencia longinqua, engastando brilhos de constellações, com toda uma luminosa e polvilhada resurreição de sensações amortalhadas, farrapos de vida interior, fórmas defuntas, claridades extinctas que se embalavam, languidamente, n'um moroso, n'um sanguinoso alagamento de purpura. Onde? em que Astro? em que Sonho? em que Chimera? Filha de uma embaixatriz romana que gerára n'um amor de culpa gemido entre apainelamentos de sangue, a sua pupilla despertou para a sanguinea das tiaras, para a mancha vermelha das romeiras, para a decoração hieratica e celestial d'esses incendios muraes [...] deslisavam nas suas evocações [...] fogachos rubros, um faiscar de thuribulo, uma silhouette [*sic*] de escadaria, um trem que a levava a um clamor de vozes entre cirios doentes [...] Uma aureola de vermelhidão envolvera-lhe confusamente o vacillante despertar do cerebro: n'esse fundo côr de cereja moviam-se sombras leves, gestos persuasivos e lentos [...] segredos lithurgicos, toda uma mimica vaga de confessionario e de camara episcopal, oscillando as suas mesuras discretas, os seus sorrisos sublinhados, entre uma caricia velludenta de oceano sanguinolento. E enroscada a um canto do seu quarto em cuja janellita de cella, gradeada e devota, se esticava um transparente escarlate, [Sarah era] uma esphynge que olhasse uma sangrenta agonia de luz [o crepúsculo]. (p. 113-5)

Sarah, assim como o artista decadente, é um ser de exceção, doente dos nervos, condenada à incompreensão. De forma langorosa, pessimista e entediada, resta a estes se entregarem ao festival da carne e ao inebriamento dos sentidos, em ambientes suntuosos, luxuosos e brilhantes – ambientes estes evocadores de regiões distantes e exóticas; de figuras sensuais e fatais da História, da Bíblia ou da mitologia; de ritos e ritmos litúrgicos diversos, onde se presentifiquem instrumentos como turíbulos e velas, incenso e caçoulas, toalhas brancas, altares, vestes eclesiásticas etc. –, sob a luz coada do poente e do declínio outoniço, numa Natureza artificial e artisticamente arranjada, como é patente neste e em outros textos

de Barreira aqui comentados. Ressalte-se ainda, em Sarah e no artista decadente, a opção pelo insulamento e certo aristocratismo de espírito, a inquietação metafísico-religiosa, a desintegração íntima, a morbidez, a sensação generalizada de decadência, o apreço pela obscuridade e pelos sons múrmuros, de violinos que plangem dolorosamente.

Cremos ter pontuado a contento os vários *temas e motivos* decadentistas-simbolistas e os principais caracteres estilístico-formais da obra de Barreira, cuja *linguagem nova*, anti-realista, sugestiva e impressionista, coopera para a criação da atmosfera acima esboçada. Assim, usam-se em profusão o *adjetivo* (responsável pela sugestão impressionista e pelas sinestesias), a *sintaxe* retorcida e elíptica (como exemplificam alguns excertos citados), o *vocabulário* seleto (idem) e o uso de *neologismos*, a que se mesclam uma *metaforização* arrojada e a uma *imagística* requintada. Dentre alguns outros exemplos de *neologismos* que perpassam o livro, citamos ainda (todos colhidos em "Dialogo outomnal"): "ballada **cyprestal** e tysica" (p. 6; negrito nosso); "brumas **aqua-fortistas**" (p. 11; negrito nosso); "iamos **goncourisar**" (idem; negrito nosso); "**paletava-se** a bruma dos pégos" (p. 13; negrito nosso); "**hoffmanica** fusinagem das brumas crepusculares" (p. 16; negrito nosso). Observe-se, nos exemplos de *imagens* abaixo, como o autor utiliza *menos as metáforas* e *mais as comparações*: "o seu sorriso era como um esboço de lagrimas" (p. 3; em "Dialogo outomnal"); "As flôres eram como nuances da alma, aggressivas e audazes, dispersas como cantilenas de moças" (p. 7; ibidem); "O arado era, para o artista, como um symbolo de lithurgia, enterrando a ponta de aço vivo no chão prenhe de fermentos, para a cópula bemdita da Semente e da Terra" (idem; ibidem); "se espelhava o verde-tumba de dois cyprestes como duas pinceladas de melancholia" (p. 60; em "Monologo de um craneo"); "immobilisava-se o riso de uma caveira, que era a Lua" (p. 133; em "A escalada"); "n'esses desejados coxins de nuvens" (p. 135; idem). Dentre algumas *sinestesias* (que lembram bastante a forma como Sá-Carneiro, posteriormente, as trabalhará), temos: "apunhaladas agonias do azul" (p. 2); "havia gritos de vermelho, saudações matinaes de brilhos" (p. 7); "dias cinzentos de tediosa resignação, [...] mais repassados de tristeza roxa do que a noite do Jardim das Oliveiras" (p. 9); "caricias ruivas" (p. 11); "dias pardos" (p. 17); "a flôr azul do mysticismo" (p. 17); "poente roxo de gangrenas" (p. 50) – esta última, em "Monologo de um craneo"; as demais, em "Dialogo outomnal". Finalmente, a linguagem nervosa de Barreira, com seu acentuado impressionismo, explora ainda algumas estranhas *personificações*, que adensam a *atmosfera decadentista* de sua obra, às vezes fundindo o subjetivo e o objetivo, o fúnebre e o sórdido, o sublime e o grotesco, o animado e o inanimado: "o concerto funerario das pétalas assassinadas tombando sobre os moveis" (p. 3); "a sua alma abriu-se-me, coroada de espinhos, fustigada já

pelo mal de viver" (p. 5); "As florestas faziam sermões n'uma linguagem de rapsodos decrepitos" (p. 7); "as calmas confidencias dos caules e das raizes" (p. 12) – todas de "Dialogo outomnal"; "ironica faiscação do gaz" (p. 71; em "Perfis amigos"); "se espelhava o verde-tumba de dois cyprestes como duas pinceladas de melancholia" (p. 60; em "Monologo de um craneo"); "as três mascaras, agitadas no nevrosismo da sua agonia" (p. 83; "A mascara"). Este último exemplo é bastante pertinente, pois o texto todo se constrói na animização fantástica das máscaras, que simbolizam a "Caraça Humana".

Todos os elementos apontados, a nosso ver, filiam mais nosso autor ao momento decadentista do que propriamente ao Simbolismo. Assim, em João Barreira, conquanto os momentos de *transfiguração* revelem certa *vontade simbolista*, é justamente o *clima nefelibata, superficial e eivado de Decadentismo* que prevalece em sua obra. *Gouaches*, assim, apesar de apontar o caminho do Simbolismo, não o trilha; assim como, mesmo explorando-a em gérmen, não aprofunda a "gnose poética do eu" (Pereira, 1975, p. 360). Ademais, o livro submerge todo num clima de estufa e de opressão, não superando a crise e o pessimismo decadentistas. Assim, conquanto a questão do poeta maldito (do artista como um ser de exceção, incompreendido), seja evidente em *Gouaches*, alguns aspectos caros ao Simbolismo (como o questionamento da natureza e da essência da poesia; ou a compreensão profunda das correspondências universais entre o microcosmo e o macrocosmo; ou ainda a busca de uma síntese ideal), estão ausentes da obra ou explorados de forma embrionária, secundária.

Assim, a explicitação de uma *arte poética simbolista*, em João Barreira, torna-se problemática, pois o poeta não oferece, em nenhum texto, nenhuma arte poética explícita, como o faz Cruz e Sousa em vários momentos de seus poemas em prosa. Afora a citação e/ou a alusão intertextuais a autores como Baudelaire, Hoffmann, Chopin, Tolstói, Goncourt e outros, podemos dizer que, conforme se entremostra em "Dialogo outomnal", o artista passa, lentamente, da admiração de processos naturalistas-parnasianos para a expressão de sua subjetividade em termos decadentistas-impressionistas-simbolistas, conforme evidenciam os seguintes fragmentos:

> O Naturalismo foi o Santo-Ciborio da nossa communhão na Analyse (p. 10) [...] O artista era, para nós, um homem-ferreiro de musculos em promontorios de acção, na activa simplicidade da blusa democratica, segurando nas mãos um formidavel martello e fazendo uma cantata metallica e vibrante, na safra rija da Obra, diante da multidão (idem) [...] A esterilidade da Analyse, dizia, não lhe déra senão incompletas e materiaes alegrias [...] o seu espirito tremia em fremitos desesperados de aza captiva que soffre a nostalgia do Infinito. (p.18)

Esta “nostalgia do Infinito” é que leva o poeta, a partir da expressão esmerada e do anseio pelo alto Ideal simbolista, a desligar-se do Naturalismo – ou pelo menos a amenizar seu débito para com esta estética – e a buscar novas formas de expressão, aderindo ao Nefelibatismo de laivos decadentistas. Assim, em outros fragmentos, é possível constatar que o poeta participa da “caravana rutilante da Arte” (p. 6), qualifica-se como um dos “bohemios da Arte” (p. 70) e confessa seu “pantheismo litterario” (p. 12), o que, evidentemente, lhe possibilita esse passeio até contraditório por várias tendências literárias finisseculares.

Contudo, em termos expressos por Seabra Pereira, aspectos exclusivos do Simbolismo são ignorados por Barreira, como a gnose poética do Eu e a reflexão estética, consciente, do processo criativo e dos valores intrínsecos da poesia, quando esta se revela como um meio privilegiado de conhecimento intuitivo. Por estes motivos, confirma-se mais uma vez como João Barreira, conquanto tenha deixado herdeiros e impulsionado a prosa poética portuguesa, permanece como um dos mais destacados autores decadentistas em Portugal, a vislumbrar ao longe a “extensão rasa, sem margens, como uma visão do Infinito” (p. 73) – visão esta que só tomará corpo no Simbolismo de Cruz e Sousa.

A breve análise que intentamos oferecer de *Gouaches*, à luz da classificação de Seabra Pereira, restringiu-se a dois aspectos básicos, ou seja, ao levantamento de alguns elementos poéticos-estilísticos da obra e ao levantamento de algumas de suas características decadentistas-simbolistas, quando se constatou que as primeiras prevalecem.

A respeito do poema em prosa de João Barreira – ou à forma particular como, em muitos de seus textos, a prosa anula-se em sua especificidade ontológica, encharcando-se de lirismo –, cremos ser esta uma das contribuições fundamentais de sua literatura – ainda tão mal estudada – ao desenvolvimento posterior do poema em prosa e da prosa poética em língua portuguesa. Ressalte-se, contudo, que seus *estudos* e *fantasias*, por geralmente apresentarem alguns embriões de narratividade, ultrapassando a concisão e a brevidade do poema em prosa, estão na base do conto poético e de outras narrativas líricas que, conforme constata Seabra Pereira, inundam a literatura portuguesa do final do século XIX e do começo do século XX.

2.1.2.2. Breve análise crítico-interpretativa de "A escalada", poema em prosa de *Gouaches*

Reproduzimos, a seguir, o poema em prosa "A escalada", escrito em abril de 1890, com o qual João Barreira fecha *Gouaches*. A transcrição do texto, na íntegra, objetiva proporcionar o conhecimento de pelo menos um poema em prosa do autor, já que a maioria de seus textos é bastante longa; em seguida, intenta-se aplicar ao poema uma análise crítico-interpretativa particular, com o que pretendemos, assim, concluir nosso estudo sobre João Barreira.

A escalada

N'um ceu empastado de **manchas** em que se esbatiam **laivos amarellados** como n'um **fundo agoirento de camara mortuaria**, immobilisava-se o riso de uma **caveira**, que era a **Lua**. As nuvens aureolavam-n'a como se ella nadasse n'uma **luz doente**, e toda esta **phantasmagoria de Côres e de Fórmas**, contorcia-se, doidamente, n'um **desenho sinistro**. Cá do fundo, da **Terra**, trepava uma **escada interminavel** como a do sonho da **Bíblia**, por onde se apressava, n'um esforço anciado, a **interminavel caravana das Chimeras**.

Parecia irradiarem do ventre bojudo da Terra, entre um **côro de gargalhadas**, como **bizarras flôres de coloridos exoticos**, umas nascendo já velhas, outras risonhas e córadas como bambinos, outras corcundas, dementes, pergaminhadas, outras ainda minusculas e ironicas como um bando de gnomos cascalhando o *Côro dos Velhos*; magotes de **hetaïras impudentes** fazendo estoirar os colletes no delirio funambulesco dos can-cans [*sic*], ao lado de rostos pallidos e serenos como **santas medievaes**: mais ainda, espavoridas como aves noctivagas, erguendo o braço n'um gesto que enchia o ceu, tentando fazer a concertante **d'esta phantastica Babel** de **cantos estertorados**.

Do meio d'este **novelo de Fórmas**, irrompia a **tumidez de um seio**, a linha de uma espádua, a corcunda de um **saltimbanco**, uns braços cruzados n'um desespero, invocando o ceu, a silhouette [*sic*] cambaleante de um ebrio que tentava beijar o seio de uma virgem. E lá se esbatiam n'uma **apotheose ascencional**, levando todas um punhal occulto, gemendo em surdina, ou gritando em rouquidões, n'um côro que se perdia em tremulos longinquos, n'um **agonisar indefinido de canto moribundo**.

Quasi ao pé do **riso ironico da Lua**, abria-se um sorvedoiro, como a **bôcca escancarada do Infinito**. Cá de longe, a escada parecia firmar-se, impávida, n'esses **desejados coxins de nuvens**, mas para lá do fim, havia ainda outro espaço immenso, estagnante de silencio, mais vasto que a estrada interminavel por onde a caravana vinha cantando, n'uma **ilusão** que era o mel em que se diluiam os travores acres dos desesperos.

Chegada alli, a caravana sumia-se n'esse poço enorme, fazendo uma queda eterna, como se uma **grande pincelada** se viesse alargando, alargando para formar uma grande mancha que envolvia a Terra e que era **o Nada**.

Esse **laivo sombrio**, em cuja **treva** parecia sentir-se o arquejar tumultuante de uma **colmeia immensa**, enchia o **vasto Ceu**, e, condensando-se, embrulhando-se como n'um turbilhão creador, ia formar o ventre bojudo da Terra por onde as **Chimeras** irrompiam sempiternamente, n'um **rythmo sempre o mesmo e sempre vário**, – alimentadas pela sombra das **Chimeras** que foram.

A Lua ria, chamando-as, com a sua **face esphyngica de caveira**. O tropel desenrolava a linha infinita, **chorando e cantando**, e a escada que demandava, em vão, a **Meca das illusões**, era firmada por um **enorme Satan**, esguio e anguloso, acompanhando em gargalhada o côro antigo, immobilisado n'um gesto audaz, fixo e implacavel como um Deus. (p. 133-6; grifos do autor; negrito nosso)

Em primeiro lugar, o texto não apresenta estrofes ou *couplets* fixos, como os de Aloysius Bertrand, por exemplo. Tal característica é constante em João Barreira, ou seja, cada texto seu é livre, particular, não obedecendo a um esquema fixo de ritmo e construção. Outrossim, com os textos mais breves e concisos de "Perfis amigos", "Miragem" e "A mascara", "A escalada" compõe, a nosso ver, o quarteto de poemas em prosa de *Gouaches*. Os outros, conforme já aventamos, pela presença insistente de elementos narrativos, se classificam melhor como *fantasias*. No entanto, em todos os textos de *Gouaches*, e particularmente em "A escalada", a questão narrativo-descritiva se imiscui, o que nos leva a caracterizar os poemas em prosa do autor como *mais efabulativos*. Tal narratividade embrionária, plástica e impressionista, contudo, não impede que vários textos apresentem certa *transfiguração subjetiva*, através da qual se esboça o estado psíquico do eu-lírico e das *personagens* e/ou certa *vontade simbolista*.

Sobre o tema geral da *vã escalada humana* (claramente decadentista, influenciada pelo pessimismo de Schopenhauer), veja-se que ele é recorrente em Barreira: em "Monologo de um craneo", por exemplo, o crânio, "sphynge de angustias" (p. 47), ora deposto sobre um móvel renascentista, "sobre uma velha edição, à *tranches rouges*, do Phédon socratico" (idem; grifos do autor), rememora sua longa vida e se questiona sobre a

> vã escalada do Homem [...] A Força era mãe da Força, desenrolava-se, fecundava-se, espargia-se. Na Natureza não podia haver filhos bastardos: procurassem bem, a cópula era legitima. O casamento tinha sido sagrado pela Lei, filha da Lei. E tudo assim rolava n'um concerto que aspirava e seguia, – para onde? para que? (p. 58-9)

Tal vã escalada, resguardadas as diferenças de estética, lembra o delírio de Brás Cubas logo nas primeiras páginas da obra de Machado de Assis, também vincado, como se sabe, por certa visão pessimista schopenhauriana.

"A escalada" de Barreira, ainda em termos intertextuais, parte da conhecida alegoria bíblica (o sonho de Jacó) e a desconstrói, parodiando-a de forma séria, não-jocosa, a fim de expressar a *fantasia* íntima (a lua como testemunha das ilusões quiméricas dos homens) que avassala o íntimo do poeta.

Em termos estilístico-formais, apresentamos os seguintes elementos típicos de João Barreira: o texto apresenta em vários momentos o uso de processos impressionistas de composição: "N'um ceu empastado de manchas em que se esbatiam laivos amarellados" (p. 133); ou "Do meio d'este novelo de Fórmas, irrompia" (p. 134); ou ainda "Esse laivo sombrio, em cuja treva parecia sentir-se o arquejar tumultuante de uma colmeia immensa" (p. 135). O

impressionismo no texto é conseguido através do uso intensivo, enumerativo e deslocado do *adjetivo*, geralmente aliado à *comparação*, figura mais privilegiada por Barreira do que a metáfora: "bizarras flôres de coloridos exoticos, umas nascendo já velhas, outras risonhas e córadas como bambinos, outras corcundas, dementes, pergaminhadas, outras ainda minusculas e ironicas" (p. 134); de *imagens* poéticas difusas: "As nuvens aureolavam-n'a [a Lua] como se ella nadasse n'uma luz doente [...] toda esta phantasmagoria de Côres e de Fórmas, contorcia-se, doidamente, n'um desenho sinistro" (p. 133); pelo uso de verbos como *parecer* ou *esbater*; ainda pela *mistura de elementos díspares*, contraditórios, de diversa natureza, como o coro das dançarinas de cancã e as santas medievais, ou os gnomos e as aves notívagas, ou o choro e o riso etc. Acrescentem-se ainda a fusão do subjetivo e do objetivo e a personificação da lua, que ri ironicamente, fantasmagorizada em "face esphyngica de caveira" (p. 135). Ou seja, a percepção do eu-lírico é marcada pela impressão de coisas diversamente vistas e sentidas, ouvidas e imaginadas, mescladas a partir do interior e do exterior, ou da subjetividade e da objetividade. Assinale-se, inclusive, como tudo, pessoas, coisas e elementos naturais, aparece sugestivamente transfigurado, o que nos leva a crer que Barreira segue de perto as indicações do *Manifesto simbolista* de Moréas.

Há ainda o uso de algumas *metáforas*, como "o riso de uma caveira, que era a Lua" (p. 133) ou "n'uma illusão que era o mel em que se diluiam os travores acres dos desesperos" (p. 135), além de várias *comparações*, como "abria-se um sorvedoiro, como a bôcca escancarada do Infinito" (idem). A *nevrose do rubro* está ausente, assim como a *sinfonia do branco*. As sinestesias, muito mais raras em Barreira que em Cruz e Sousa, também estão praticamente ausentes do texto (veja-se abaixo). Estas exploram principalmente a visão e o tato – o que revela o apreço de Barreira pela plástica –, mas de forma algo superficial, sugestiva e impressionista, pois o poeta não aplica, no texto, as correspondências baudelairianas entre cores, sons e perfumes, como não intui as analogias universais, mais profundas, entre microcosmo e macrocosmo.

Conquanto esteja presente, sutilmente, de forma assonante e aliterativa, como no exemplo "embrulhando-se como n'um turbilhão creador, ia formar o ventre bojudo da Terra por onde as Chimeras irrompiam sempiternamente" (p. 135) – onde é percebida a repetição de alguns encontros consonantais, de alguns sons nasais, da aliteração do *t* e da assonância do *u* e do *e* aberto – a musicalidade expressiva também não é explorada por Barreira no mesmo diapasão de Cruz e Sousa. Por outro lado, a música coral, cantada, se presentifica no texto de várias formas: "*Côro dos Velhos*" (p. 134; grifos do autor); "cantos estertorados" (idem); "canto moribundo" (idem); "a caravana vinha cantando" (p. 135); "chorando e cantando"

(idem) etc. A este clima se juntam o riso da lua com seu brilho de "luz doente" (p. 133) e a "phantasmagoria de Côres e Fórmas" (idem), propiciando uma percepção sinestésica às avessas, fantástica, funérea e desolada, bastante distante do famoso verso de Baudelaire e do aspecto espiritual que ele sugere. Outrossim, tais sinestesias aprofundam, macabra e perversamente, o clima soturno de sofrimento e pessimismo, denotando ainda uma vez o acentuado Decadentismo-Impressionismo de Barreira e sua distância de um Simbolismo mais iluminado, solar, espiritual e etéreo.

Pelo exposto, constata-se como a preocupação com a escritura artística percorre todo o poema, que apresenta ainda outros ingredientes típicos do Decadentismo-Simbolismo: o satanismo à Baudelaire; o uso de maiúsculas; a referência a imagens fúnebres como "camara mortuaria" (p. 133), "caveira" (idem), "face esphyngica de caveira" (p. 135); a alusão a "santas medievaes", à Bíblia (o sonho de Jacó; a Torre de Babel); a presença avassaladora das Quimeras (tão ao gosto da poesia e da pintura decadentista-simbolista, e particularmente explorada por Barreira, à exaustão), que povoam o texto e são simbólicas das vãs ilusões humanas. Tais ilusões são representadas metaforicamente como mel, em antítese aos desesperos, tidos como "travores acres" (p. 135). Além disso, ao contrário da alegoria bíblica, o poema apresenta uma estrutura espiralada ou circular, uma vez que as quimeras, mesmo galgando o céu em caravana, e novamente despachadas por Satã, acabam retornando à terra, num processo cíclico a que está sujeita a humanidade. Sobre os dois animais fabulosos, a Esfinge e a Quimera, por demais presentes em Barreira – e no Decadentismo, em geral –, frise-se como estes denunciam seu apreço aos aspectos sangrentos e fatais da mitologia grega (o Simbolismo, ao contrário, além das mitologias germânica e eslava, preferirá povoar seus poemas de faunos, ninfas, seres etéreos). A Esfinge (veja-se a famosa pintura de Gustave Moreau) – um monstro com cabeça de mulher, corpo de leoa e asas de ave de rapina –, e a Quimera – cuja forma também híbrida era uma serpente (ou um dragão) da cintura para baixo, completada pelo tronco de cabra e pela cabeça de leão (ou com duas cabeças, uma de cabra e a outra de leão) –, ainda, evocam geralmente a figura feminina e seu poder de atração, sedução e aniquilamento, aspecto este bastante prezado pela estética decadentista.

Por outro lado, o poema parte da alegoria bíblica e, através da *transfiguração* desta, almeja chegar ao *símbolo*. Contudo, em nossa opinião, o autor não alcança seu intento, pois a comparação das ilusões e dos sonhos humanos a quimeras (devido a seus aspectos absurdos, utópicos, imaginativos, fantásticos, irrealizáveis e/ou impossíveis), bastante gasta, faz com que o texto, como seu modelo bíblico, *permaneça como alegoria, não atingindo o símbolo*. Ou seja, tal comparação, conquanto poeticamente válida, é por demais evidente para ser

tomada como um símbolo. Ainda assim, será profusamente utilizada no Simbolismo (ao lado de outros símbolos gastos, como o lírio e o cisne), inclusive já adentrado o século XX: entre nós, vejam-se Cruz e Sousa, o célebre poema de Augusto dos Anjos e o livro de Eduardo Guimaraens, *A divina quimera*, cuja primeira edição é de 1916.

Outrossim, isto se dá, em Barreira, por conta do pessimismo fatalista que banha o texto e de algumas outras características decadentistas evidentes: a inconstância e precipitação desastrosa da vida; o engano e o desengano; a ausência de Deus, *absconditus*, substituído por Satã, que segura a longa escada e, sadicamente, precipita a caravana de volta à Terra; satanismo e morbidez; estesia do disforme e do repugnante, do horrífico e do fúnebre; ruína, sofrimento e morte; obscuridade e gosto pela noite enluarada, sinistra etc. A tensão entre o amor espiritual (santas medievais) e profano, sádico e perverso (corporificado na mulher fatal, vampiresca, esfíngica – as hetaíras, prostitutas elegantes, em delírio) também está presente.

Saliente-se como os elementos decadentistas sobrepõem-se, em "A escalada", aos simbolistas, como é patente em outros textos de Barreira. Assim, mesmo que intuamos, neste poema, alguma sugestão de desvelamento psíquico, o eu-lírico não o aprofunda e não se questiona sobre o conhecimento intuitivo da poesia, tampouco a questionando em sua especificidade, como o farão os simbolistas. Enfim, constata-se mais uma vez como a literatura de Barreira, apesar de apresentar em gérmen alguns aspectos simbolistas, encharca-se ainda de nefelibatismo decadente.

Finalmente, acreditamos que o texto é bastante significativo da chamada *fantasia* de João Barreira. Por outro lado, esperamos que a análise brevemente desenvolvida tenha sido apta a demonstrar o impressionismo que impregna a obra do autor, ao contrário da de Cruz e Sousa, mais expressionista.

2.1.2.3. A *não-síntese* decadentista barreiriana: *O concilio de sphynges*

Conquanto João Barreira afirme, em "Dialogo outomnal", que "o estrume dava lyrios" (p. 8); conquanto ele valorize, no mesmo texto, o "noviciado idealista" (p. 16) e "a intensidade da visão subjectiva [plena] de penetrabilidade vidente" (idem); conquanto ele procure atingir, através de grande esforço, "a synthese formidavel do Grande Todo, symbolisada n'uma apparição phantastica" (p. 75; "Miragem"); e conquanto, de modo geral, ele explore o branco e o azul em meio à *nevrose do rubro* de suas personagens, ele está por

demais preso ao pessimismo de Schopenhauer, à "flôr vivaz que alimenta no homem a seiva da Dôr" (p. 19; "Dialogo outomnal") e aos maneirismos da estética decadentista e nefelibata. Maneirismos estes que, em livros posteriores, serão minorados pelas alegorias de sabor clássico, como "O quadrante de Taormina", cujo vinco greco-latino é ainda revelador do apreço do escritor pela arte grega, sobre a qual ministrou cursos e escreveu várias obras.

Assim, em *Gouaches*, o suntuarismo, o apreço pela liturgia e pelos ritos do Catolicismo, o impressionismo, o vago, o indefinido, as sinestesias, o gosto pelos aspectos algolânicos do Decadentismo, o contorno sugestivo de personagens e situações, bem como a própria escrita plástica, deliberadamente artística, submergem sob uma paisagem de luz difusa, poente, crepuscular, outoniça, povoada por Esfinges e Quimeras. Além do fato, já assinalado, da projeção do *eu-lírico* em situações homoeróticas e/ou narcísicas, também difusas, em diálogos dolentes que mais parecem longos monólogos. Portanto, a nosso ver, *Gouaches* é obra típica do Decadentismo, pois a *difusão*, o *langor*, a *meia-luz*, o *esvoaçar* de sentimentos desencontrados, a *sensação de exílio* e, ao mesmo tempo, a tentativa de apreender tudo isso através de *meias-tintas*, demonstram como ainda é impossível, ao decadentista João Barreira, mergulhar plenamente na luz ou na treva; no céu ou no inferno; na vida ou no Eu profundo, como fará depois o simbolista Cruz e Sousa. É como se as personagens de Barreira, sem saber exatamente o que fazer, escolhessem apreender suas sensações aleatórias, mescladas de elementos contraditórios, numa atmosfera de luxo e beleza artificiais, à espera de algo que ainda não soubessem bem o que fosse.

Em outros termos, *não é possível pensarmos numa síntese decadentista porque esta não existe ainda*. Não existe a pretensão da gnose do Eu profundo através da poesia, ou o questionamento desta, ou uma cosmovisão de onde seja possível extrair uma escala de valores mais definitiva ou mais essencial.

Portanto, é neste sentido que pensamos a *não-síntese* decadentista de João Barreira através da imagem alegórica "o concilio de sphynges" (p. 3; "Dialogo outomnal"), imagem esta emblemática do procedimento estético do autor, e que se contrapõe, enquanto alegoria convencional, impressionista, exterior, superficial, ao profundo e personalíssimo *símbolo-síntese* de Cruz e Sousa, o *lírio* e a *lesma*. A alegoria barreiriana, ainda, justifica o pensamento de P. Vareilles, citado por Suzanne Bernard: "*La pensée du poète Décadent est en effet [...] souvent 'énigmorphe'*" (apud Bernard, 1959, p. 394; aspas da autora).

A contraposição de ambos os procedimentos, ver-se-á mais tarde, tem a intenção de assinalar a *passagem* – não de todo clara – do Decadentismo ao Simbolismo, e não de desmerecer o poeta português, seguramente um exímio representante da estética decadentista

(eivada de escritura artística e impressionismo, como já se assinalou o suficiente) em língua portuguesa. E também porque, em Cruz e Sousa, o impressionismo e o Decadentismo – de forma transfigurada, claro – estarão ainda vincadamente presentes.

2.2. *Missal* e *Evocações*: o universo estético de Cruz e Sousa

2.2.1. O poeta Cruz e Sousa no Inferno, com Charles Baudelaire

A vida de Cruz e Sousa tem merecido várias biografias de estudiosos, como a de R. Magalhães Júnior, *Poesia e vida de Cruz e Sousa*, e a de Andrade Muricy, *Para conhecer melhor Cruz e Sousa*, entre outras. Portanto, não pretendemos nos alongar muito nesta apresentação, oferecendo apenas alguns dados para melhor situar o poeta e sua obra.

João da Cruz e Sousa nasceu em Desterro, atual Florianópolis, capital do Estado de Santa Catarina, aos 24 de novembro de 1861, filho de escravos alforriados. Educado por D. Clarinda Fagundes de Sousa e seu marido, o marechal-de-campo Guilherme Xavier de Sousa (ex-dono dos escravos pais do poeta), foi aluno brilhante e cedo revelou seu talento para as Letras. De incoerente formação naturalista-positivista-abolicionista e ligado esteticamente, a princípio, à fase condoreira do Romantismo e depois, ao Parnasianismo, Cruz e Sousa, segundo Nestor Vítor (em texto publicado em 1923 e recolhido na *Fortuna crítica*), conheceu, no Rio de Janeiro, os autores que revolucionariam sua orientação estética e sua visão de mundo:

> Quando Cruz estivera aqui de 1888 a 1889, já tinha podido ler Schopenhauer, Hartmann, Edgard [*sic*] Poe, Baudelaire, Richepin, Huysmans, Peladan, o nosso Teófilo Dias e outros, autores aptos a varrerem do seu espírito o simplismo otimista que Gama Rosa boamente lhe incutira, mas próprios, também, a dar-lhe mais complexidade às idéias, e até, alguns deles, o pressentimento inicial do mundo novo que vinha com o Simbolismo. (Vítor, 1979, p. 121)

Enfim, Cruz e Sousa se estabelece definitivamente no Rio de Janeiro em 1890, onde colaborou em vários jornais e revistas da época. Ligou-se ao grupo da *Folha popular* (1890), da qual era secretário Emiliano Perneta e onde pontificavam ainda B. Lopes, Oscar Rosas, Virgílio Várzea e outros – como já afirmado, é a *Folha popular* que publica os primeiros manifestos do Simbolismo brasileiro.

Em 1893, antes de 28 de fevereiro, Cruz e Sousa publica *Missal* (poemas em prosa), seguido de *Broquéis* (poemas em versos), a 28 de agosto. Essas duas obras são consideradas,

tradicionalmente, o início do movimento simbolista brasileiro. No mesmo ano o poeta casa-se com Gavita Rosa Gonçalves e consegue um modesto emprego de arquivista na Central do Brasil. Depois de uma breve vida de dificuldades, agravada pela loucura da esposa (internada por seis meses, em 1896), é atacado pela tuberculose e procura a estação de Sítio, em Minas Gerais, para se restabelecer. Vem a morrer aí mesmo, aos 19 de março de 1898, apenas três dias depois de chegado, em companhia da esposa. Seu corpo foi devolvido ao Rio num vagão de transporte de cavalos, sendo recebido por pouquíssimos amigos fiéis. Foi sepultado no Cemitério São Francisco Xavier. Nestor Vítor, na ocasião, profere oração fúnebre em honra e memória do poeta morto.

Pronto para publicação desde 1897, *Evocações* (poemas em prosa) só veio a lume postumamente, ainda em 1898, em edição patrocinada por Saturnino Meireles. Depositário fiel do espólio literário do poeta, Nestor Vítor fez publicar, em 1900, os poemas em versos de *Faróis*, e em 1905, em Paris, deu à estampa os *Últimos sonetos*. A obra completa do poeta foi publicada em primeira edição, por Nestor Vítor, ainda em 1923. Em 1961, em comemoração ao centenário de nascimento de Cruz e Sousa, a editora Aguilar publicou a *Obra completa*, organizada por Andrade Muricy, a qual aparece acrescida, na edição de 1995, de novos originais em verso e em prosa.

A poesia de Cruz e Sousa – em versos – tem sido exaustivamente estudada por sucessivas gerações de críticos brasileiros e estrangeiros, como o demonstra o volume *Fortuna crítica* (1979), dedicado ao poeta e organizado por Afrânio Coutinho. Entretanto, seus poemas em prosa, mal assimilados e incompreendidos pela crítica, ainda são objeto de controvérsias entre os estudiosos. Selecionamos abaixo algumas posições críticas que tratam exclusivamente da poesia em prosa do *Dante Negro,* geralmente em relação com seus versos. Gostaríamos de salientar, ainda uma vez, que no geral há certo descaso – e falta de subsídios crítico-teóricos – em relação à poesia em prosa de Cruz e Sousa, vista negativamente como narrativa falhada. Assim, verifica-se que continua em aberto a necessidade de uma análise mais acurada dos poemas em prosa do autor – e do papel representado na literatura brasileira, em geral, pelo poema em prosa. Andrade Muricy – e poucos além dele, como Massaud Moisés – afirma categoricamente que "Cruz e Sousa não escreveu ficção, mas poemas em prosa" (Muricy, 1987, p. 55). Confrontemos, pois, esta opinião com a de outros críticos e historiadores abalizados da literatura brasileira.

Sílvio Romero, em *História da literatura brasileira*, apesar de considerar Cruz e Sousa "o ponto culminante da lírica brasileira após quatrocentos anos de existência" (Romero, 1960, p. 1686), repudia sua "prosa abstrusa" (p. 1688).

O contemporâneo de Romero, José Veríssimo, tece acerbas críticas a Cruz e Sousa, à sua poesia em versos e ao Simbolismo em geral, como já foi explanado. A respeito do poema em prosa do autor ele é ainda mais incisivo:

> 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 umas após outras na ordem em que vão saindo, um raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso das maiúsculas. Uma ingênua presunção, nenhum pudor em elogiar-se e sobretudo nenhuma compreensão, ou sequer intuição, do movimento artístico que pretende seguir, completam a impressão que deixa este livro em que as palavras servem para não dizer nada. (apud Carollo, 1980, p. 369, v. 1)

Veríssimo, a nosso ver, acerta apenas quando assinala o "superabundante uso das maiúsculas" na poesia de Cruz e Sousa. Contudo, expressões e "impressão" como "amontoado de palavras", "desdém da língua", "papelinhos tirados ao acaso" (Incrível como o crítico intuiu a receita dadaísta de Tzara, aproveitada pelos surrealistas, para a feitura de poemas!), entre outras, revelam como o crítico não estava preparado para perceber o apreço do poeta catarinense ao trabalho com a palavra, explorando-a poeticamente e enriquecendo a língua.

Por seu turno, já entrado o século XX, Ronald de Carvalho, na *Pequena história da literatura brasileira*, afirma:

> A prosa de ficção dos simbolistas, de que o *Missal* e as *Evocações*, de Cruz e Sousa, dão bem a medida, é despicienda e de valor duvidoso. Nesse particular, a não ser na obra de Gonzaga Duque, pouco se encontrará digno de estudo e consideração nos poemas em prosa, ou nas novelas abstrusas dos decadentes. (Carvalho, 1922, p. 379)

Nélson Werneck Sodré, em sua *História da literatura brasileira*, mesmo não se manifestando a favor ou contra os poemas em prosa de Cruz e Sousa em particular, chama-lhes genericamente "prosa lírica" (Sodré, 1969, p. 468).

O próprio biógrafo de nosso simbolista maior, R. Magalhães Júnior, em *Poesia e vida de Cruz e Sousa*, valoriza a poesia tradicional do *Poeta Negro* em detrimento de sua expressão em prosa. Assim, analisando "Emparedado", acredita que esta seja "a mais bela página de prosa de Cruz e Sousa, a única que talvez seja superior, literariamente, à maioria de seus poemas" (Magalhães Júnior, 1975, p. 320). O biógrafo cita dois outros críticos que fizeram restrições aos poemas em prosa do catarinense. O primeiro deles é Gama Rosa, importante divulgador do Decadentismo e do Simbolismo entre nós, que em *Sociologia e estética* (1914) assim se manifesta:

> A prosa de Cruz e Sousa é incoerente, aproximando-se lamentavelmente, por vezes, do que se conveio denominar 'bestialógico'; mas sempre permanecem fulgurações de estilo, mantendo sentido em trechos, imagens e frases magníficas. (apud Magalhães Júnior, 1975, p. 373; aspas do autor)

O outro crítico citado por Magalhães Júnior é Vítor Viana, que nas páginas do *Jornal do comércio*, em 20 de março de 1923, assim escrevia: "Da prosa empolada, rebuscada, obscura, difícil, pouca coisa se salvará além daquele simbólico 'Emparedado' que exprimindo um estado de alma pessoal, tem larga repercussão geral" (apud Magalhães Júnior, 1975, p. 378).

É interessante observarmos que praticamente todos os estudiosos citados enfatizam, de forma impressionista, o estilo misterioso (abstruso), luminoso, fulgurante e poético de Cruz e Sousa. O longo "Emparedado" – espécie de testamento poético e existencial do autor – , que fecha *Evocações*, é sobremaneira estimado.

Wilson Martins, em *Pontos de vista* (texto datado de 24 de fevereiro de 1962), é batante categórico:

> O prosador, em Cruz e Sousa, é, com grande freqüência, medíocre e menos que medíocre (inclusive em *Missal*): nele, também, o nosso poema em prosa e a nossa prosa poética não atingiram culminâncias sensacionais. São precisamente as suas características de grande poeta que o desservem na prosa, **mesmo admitindo, o que não faço, que o poema em prosa seja um gênero de existência possível**. (Martins, 1993, p. 42-3; negrito nosso)

Fernando Góes, no ensaio "Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo" (em *O espelho infiel*, 1966), também frisa que "em Cruz e Sousa se o poeta é incomensurável, o prosador é, muitas vezes, medíocre" (Góes, 1966, p. 82).

Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira*, no capítulo dedicado ao Simbolismo, faz uma distinção clara entre a prosa poética praticada por alguns autores da época, como Nestor Vítor, Gonzaga Duque ou Rocha Pombo, e o poema em prosa, ao qual apresenta sérias restrições, grafando inclusive a expressão entre aspas:

> O 'poema em prosa', de que haviam dado exemplos Baudelaire e Rimbaud, é gênero difícil, pois não se tolera por muito tempo a indefinição ou a vaguidade no discurso não rítmico, a não ser que essas características sejam compensadas por uma força rara de fantasia. As *Canções sem metro* de Raul Pompéia, embora inferiores ao *Ateneu*, parecem-me de leitura mais agradável que as próprias *Evocações* de Cruz e Sousa, não obstante a grandeza deste como poeta. (Bosi, 1997b, p. 292; aspas do autor)

Lúcia Miguel-Pereira, autora de *História da literatura brasileira*: prosa de ficção (1870 – 1920), de fundamental importância em nossa historiografia literária, apesar de

reconhecer que da fusão Simbolismo-Realismo nasceu efetivamente a prosa moderna, acaba cometendo o mesmo equívoco assinalado em alguns críticos. Ou seja, a autora, mesmo ressalvando o apreço do Simbolismo ao estético (enquanto o Romantismo seria mais ético, segundo seu ponto de vista), não estabelece, em nenhum momento do capítulo de seu livro dedicado ao Simbolismo, qualquer distinção válida entre a prosa poética e o poema em prosa, como o faz Alfredo Bosi. Assim se expressa a autora:

> Nos poucos romances e nas inúmeras 'fantasias' – gênero novo e sem viabilidade – que então se escreveram, só há de peculiar o nefelibatismo, a derramar-se em neologismos desnecessários, em palavras poéticas e dolentes, em imagens rebuscadas. O pensamento ou não existia, ou se resumia numa negação: a inexistência do mundo real. Ora, a primazia completa da forma é quase sempre sintoma de fraqueza; essa literatura desencarnada, visando à estética e não à criação, não poderia subsistir. (Miguel-Pereira, 1973, p. 231; aspas da autora)

Assinale-se como o juízo da autora poderia ser aplicado a João Barreira, pois ecoa as restrições que Maria da Graça Carpinteiro faz ao escritor português.

Por seu turno, Sonia Brayner, em obra já citada, ao valorizar a *sonoridade* da poesia de Cruz e Sousa – em verso e em prosa –, acredita que esta não é apenas "um artifício retórico no puro nível da linguagem, mas, antes, um processo de envolvimento cósmico, vitalizante" (Brayner, 1979, p. 238). Brayner enfatiza ainda o apreço de Cruz e Sousa à intuição e à subjetividade, além de evidenciar as relações do poeta com Baudelaire, Wagner e Novalis: como estes, o poeta brasileiro abraçou uma "concepção mística da arte" (idem), assumindo-a "como Revelação" (idem). Assim, Cruz e Sousa buscou, "na transposição da vida e da dor em termos artísticos [...] a superação das desarmonias do universo subjetivo" (idem). Sobre *Missal* e *Evocações*, assim se manifesta a estudiosa:

> Seus poemas em prosa são movimentos de re-flexão sobre a negatividade da situação de 'emparedado', distanciado para sempre de uma possível unidade com o mundo. **A ironia trágica que lhe exaspera a voz poética encontra na construção mais flexível do poema em prosa campo para a violência de sua inspiração torturada**. [...] Esta narratividade essencial que tenta captar a linguagem do sonho, da memória e da experiência corresponde a uma *fala* subjetiva sem esquemas preestabelecidos [*sic*] a criar sua própria modulação. [...] Um clima de superexcitação nervosa, de alucinação, de onirismo invade os poemas em prosa de Cruz e Sousa [...] Nenhuma obra soube tão bem traduzir para a literatura brasileira do final do século XIX o avançado estágio da luta interior que se tratava [*sic*] na procura de expressão do homem moderno. (p. 238-9; aspas e grifo da autora; negrito nosso)

Outro texto que envereda pelo mesmo caminho de Brayner é o de Terezinha Tagé, que, em breve artigo, "Poema em prosa, recurso de liberdade", publicado no jornal *A tribuna* (Santos, SP), em 22 de março de 1998, afirma que o poema em prosa, a partir de Cruz e

Sousa, “tem um lugar definitivo na literatura brasileira” (Tagé, 1998, p. 6). Ressaltando a presença de Baudelaire em nosso poeta, a articulista assinala que o poema em prosa “correspondia ao seu desejo [de Cruz e Sousa] de libertação interior” (idem). Assim, o poeta se viu na contingência e na

> necessidade de buscar recursos poéticos mais livres, integrando a prosa e o verso, ou melhor, diluindo estas aparências da poesia em uma forma mais adequada aos sentimentos e aspirações do poeta. [...] Sua obra foi sua única vida liberta. [...] a poesia deste autor brasileiro mesmo **quando organizada em versos ou quando se desconstrói em poemas em prosa**, apresenta-se como um misto de revolta e de dor, de vertigem fantasiosa, de aspiração a um mundo onde a alma humana possa descansar e alçar os mais etéreos vôos. (idem; negrito nosso)

Afora algumas inexatidões estético-estilísticas sobre o poema em prosa, o breve artigo da autora chama a atenção de um público mais vasto para a poesia em prosa de Cruz e Sousa, apontando algumas de suas características.

A *História da literatura brasileira*, de Massaud Moisés, tece algumas considerações importantes sobre *Missal* e *Evocações*, procurando articular os dois livros e o próprio caminho pessoal e estético de Cruz e Sousa. Assim, enquanto o primeiro é vincado pelo esteticismo, o segundo apresenta uma nota trágica, noturna e soturna. Esta revela uma cosmovisão depurada, mais profunda, que se coaduna com a própria trajetória existencial do poeta e com sua produção em versos. Para Moisés, o esteticismo de *Missal* fez com que Cruz e Sousa desenvolvesse

> os recursos de visualista e impressionista empolgado com as sinestesias e as associações que se lhe ofereciam ao olhar ávido de cores, formas e brilhos. E daí para o panteísmo, ou o misticismo, nada faltou. [...] Tudo se passa como se, a essa altura, o ‘caso’ pessoal do poeta não houvesse ainda chegado ao plano da consciência. Embrenhado numa floresta de símbolos, alegorias e ‘correspondências’, ainda não vislumbrara a relação entre eles e seu drama íntimo: antes esteta que filósofo, está mais à procura do belo que do verdadeiro. (Moisés, 1997c, p. 29; aspas do autor)

A análise detida de *Missal*, com efeito, corrobora vários pontos aventados por Moisés: a procura do belo, o impressionismo pictórico, o *décor* decadentista. Em *Evocações*, contudo, vem à tona a clave expressionista, a perquirição do mundo noturno do psiquismo do poeta – que se revela, a nosso ver, mais psicólogo do que propriamente filósofo, como quer o historiador. Contudo, vejamos como este qualifica *Evocações*:

> O esteticismo muda para uma poesia de acentos trágicos, que fala de morte, presságios, funerações, lamentos, soluços, solidões prometéicas, desterros, humilhações, ofensas, tédio, decomposição. [...] a espiritualização do erotismo deixa o lugar a um pensamento galvanizado pelo drama que conturba o poeta. [...] O símbolo, matriz da estética na qual participa, nasce-lhe do esforço de esculpir verbalmente os transes da alma atormentada. (p. 32-3)

É desse modo, pois, que Moisés assinala a *passagem* de *Missal* a *Evocações*, ou a passagem do impressionismo ao expressionismo, quando enfim se evidencia a busca do *Dante Negro* por uma síntese ideal, verdeiramente simbolista.

A *Fortuna crítica* do poeta, organizada por Afrânio Coutinho, registra ainda outros comentários de estudiosos aos poemas em prosa de Cruz e Sousa. Tais comentários, na mesma linha acentuadamente polêmica que seguimos até aqui, oscilam da compreensão à incompreensão, do entusiasmo ao repúdio, da recusa à exaltação da nova modalidade lírica tão profusamente explorada por Cruz e Sousa. Conforme já se notou (e notar-se-á ainda), por alguns comentários acima, o poema em prosa cruciano é tido como veículo excelente para a expressão dos conteúdos anímicos, íntimos e reflexivos da vida e da arte do poeta.

O primeiro crítico a valorizar o poema em prosa do catarinense é Tristão de Athayde, cujo famoso texto, "O Laocoonte Negro", abre a *Fortuna crítica*. Segundo Athayde, o poeta é um "*prosador* sem par" (Athayde, 1979, p. 28; grifo do autor):

> Destaco a palavra prosador, pois, no meio da trágica incompreensão que se enroscou, em vida, nos membros franzinos, mas intelectualmente atléticos, desse Laocoonte negro, **um dos tópicos mais repetidos é que a prosa do poeta foi muito inferior à sua poética**. Não penso assim. Creio mesmo que se poderia inverter a proposição. Pois o que Euclides da Cunha foi para a nossa prosa telúrica foi Cruz e Sousa para a nossa **prosa sidérea**. [...] 'tem essa prosa uma importância excepcional na obra do escritor negro, porque **é aí sobretudo que ele se confessa**...'. (p. 28-9; aspas do autor; negrito nosso)

A citação entre aspas é do biógrafo do poeta, R. Magalhães Júnior, citado por Tristão de Athayde, que valoriza, como se viu, o asepcto confessional da "prosa sidérea" de Cruz e Sousa. O próximo texto é de um contemporâneo, o escritor e crítico de artes plásticas Gonzaga Duque, que expressa severo juízo sobre o simbolista de Desterro:

> Cruz e Sousa não foi senão poeta. A sua prosa não possuía justeza, propriedade, conexão. Atendida, não era mais que uma reunião sonora de palavras penduradas a um frágil fio de idéia: poder-se-ia dizê-la uma poesia lírica desmanchada e posta em linha seqüente de composição tipográfica. E por que isto? Um simples caso psicológico. A cor e o som exerciam nele a fascinação que, sob forma fruste, exercem nas naturezas primitivas. [...] Demais faltavam-lhe estudo, métodos, crítica, para ser um prosador. (Gonzaga Duque, 1979, p. 101)

Em seguida, Gonzaga Duque aponta que, dentre as leituras preferidas de Cruz e Sousa estava *Os Maias*, de Eça de Queirós, mas que não há, no poeta, qualquer influência da prosa analítica e refinada do autor português. Cruz e Sousa, ao contrário, sofre o influxo decadentista-simbolista, que se coadunava melhor com sua "índole imaginosa [...] gênio fantasista [...] sensibilidade mórbida [...] hiperestesia estética" (idem). Gonzaga Duque (que

parece, neste texto, negar suas próprias influências estéticas) frisa ainda a presença, na prosa de Cruz e Sousa, de João Barreira e do Baudelaire de *Mon coeur mis à nu*, pois *Missal* e *Evocações* não passam de "uma série de anotações de autopsiquismo" (p. 102). Para o crítico, enfim, Cruz e Sousa "persistia em se inculcar prosador, sem ponderar que o quanto julgava fazer em prosa já o tinha feito em verso" (idem).

O próprio Nestor Vítor, em texto de 1923, "Cruz e Sousa", afirma que as poesias do "Poeta Negro sempre foram superiores à sua prosa" (Vítor, 1979, p. 112), conquanto sejam "belas e dolorosas" (p. 121) algumas páginas do *Missal* e das *Evocações* que tematizam a Noite "como entidade simbólica, com todos os seus mistérios e grandezas estranhas" (idem). No mesmo diapasão, afiança o crítico que, por volta de 1890, "Cruz e Sousa caminha para ser o perturbador e **grande lírico que foi na prosa e no verso**" (idem; negrito nosso). Em relação a *Missal*, o crítico acusa no livro "certo quê de artificioso" (p. 124) e de "verbalismo já faustoso" (p. 126), assinala seu aspecto combativo, antiparnasiano, e a "tremenda guerra" (p. 124) sob a qual o volume foi recebido, "feita embora quase que só a golpes de ridículo e menos na imprensa do que nos bastidores literários" (idem). Sobre *Missal*, Vítor acredita ainda que este, "livro de transição do naturalismo para o simbolismo" (p. 127), tematiza "sua vida interior, [de Cruz e Sousa] que já se revela profunda e rica, e a disposição dionisíaca para a guerra [antiparnasiana]" (p. 126).

Missal, conforme o crítico, foi escrito em "'prosa artística'" (p. 123; aspas do autor). Esta, por influência sobretudo de Flaubert, apresenta como características a "expressão inédita apropriada, viva, flagrante e musical, arredondando e fazendo cair sonoramente o período" (idem). Cruz e Sousa e outros autores decadentistas-simbolistas, a partir dessa nova "prosa artística", "adotaram abundantes estrangeirismos, forjaram neologismos em grade escala, às vezes, extravagantemente, ou deram nova acepção a certos vocábulos e praticaram viciosas construções sintáticas" (idem).

Enfim, escrevendo sobre *Evocações*, o crítico deixa entrever a distância que separa os dois livros: este, "como que o *Missal* engrandecido, agigantado, mas já sem traço de juvenilidade risonha, ao contrário, clamoroso e pungente de princípio a fim, monotonamente, cansativamente mesmo. É de certo modo um livro de Jó" (p. 133). Para o crítico, bastaria o texto final de *Evocações*, "Emparedado", "para dar caráter trágico, mesmo, ao que no *Missal* ainda é simples, embora já desusado combate literário" (idem). Comparando ainda as duas obras, Nestor Vítor assinala que um defeito capital de *Missal*, o "'impessoalismo' à Flaubert" (p. 134; aspas do autor) está ausente de *Evocações*. Neste, contudo, permanecem "as páginas combativas ou de doutrina" (idem), como se vê no próprio "Emparedado", as "cenas de

dramalhão satanista, [as de] extravagante decadismo [e as de] nefelibatismo colossal" (idem). Ouçamos o crítico:

> Se esse defeito [o impessoalismo] [...] desaparece, e até a idéia total da 'arte pela arte' vai se esbatendo, [...] o verbalismo excessivo converte-se, mormente em *Evocações*, com freqüência num palavreado que, casando-se a extremas liberdades de linguagem e de estilo, chega, na verdade, a ser intolerável, tanto que, não raro, obscurece quase por completo o sentido da frase. De qualquer modo, acabando-se de ler as ***Evocações***, esse livro nos deixa abalado, e numa impressão dolorosa, sombria. Ele **é torvo como um bulcão, assim contrapondo-se, diametralmente, ao alvor nebuloso de *Broquéis*** [e/ou ao de *Missal*, acrescentamos]. (p. 134-5; aspas do autor; negrito nosso)

O crítico procura evidenciar, de forma isenta, as qualidades e os defeitos dos livros de poemas em prosa de Cruz e Sousa. No entanto, neste e em outros textos de Vítor, é ressaltado o apreço maior do crítico pela poesia em versos do *Poeta Negro*. Da mesma forma, conforme temos procurado trazer à tona, a maciça maioria da crítica brasileira, desde o final do século XIX, faz coro com Nestor Vítor, acentuando sua preferência pelo Cruz e Sousa em versos: este é o poeta canônico do Simbolismo brasileiro; o outro, o poeta em prosa, é alguém que não sabia escrever prosa analítica, lógica e refinada – como Machado de Assis ou Eça de Queirós –, mas teimava, obstinado e orgulhoso. No entanto, na linha que temos aqui traçado, vimos que praticamente nenhum crítico se preocupou em conceituar o poema em prosa – e em compreendê-lo em sua essência, apurando-lhe as características específicas. É claro que há vários defeitos – vezos de escola, preferiríamos dizer – nos de Cruz e Sousa, mas estes serão apontados no momento oportuno.

O ensaio de Eduardo Portela, "Nota prévia a Cruz e Sousa", de 1961, sugere uma compreensão mais afortunada não apenas da polêmica sobre o poema em prosa, mas também do próprio Simbolismo brasileiro: este, apesar de importado, tem em Cruz e Sousa "uma síntese pessoal, nacional" (Portela, 1979, p. 301). Sobre o poema em prosa cruciano, assinala Portela que, no autor de *Missal*, "o processo de mentação poética é o mesmo na prosa que na poesia" (p. 304). Assim, o crítico assegura que "incorrerá em grave falta qualquer método de aferição crítica que principie por separar poesia e prosa" (idem) no âmbito estético-estilístico de Cruz e Sousa, onde estas estão "tão intimamente unidas, conectadas, inter-relacionadas. [...] Saliente-se ainda tratar-se de **prosa estruturalmente antiprosaica**. Como o foi a de Baudelaire, e como o é a de Saint-John Perse" (idem; negrito nosso).

O ensaio de Sílvio Castro, "Cruz e Sousa, poesia e centenário" (1961) é ainda mais contundente, revelando-se como o texto da *Fortuna crítica* que oferece a melhor compreensão do poema em prosa cruciano, inclusive relacionando-o com a poesia em versos do autor, pois ambos participam da renovação de linguagem empreendida pelo *Cisne Negro*. Para Sílvio

Castro, assim, Cruz e Sousa, através de violenta *desconstrução* (em que colaboram a sintaxe elíptica, a enumeração, o ilogismo, a sugestão, o apreço ao valor da palavra em si), desestrutura o verso parnasiano convencional, golpeando em cheio a "logicidade dos elementos sintáticos dos versos e do poema [...] o prosaísmo das definições [...] [e as] orações de ordenação lógica" (Castro, 1979, p. 309). Enfim, tais inovações serão pertinentes também aos poemas em prosa de nosso autor:

> As inovações de linguagem que, já na forma algo rígida do soneto, mostram-se tão convincentes, encontram afirmação maior nos poemas em prosa. **Cruz e Sousa leva o poema em prosa para uma expressão correspondente verdadeiramente ao 'poema'. A sua sintaxe não tem a ver com a prosa, mas se dirige para a poesia-linguagem**. [...] A 'prosa' é violentada pela natureza do poeta e, através de elementos de linguagem, com alicerces principalmente na individualização da palavra, chega-se ao poema. Não é o poema em prosa de linguagem trivial, de conceitos retos e formais, nem o poema em prosa de pura sugestão poética, com divórcio da questão de linguagem poética. (p. 313; aspas do autor; negrito nosso)

O breve texto de Sílvio Castro, portanto, é um dos únicos, entre a crítica literária brasileira, que, a partir da questão da linguagem, faz uma apreciação justa dos poemas em prosa do simbolista de Desterro. Com seu artigo, fechamos a enumeração dos ensaios que, publicados na *Fortuna crítica*, explanaram sobre o poema em prosa cruciano, e passamos em seguida a alguns comentários aos estudos de Ivan Teixeira, Gloria Carneiro do Amaral, Davi Arrigucci Jr. e Ivone Daré Rabello sobre aspectos da obra de Cruz e Sousa.

O primeiro, citado anteriormente, no prefácio que escreve para a edição fac-similar de *Faróis* (1998), recusa qualquer compreensão simplista de Cruz e Sousa como uma "versão brasileira do Simbolismo francês, especialmente do satanismo de Baudelaire e da musicalidade de Verlaine" (Teixeira, 1998a, p. VII). Teixeira afiança, em conseqüência, que, "para além de uma versão local das novidades européias, Cruz e Sousa deve ser apreciado sobretudo como um poeta original, no sentido de inventar um canto próprio, que nos remete para a vida, e não apenas para as formas literárias do estrangeiro" (p. VIII). Em seguida, o crítico assinala que o *Dante Negro* deve ser compreendido "como um poeta pós-romântico, e não necessariamente como simbolista, etiqueta que não o caracteriza com amplitude nem com precisão" (idem). Evidenciam-se, assim, as características pós-românticas (do Decadentismo/Simbolismo, do próprio Romantismo e, em parte, do Parnasianismo) que vincam a poesia de Cruz e Sousa, cuja compreensão então se alarga. Porém, Teixeira faz uma ressalva, oferecendo um novo prisma para a interpretação, o conhecimento e a apreciação do poeta catarinense:

> Embora sejam poetas empenhados em perscrutar a emoção, nenhum dos românticos brasileiros atingiu o nível de rebeldia e auto-investigação de Cruz e Sousa. Os românticos identificavam a **dor** como decorrência da solidão amorosa ou do tédio. **Cruz e Sousa atribui à tópica uma dimensão metafísica, rigorosamente nova no discurso lírico brasileiro**. [...] Trata-se de uma **maneira transfigurada de auto-investigação**, em que dados da condição biográfica (o negro na América) se fundem com um lugar retórico consagrado pela vanguarda européia de então (o artista como um decaído). Assim, **partindo da condição pessoal, o poeta atribuiu naturalidade à tópica do poeta maldito**, que **vê na dor uma espécie de sublimação ou instrumento para a contemplação de verdades essenciais**, encarnadas nas estrelas e nos desvãos misteriosos da luz e da noite. (p. X-XI; negrito nosso)

O prefácio de Ivan Teixeira, ao pleitear uma compreensão mais profunda da poesia cruciana, oferece, em síntese, seus *quatro significados essenciais*: a) em primeiro lugar, a poesia de Cruz e Sousa possibilitou, no bojo da lírica brasileira, o estabelecimento de "uma dimensão de pesquisa metafísica do indivíduo" (p. XIII); b) em segundo lugar, o poeta associa sua condição étnico-social à do poeta maldito, legitimando assim "a tópica do desterrado, do perseguido, do maldito entre os malditos" (p. XIV) e fundindo seu "discurso existencial" (p. XV) com o discurso literário vanguardista da época; c) "a terceira noção para a leitura de Cruz e Sousa reside no fato de se tratar de um escritor que trabalha tanto o verso quanto a prosa poética" (p. XVI), esta evidente em seus poemas em prosa; d) finalmente, trata-se aqui da "investigação de sua relação [de Cruz e Sousa] com a estética simbolista" (p. XVII), ou seja, de como o poeta, formado sob os auspícios do Romantismo e do Parnasianismo, incorporou o Simbolismo, tornando-se seu principal corifeu entre nós.

Teixeira corrobora ainda que "a construção do mundo em Cruz e Sousa dá-se sobretudo através da transfiguração dos sentidos, através do envolvimento sensorial com a realidade" (p. XVIII). Isto é patente também em seus poemas em prosa, assim caracterizados por Teixeira (item "c", acima):

> De fato, os poemas em prosa, sobretudo os de *Evocações*, além de valerem como **soberbas representações dos espaços escuros do sofrimento e da inconsciência** dos delírios e dos desejos, funcionam como **agenciadores da doutrina poética de Cruz e Sousa**. Em alguns deles, há inúmeros impulsos para a teorização, à maneira de Poe e dos simbolistas franceses, sempre preocupados com a **investigação crítica do processo criativo**. **Esse aspecto tem sido praticamente desdenhado**, mas constitui-se num dos traços mais significativos do poeta, para quem a prosa poética [plasmada nos poemas em prosa] era tão importante quanto os versos. (idem; negrito nosso)

Percebe-se, pela citação, como o ensaísta utiliza as expressãoes *poema em prosa* e *prosa poética* como sinônimas, na esteira de Baudelaire. Contudo, suas colocações são bastante justas e pertinentes, e oferecem seguro esteio a nosso trabalho.

Alguns estudos recentes de críticos como Davi Arrigucci Jr. (cujo "A noite de Cruz e Sousa", em *Outros achados e perdidos*, 1999, estuda o poema cruciano "Olhos do sonho", de

Faróis) e Ivone Daré Rabello (cujo "Absurdas fantasias. Espantosas realidades", em *O poema*: leitores e leituras, 2001, analisa "Pressago", também de *Faróis*), têm enfocado também, por caminhos pessoais, a ironia trágica, o grotesco e os aspectos noturnos, transfigurados, do psiquismo de Cruz e Sousa, revelados em sua poesia.

Davi Arrigucci Jr., além de considerar o póstumo *Faróis* como a "melhor poesia" (Arrigucci Jr., 1999, p. 170) de Cruz e Sousa, "infinitamente superior à dos poemas em prosa, quase ilegíveis hoje" (idem), assinala, entre outros, alguns aspectos do poema "Olhos da noite": "a herança romântica do grotesco sério como irrupção súbita do demoníaco" (p. 177); a antecipação das "associações oníricas do surrealismo" (p. 178), que se combinam, além disso, com "a *deformação* de cunho expressionista do visionário" (idem, grifo do autor). Afirma o crítico:

> Como se pode notar, a arte de Cruz e Sousa efetivamente não representa uma determinada realidade; antes, por signos reiterados ou similares, *sugere* uma realidade insólita e não se sabe até que ponto *deformada* pela subjetividade. Uma realidade que se situa, ao que parece, para além da consciência, como uma região onírica impenetrável, embora em contato com o mundo humano, donde o contundente efeito de estranheza que provoca. (p. 180; grifos do autor)

Ainda conforme Arrigucci Jr., a "continuidade ambígua entre o mundo subjetivo e o objetivo [...] propicia a síntese expressiva do símbolo como o lugar do encontro, permitindo a fusão de elementos díspares numa mesma estrutura, tensa de elementos contraditórios" (p. 181). Frise-se que pinçamos do estudo profundo de Arrigucci Jr. apenas alguns elementos, a fim de com eles ilustrar o afirmado por Ivan Teixeira. Outrossim, parece-nos – e é objetivo deste trabalho demonstrá-lo – que muitos desses elementos estão presentes nos poemas em prosa de Cruz e Sousa, conquanto estes, aos olhos do crítico, sejam "quase ilegíveis hoje" (p. 170).

Ivone Daré Rabello, por seu turno, além de ressaltar "o refinamento da poética de Cruz" (Rabello, 2001, p. 67) e seu estilo em "chave sublime" (p. 71), que nos revelam a "atmosfera simbolista, em que o poema *não fala de*; o objeto verbal *é*" (p. 58; grifos da autora), aponta ainda alguns aspectos intrínsecos ao poema "Pressago", como o groteco, a mistura de tradições culturais, a confusão entre mundo subjetivo e objetivo, a escavação do inconsciente e a "epifania demoníaca" (idem). Da mesma forma, trouxemos à tona algumas linhas da análise da autora porque estas ilustram bem as posições de Ivan Teixeira. Enfim, quer-se demonstrar com isso como a crítica brasileira mais recente, apesar de colocar restrições à poesia em prosa de Cruz e Sousa (caso de Davi Arrigucci Jr.), tem proposto novos e fecundos caminhos para a compreensão da obra do autor, enfatizando sempre seus aspectos

de linguagem, sua *vocação* para fazer da poesia uma espécie de instrumento de *gnose do Eu profundo* e seu caráter de precursor do Modernismo.

Finalmente, *Aclimatando Baudelaire* (1996), de Gloria Carneiro do Amaral, analisa a repercussão do poeta francês no Brasil através das paráfrases e traduções, da migração de temas e motivos, do satanismo e do erotismo do poeta francês entre nossos *primeiros baudelairianos* (Carvalho Júnior, Teófilo Dias, Fontoura Xavier, Vicente de Carvalho – "baudelairiano por um lapso", Wenceslau de Queirós e Cruz e Sousa). Contudo, a obra é mais que mera *fortuna crítica* – nos moldes da tradicional *escola* francesa de literatura comparada – de Baudelaire em terras brasileiras finisseculares, pois estabelece relações fundamentais entre Baudelaire e Cruz e Sousa e, além disso, procura evidenciar a especificidade da poesia brasileira naquele momento do século XIX.

Para o que nos interessa no presente trabalho, frise-se que no capítulo IX da obra, "Cruz e Sousa", apesar de valer-se bastante da poesia em versos do autor catarinense para corroborar como esta bebeu, em larga medida, nas fontes baudelairianas (em termos de migrações temáticas, de ideário estético ou de ressonâncias existenciais, já que os dois poetas eram *malditos*, cada um à sua maneira), a autora dá ênfase ao poema em prosa cruciano no que este tem de mais específico (cf. Amaral, 1996, p. 263-86).

A princípio, a estudiosa afirma que "Baudelaire está para o Simbolismo francês como Cruz e Sousa para o brasileiro: ambos são apontados como iniciadores desta estética" (Amaral, 1996, p. 236). E ambos são ainda apontados como iniciadores da modernidade literária, em seus respectivos países. Ademais, conforme a autora, desde o final do século XIX a crítica brasileira localiza a poesia de Cruz e Sousa sempre em relação com a de Baudelaire. Referindo-se à poética revolucionária de *Broquéis*, Amaral enfatiza que, "nesta nebulosa branca, desenham-se manchas rubras de poemas decadistas, impregnados de um clima doentio, malsão, repletos de serpentes, luxúria e sangue" (p. 242), como é patente em "Lésbia", "Múmia", "Lubricidade", "Dança do ventre" e outros. Em "Lésbia", o título e o Decadentismo remetem a Baudelaire, mas, segundo a autora, "a metáfora das plantas é elemento novo e insólito" (p. 244). A estudiosa oferece vários outros exemplos em versos e enfatiza, num rápido apontamento, que o tratamento dado à figura feminina, por Cruz e Sousa, além "da leitura do poeta francês" (p. 248), denuncia a leitura "dos baudelairianos dos decênios anteriores, encontrando o veio da poesia realista urbana" (idem). Isto é da maior importância porque demonstra, a nosso ver, como fontes francesas, portuguesas e brasileiras se imiscuem na formação de nosso grande simbolista. Ademais, tais influências são filtradas

de maneira muito pessoal, revelando "estados psíquicos, configurando um clima cruz-sousiano" (p. 252). Finalmente, conclui a autora:

> Verifica-se assim que a dupla influência – dos realistas brasileiros e de Baudelaire – colaborou para a configuração de uma determinada figura feminina na poética de Cruz e Sousa. Essa temática é gradativamente abandonada em *Faróis* até diluir-se em *Últimos sonetos* [que] ocupa-se, não de erotismos, mas de transcendentalização da dor. Dilui-se também a influência dos realistas, e do Baudelaire que eles veiculam. Outros temas baudelairianos surgirão. (p. 258)

Saliente-se que a "determinada figura feminina" surgirá também nos poemas em prosa de *Missal* e de *Evocações* – e que serão estes os veículos preferidos dos "outros temas baudelairianos" em Cruz e Sousa, como a cidade, o satanismo, o orientalismo, a teoria das correspondências, as sinestesias, a condição do artista.

Sobre o tema da *cidade*, lembra Amaral que não se pode falar em Cruz e Sousa de estrita poesia urbana, pois este "não chega a produzir uma obra articulada em torno da urbe" (p. 260). Mas em "Umbra" – poema em prosa de *Missal* –, por exemplo, "a cidade se faz presente [...] o poeta volta para casa, cerra a porta e medita, isolado, sobre os estímulos trazidos da rua" (idem). Outros acontecimentos ligados à vida urbana, como a emoção diante da passante misteriosa, a multidão, as relações ligeiras ou a mulher que dirige seu carro, também estão presentes em poemas em prosa das duas coletâneas, geralmente filtrados de forma impressionista, em *flashes*. Assim, o poeta não configura tipos urbanos, como Baudelaire ou Huysmans, e "não transforma a cidade em matéria poética como faz Baudelaire em '*Tableaux parisiens*'" (p. 263; aspas da autora; grifo nosso).

Os outros temas e características dos poemas em prosa de Cruz e Sousa, entrevistos por Gloria Carneiro do Amaral, serão melhor analisados em seguida. Por ora, ressaltemos que, conforme a autora, conquanto nosso poeta revele, por um lado, "um genuflexo deslumbramento, [diante de Baudelaire, evidenciado no poema em prosa "No inferno", de *Evocações*] por outro inova na tradição do poema em prosa, criando um texto ao mesmo tempo poético e de idéias críticas" (p. 272). Para Baudelaire e Cruz e Sousa, ainda, "a essência desta nova forma – o poema em prosa – é idêntica para os dois: a maleabilidade" (p. 274). Maleabilidade esta que, às vezes incompreendida pela crítica brasileira mais tradicional, proporcionou a nosso poeta, "preocupado com a essência da poesia e com a criação de novas formas" (p. 286), ter-se tornado, ao lado do prosador Machado de Assis, o principal precursor – senão o instaurador – da modernidade literária no Brasil.

De modo geral conclui-se, a partir das várias citações dos críticos, que: a) o poeta em prosa Cruz e Sousa é geralmente confundido com um prosador. Tal posição não encontra justificativa, pois a análise detida de seus dois livros de poesia em prosa revelar-nos-á não um contista, mas um poeta mergulhado em seu Eu profundo e que se vale da prosa para expor mais nitidamente sua cosmovisão, sua arte poética, sua condição de artista iniciado e seus sofrimentos de ser humano excluído dos quadros oficiais da literatura e da sociedade brasileiras da época; b) há uma nítida distinção, por parte dos críticos, entre o Cruz e Sousa, poeta em versos, e o Cruz e Sousa, poeta em prosa, evidenciando-se a preferência da crítica mais tradicional pelo poeta em versos. No entanto, a crítica mais recente (Ivan Teixeira, Sílvio Castro, Eduardo Portela) acredita, em suma, que um não pode ser dissociado do outro; c) praticamente não há preocupação dos críticos, de forma geral, em caraterizar e conceituar o poema em prosa, em separá-lo da prosa poética e/ou em evidenciar como esta é processada pela poesia em prosa. Quando isto acontece (como em Alfredo Bosi), percebemos que, mesmo reconhecendo existência ao poema em prosa, este é tido como um gênero inviável, menor e, dado seu caráter proteiforme e maleável – ou talvez por isso mesmo – incapaz de expressar conteúdos líricos puros ou conteúdos ligados à complexa realidade social humana, aspecto este bastante valorizado pela tradição crítica e literária brasileiras, e uma das causas pelas quais o esteticismo simbolista foi rechaçado, como cremos ter demonstrado à exaustão.

Passemos, finalmente, à apresentação da poesia em prosa de Cruz e Sousa.

2.2.2. Uma leitura da poesia em prosa de Cruz e Sousa

2.2.2.1. Apresentação e breve análise geral de *Missal*

Missal, o primeiro livro de Cruz e Sousa sob o impacto simbolista (ele publicara, ainda na província, em parceira com Virgílio Várzea, o pequeno volume *Tropos e fantasias*, em 1885, de qualidade muito desigual), foi publicado em fevereiro de 1893. *Missal* consta de 45 poemas em prosa, em sua maioria bastante curtos.

O título do livro refere-se, como era de praxe na estética simbolista ainda eivada de Decadentismo, à liturgia católica, e significa o livro em que são reunidas as orações da missa, entre outras. *Missal* pode significar ainda uma variedade de caracteres tipográficos. No caso de Cruz e Sousa, porém, seu livro é "branco Missal da excelsa Religião da Arte" (Cruz e Sousa, 1995, p. 459), como o eu-lírico afirma logo no início da coletânea, no poema "Oração ao sol". Este, ao abrir a breve recolha, compõe, com o 45º poema, "Oração ao mar", certa

estrutura circular, harmônica e perfeita, que, de certa forma, é repetida em *Evocações*. Assim, a *ouverture* e o *grand finale* da obra, sinfonicamente, revelam-se ao mesmo tempo como poemas de índole panteísta e pagã, e ressaltam a acentuada preocupação do poeta com a forma, a beleza e o preciosismo de expressão. Os dois poemas, neste sentido, fornecem já alguns indícios da arte poética de Cruz e Sousa – adiante aprofundada –, além de evocar a mescla de elementos (decadentistas e simbolistas – com clara prevalência destes últimos –, artificiais e naturais, católicos e pagãos, noturnos e diurnos, subjetivos e objetivos etc.) que inunda a obra, conquanto nesta prevaleça uma adesão ímpar à exploração sinestésica de sensações, à musicalidade e ao símbolo, aspectos estes que, somados, revelam, por parte de nosso poeta, uma plena compreensão da teoria das correspondências baudelairiana. Tais questões, aprofundadas no próximo livro, indiciam como a poesia em prosa de Cruz e Sousa completa e complementa sua poesia em versos e, desde já, revela-se como objeto privilegiado de auto-conhecimento psicológico e intuitivo, de reflexão estética, de resposta pessoal a Baudelaire e ao Simbolismo etc.

Vejam-se como os seguintes excertos de "Oração ao sol", enredados numa profusão de metáforas, esclarecem alguns pontos frisados acima:

> **Sol, Rei Astral**, deus dos **sidéreos Azuis**, que fazes cantar de luz os prados verdes, cantar as águas! Sol imortal, pagão, que **simbolizas a Vida, a Fecundidade**! **Luminoso sangue original** que alimentas o pulmão da Terra, o seio virgem da Natureza! Lá do alto **zimbório catedralesco** de onde refulgues e triunfas, ouve esta Oração que te consagro neste **branco Missal da excelsa Religião da Arte, esmaltado no marfim ebúrneo das iluminuras do Pensamento**. Permite que um instante repouse na calma das Idéias, concentre cultualmente o Espírito, como no recolhido silêncio de **igrejas góticas** [...] Ó radiante **orientalista do firmamento**! Supremo artista grego das formas indeléveis e prefulgentes da Luz! pelo **exotismo asiático desses deslumbramentos**, pelos majestosos cerimoniais da **basílica celeste** a que tu presides, que esta Oração vá, suba e penetre os **etéreos paços esplendorosos** e lá para sempre vibre, se eternize através das forças firmes, num som álacre, de **clarim proclamador e guerreiro**. (p. 459-60; negrito nosso)

Como já apontou Nestor Vítor, todo o *Missal* seria, além de conjunto de rezas/procedimentos para a perfeita comunhão/elaboração da arte nova, espécie de "clarim proclamador e guerreiro" contra os parnasianos, qualificados de "manipanços" (p. 459), e cujas "regras fósseis, os princípios batráquios, as leis de Crítica-megatério" (idem), o poeta recusa. No poema – em que a pletora das exclamações e das maiúsculas revela o sentido espiritual e absoluto conferido a certos vocábulos, além do entusiasmo e da disposição guerreira do eu-lírico –, o sol é ainda metaforizado como "Sultão dos espaços" (idem), "Luz eternal" (idem) e "Espírito da Irradiação" (idem), revelando-se como o único elemento natural (e tal *solaridade brilhante* é sumamente importante neste livro de Cruz e Sousa) a facultar-lhe

a "Graça real" (p. 460) de rir, amar e professar o noviciado da arte nova. Esta, como se vê pelos vocábulos grifados, apreende elementos – *positivos* – caros à estética decadentista (o suntuarismo, o aristocratismo, o panteísmo, o orientalismo à Baudelaire, a presença de elementos litúrgicos do Catolicismo) e à simbolista (a torre de marfim, o idealismo, a espiritualiade, o arranco para o alto, a visão positiva da existência e da arte do poeta).

Ressaltem-se alguns elementos estilísticos, perceptíveis nos fragmentos citados: a enumeração adjetiva; a metaforização; a sutil preferência pelo adjetivo "eternal" – forma menos utilizada –; a construção pleonástica "marfim ebúrneo", que revela a figura da *redundância semântica*, definida por Cohen. Esta construção anômala aparece ainda no segundo poema de *Evocações*, "Seráfica" – uma das várias Ofélias crucianas –, assim qualificada: "Como as iluminuras dos Missais, que ressaltam de marfins ebúrneos, era infinitamente seráfica, da beatitude angélica dos querubins, aquela pálida mulher **juncal**, de um moreno triste e contemplativo de magnólia crestada" (p. 524; negrito nosso).

Outrossim, se cabe ao sol fecundar a arte nova do poeta, caberá ao mar (outro elemento natural fundamental na obra, pois completa a *solaridade brilhante* a que nos referimos acima), recolher e guardar, a sete chaves, "as Idéias que este Missal encerra" (p. 516). Preciosamente qualificado, "Oração ao mar", através da personificação do mar e/ou da metaforização brilhante e suntuosa, também demonstra alguns procedimentos estéticos importantes em Cruz e Sousa:

> Ó Mar! **Estranho Leviatã verde**! Formidável **pássaro selvagem**, que levas nas tuas asas imensas, através do mundo, turbilhões de pérolas e turbilhões de músicas! **Órgão maravilhoso de todos os nostalgismos, de todas as plangências e dolências...** Mar! Mar azul! Mar de ouro! Mar glacial! Mar das **luas** trágicas e das luas serenas, meigas, como castas adolescentes! **Mar dos sóis purpurais, sangrentos, dos nababescos ocasos rubros**! No **teu seio virgem**, de onde derivam as **correntes cristalinas da Originalidade**, de onde procedem os rios largos e claros do supremo vigor, eu quero guardar, vivos, palpitantes, estes Pensamentos, como tu guardas os corais e as algas. [...] Rogo-te, ó Mar suntuoso e supremo! para que conserves no íntimo da **tu'alma heróica e ateniense** toda **esta dolorosa Via-Láctea de sensações e idéias, estas emoções e formas evangélicas, religiosas, estas rosas exóticas, de aromas tristes, colhidas com enternecido afeto nas infinitas aléias do Ideal, para perfumar e florir, num abril e maio perpétuos, as aras imaculadas da Arte**. [...] Pelas tuas alegrias e radiantes **garças**; pelas alacridades salgadas, picantes, primaveris e elétricas que os matinais esplendores derramam, alastram sobre o teu dorso, em pompas; pelas convulsas e **mefistofélicas** orquestrações das borrascas; pelo epiléptico chicotear, pelas vergastantes **nevroses dos ventos** colossais que te revolvem; pelas **nostálgicas sinfonias que violinam e choram nas harpas da cordoalha dos Navios**, ó Mar! **guarda nos recônditos Sacrários d'esmeralda as Idéias que este Missal encerra**, dá-o, pelas noites, a ler às meditadoras Estrelas, à emoção dos *Angelus* espiritualizados e, majestosamente, envolve-o, deixa que Ele repouse, calmo, sereno, por entre as raras púrpuras olímpicas dos teus ocasos... (p. 515-6; grifo do autor; negrito nosso)

Com estas últimas palavras (suspensas pelas reticências), encerra-se o breve *Missal*. Pelos fragmentos do texto, evidencia-se novamente a mescla de características – *positivas* – do Decadentismo e do Simbolismo. Assim, valorizam-se a beleza e a forma: esta, contudo (como a emoção do eu-lírico), é *evangélica*, e não obedece a nenhum preceito; a metaforização profusa; o suntuarismo e o aristocratismo; o recurso a elementos litúrgicos; o avanço para o alto. Veja-se como, na totalidade do livro, o Mar aparece como importante símbolo, conjugado ao Sol (este fecunda a originalidade que o Mar propicia ao poeta): a *solaridade brilhante e aquática* da obra, pois, se completa: ao encerrar esta nos "recônditos Sacrários d'esmeralda" (p. 516) do mar, é como se o poeta procedesse ao próprio batismo nas águas lustrais e cristalinas para, então, ascender ao plano solar, espiritual, onde "estes Pensamentos acerbos viverão para sempre, à augusta solenidade dos astros resplandecentes" (p. 515-6).

Ressalte-se ainda, nos fragmentos, a presença dos neologismos, como "violinam" (p. 516) – constante em Cruz e Sousa – e "nostalgismos" (p. 515); o uso de palavras como "dolências" e "plangências" (idem) – também muito valorizadas, no geral da obra do poeta; as enumerações adjetivas e substantivas, que provocam a exploração sinestésica e revelam certo impressionismo ainda bastante entranhado em *Missal*: a qualificação metafórica deste como "Via-Láctea de sensações e idéias [e] rosas exóticas, de aromas tristes, colhidas com enternecido afeto nas infinitas aléias do Ideal" (p. 516), dão bem uma idéia destas enumerações e do caráter espiritual, simbolista, enfatizado acima. Repare-se ainda na expressão "abril e maio perpétuos" (idem): mesmo indicando metonímia de primavera, não se pode pensar aqui apenas num indício europeizado (ou afrancesado) da poesia de Cruz e Sousa, pois este, ainda uma vez, frisa o caráter espiritual e eterno da primavera veiculada por seu *Missal*. No que tange à construção "Pelas tuas alegrias [do mar] radiantes e garças" (p. 516), queremos salientar, como comprovação do sutil trabalho de Cruz e Sousa com a palavra, o exemplo de "garças": esta, a princípio, poderia levar-nos a pensar que o poeta a utiliza como forma neológica (por deslocação semântica, derivando, do substantivo "garças" – pássaros –, um adjetivo) para sugerir, por analogia, a pureza, a brancura e a cristalinidade das águas e das espumas do mar. Contudo, o adjetivo "garças" deriva da forma masculina *garço*, que significa *verde-azulado* ou *esverdeado*, como em *olhos garços* e/ou *mar garço* (ou *glauco*, apesar de que este adjetivo não revela a sugestiva nuança azulada de *garço*).

Enfim, lembremos que a pintura de *marinhas* aparece ainda em outros poetas simbolistas brasileiros, notadamente nos baianos Pethion de Vilar e Pedro Kilkerry. No entanto, perde-se o caráter pessoal, espiritual e profundo com que Cruz e Sousa, em "Oração

ao mar" e em outros textos de *Missal*, procurou revestir sua busca estética e existencial. Por outro lado, o aparato brilhante, puro, suntuoso e estelar, evidente nos dois poemas de *Missal*, marcará bastante o que chamamos a *busca estética e existencial* de Cruz e Sousa: "Emparedado" (texto que fecha *Evocações*), por exemplo, conquanto permaneça como o amargo e orgulhoso testamento existencial e poético do simbolista catarinense; e conquanto se arregimente em imagens noturnas e dolorosas, é ainda exemplar dos altos anseios luminosos e espirituais da arte de Cruz e Sousa:

> Eles riem, eles riem e eu caminho e sonho tranqüilo! Pedindo a algum belo Deus d'Estrelas e d'Azul, que vive em tédios aristocráticos na Nuvem, que me deixe serenamente e humildemente acabar esta Obra extrema de Fé e de Vida! [...] O que eu quero, o que eu aspiro, tudo por quanto anseio, obedecendo ao sistema arterial das minhas Intuições, é a Amplidão livre e luminosa, todo o Infinito, para cantar o meu sonho [cheio de] largos e irisados resplendores. (p. 667)

Após termos frisado a circularidade temática e expressiva de *Missal*, apontamos abaixo algumas características gerais dos poemas em prosa do livro, ora separados em cinco grandes grupos temáticos:

1. Grande parte destes é marcada pela *descrição impressionista*, por meio da qual o poeta se compraz em oferecer-nos textos como *quadros* ou *cromos*, e onde prevalecem elementos sensoriais, plásticos e pictóricos. É como se percorrêssemos uma exposição de claras e belas aguadas, aquarelas e guaches, onde raramente aparecesse algum nanquim revelador dos escuros do eu-lírico – tendência esta que, devido ao expressionismo, será revertida em *Evocações*. Por conseguinte, podemos dividir este primeiro grande grupo em: a) textos que, de forma geral, tematizam e valorizam a *vida campestre*, como "Paisagem" e "*Campagnarde*" – neste, há o elogio da vida rural e a presença da "gárrula vivandeira dos prados" (p. 504), moça cuja brancura, saúde e "corpo de garça, lirial e formoso" (p. 505) impressionam o eu-lírico; b) textos que tematizam a *natureza*, descrevendo paisagens diurnas e noturnas sob o impacto impressionista: "Fulgores da noite", "Vitalização", "*Angelus*" e "Manhã d'estio"; c) textos que tematizam o *mar* – marinhas, como na pintura –, descrevendo as impressões diurnas e/ou noturnas do eu-lírico face a este misterioso elemento da natureza: "Ocaso no mar", "Navios", "Tintas marinhas", "Paisagem de luar" e "Perspectivas"; d) textos em que *a natureza aparece invocada, transfigurada e animizada*, como nos acima analisados "Oração ao sol" e "Oração ao mar"; e) um único texto em que um *animal* é descrito, "Gata" – sob influxo baudelairiano e decadentista, está claro –, em sua "maciez de arminho e

lactescência de neve, de uma nervosidade frenética" (p. 486). Esta, de olhos verdes, "nobre exemplar felino de formas lascivas, flexuosas e delicadas" (p. 487), "talvez fosse a alma de alguma vaporosa rainha" (p. 486); f) um único texto, "Esmeralda", em que um *quadro*, o retrato de Esmeralda, em verde, é descrito: "alguma formosa e amada Esmeralda virgem, perdida e morta dentre as verdes pedrarias do Mar solene..." (p. 480); g) alguns textos que revelam as *impressões da vida urbana* ao poeta – não exatamente descrevendo-as, mas aproveitando-as para reflexões interiores –, como "Bêbado", "Umbra" e "No faéton".

2. Outra parte dos poemas em prosa de *Missal* enfoca a *atmosfera litúrgica e ritual do Catolicismo* e tem, como cenário, quase sempre uma igreja (seja na hora da missa e/ou na consagração das festas católicas): em "Sob as naves" o eu-lírico dirige-se a um *Tu*, logo a confundindo com a imagem de Nossa Senhora, pois sonhara acordado e, a este seu "sonambulismo de sátiro lascivo" (p. 462), como que vê a santa, de "olhos claros de azul, profundos e celtas" (idem), "descer aos poucos do altar, branca e muda, arrastando um manto estrelado" (idem) em sua direção – o tema será retomado em *Evocações*, em "O sonho do idiota", aí se revelando como um dos mais densos e perturbadores textos de Cruz e Sousa; em "Os cânticos", detidamente analisado mais adiante, há várias sinfonias sinestésicas; em "*Gloria in excelsis*", também sugestivamente sinestésico, "na catedral em festa" (p. 475), *Ela* se destaca da massa da multidão, descrita de forma impressionista: "No peito, como numa urna de cristal, o coração batia-me, pulsava-me, anelante, na ânsia, na vertigem de vê-la por entre todo aquele confuso e amplo borboletear de cabeças" (p. 476); enfim, em "Artista sacro", opulentamente descrito, está-se em plena Semana Santa, quando, na catedral onde a "variada profusão de luzes e da gala sagrada que enche de resplandecências e solenidades toda a extensa Nave onde os devotados católicos murmurejam num crescendo" (p. 490), a atenção do eu-lírico se prende num padre jovem e belo – o artista sacro transcendentalizado –, de "másculo vigor de deus viril e vitorioso" (p. 491), e devaneia sobre a possível atração que este exerceria sobre as mulheres presentes. Atente-se para a assonância e a aliteração do fragmento, "**vi**gor [...] **viri**l [...] **vi**to**ri**oso", índices importantes para a sugestiva musicalidade/plasticidade do texto, e tão explorados por Cruz e Sousa no geral de sua obra.

Por outro lado, frise-se que não apenas nestes textos de temática litúrgica o aparato e a pompa rituais e/ou eclesiásticos – inclusive como ponto de partida sinestésico –, são explorados: ao contrário, tal obsessão cruciana, de matiz e matriz decadentistas, são uma constante em sua poesia.

3. A estes, juntam-se alguns textos mais *intimistas e reflexivos* – profusos em *Evocações*, mas que em *Missal* pouco aparecem: "Emoção", que trata das coisas que emocionam o eu-lírico, como a bela passante desconhecida que, na rua, "por entre a multidão aparece e desaparece, como uma estrela por entre nuvens" (p. 470) – tema sugestivamente baudelairiano –, ou a dor, os altos eucaliptos, o "misterioso som dos metais" (p. 471), um incêndio, o mar, o passado: "o indefinido mistério perfumado dessas soberbas mulheres de Versailles, carnações fidalgas e perfeitas" (p. 472); em "Psicologia do feio" há certa identificação do eu-lírico com o feio e o grotesco, revelando-se aqui a alusão a Schopenhauer – que é geralmente recusado por Cruz e Sousa, conforme se depreende de textos como "Doença psíquica" e "Croqui dum excêntrico", ambos de *Outras evocações*, título que engloba outros poemas em prosa do autor, na *Obra completa* –, bem como a expressão do pessimismo e da negatividade decadentistas: "Por uma espécie apenas de schopenhauerismo é que eu adoro-te, ó Feio!" (p. 474), ou ainda em "Não houvesse dentro em mim [...] um sentimento melancólico [que é] expressão de enfermidade psicológica, e eu não arrastaria a tua sombra, não andaria preso ao teu esqueleto, ó soturno, ó triste, ó desolado Feio!" (p. 475); em "Dias tristes", as "tempestades mentais" (p. 488) do eu-lírico, nos dias de tristeza e desolação, servem como motivo e fundamento de sua poesia, caracterizada como "essa Visão seráfica, nervosa, histérica, ideal – a Santa Teresa mística da Arte" (p. 489); "Estesia eslava" destaca um sonho do poeta com a "Águia Germânica, imperiosa e doirada" (p. 512), mas quão distantes estamos aqui do pesadelo do poeta em "A sombra", de *Evocações*, texto dos mais mais belos, perturbadores e profundos do poeta; enfim, destaca-se "Ritmos da noite...", escrito após o poeta retornar da rua, onde enfrentara as chacotas parnasianas: agora no seu quarto, questiona-se, sugestionado pela noite, sobre as "longas noites de desolação, quando uma ventania de desesperos sopra por trompas de bronze do nosso peito" (p. 505).

4. Um quarto grupo compreende o *esboço de uma arte poética* – que analisaremos, mais adiante, de forma detida –, e compreende dois subgrupos: a) de um lado, textos em que o poeta tematiza alguns *aspectos da arte simbolista*, como "Sabor", onde se valoriza a prosa e se acredita que "as palavras, como têm colorido e som, têm, do mesmo modo, sabor" (p. 467); em "Som", a audição, na rua, da voz de uma mulher que cantava, leva o poeta a refletir na sugestão provocada pela música coral e instrumental (em igrejas e/ou em concertos), quando então se evidenciam suas "idéias, impressões, sugestões curiosas, certos obscuros estados mórbidos da alma" (p. 486), em clara ressonância baudelairiana e verlainiana; "Modos de ser", conquanto não se encaixe rigidamente aqui (o poeta trata de tipos de vida, junto ao mar e

no campo), oferece, contudo, o elogio da prosa de Huysmans e a alusão a alguns de seus temas medievalistas: a prosa do francês, torturante, é escrita "no funambulesco cabriolar do estilo, na acre violência das palavras, abertas umas em chagas e escorrendo sangue, outras brancas como Noivas amadas derramando lágrimas astrais..." (p. 497); b) de outro lado, há os textos que se dirigem a uma *figura eleita de artista*, como "Dolências...", em que o eu-lírico se dirige a um *Tu*, jovem ainda, mas que, um dia, velho, "na torre verde d'esmeralda, ficarás egrégio, vencedor, imortal, eterno, só e sereno, ao alto, sob as estrelas eternas..." (p. 461); "Astro frio" tematiza a cantora talentosa que, cansada do mundo, esconde-se no claustro de um convento, "ao frouxo clarão de âmbar das lâmpadas lavoradas" (p. 465); "Noctambulismo", por sua vez, dirige-se a um *Tu*, o "deus do Tédio, Mergulhador dos Mediterrâneos da Arte" (p. 469), para que este "dissolva imortalmente o espírito num som, num aroma, num brilho" (idem), "enquanto, fora, na noite, gralha, grasna e grulha o Carnaval em fúria" (p. 468): este texto é perpassado de imagens noturnas, tenebrosas e decadentistas ligadas à noite e à caracterização da personagem: "Amas a sombra [...] Queres a noite, longas trevas noturnas amargas que confundam máscaras hediondas de Gwimplaines com faces louras de deusas. [...] [Ri] a tua venenosa risada em fel e em sangue..." (p. 468-9). Veja-se a importância que o poeta confere à musicalidade expressiva, através do uso da aliteração e da assonância: "Enquanto, fora, na noite, gralha, grasna e grulha o Carnaval em fúria" (p. 468). Esta construção repete-se, com ligeiras variações, no último parágafo do texto: "Enquanto, pois, lá fora, o Carnaval em fúria gralha, grasna e grulha, num repique macabro de guizos jogralescos" (p. 469). Mas este paralelismo, a nosso ver, utilizado livremente, não se configura como recurso que denote preocupação, por parte do artista, em dotar o poema em prosa – tão maleável em suas mãos – de uma forma fixa. Como curiosidade, lembramos que Oswald de Andrade, no *flash* 143 de *Memórias sentimentais de João Miramar*, usa uma construção aliterativa e assonante que em muito se assemelha à de Cruz e Sousa: "Meu folhetim foi distribuído grátis a amigos e criados. E tia Gabriela sogra granadeira grasnou graves grosas de infâmias" (Andrade, 1990, p. 96). Contudo, o humor e a ironia presentes no fragmento oswaldiano desconstroem qualquer homenagem ingênua, pois revelam o intertexto paródico que o modernista enceta com a tradição literária brasileira.

"Página flagrante" trata de dois artistas que caminham juntos, rumo "à conquista das Origens verdes, das puras águas brancas da Originalidade" (Cruz e Sousa, 1995, p. 478) e em busca dos "requintes supremos" (idem) da Arte, cuja "ductilidade, a emoção e a contenção" (idem), mais a concepção de "que a frase vivesse, brilhasse, sonora e colorida, como um órgão perfeito" (idem), bem como o apreço pelas palavras, que "deveriam ser, para se

eternizarem, cravadas no ar límpido, como num forte cristal de rocha" (idem), complementam algumas observações sobre aspectos da estética simbolista abraçada por Cruz e Sousa: "Tudo, enfim, na Arte, deveria ficar luminoso e harmonioso, como um cantar d'astros" (idem); "Fidalgo", da mesma forma, conquanto o eu-lírico se dirija a um *Tu*, "loiro e fantasioso Excentrista" (p. 481), para este "supremamente galgar as regiões infinitas e virgens da deslumbrante Originalidade" (p. 480), não deixa de se referir à "Obra vasta e fecundadora" (p. 481) do próprio Cruz e Sousa: "Com um fio d'astro cinzelarias, darias esmaltes indeléveis e marchetarias idéias, como um tecido d'estrelas, liriais e siderais" (idem). Tais páginas, de "músicas excelsas e tristes, como uma combinação de roxo e azul profundo, dariam frêmitos, vibrações" (idem), e revelam ainda certo gosto orientalista, à Baudelaire, sempre encontrável em Cruz e Sousa:

> Como as pérolas guardadas em cofre do Oriente, envoltas em areia do Mar Vermelho, para não perderem o raro esplendor, a tua Obra, coroada pelas rosas triunfais da Originalidade, ficaria afinal, ó Fidalgo da Arte! envolta nos mistérios do Sol, egregiamente cantando e chamejando, na helênica resplandecência da Forma. (idem)

Ainda neste item se destaca "Ritos", também dirigido, pela voz lírica, a um *Tu* que, "à luz lirial da Lua" (p. 498; p. 499), como artista, abre a própria alma "como um solar antigo" (p. 498) – em seguida, ambos, o artista e sua alma, são caracterizados ao gosto decadentista, como a fímbria das metáforas deixa transparecer: "a tu'alma é um antigo solar" (idem), "És um solar antigo... Tens o ar enevoado do crepúsculo de melancolia que há nos velhos solares" (idem). O último texto deste subgrupo, "Sugestão", é mais narrativo e, hipoteticamente, tematiza a morte de um poeta simbolista pela tuberculose, ainda na flor dos anos, sem este ter podido provar seu valor de "grande espírito sugestivo" (p. 506). Depreendem-se, do texto, novas críticas ao Parnasianismo e a superioridade do artista simbolista em relação à ignorância da turba, mergulhada na "ostentação e pompas do mundo" (p. 507). Este texto, mais alguns poucos de *Evocações*, cristaliza a crítica severa e geral do Simbolismo à insensibilidade da burguesia capitalista, tacanha e positivista.

5. Enfim, são enfocados neste último grupo os textos onde a *figura feminina* é tematizada: a) de um lado, a *mulher negra* aparece em "Núbia", caracterizada como a "Núbia-Noiva, singular e formosa, amada com religioso fervor artístico, com a fé suprema, a unção ritual dos evangeliários do Pensamento" (p. 484). Esta, "de olhos como pérolas negras refulgindo no tenebroso cetim do rosto fino [...] lindo âmbar negro, azeviche da Islândia [e

cujo] sangue quente, aceso em púrpuras de luxúria" (p. 482), convida o poeta a "amar espiritualmente e carnalmente amar" (idem), é, contudo, caracterizada como tendo uma "alma, de forma singela e branca de hóstia" (p. 484) – por tudo isso, estamos ainda bastante distantes dos magníficos poemas dedicados a Gavita, noiva e esposa do poeta, em *Evocações*; b) a *mulher branca*, por seu turno, apesar de estar mais presente nos textos, é geralmente fantasmagórica, como em "Lenda dos campos" e "Aparição da noite", ou ainda fatalizada pela doença (como "Tísica") ou pela tristeza ("Sofia", a musicista que sofre de estranha doença espiritual decadentista). Outros perfis femininos, como o descortinado em "Visões", está ligado à mitologia, germânica e grega: "pátios claros de castelos renanos [onde] desfilassem visões germânicas, *willis* enamoradas e vaporosas, sílfides serenas [...] Ah! mulher que eu procuro e desejo da tenda nômade da Arte, peregrina e fugidia sereia!" (p. 492; grifo do autor). Ressalte-se a pedraria com que o poeta, neste breve poema em prosa, qualifica a noite: "Num brilho cintilante de tiara persa a Via-Láctea encurva-se do alto por sobre mim, nas alvas flores cristalinas das suas estrelas. Encurva-se por sobre mim a pompa negra da noite densa" (idem). O longo "Mulheres" trata das "nebulosas mulheres" (p. 499), loiras e morenas – não são mencionadas as negras –, e sua sugestividade para o trabalho do artista (este, evidentemente, nega o prazer sensual em favor do prazer estético). Enfim, "A janela", mais narrativo, poderia ser colocado junto aos quadros que o poeta faz da natureza, pois apresenta várias descrições da janela verde e do jardim que a rodeia, de frente para o mar. No entanto, a *personagem* do texto, uma alta e bela mulher, "loura, de flavos cabelos" (p. 493), sempre está à janela engrinaldada de "rosas vermelhas e rosas jaldes numa primaveral e casta alegria radiosa de Via-Láctea" (idem) e de "pequeninas estrelas [de flores de jasmim que] punha[m] um encanto romântico e noival de Julieta na larga janela verde que dava para o mar" (idem). Com o tempo, "austeros homens egoístas" (p. 495) edificam altos muros, tapando a visão da janela, do jardim e da mulher, que ora vive encerrada atrás da sempre fechada "vidraça clara eternamente descida, na meia sombra crepuscular" (idem), furtando-se à visão curiosa do eu-lírico. Frise-se, dos fragmentos citados, a colocação dos adjetivos "primaveral" (de uso mais restrito, normalmente) e "noival" (um evidente neologismo), que atestam ainda uma vez como Cruz e Sousa, ao valorizar a palavra, pretende criar uma poesia mais dúctil, sugestiva, alheia ao lugar-comum.

Todos os poemas em prosa de *Missal*, conquanto os tenhamos dividido em grupos, são vincados, em *termos formais*, pela busca da beleza e da construção rigorosa; pela exploração da maleabilidade e da liberdade do poema em prosa; pela criação de neologismos; pela

enumeração adjetiva, tão elementar em Cruz e Sousa; pela mescla do objetivo e do subjetivo. Em *termos semânticos*, a metaforização arrojada e as imagens rebuscadas exploram o esplendor suntuoso de astros e pedrarias; a descrição epifânica, animizada e panteísta de aspectos da Natureza; a exploração de vários prismas dos rituais litúrgicos do Catolicismo (incensos, caçoulas e turíbulos; ostensórios e castiçais; imagens de santos e santas; vestes e paramentos eclesiásticos; velas e outros arsenais de iluminação; música de órgãos e outros instrumentos, além de cantos corais ligados às antífonas e outras partes da missa; apropriação do próprio vocabulário sacro etc.), inclusive como ponto de partida, por livres associações, para as metáforas e as analogias sinestésicas. Em suma, o poeta faz, em *Missal*, um aproveitamento *positivo e sintético* de elementos da estética decadentista, a que se acrescentam o uso intenso de um impressionismo estilístico e, quase sempre, uma compreensão evidente do Símbolo, conforme o demonstramos a partir dos poemas que, respectivamente, abre e fecha o livro. Cremos ter referendado, com citações concretas, como esses elementos estilísticos e de conteúdo se articulam na construção de uma obra original e sumamente pessoal, que reinterpreta e redimensiona, à luz das próprias necessidades íntimas de expressão, e à luz de concepções estéticas realmente novas, antiparnasianas e anti-realistas, o arsenal de imagens do Decadentismo e do Simbolismo – bem como do próprio poema em prosa.

No que concerne aos *temas*, como vimos, estes apresentam uma gama variada e multiforme e oscilam entre espiritualismo e sensualismo, entre satanismo e metafísica, entre misticismo e paganismo, entre o gozo da mulher negra e o louvor da mulher branca, além do apreço freqüente a aspectos da natureza e à sutilização de estados de alma, impressões profundas, devaneios etc. Em suma, diríamos que, em *Missal*, na maioria das vezes, avultam um *décor* e um impressionismo de superfície, de forte apelo visual e imagético, herdeiros do arsenal decadentista – e menos o expressionismo, explorado de forma mais profunda e contundente em *Evocações*.

No que concerne à forma como o poeta, em *Missal*, recorre à Natureza, podemos afirmar que a maioria de seus poemas é devedora do *décor* e do *clima* decadentistas, uma vez que nestes a Natureza aparece artificializada e transfigurada por imagens rebuscadas de pedrarias e astros diversos. Assim, mesmo que elementos naturais caros ao poeta (o sol, o mar, a lua, as flores) apareçam subjetivados, como nos românticos, é mister assinalarmos que tal subjetivação está marcada, no geral, pela recorrência ao artifício. É ainda a partir da Natureza (sol e mar) que o poeta constrói o símbolo fundamental de seu livro, mas este símbolo, pela essência mesma do movimento estético a que se liga, ultrapassa suas raízes e

seus atributos naturais em favor da construção artística, deliberadamente esteticista. Por outro lado, um poema como "Manhã d'estio", ao revelar certos procedimentos crucianos aqui aventados, propicia também algumas reflexões sobre a relação do poeta com a Natureza e a forma epifânica como esta se revela a ele, que a transmuda em arte – tal questão tornar-se-á bastante clara em "Intuições", de *Evocações*. Por ora, pinçamos alguns fragmentos de "Manhã d'estio":

> O azul hoje amanheceu numa melodiosa canção, duma consoladora carícia veludosa de arminho, duma doce e suavíssima frescura de maçã rosada, – brunido, reluzente, como um raro bronze florentino finíssimo, vivamente cheirando a violetas, a jasmins e a rosas machucadas. Na cristalina sonoridade do côncavo páramo aberto há uma etérea música que passa em fios sutilíssimos de luz e de aroma pela sua transparência diamantina e velada, como um líquido radioso e fragrante através duma primorosa safira. [...] fino sentimento amoroso do impoluto noivado dos elementos naturais animados [...] Nós, artistas, que dissipamos toda a nossa mais bela e opulenta porção de glóbulos rubros para arrancar à Natureza a sua latente verdade; que nos embevecemos na contemplação, no misticismo do céu; que de tudo ansiamos pelas recônditas, encantadas origens; que tanta vez nos mergulhamos no azedume e na inclemente maresia do tédio, achando a vida gasta, acabada, falazes e mentidos os seus lentejoulados [*sic*] [...] Porque só a Natureza, germinalmente só ela, nos sabe dar à alma e ao corpo esta nobre saúde, estas estóicas atitudes épicas; porque só ela nos comunica os seus emotivos impressionismos, nos penetra os seus evangélicos, pensativos silêncios e recolhimentos alpestres, tão empiricamente transvasados do neblinoso luar dos Sonhos e tão relicariamente votados ao culto como os santuários; só é dela que vem a crença robusta que nos põe no peito como que afiadas lâminas de espada para destruirmos bizarros as mil venenosas cabeças da formidável serpente da Dúvida. (p. 509-10)

O texto, a partir da apreensão sinestésica do dia nascente, revela como o poeta encontra forças físicas, morais e espirituais na Natureza, que lhe propicia ainda temas e convicções estéticas. Poderíamos dizer que tal concepção de Natureza se aproxima bastante do preconizado pelo Romantismo alemão e por Baudelaire, uma vez que revela ao poeta uma percepção analógica do mundo, do Eu, do outro, das coisas e do mundo do espírito – e será sempre dessas analogias profundas que o poeta recolherá seu arsenal de imagens, metáforas, temas, constatações e posições estéticas. Ademais, representa a busca de uma essência profunda, já que a Natureza, entre os alemães, é parte do Eu universal, espiritual, que rege todas as coisas. Neste sentido, Cruz e Sousa aproxima-se mais de Novalis e se afasta decididamente do Romantismo brasileiro, ainda empenhado na mera exploração da cor local.

Por outro lado, a crítica sempre evidencia Cruz e Sousa como herdeiro das imagens eloqüentes de Castro Alves. De nossa parte, talvez fosse pertinente frisar como o simbolista guarda relações fecundas com outro poeta romântico, o esquecido e desigual Fagundes Varela: veja-se a atmosfera noturna de poemas como "Tristeza" (de *Vozes da América*), tema recorrente em Varela, e o vigor metafórico de "Cântico do Calvário" (de *Cantos e fantasias*),

ao qual se liga o cruciano "Recolta de estrelas", poema que abre *Faróis*: os dois poemas, como se sabe, foram dedicados aos filhos mortos, ainda na tenra infância, dos dois poetas.

2.2.2.2. Apresentação e breve análise geral de *Evocações*

Evocações, pronto desde 1897, só veio a lume em 1898, postumamente, numa edição patrocinada por Saturnino Meireles. Compõe-se de 36 textos: alguns são bastante curtos, caracterizando-se melhor como poemas em prosa; outros, verdadeiros contos simbolistas; outros ainda, ensaísticos, delineadores da arte poética cruciana, oferecem variadas reflexões sobre a arte e o artista. No geral, contudo, como encontramos em *Últimos sonetos*, há o aproveitamento estético dos problemas humanos e sociais vividos pelo poeta, ora plenamente consciente do trabalho com a linguagem, da transcendência do Eu e da busca de uma nova forma literária, livre e maleável, que lhe possibilite a expressão de seus conturbados conteúdos psíquicos. Assim, Cruz e Sousa oferece, em *Evocações*, sob o diapasão simbolista-decadentista-expressionista, algumas das páginas mais tocantes, terríveis e perturbadoras de nossa literatura: páginas em que a escavação dos meandros inconscientes e do universo onírico, através da análise psicológica e da consciência da Dor metafísica, revelam porque o poeta é – frisamos ainda uma vez –, com o prosador Machado de Assis, o instaurador da modernidade na literatura brasileira. Porém, antes de qualquer conclusão precipitada, passamos a uma breve análise da estrutura, dos temas e dos estilemas da obra.

Evocações – simbolista já pelo título sugestivo –, assim grafado no plural, na generalidade da titulação, "atribui a cada um dos textos a atmosfera de mistério" (Silva, 1999, p. 77), conforme observa Luiz Silva em *Um desafio submerso:* Evocações*, de Cruz e Sousa, e seus aspectos de construção poética*, dissertação de Mestrado defendida na UNICAMP em 1999. O plural do título geral induz ainda, segundo o autor, "a que se tome a obra por um conjunto de procedimentos ritualísticos para despertar instâncias passadas ou desconhecidas" (idem). Neste sentido, dois paradigmas claramente se impõem: a *memória* e a *transcendência*. Enfim, "à *imaginação* caberá o papel de costurar o discurso nas duas direções, já que a obra não se sedimenta sobre a linguagem referencial" (idem; grifo nosso). *Evocar*, frisa Luiz Silva, "aponta para o conteúdo místico da linguagem, seu poder encantatório, [...] na evocação souseana com a palavra chega-se aos estratos profundos da dimensão humana" (p. 160). Em seguida, detendo-se no significado de *evocar* (chamar, fazer aparecer, trazer à lembrança) e

invocar (chamar, pedir proteção ou auxílio, suplicar, recorrer), Silva estabelece uma importante distinção:

> As evocações, no sentido da obra, poderiam ser tidas como textos resultantes de um empenho, de um propósito de fazer aparecer algo, o que implica, portanto, em afrontar o ocultamento, o não-dito, o interdito. Por outro lado, as evocações podem estar sinalizando, também, para uma forma de escrita, que tem como função básica estimular sensorialmente e revelar as camadas obscuras da subjetividade. (p. 77)

Em seguida, Luiz Silva apresenta, em seu interessante trabalho, um gráfico com todos os 36 textos de *Evocações*, assinalando, para cada um, colunas com "título; característica; tema principal; implicação semântica; sinopse" (cf. Silva, 1999, p. 79-84). Apesar da funcionalidade e da pertinência do estudo, cremos que a análise que é oferecida pelo autor, doravante, atém-se demais à teoria da narrativa, mesmo que este conclua, ao final, tratar-se de poemas em prosa – e tal forma, *poema em prosa*, aliada à *prosa poética*, rítmica e sugestiva, torna-se da maior importância porque afronta os códigos literários da era parnasiana-realista-naturalista:

> O poema em prosa e a prosa poética, enquanto opções estéticas, no contexto de *Evocações* funcionam como a abertura dos horizontes dos recursos formais. Neles foi possível o monólogo interior (a um passo do fluxo de consciência), bem como a manipulação de características de várias formas literárias e gêneros, sem se render completamente a eles. (p. 179)

O autor, na conclusão de seu trabalho, toca em outras questões pertinentes, como o processo de recepção da obra, sua marginalidade estética e social, sua ligação com a tradição Poe-Baudelaire e a forma como esta responde, estética e existencialmente, ao momento sócio-cultural do poeta:

> O que se vê em *Evocações* é a **resposta da periferia que se tornou centro do discurso**, com plena consciência do autor pelas conseqüências da má receptividade com que era ameaçado. Temas e personagens, antes postos à margem, são reapresentadas [*sic*] no centro de uma **linguagem desafiadora**, em uma **forma desconcertante que instalou o novo**, exigindo do leitor a disposição para a aventura por caminhos desconhecidos, ou percorridos em obras de autores como Baudelaire e Edgar Allan Poe, às quais *Evocações* está vinculada. [...] Em prosa caudalosa, rítmica e inusitada, a linguagem de *Evocações* reflete para que veio: **confrontar o cânone literário e social, em nome da liberdade artística e subjetiva**. Por isso, **novos testemunhos críticos vêm questionar o intento passadista de diminuir a prosa do Poeta em relação à sua produção em verso**. Afinal, a poesia, enquanto realização da beleza em coesão de palavras, transcende expressões e formas literárias, este o intento de Cruz e Sousa em sua aventura evocativa. (p. 186-7; negrito nosso)

O estudo de Luiz Silva e o trabalho que ora desenvolvemos, somados às posições de alguns críticos mais recentes gizados anteriormente (Ivan Teixeira, Sílvio Castro, Gloria Carneiro do Amaral, Ivone Daré Rabello), se inserem entre "os novos testemunhos críticos [que] vêm questionar o intento passadista de diminuir a prosa do Poeta em relação à sua produção em verso" (p. 187), como já deixamos claro. Assim, demoramo-nos na dissertação de Luiz Silva porque esta é um dos poucos estudos específicos sobre a poesia em prosa de Cruz e Sousa. Passemos, doravante, à nossa leitura de *Evocações*.

Este, conforme já aventado, também apresenta, como *Missal*, certa estrutura circular, harmônica e perfeita. O livro abre-se com "Iniciado" – texto a que voltaremos –, *programa simbolista cruciano* que, além da consciência da Dor metafísica, que tanto marca a poesia de Cruz e Sousa, questiona também a condição do Artista, tido como um ser eleito e iniciado. Neste texto se encontra um fragmento que, com certeza, poderia ser tomado como epitáfio do poeta: "A Arte dominou-te, venceu-te e tu por ela deixaste tudo" (Cruz e Sousa, 1995, p. 520). Ainda em "Iniciado", justifica-se a busca da *torre de marfim* como um meio de evasão e reclusão necessárias: longe da turba burguesa, incompreensiva, positivista, parnasiana e tacanha, o poeta pode dedicar-se a seu trabalho supremo:

> Para resistir aos perturbadores ululos do mundo fecha-te à chave astral com a alma, essa esfera celeste, dentro das muralhas de ouro do Castelo do Sonho, lá muito em cima, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta dentre as altas torres coroadas d'estrelas. (p. 523)

Em "Emparedado", o poema que fecha *Evocações* e completa o círculo de subjetividade e de reflexões sobre o poeta, a arte, o Eu e o mundo, dir-se-ia que o eu-lírico, ouvindo a "voz ignota" (p. 672) que lhe fala, é compelido a aceitar a *torre de marfim* de sua própria condição de filho "de Cam, réprobo, anatemizado!" (idem). A qualificação da "voz ignota" pelo poeta dá bem a medida do clima que perpassa todo o livro: esta voz "parece vir do fundo da Imaginação ou do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da Noite – talvez acordes da grande Lira noturna do Inferno e das harpas remotas de velhos céus esquecidos" (idem). Esta torre de marfim, ainda, em contraposição à de "Iniciado", não é de ouro ou de gemas preciosas – mas de pedra; negras pedras –, e aprisionam o poeta dentro do próprio sonho, como que solidificando a metáfora que este usa para qualificar sua condição social:

> Falas em Abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requintes, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos, depurado por todas as civilizações [...] Artista! pode lá isso ser se tu vens d'África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto [...] A África laocoôntica, alma de trevas e de chamas [...]

> Artista? Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, [...] dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas! A África virgem, inviolada no Sentimento, avalanche humana amassada com argilas funestas e secretas para fundir a Epopéia suprema da Dor do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante Negro! [...] Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo [...] para a direita [...] [a] parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! [...] para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas [...] para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências [...] para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível – parede de Imbecilidade e Ignorância [...] E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, – longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho... (p. 672-3)

Estas são as palavras finais de *Evocações* – também suspensas por reticências, mas quão distantes estamos do aparato brilhante e precioso do Sol e do Mar, que fecundava (o primeiro) e guardava (o segundo) o *Missal* do poeta! No entanto, este continua fiel aos preceitos de sua arte, pois, mesmo *emparedado vivo*, responde orgulhasamente com o que tem de mais precioso: sua poesia; seu trabalho com a palavra; a disposição e a possibilidade de, através de novas formas poéticas, escavar os mistérios do Eu e do Outro, da Vida e do Mundo, das Estrelas e da Noite. Evidencia-se aqui, na perspectiva de Ivan Teixeira, como o poeta atualiza o tópico decadentista do *poeta maldito* ligando-o à sua própria condição desgraçada.

Em suma, à profissão de fé formalista, impressionista e superficialmente decorativa de *Missal*, as *Evocações* respondem com uma maleabilidade ainda maior na configuração dos textos, com um acentuado expressionismo, com a adesão plena ao Simbolismo e com uma utilização *sui generis*, personalíssima, do aparato *negativo* da estética decadentista, conforme tentaremos demonstrar mais adiante. Salientamos, por ora, que o poeta continua preocupado com a invenção poética (o suntuarismo das imagens e das metáforas continua presente; a criação de neologismos – como "laocoôntica", perceptível no fragmento acima –; a enumeração etc.). À invenção poética, contudo, é acrescentado um recurso que estava praticamente ausente de *Missal*, e que é claro já nos excertos acima: a repetição (de palavras, expressões, frases poéticas etc.), com a qual o eu-lírico pretende, a nosso ver, conferir evidente ritmo novo à expressão, mas também enfatizar suas evocações profundas, provocar a atenção do leitor para algo importante e/ou fundamental, denunciar uma situação, um estado de alma etc. Assim, estruturalmente, a *repetição* torna-se um dos elementos-chave de *Evocações*, que nos reserva ainda algumas outras surpresas. Dentre estas, a constatação de que o livro se cristaliza sob o império da *Noite* (a Noite real e a Noite da alma, como metáfora

dos meandros inconscientes e profundos do poeta). Portanto, é a partir destas considerações prévias que oferecemos a seguinte classificação, em cinco grupos (arbitrária e meramente funcional, frise-se) dos 36 textos de *Evocações* – tal número, segundo Luiz Silva, simbólico dos 36 anos do poeta ao concluir a organização de seu material, pode ser visto como "uma metáfora entre o livro e sua [de Cruz e Sousa] trajetória existencial" (Silva, 1999, p. 187).

1. Em primeiro lugar, alguns textos de *Evocações* como "A nódoa", "O sonho do idiota", "Um homem dormindo..." e "Nirvanismos", pela exploração de elementos da narrativa (como a ação, o espaço e o tempo – ainda que diluídos no denso psiquismo das personagens), configuram-se peças narrativas autônomas, podendo ser classificados, a nosso ver, como *verdadeiros contos simbolistas*. Neste sentido, tais peças demonstram que, tivesse sido Cruz e Sousa um prosador, este seria um analista profundo do psiquismo de suas personagens, enfocadas não em suas relações de sociedade (tais questões empíricas esbatem-se em Cruz e Sousa), mas mergulhadas em sua solidão ontológica e em sua problemática existencial. Por outro lado, tais *possíveis contos*, ao deslocar a perquirição psicológica do eu-lírico para algumas personagens privilegiadas (o Maurício de "A nódoa", o Araldo de "Nirvanismos", o homem sem nome de "Um homem dormindo...", o idiota de "O sonho do idiota"), não deixam de enfocar, por vias transversas, o psiquismo e as experiências pessoais e subjetivas do próprio Cruz e Sousa (afinal, trata-se aqui de um poeta escrevendo *contos*, etiqueta por certo arbitrária para tentarmos dar conta da maleabilidade com que este explora a palavra, as formas e os gêneros literários). Seja como for, a vivência profundamente onírica do homem que dorme, em "Um homem dormindo..." (este texto abre-se com uma epígrafe de Shakespeare, *Macbeth*, citada em francês), se é universal, indicia também as relações do pensamento cruciano com o Romantismo alemão:

> Entretanto, assim parecendo despreocupado dos segredos e signos da Vida, renunciando a tudo, agora, nesse aspecto de aparente tranqüilidade simples do sono, ele está ali curiosamente, em fundas brumas, **vivendo uma alta e íntima vida psíquica muito mais intensa, muito mais complexa e preocupada do que a outra**. (Cruz e Sousa, 1995, p. 605; negrito nosso)

É esta experiência do sono, enfim, que propicia à alma humana libertar-se e ascender rumo à Abstração, pois toda alma humana, em menor ou maior grau, é saudasa das altas Esferas e está vincada pela "ansiedade de Infinito que cada alma traz mais ou menos em si" (idem), tópico este, por excelência, ligado à estética simbolista.

Os outros textos citados trazem experiências semelhantes (psíquicas e/ou psíquico-simbolistas): Maurício, além de ser perseguido pela negra nódoa (simbólica de sua própria vida desregrada), que lhe há de matar, defronta-se com seu duplo no espelho (o texto é um dos primores crucianos de deformação expressionista, ao enfocar, sob densa atmosfera noturna, a gradativa asfixia do rapaz); em "Nirvanismos" narra-se a sagrada loucura de Araldo, que perambula por florestas (o texto permite uma fecunda leitura, em suas primeiras páginas, com "Na floresta do alheamento", de Fernando Pessoa/Bernardo Soares) e desertos, sendo enfim arrebatado para o alto. O texto, metáfora do poeta peregrino, desconstrói-se no final porque deixa claro que tudo não passou de uma fantasia de Araldo, "da sua fabulosa e sobre-humana Imaginação de louco..." (p. 657), quando então se evidencia o caráter narrativo que estrutura o texto.

Finalmente, "O sonho do idiota", aberto com uma epígrafe de *Axel*, de Villiers de L'Isle-Adam, é uma longa narrativa que também tematiza o mundo onírico: em suma, a personagem adentra uma igreja em festa – descrita de forma bastante sinestésica –, e vê, epifanicamente, a bela moça loira, "os cabelos finíssimos, os olhos azuis peregrinos [...] espiritualizada por nimbos de angelitude [...] santa de lirial candidez" (p. 635). Esta vibra estranhas cordas no psiquismo e na lembrança do idiota, que, platonicamente, recorda-se do mesmo encontro em circunstâncias passadas (a teoria das reminiscências). Contudo, finda a celebração, a moça se perde na multidão que sai e a igreja se fecha "quase que por encanto" (p. 637). O rapaz fica preso e o *narrador* avisa que "uma vida fantástica, místico-psíquica, ia sem dúvida se desenvolver agora na sombra" (idem): com efeito, o idiota relaciona a moça com a imagem da santa que adorna um dos nichos do templo. A santa, bela e loira, traz um lírio nas mãos e porta "o manto azul constelado de estrelas de prata, coroada de um diadema de cintilantes pedrarias" (idem). Impotente, incapaz, invejoso da humanidade sã e feliz, o idiota sente-se como um verme em relação a uma estrela (tema caro ao Simbolismo). Inicia-se então o pesadelo (este é provocado pela "inveja verde, nauseabundo reptil verde enroscando-se-lhe nas carnes" – p. 639). O pesadelo, que mescla elementos decadentistas da *estesia do disforme e do repugnante*, em clave expressionista, é assim caracterizado:

> Só na morte ele podia libertar-se desta inveja que o acorrentava, que lhe porejava do sangue, que lhe vertia um fel verde à boca – inveja verde, nauseabundo reptil verde enroscando-se-lhe nas carnes, medonho reptil verde saindo-lhe dos olhos, asqueroso reptil verde saindo-lhe das narinas, todo o seu miserável corpo invadido por hediondos reptis verdes. [...] o idiota, como um monstruoso reptil verde, sentiu-se subdividido, multiplicado infinitamente em milhões e bilhões de reptis verdes de todos os aspectos e formas, longos, lentos, elásticos, subindo pelos altares, descendo pelos paramentos, viscando as vestes dos Santos, se arrastando pelas asas, pelos frisos das colunatas, pelo arco cruzeiro, tatuando de

> verde a prata das lâmpadas e subindo, sempre triunfais, avassaladoras, sufocantes, numa peste verde, até o altar-mor, sobre o cibório de ouro, sobre o cálix de ouro, sobre a cruz do Cristo de ouro, **esmeraldeando** maravilhosamente com **bizarrismos bizantinos** de formas as requintadas cinzeluras refulgentes, de níveas claridades puras e brumosas de Via-Láctea, da velada e suntuosa Capela de reverências, **tabernacular**, do Santíssimo Sacramento. Era uma fantástica vegetação de reptis que tomara todo o templo [em] sibilos de esmeraldas ondulantes. (p. 639-40; negrito nosso)

Ao final do texto (como acontece em "Nirvanismos"), o *narrador* relativiza o *clima* nauseante e sufocador da narrativa ao afirmar que tudo não passara de um sonho do idiota, "que, mesmo assim acordado, continuaria eternamente e amargamente a sonhar..." (p. 641). De qualquer modo, evidencia-se, no texto, um tratamento diferente (em relação a *Missal*) do aparato decadentista, pois se mesclam, agora, dois aspectos desta estética: o magnífico suntuarismo descritivo do templo é manchado, emporcalhado, pelo visco e pela própria presença repugnante dos répteis (animais imundos) no espaço sagrado. Por outro lado, tal mistura só é possível porque o texto, preocupado em essência com a escavação onírica e psíquica da personagem, ao trazer à tona o estranho mecanismo do sonho, revela o embaralhamento de que este se nutre. Não se trata ainda do automatismo psíquico dos surrealistas, evidentemente, mas este texto, ao lado de "Um homem dormindo..." e "A sombra", comprova como o mundo onírico e sugestivo, revelador do lado noturno e misterioso da psique, interessou a Cruz e Sousa – e aos simbolistas seus contemporâneos. As palavras grifadas por nós no texto, os neologismos "esmeraldeando" e "tabernacular", e a construção aliterante e assonante "bizarrismos bizantinos", evidenciam ainda uma vez a preocupação construtiva de nosso poeta.

Talvez fosse pertinente colocar neste grupo a narrativa alegórica de "Sensibilidade", onde a velhinha Lúcia, que "fazia lembrar uma gravura antiga" (p. 564), e cujo nome "aveludadamente azul [...] carinhoso e parnasiano [...] esmalte claro das sílabas, a forma de delicada porcelana, um fino e precioso mosaico ou os embutidos luxuosos dos charões" (idem), revela-se, na verdade, como uma alegoria da Dor: "Não era apenas uma velhinha, trêmula, engelhada, que vagava todas as manhãs, desamparadamente: era a Dor, a Dor cruel e ignota, que ninguém sentia, ninguém via, mas que vinha sempre sombriamente viver junto à estranha vida que no mar palpitava" (p. 568).

2. O segundo grupo a ser enfocado é o dos textos *temáticos das lembranças e referências familiares de Cruz e Sousa*, como os dedicados a Gavita ("*Mater*", pungente documento humano escrito quando do nascimento do primeiro filho do poeta, Raul, em 1894; "Espiritualizada", que também enfoca assuntos como a maternidade, a Dor e o amor

espiritualizado; e "Balada de loucos", comentado adiante), além de "Abrindo féretros" e "A sombra".

Este último, conforme já apontado, tematiza o mundo onírico e apresenta importante contraponto com "O sonho do idiota" e "Um homem dormindo...". Em "A sombra" – que não foi colocado no primeiro grupo porque aborda questões pessoais, íntimas, do eu-lírico, e não de *personagens* –, a voz lírica descreve um pesadelo que tem com a mãe morta, a princípio confundida com uma sombra ameaçadora, duplo do poeta, que se aproxima cada vez mais lentamente. A importância dos *olhos*, do *olhar* e do *ver*, em Cruz e Sousa, bem como a revelação epifânica que advém do ato de *olhar* – neste texto aguçado por conta do clima onírico, noturno e fantasmagórico –, recebem aqui um tratamento primordial:

> E eu abria muito os olhos, assombrado, num espanto mudo... [...] E eu abria cada vez mais os olhos, assombrado, num espanto mudo... E eu abria cada vez mais os olhos, cada vez mais, cada vez mais... E os olhos, espasmados de terror, aflitos, perseguidos pela Sombra, parecia-me senti-los crescer, dilatarem-se, grandemente, longamente, rasgadamente abertos e fascinados pelos magnetismos letais da Sombra... (p. 644)

Num sentido que se coaduna com a *epifania pelos olhos*, as repetições enfatizam o assombro do eu-lírico na iminência de algo estranho a acontecer, assim como seu desespero, sua ignorância e sua impotência. Ainda neste sentido, a construção "E a sombra buscava-me, caminhava para mim resolutamente" (p. 642; p. 643; p. 644) repete-se, no corpo do texto, três vezes – não como um refrão, mas aleatoriamente, já que o poeta não se preocupa, em seus textos, com qualquer tipo de forma fixa para o poema em prosa.

Em "A sombra", finalmente, há o despertar do eu-lírico (como nos dois *contos*, acima), quando então este dirige um "monólogo amargo" (p. 646) à memória da mãe, que criou "a dolente, a magoada Obra de sangue da minha existência e a quem eu dediquei [...] sinfonias **beethovínicas** do Amor" (idem; negrito nosso). A forma como o neologismo foi derivado, a partir do nome de Beethoven, é uma constante em Cruz e Sousa, que assim homenageia – e dialoga intertextualmente com – poetas, compositores e artistas que lhe são caros. Outros exemplos podem ser rastreados em "Nirvanismos", de *Evocações*, onde a voz lírica afirma: "Nas cordas tempestuosas desse vento tremendo choravam por vezes sinfonias **tannhäuserianas**, loucuras **reileareanas**" (p. 656; negrito nosso).

Em "Abrindo féretros" o eu-lírico, ao chegar a casa, vindo da rua, pode agora, no sossego de seus "secretos isolamentos [e] solenes abstrações [...] penetrar serenamente no Além, debruçar transfigurado no Mistério" (p. 626) para fazer a evocação de seus mortos: o primeiro, a jovem Ana, morta na flor dos anos; o segundo, a velha Antônia; o terceiro, a mãe

do poeta, Carolina; o quarto, seu pai, o pedreiro Guilherme. Interessa-nos pinçar, deste texto, um fragmento revelador da forma como Cruz e Sousa se vale do *dolorismo*, da *morbidez* e da *algolania* decadentistas para, sádica ou masoquistamente, revelar aspectos dolorosos e desastrosos de sua própria vida e/ou da de seus semelhantes (vejam-se, a propósito, os poemas "Litania dos pobres", de *Faróis*, e "Crianças negras", do *Livro derradeiro*, exemplares deste procedimento típico do poeta):

> Sim! Criatura dos Anjos que, no entanto, o Inferno possuiu e por fim acabou por estrangular! Coração sangrante! Ser do meu ser! [...] que hóstia sanguinolenta e travorosa deram-te a comungar na Vida, que pão tenebroso de Páscoa de lágrimas deram-te a devorar, que cálix de vinho letal, alucinante, sugado ao fel das chagas e das gangrenas propinaram-te à boca verminada pelo primeiro beijo de amor, quando tu tinhas as fomes e as sedes vorazes, cegas, desesperadas do Não-Ser, quando aspiravas às formas celestes, quando sentias, apesar da tua inocuidade de poeira mas, talvez!, poeira de algum divino astro diluído, **o insaciável desejo de abranger Infinitos**. (p. 630; negrito nosso)

A citação ajuda-nos a pensar em outros termos: é como se o mundo, doente, absurdo, *decadentista*, intrinsecamente mal, fizesse o poeta passar por inúmeras provações e misérias e o privasse de atingir seus altos ideais simbolistas e seu "insaciável desejo de abranger Infinitos". Portanto, o mundo, o próprio poeta e seus semelhantes, de forma vincadamente pessimista, recebem agora tais qualificações *negativas* do Decadentismo. Ainda em outros termos, resta ao poeta (emparedado vivo; maldito enquanto artista e enquanto ser humano) vasculhar o mundo noturno de seus sonhos, de sua vida e da de seus iguais como resposta à crueldade exterior: o conflito gerado, entre seus altos anseios e a vil e desprezível realidade, como que atualiza, nos poemas e nos textos que então escreve, os aspectos pessimistas, mórbidos, grotescos e doloristas da estética decadentista, antes ausentes da palheta do poeta – ou presentes em outros termos: na atmosfera de um *décor* específico, na caracterização da figura feminina e/ou na qualificação dos desejos do eu-lírico. Em suma, cremos que também neste sentido a poesia de Cruz e Sousa estabelece um diálogo *sui generis* com o Decadentismo, que agora aparece inclusive como um entrave para a plena realização simbolista do poeta.

Dos textos que tematizam a vida em comum do poeta com a esposa, Gavita, chamamos a atenção para "Balada de loucos", aberto com uma epígrafe de M. de Vogué. O poema nos interessa particularmente porque toma as personagens Hamlet e Ofélia, de Shakespeare, como metáforas da própria condição humana do poeta e de sua esposa. No que tange a Hamlet, este, no longo "Intuições" (a ser visto), é tomado como símbolo universal do

ser humano, porém aqui se torna símbolo da experiência pessoal do poeta, que arcou com a loucura de Gavita, por vários meses, em 1896:

> O luar dava-me a impressão difusa e dormente de um estagnado lago sulfurescente, onde eu e ela, abraçados na suprema loucura, **ela na loucura do Real, eu na loucura do Sonho**, que **a Dor quint'essenciava mais**, fôssemos boiando, boiando, sem rumos imaginados, **interminamente**, sem jamais a prisão do esqueleto humano dos organismos – almas unidas, juntas, só almas vogando, almas, só almas gemendo, almas, só almas sentido, **desmolecularizadamente**... (p. 620; negrito nosso)

Assim, o afogamento de Ofélia transfigura-se no afogamento contínuo dos dois esposos, sob "as estrelas [que] **violinavam** a sua luz" (idem; negrito nosso). Ela, "lúgubres litanias rezava [...] [e] soluçava baixinho rezas bárbaras" (idem), enquanto ele mergulhava "na concentração **esfingética** de todos os meus sofrimentos" (idem; negrito nosso), ao som da estranha e "vulcanizada balada negra" (idem). As repetições amplificam a desolação do eu-lírico e revelam o fluxo sem fim de sua condição, aspectos estes evidenciados ainda na construção "A pouco e pouco – dois exilados personagens do Nada – parávamos no caminho solitário, cogitando o rumo, como, quando se leva a enterrar alguém, as paradas rítmicas do esquife..." (p. 619; p. 620), que se repete três vezes no corpo do texto. Frise-se, contudo, que este embrião de estribilho, ao acentuar o ritmo, não o faz com regularidade e tampouco sob qualquer compromisso com uma forma fixa, conquanto aqui se trate de uma balada (em prosa). Ressalte-se o uso esdrúxulo dos advérbios em *mente* e dos neologismos, grifados por nós no texto. Saliente-se, ainda, como o clima de opressão se acentua através da *reificação decadentista* do casal, "duas Chagas obscuras mascaradas na Noite" (p. 619), e da *personificação decadentista* de alguns elementos celestes:

> Em cima, na eloqüência lacrimal do céu, uma lua de últimos suspiros, morta, agoniadamente morta, sonhadora e niilista cabeça de Cristo de cabelos empastados nos lívidos suores e no sangue negro e esverdeado das letais gangrenas. [...] sob a galvanização espectral do luar [...] O luar plangia, plangia, como as delicadas violetas doentes e os círios acesos das suas melancolias. (idem)

3. O terceiro agrupamento que propomos refere-se aos *textos intimistas e reflexivos, inclusive de auto-análise psicológica*, como "A noite", qualificada metaforicamente como "doce abismo estrelado, nirvana sonâmbulo, taça negra de aromas quentes, onde eu bebo o elixir do esquecimento e do sonho!" (p. 537), e como "Hóstia negra dos Sonhos brancos que eu eternamente comungo!" (p. 539): a noite, assim, é elevada a um dos mais importantes símbolos das *Evocações*, pois ao evocá-la – e invocá-la –, o eu-lírico se debruça no caos de seu mundo inconsciente e desconhecido, em busca da transcendência. Este texto, pois,

complementa em vários sentidos os apresentados anteriormente, uma vez que estes também estão vincados pelos aspectos noturnos e pela reflexão.

Dentre outros deste grupo, citamos "Melancolia", "Sonambulismos", "Dor negra" e "Asco e dor". Em "Melancolia", dirigindo-se ao melancólico Lusbel, o eu-lírico denuncia a corrupção do sentimento e dos altos valores idealistas, ora conspurcados pelo dinheiro e pela mais-valia burguesa: "o Sentimento está metalizado em ouro [...] [e] a alma anda em cheques universais, no câmbio feroz do egoísmo humano" (p. 541). "Dor negra", por seu turno, de temática histórico-social, denuncia a escravidão e a colonização africanas.

"Sonambulismos" começa "pelas horas concentrativas de uma noite tropical de verão" (p. 559), quando a visão do eu-lírico "ficou sonambulamente deslumbrada por este espantoso e imaginoso espetáculo da Lua" (idem). De forma sinestésica, continua a qualificação da noite: "Todo o azulado espaço estrelara já, fina e aristocraticamente. Na floreada constelação da Via-Láctea [...] na Nave dos Astros [...] Como que diamantinas cordas tensibilizadas de harpas miraculosas" (idem). Enfim, o eu-lírico vê – epifanicamente – a lua transfigurada primeiro num "estranho Verme sulfúreo" (p. 560); depois, numa "asiática beleza judaica de Rabino erradio e sacrossanto" (idem); em seguida, na figura de Cristo, que lhe sorri e o abençoa, chorando por ele; finalmente, na figura de Satã, que o amaldiçoa veementemente e cuja "boca rubra" (p. 563) ri "empedernidas risadas d'escárnio" (idem). A blasfema transfiguração de Cristo em Satã é um excelente exemplo da *epifania satânica* cruciana, em diapasão decadentista, e evidencia ainda certa *nevrose do rubro*:

> Mas, de repente, como por uma transmutação de mágica, tive um fundo sobressalto; do meio daquela espécie de torpor fui violentamente sacudido por uma impressão de deslumbramento, e, então, vi! estupefato, que aqueles divinos lábios lívidos a pouco e pouco se satanizavam e enrubesciam, passava sobre eles um relâmpago de fogo; aquela boca martirizada afinal abria-se estranhamente rubra, estranhamente rubra! – e desvairadas gargalhadas vermelhas estalaram e rolaram retumbantemente pelo espaço a fora como atroantes excomunhões... E as estrepitosas risadas rolaram ríspidas, cortadas sangrentamente de sarcasmos e ensangüentando e abalando todo o espaço, como risadas de um novo Cristo satânico, despenhado e rebelde na eterna confusão dos séculos... (p. 562)

Este texto é um claro exemplo do que chamamos, abaixo, de *caminho inverso do Simbolismo ao Decadentismo*, pois começa pelas reflexões e otimismo simbolistas e, de repente, é invadido por um satanismo desestabilizador, que dilui qualquer possibilidade de transcendência. Outrossim, o texto acusa a presença de Baudelaire e assinala para a fusão compacta, *sui generis*, que nosso poeta extrai das duas estéticas, decadentista e simbolista, utilizando-as geralmente de maneira insólita.

"Asco e dor" tematiza as impressões de um carnaval de rua a que o eu-lírico assiste. Todavia, tais impressões são distorcidas num expressionismo doloroso e cruel, pois os carnavalescos são da mesma raça do poeta. Assim, sob o crepúsculo e sob o tédio da hora, o eu-lírico acompanha a turba pelas ruas, qualificando-a como "manadas de gado estropiado que uma peste assolou" (p. 573), e cuja inconsciência provoca asco, dor e revolta na voz lírica: "Dor e asco dessa esdrúxula, absurda turba bruta" (p. 574). Atente-se para a sonoridade assonante em *u*, cava e soturna. Este texto, ao lado de "Emparedado" e "Dor negra", revela-se como uma das mais pungentes reflexões de Cruz e Sousa sobre suas origens ancestrais, sobre a situação de sua raça e sobre a sua própria condição social e humana num país recém-saído de um sistema escravocrata absurdo.

4. Um quarto grupo, dada a evidente dificuldade de classificação, poderia englobar *textos de temática diversa (inclusive feminina), sob o embate evidente do Decadentismo e do Simbolismo*. Aqui, pelo menos cinco subgrupos podem ser delineados: a) os textos *puramente simbolistas*, programáticos, como os sinestésicos "Região azul..." e "Asas...", este, a nosso ver, um evidente manifesto simbolista. Frise-se, inclusive, que estes dois poemas em prosa são os únicos, em todas as *Evocações*, que não apresentam personagens humanas: seu aspecto evocativo, com ser estético, se encharca do idealismo, do espiritualismo e do transcendentalismo almejados pelo poeta; b) um único texto *puramente decadentista*, "Capro" (analisado abaixo); c) os textos que palmilham, claramente, um caminho *do Decadentismo ao Simbolismo*, como "Condenado à morte" e "Ídolo mau" (também comentados abaixo); d) os textos que, ao contrário, parecem recuar *do Simbolismo ao Decadentismo*, como "Anho branco" (analisado abaixo) e "Anjos rebelados" (este, bastante narrativo, enfoca três velhas que, sob um clima algo espiritualizado, vão ao cemitério para blasfemar pela morte de seus filhos. Ao final, satanicamente, as três são arrebatadas por bruxas, sob o "plenilúnio cidrento, de **marfinal** claridade mortificada" – p. 603; negrito nosso); e) os textos que tematizam *a mulher, geralmente sob enfoque decadentista*: "Seráfica" (onde o *clima* decadentista revela a espiritualidade simbolista); "O sono" (abre-se com uma epígrafe de Poe, citada em francês): trata-se aqui de uma mulher dormindo, de quem o poeta sente ciúmes, conforme revela a metáfora de sabor decadentista: "Os meus ciúmes, bravos leões acordados" (p. 548); "Adeus!", por sua vez, apresenta a estranha Zulma, caracterizada de forma decadentista ("negror de caos bíblico dos teus olhos", "as estepes da tua alma", "a múmia fria do teu afeto" – p. 555), de quem o poeta foge, após atribulada paixão ("negros castelos maravilhosos da Paixão, em cujos soberbos, longos e silenciosos paços constelados as nossas duas almas

erraram letárgicas" – p. 556); em "Vulda", conquanto a mulher misteriosa seja caracterizada de forma decadentista, seu nome sugestivo é que é saboreado pelo eu-lírico: "Os veludos e aromas noturnos do teu próprio nome, Vulda" (p. 596); "Talvez a morte?!..." narra, brevemente, o encontro do poeta, numa noite de luar, com a estranha figura de um "vulto de mulher, alta, esgalgada e lívida, vestida de negro e velada pela redoma vaporosa da bruma da lua..." (p. 615), que enfim desaparece: "Ah! quem era, afinal, essa Visão, essa ave de luto e melancolia celeste?! Talvez a Arte?! Talvez a Morte?!" (p. 616): veja-se como a fusão Decadentismo e Simbolismo, no texto, torna-se contundente; "Tenebrosa" evoca a quente e satânica sensualidade da mulher negra, metaforizada da seguinte forma: "semelhas bem uma noturna e carnívora planta bárbara, ardente e venenosa da Núbia" (p. 556), "nua, lúbrica, nevrótica, como a magnética serpente de cem cabeças da luxúria" (p. 557), ou ainda "alta e maciça torre de treva" (p. 558). Contudo, saliente-se aqui o caminho do Decadentismo para o Simbolismo, pois, apesar de este ser o mais explicitamente erótico texto de *Evocações*, termina por sugerir, após a posse sexual, um bem-estar não apenas físico, mas perpassado de certa idealizada espiritualidade:

> E que a tua **vulva veludosa**, afinal! **vermelha, acesa e fuzilante como forja em brasa, santuário sombrio das transfigurações**, **câmara mágica** das metamorfoses, **crisol orignal** das genitais impurezas, fonte tenebrosa dos êxtases, dos tristes, espasmódicos suspiros e do Tormento delirante da Vida; que a tua vulva, afinal, vibrasse vitoriosamente o ar com as trompas marciais e triunfantes da apoteose soberana da Carne! [...] eu teria sobre ti o poderoso domínio do leão de majestosa juba revolta, **amando-te de um amor imaterial** [...] Então, **na cela mística do meu peito, como num sacrário**, eu sentiria passar **em vôos brancos esse grande Amor espiritualizado**, estrela diluída em lágrimas, **lágrimas convertidas em sangue**, como a expressão de um **sonho, ao mesmo tempo carnal e etéreo, humano e divino**. (p. 557-8; negrito nosso)

A metaforização e as imagens arrojadas, a exploração da musicalidade das palavras, a mescla de objetivo e subjetivo e, enfim, a mescla de elementos decadentistas e simbolistas, comprovam o afirmado acima. Com "Núbia", de *Missal*, "Tenebrosa" tematiza a mulher negra, revelando uma faceta mais carnal, real e verossímil do amor – a qual, bem entendido, não se esgota na posse sexual, pois o poeta busca a transfiguração e a transcendência do ato amoroso.

Talvez fosse pertinente agrupar, neste item que trata da figura feminina, o misterioso e sugestivo poema em prosa "Extrema carícia...", que nos apresenta um *Ele* que recebe "todos esses sutis e esquisitos efeitos letais daquela extrema carícia..." (p. 658) de "áspides delicadas, de uma volúpia ultraceleste" (p. 657), sob "um final de crepúsculo" (p. 658) e/ou sob "um luar espasmódico, em delíquios, que nervosamente o aureolava, que lhe caía em neblinas de lírios

mádidos" (p. 657). *Ele*, assim, sentia-se num "nimbo azul, ouro, azul, ouro, azul, [que] eterizava-o, como se ele, por abstratas formas estranhas, girasse nas constelações, nas curiosidades prismáticas, cambiantes dos eclipses..." (idem). Veja-se, ainda uma vez, a importância concedida às sinestesias (tato, olfato e visão, principalmente) e a mescla personalíssima de elementos decadentistas e simbolistas.

Em "Capro", que consideramos *puramente decadentista*, tematiza-se o tipo comum, dândi, do intelectual refinado, mas que não consegue criar. Assim, algumas questões importantes vêm à tona: o apurado senso estético do Capro, seu olfato ultradesenvolvido, sua angústia diante da página em branco (tema dileto dos poetas modernistas), a forma expressionista, deformadora, com que o *narrador* descreve e qualifica sua personagem e, enfim, a *nevrose do rubro*, aspecto em que nos deteremos. O Capro, "superexcitado pelas nevroses ardentes do Pensamento" (p. 531), espécie de irmão espiritual de des Esseintes, aprecia tanto "as liturgias simbólicas de Verlaine [...] [quanto os] satanismos de Huysmans" (idem). Vejamos como Cruz e Sousa, de forma talvez mais violenta que Barreira em "A crucificada", qualifica a *nevrose do rubro* de sua personagem – aspecto este, como se sabe, essencialmente decadentista:

> E nessa tendência espiritual orgânica para os **efeitos sangrentos**, preferia à clorose das magnólias e lírios brancos a **rubente coloração das rosas e cravos bizarros**. [...] toda a sua estética se manifestava então por uma corrente impetuosa de luxúria, de caprismo, de lubricidade pagã de sátiro, de fauno mítico, estirado ao sol [...] Feriam-lhe agudamente a retina, impressionando-a, hipnotizando aquela idiossincrasia fatal, o **ensangüentamento dos ocasos**, os **vermelhos clarinantes dos clarões de fogo**, os **rubros candentes**, inflamados, das **forjas**, os **escarlates violentos das púrpuras**, os álacres **rubis de certas tropicais florações e folhagens**, os **rubores quentes** de certos sumarentos e selvagens **frutos**, a **sulferina coloração** delicada de **vinhos** tépidos, todos os **rubros majestosos**, potentes, embriagantes, toda a **chamante alucinação** dos **vermelhos crepitando em sensações de chama**, todas as atroantes fanfarras e gamas infinitas e finíssimas das cores como que aperitivas, palatais, genealógicas do **Sangue**. Os **livros carnalíssimos**, que porejam luxúria, acendiam-lhe, mais **flamejantes**, os **instintos sensuais**; e ficava então puro **maometano**, revestido em **sedas e pedrarias prodigiosas de gozo**, nesse **luxo oriental** em que a Ásia se perpetua como o **lânguido sol decadente** das exóticas sensualidades. Nos seus nervos, nas suas veias circulavam **flamas** geradoras dessa **Originalidade**. (p. 531-2; negrito nosso)

Ao orientalismo de matriz baudelairiana juntam-se o luxo suntuoso e precioso, a *nevrose do rubro*, a mistura de elementos de vária ordem, objetivos e subjetivos. Além disso, há a sóbria exploração da musicalidade da expressão (como em "cravos bizarros", "clarinantes [...] clarões", "chamante [...] chama" etc.). Contudo, o Capro morre ao final e o *narrador* o vê, constatando que os pés do homem, de sensualidade lancinante, "pareciam ter também, sinistra e ironicamente, estranha evidência capra" (p. 537). Tal evidência, tida como

"um espectral e derradeiro desdém da Natureza..." (idem), merece um comentário: parece-nos, em ressonância ao que foi afirmado anteriormente, que o *narrador* ironiza o fato de o Capro, imerso em dandismo, luxúria e decadência extremas, ser incapaz de criar, pois suas energias, todas canalizadas para "os instintos puramente sensuais [...] dispersavam-se [...] agravando, a sua impotência conceptiva" (p. 536). O Capro, em conseqüência, "reconhecia toda a sua Impotência, via-se flagrante no espelho cruel e nu do seu Nada" (idem). O que se quer dizer é que, se o infeliz almejasse, como o poeta Cruz e Sousa, o alto idealismo espiritualista das esferas simbolistas, ele seria bem-sucedido, ou seja, encontraria a transcendência e a satisfação na poesia, ainda que *emparedado vivo* (o poeta entre pedras negras; o Capro, na própria sensualidade). Evidencia-se, pois, a visão cruciana, apontada anteriormente, de certa recusa do Decadentismo no que este tem de arraigadamente dândi, sensual, pessimista, nosológico, langoroso etc.

Em abono desta afirmação pode-se contrapor, a "Capro", o texto "Ídolo mau", que representa o doloroso caminho do Decadentismo ao Simbolismo. Neste último, aberto com uma epígrafe de Villiers de L'Isle-Adam, extraída de *Axel*, tematiza-se também um ser decrépito, mas que é exortado a se elevar espiritualmente. O eu-lírico dirige-se a um homem: "De descaro em descaro, de deboche em deboche, as tuas paixões, os teus vícios, monstros leviatânicos, empolgaram-te" (p. 616; p. 617), repetindo esta construção por duas vezes no corpo do texto. Em seguida, diz-lhe que "é de lágrimas, é de desejos, é de gemidos, é de aspirações e agonias que se fecunda a imortalidade" (p. 618), exortando-lhe "que renasças de ti mesmo, com entusiasmos bizarros [...] [e olhe as coisas] com olhos sonoros, harmoniosos" (p. 619):

> Porque tudo está na espiritualidade, na alma. Tudo está em fazer da alma nova hóstia, um sol incomparável, a quint'essência do Sentimento, para que a alma seja mais eterna que a luz, mais forte que os bronzes, mais etereal do que os astros. Alma, alma, mais alma, mais alma, muita alma, muita alma, toda, toda a alma, toda a infinita alma! (p. 618)

Frise-se, ainda uma vez, a metaforização arrojada de nosso poeta e a repetição da palavra "alma", como que evocando a própria imortalidade desta, sua saudade das altas Esferas azuis da espiritualidade.

O texto "Condenado à morte", conquanto tematize a vida de um artista, o "doloroso Estético" (p. 541), também representa o claro caminho do Decadentismo ao Simbolismo. Aberto com uma epígrafe de *Seraphita*, de Balzac (obra que, conforme Sonia Brayner, foi uma das fontes onde Cruz e Sousa bebeu uma melhor compreensão da teoria das

correspondências), o texto enfoca a vida deste que "estivera já em contactos com o Mundo" (p. 542), mas que, agora, fora "arrebatado não sei por que estranho Mistério, não sei por que esquisita impressão abstrata, não sei por que fluido maravilhoso, para a Morte, antes mesmo da consumação da matéria" (idem). Merece menção especial a forma decadentista como o eu-lírico qualifica a figura feminina antes amada pelo "doloroso Esteta", que antes da elevação se perdera também "na fascinação satânica da mulher, no encanto virginal da sua carne, na **tantálica tentação** dos seus braços **tentaculosos**" (p. 543; negrito nosso): vejam-se a aliteração e a assonância presentes nos *bizarros* termos grifados.

"Anho branco", ao contrário, inverte o árduo caminho acima, indo do Simbolismo ao Decadentismo. Este poema, de temática religiosa (o cordeiro que é sacrificado, aqui transfigurado na moça alva, que vive em harmonia com a natureza), apresenta, a princípio, uma perfeita *sinfonia do branco*, mas tal é manchada violenta e sadicamente pelo eu-lírico, que como se espoja no sangue vermelho do sacrifício. Eis como a moça é qualificada:

> Esse corpo branco de brancura olímpica de deusa [...] estranha Visão florestal que, quando aparecia, como que tornava brancos todos os aspectos [...] vastas miragens brancas, vertigens de cores brancas, nuances brancas, tudo nevadamente aceso em fulguramentos e cambiantes brancos. [...] brancura intacta, da inviolabilidade de tabernáculos, que parecia sempre repurificada nas origens das extremas lactescências, das neves inacessíveis, dos indeléveis florescimentos. E essa incomparável brancura magnetizava os sentidos. (p. 547)

Em seguida, eis como é descrita a atração exercida por este novo Anho branco, que é sadicamente sacrificado "para a efusiva Páscoa nova das transcendentes luxúrias..." (idem):

> Enfim, a candidez e brancura suave das pompas da carne virgem, despertariam nos temperamentos violentos, selvagens, anseios intensos, acordariam o gozo idiossincrático, não de desvirginá-la, de violá-la, na brutalidade feroz dos instintos, mas de a morder, de fazer sangrar à faca, com volúpia, com febricitante paixão, carne tão odorante, tão balsâmica, tão lirial e nevada, engolfando saciadoramente nela o aço fúlgido e rijo, rasgando-a com a lâmina acerada e aguda em talhos veementes, vivos, gritantes de sangue fresco e fumegante, escorrendo, gotejando rubinosos vinhos de aurora, toda ela flagrantemente aberta numa esdrúxula floração boreal. (idem)

O que queremos dizer, quando mencionamos que o texto significa um caminho inverso do Simbolismo ao Decadentismo, é que este – como é claro em "Sonambulismos" –, tem seu clima espiritual invadido de forma blasfema e perturbadora por elementos do Decadentismo (a *nevrose do rubro* e o sadismo, por exemplo), que desconstroem toda a pureza, a síntese e a frágil estabilidade simbolistas. Neste sentido, é como se a alta torre de marfim do poeta simbolista estivesse sob constante ameaça decadentista (se tomamos esta palava em sentido lato, como designativa da própria crueldade do mundo). Ou seja, estamos

chamando a atenção, neste e em outros textos aqui comentados, como o poeta seleciona elementos *negativos* da estética decadentista (Pessimismo fatalista; Inconstância e precipitação desastrosa da vida; Engano e desengano; Desânimo e apatia; Satanismo e morbidez; Perversão cínica e sádica: Algolania e dolorismo; Nosologia; Estesia do disforme e do repugnante, do horrífico e do fúnebre etc.) para, com elas, qualificar o mesquinho mundo em que vive e que o condenou a sentir-se como *emparedado vivo*. Tais características, inclusive, podem estender-se, sádica ou masoquistamente, à própria pessoa do poeta e à de seus semelhantes, conforme já salientamos. Diferentemente de *Missal*, portanto, cujo clima suntuoso, diurno e brilhante se contenta com o *décor* e com as sutis caracterizações de mulheres e/ou do próprio eu-lírico – elementos estes por nós compreendidos como apropriação, pelo poeta, de elementos *positivos* do Decadentismo –; diferentemente de *Missal*, portanto, a atmosfera pesada, noturna, onírica, inconsciente, caótica e incerta das *Evocações* traz à tona aspectos também pesados e noturnos do Decadentismo, explorando-os de variada maneira. E tudo isso, ressalte-se, sob a batuta de ouro e a palheta azul e branca do Simbolismo – a suprema aspiração do poeta.

Assim, tais questões estruturais, na poesia de Cruz e Sousa, demonstram como ele soube dar, de maneira personalíssima, sua resposta a Baudelaire, ao Decadentismo e a todo o Simbolismo francês. Tais questões se tornam mais claras no próximo segmento, quando tentamos pontuar melhor alguns elementos da arte poética cruciana.

5. O quinto grupo, remetendo-nos inclusive a elementos de *Missal*, tematiza a arte e o artista, a prosa e a poesia, e delineia claramente a *estética e a arte poética simbolistas* de Cruz e Sousa. Aqui, faz-se mister separarmos três subgrupos: a) os textos que tratam da figura do artista, como "Triste" e "Morto". O primeiro abre-se com uma epígrafe de Balzac, extraída de *Louis Lambert*, e encontra ressonâncias em "Condenado à morte": em suma, trata-se do conflito entre "o grande Triste" (p. 550) e o convencionalismo do mundo burguês, que logo é abandonado pelo idealista porque este prefere desaparecer rumo ao Infinito, "na angelitude das estrelas contemplativas" (p. 553); "Morto", por sua vez, tematiza o passamento do "doloroso Errante" (p. 594), após ter bebido "o vinho perturbador da Vida até à saciedade" (idem), e após ter edificado "na Imaginação palácios encantados de Índias opulentas" (idem); b) os textos preocupados com o estabelecimento de filiações estéticas e de relações intertextuais, como "No inferno" e "Espelho contra espelho"; c) os textos programáticos, dentre os quais se destacam "Iniciado", o longo "Intuições" e "Emparedado". É da articulação desses dois últimos subgrupos, essencialmente, que tentaremos delinear a estética e a arte

poética crucianas, logo adiante. Antes disso, comentemos rapidamente "Espelho contra espelho" e "No inferno".

No primeiro, o eu-lírico dirige-se a um *Tu*, "alma eleita, que trazes essa sede de Espaço, essa ansiedade de Infinito, essa doença do Desconhecido" (p. 622), e contrapõe o *Asinino* (o parnasiano, o burguês) como pretendente a copiador, a plagiador do "Apostolado doce e amargo da Arte, bela e triste [...] [e da] inefável poesia que [...] alimenta como o óleo alimenta as lâmpadas" (idem). O *Asinino*, que não se compara ao *Tu* a quem a voz lírica se dirige (pois este *Tu* não é ninguém menos que Homero, Virgílio, Shakespeare, Balzac, Dante, Hugo, Flaubert, Zola, Baudelaire, Villiers, Verlaine, Ibsen e Maeterlinck), é qualificado como "a Rotina secular [...] a Regra universal [...] Sentirás no Asinino a natureza essencialmente auditiva, que ouve e torna-se o eco fácil, ingênuo, irresponsável, mas errado, mas corrompido" (idem). Assim, o poeta estabelece sua filiação estética e, em contrapartida, enceta nova crítica aos parnasianos. É interessante observar que na longa relação do poeta não constam os nomes de Rimbaud e Mallarmé, e tampouco o de nenhum poeta luso-brasileiro. Mesmo assim, o apreço conferido aos franceses (Baudelaire e Verlaine, principalmente), denota sua marcante influência em nosso simbolista maior. Por outro lado, tal fato poderia acirrar ainda mais a crítica nacional contra o produto de importação que teria sido o movimento simbolista no Brasil. Mas, em outro sentido, nesta homenagem do poeta a seus autores preferidos, evidencia-se a seleta companhia que este escolheu para privar consigo em sua torre de marfim.

Além de evidente em "Espelho contra espelho", o descaso e a crítica contra os parnasianos, em Cruz e Sousa, aparecem ainda, como vimos, em "Oração ao sol" (p. 459), "Ritmos da noite" (p. 505) e "Sugestão" (p. 507), poemas de *Missal*. No entanto, nestes textos tal crítica se configura mais como uma postura pessoal do poeta, bastante orgulhosa, em relação aos poetas parnasianos encontrados nas ruas ou nos cafés. De modo geral, em *Evocações* a crítica é mais contundente, como "Emparedado" deixa entrever:

> Foi bastante pairar mais alto, na obscuridade tranqüila, na consoladora e doce paragem das Idéias, 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. (p. 661)

"Emparedado", ainda, deixa 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). Assim, como

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.

Esta primeira face da *estética simbolista* de Cruz e Sousa (que compreende a crítica ao Parnasianismo e o estabelecimento de relações intertextuais com seus eleitos, inclusive através das epígrafes que viemos assinalando), torna-se mais clara em "No inferno", de *Evocações*, que descreve o encontro de Cruz e Sousa, no reino de Satã, com Charles Baudelaire. Aqui, a nosso ver, fica clara a filiação estética abraçada por nosso poeta. Ouçamos Cruz e Sousa comentar seu memorável e honorável encontro:

> Mergulhando a imaginação nos **vermelhos Reinos feéricos e cabalísticos de Satã**, lá onde **Voltaire** faz sem dúvida acender a sua **ironia rubra como tropical e sangüíneo cáctus aberto**, encontrei um dia **Baudelaire, profundo e lívido, de clara e deslumbradora beleza**, deixando flutuar sobre os ombros nobres a onda pomposa da cabeleira ardentemente negra, onde dir-se-ia viver e chamejar uma paixão. (p. 607; negrito nosso)

Assim, de forma insólita, evocando a *imaginação*, o poema trata da descida de Cruz e Sousa aos infernos para o encontro fundamental de sua vida, com Baudelaire. O texto, em seguida, descreve o busto do poeta francês e oferece, em largos parágrafos, uma descrição do espaço transfigurado: "Era no **esdrúxulo**, **luxuoso** e **luxurioso** parque de Sombras do Inferno" (p. 607; negrito nosso), onde o "cheiro **resinoso** e acre de **enxofre** [...] [a] azulada tenuidade brumosa [...] [a] fina harmonia de violinos vagos [...] [e as] árvores esguias e compridíssimas" (idem; negrito nosso), compõem uma sinestesia bastante sugestiva, insólita e estranha, bem típica do mundo satânico buscado por Baudelaire e pelos decadentistas. Atente-se, ainda uma vez, para a exploração assonante e aliterante dos termos em destaque.

Em seqüência, o eu-lírico dirige, ao hierático e sempre calado poeta d'*As flores do mal*, um longo monólogo, "quase em segredo" (p. 608). Baudelaire, impassível, perdia-se "nas Abstrações supremas [...] [e] imergia no Intangível azul" (p. 610). O eu-lírico vê – epifanicamente, diríamos –, a árvore de onde brota as Flores do Mal, alimento de todos os poetas:

> 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... (idem; negrito nosso)

Gloria Carneiro do Amaral comenta longamente este encontro em seu *Aclimatando Baudelaire,* enfatizando, dentre outros, o fato de o poema cruciano ser uma "singular transposição" (Amaral, 1996, p. 264) do poema baudelairiano "*Don Juan aux enfers*": neste, a personagem histórica libertina "fica impassível e calma diante da perspectiva do Inferno, colocando-se acima do Bem e do Mal" (idem). No poema em prosa cruciano, o autor (Baudelaire), "ocupa o lugar da personagem" (idem). Outro ponto importante é que, para Baudelaire como para Cruz e Sousa, "a imaginação, '*la reine des facultés*' [...] é entendida aqui também como faculdade criadora de imagens, lenitivo para a alma dos Sonhadores, no fecho do poema" (p. 269; aspas da autora; grifo nosso).

Em suma, conclui Amaral que "a trajetória do Artista não é, nem em Baudelaire, nem em Cruz e Sousa, tranqüilo vôo pelo Azul. É antes marcada pela Dor" (p. 283). Esta Dor metafísica, em Baudelaire, "acha-se associada [...] à idéia de tempo corrosivo e de impossibilidade de criação. O tempo é o inimigo que não permite a realização do Belo" (idem), enquanto em Cruz e Sousa, sobretudo em *Evocações*, temos "o Esteta que busca, com seus nervos, sua sensibilidade, as mais altas sensações [...] [e] consegue captar as relações ocultas, as 'correspondências' na Natureza" (p. 284; aspas da autora). Este seria, ainda, outro aspecto em que as perspectivas de ambos coincidem. Um outro ponto convergente refere-se à visão do poeta maldito, conforme Gloria Carneiro do Amaral, cujas idéias, abaixo citadas, encontram ressonâncias em Ivan Teixeira (no prefácio que este escreve, em 1998, para a edição fac-similar de *Faróis*, de Cruz e Sousa, como já vimos):

> Consciente dos problemas enfrentados por um negro alforriado numa sociedade escravocrata, Cruz e Sousa estende a concepção baudelairiana do artista amaldiçoado, anatemizado, ao seu problema racial. Artista amaldiçoado pela maternidade n'*As flores do mal*, na obra cruz-sousiana [...] ele é o réprobo social que ousa erguer-se contra o Estabelecido. (p. 285)

Sobre a Dor metafísica, sobre o Artista como um assinalado, veja-se ainda uma vez "Iniciado", texto que abre *Evocações* e onde a voz lírica dirige-se a um *Tu*, a um jovem que pretende galgar a estrada da Arte. Para tanto, esta voz lhe aconselha que encontre uma Dor, a *sua Dor*, a *sua língua*, os *seus próprios processos alquímicos*. Assim, expressões como "Chegas para a Via-Sacra da Arte" (Cruz e Sousa, 1995, p. 519), "Dor dos Loucos Iluminados, dos Videntes Ideais" (p. 521), "Que eu seja o transcendentalizado da Dor!" (idem), "E vai sereno, como os Eleitos da Arte, extremados e apaixonados na chama do seu Segredo, da sua excelsa Vontade" (p. 523), ou "Vai sereno, belo Iniciado!" (p. 524),

corroboram claramente a concepção de arte e artista de Cruz e Sousa. Por outro lado, o poeta é um vidente, um decifrador de símbolos, e é a partir da experiência real, transcendente e transfigurada, que tais prerrogativas estéticas podem ser exercidas. Outrossim, "Iniciado" também representa uma espécie de caminho do Decadentismo para o Simbolismo, ao propor a recusa do pessimismo de Schopenhauer e do satanismo:

> Do pessimismo e do otimismo, do conjunto dessas duas forças, tira a linha geral do teu ser, para que a visão da tua alma fique perfeita e profunda e não ganhe nem hipertrofias nem vícios de percepção nem graves e antipáticos desequilíbrios de sensibilidade, na frescura abençoada e nos rejuvenescimentos e reflorescências da Fé. (p. 521)

O vigésimo texto de *Evocações*, o longo "Intuições", oferece outros aspectos fundamentais da concepção estética e da arte poética de Cruz e Sousa. A este texto, programático, podemos acrescentar "O estilo" e "Policromia", de *Outras evocações*, bem como a crítica de Cruz e Sousa a *Signos*, de Nestor Vítor, e a *O espectro do rei*, de Moreira de Vasconcelos (ambos na seção *Dispersos*, da *Obra completa*). Contudo, para o âmbito deste trabalho, atemo-nos apenas a "Intuições": este, longo diálogo entre dois amigos, lembra o "Dialogo outomnal" de João Barreira, mas o ultrapassa por sua vocação ensaística mais programática e evidente, aproximando-se da estrutura dos diálogos socráticos e 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" (p. 577), ao primeiro amigo, ainda "adolescente, imberbe" (idem): a crítica ao Parnasianismo (cf. Cruz e Sousa, 1995, p. 591) e à concepção estanque de escolas literárias (cf. Cruz e Sousa, 1995, p. 587); a defesa do Ideal (cf. Cruz e Sousa, 1995, p. 579-80), da Intuição (cf. Cruz e Sousa, 1995, p. 582) e da Imaginação (cf. Cruz e Sousa, 1995, p. 580); a convicção de que Shakespeare faz "sínteses maravilhosas" (Cruz e Sousa, 1995, p. 581), como as buscadas pelos simbolistas (cf. Cruz e Sousa, 1995, p. 581-3); por conseguinte, a elevação de Hamlet como o símbolo, por excelência, do ser humano (cf. Cruz e Sousa, 1995, 580-3); a visão do Artista como um predestinado (cf. Cruz e Sousa, 1995, p. 591), que "exprimirás então por Sínteses tudo o que constitui a essência do teu ser" (Cruz e Sousa, 1995, p. 592); a filiação estética do autor, que aconselha: "Se trazes com efeito contigo uma feição nova da Arte, trazes contigo uma Dor nova... [e] segue esses Santos tristes" (p. 590), Verlaine e Villiers de L'Isle-Adam, assim qualificados:

> Grande-Lânguido Verlaine, alma de meigo lirismo, essa frescura e velhice cândida de emoção, Fauno Sacerdote a oficiar nos Missais hieroglíficos da suprema volúpia da

> Forma ou desse outro ducal, aureoladamente flordelisado e excelso Villiers de L'Isle Adam [*sic*], sublime e celeste Artista, que tem para mim um encanto misterioso de cintilação planetária e uma solenidade sagrada de tabernáculos intactos. (idem)

Para que se complete o trio amado pelo poeta, vejamos o que Cruz e Sousa escreveu sobre Baudelaire em "No inferno", onde sua intuição aguçada salienta aspectos depois trazidos à tona por Leda Tenório da Motta, ou seja, a conatural ambigüidade do artista: "Como que a celeste imaculabilidade, a candidez elísea de um Santo e a extravagante, absurda e inquisidora intuição de um Demônio dormiam longa e promiscuamente sonos magos naquela ideal e assinalada cabeça" (p. 607).

Voltando a "Intuições", deparamo-nos, aí, 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" (p. 584-5; negrito nosso). Assim qualificado o trabalho artístico (que pressupõe, claramente, a criação de uma *nova língua*, mais intuitiva, e não através do *desregramento racional de todos os sentidos*), o poeta considera que a observação (do concreto) deve ser apenas um ponto de partida para a abstração, conforme se evidencia também em Mallarmé:

> 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 cruezas brutais do Materialismo, da tangibilidade do Realismo e do agudo e livre exame das Idéias 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. (p. 584-5)

A citação – ao lado das considerações sobre Shakespeare –, inclusive, define com clareza a concepção cruciana de *síntese simbolista*.

Finalmente, "Intuições" apresenta algumas considerações fundamentais sobre prosa e poesia, oferecendo pelo menos duas páginas memoráveis (cf. Cruz e Sousa, 1995, p. 585-7) acerca das idéias de Cruz e Sousa sobre a validade da prosa como meio de expressão artística tão legítimo quanto a poesia, pois o poeta "se manifesta igualmente no verso e na prosa [...] e traduz [...] nessa prosa [...] a sua estesia, a sua idiossincrasia, os seus êxtases, as suas ansiedades íntimas" (p. 585), como tão bem demonstram *Missal* e *Evocações*. Em outro sentido, na trilha que temos aqui seguido, cremos que, de acordo com a teoria das correspondências, 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 (etéreo, ideal). Acompanhemos o texto do poeta:

> **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 Idéias 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 [...] 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? [...] Demais, prosa e verso, numa dada natureza, são cordas vibráteis, manifestações integrais e simples de **uma Estética pura e à parte**. (p. 585-6; grifo do autor; negrito nosso)

O longo fragmento, sempre citado, interessa-nos porque esclarece – acerca de Cruz e Sousa, em particular, e acerca do poema em prosa, em geral –, várias questões que temos debatido 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", outra *alquimia*, que revelassem sua "Estética pura e à parte" e que dessem nova direção à poesia lírica da modernidade, principalmente através do poema em prosa. Com isso, a vontade de Cruz e Sousa exposta acima, muito evidentemente, foi realizada em seus livros de poemas em prosa.

Em suma, a teoria estética de Cruz e Sousa revela uma compreensão profunda da teoria das correspondências, evidente na exploração sinestésica das percepçõs entre os cinco sentidos, entre sons, cores e perfumes ou entre a prosa e a poesia, através da qual o poeta deu nova ductibilidade ao poema em prosa entre nós, estabelecendo larga revolução formal e expressiva em nossa Literatura. Mas sua compreensão profunda das analogias universais revela-se também na articulação do macrocosmo e do microcosmo (a noite e o mistério profundo da existência, contrapostos à noite da alma e à condição pessoal do poeta), concebendo, assim, principalmente em *Evocaçõs*, a *poesia como gnose do Eu profundo*. Por outro lado, patenteia-se a filiação de Cruz e Sousa à linha sério-estética do Simbolismo,

através do elogio de Baudelaire, Verlaine e Villiers de L'Isle-Adam, o que denota, ainda, sua adesão a um Simbolismo mais neo-romântico, expressivo e calcado na musicalidade e em aspectos satânicos, noturnos e do Eu profundo, tocando inclusive a transfiguração expressionista. Tal se justifica pela ausência completa dos nomes de Rimbaud e Mallarmé das páginas de *Evocações*, este último, como se sabe, ligado a um Simbolismo mais construtivo, cerebral e racional. Vimos, contudo, como um crítico recente, Ivan Teixeira, chama a atenção para os aspectos construtivos da poesia de Cruz e Sousa, evidente em seus versos e em sua prosa. Enfim, cremos ter demonstrado à exaustão como nosso poeta soube plasmar, de maneira personalíssima, uma obra original, humana e grandiosa, esteticamente válida.

2.2.2.3. Breve análise crítico-interpretativa de "Os Cânticos", poema em prosa de *Missal*

Finalmente, após a apresentação de *Missal* e de *Evocações* em seus aspectos gerais, oferecemos abaixo uma breve análise de "Os Cânticos", 13º poema de *Missal*, a fim de esclarecer melhor as várias notações críticas apontadas acima.

> Os Cânticos
>
> No **templo branco**, que os **mármores augustos** e as **cinzeluras douradas** esmaltam e solenizam com resplandecência, dentre a **profusão suntuosa das luzes**, **suavíssimas vozes cantam**.
>
> **Coros edênicos** inefavelmente desprendem-se de **gargantas límpidas**, em finas **pratas de som**, que **parecem dar ainda mais brancura e sonoridade à vastidão do templo sonoro**.
>
> E as **vozes** sobem claras, cantantes, **luminosas como astros**.
>
> **Cristos aristocráticos** de marfim lavrado, **como fidalgos e desfalecidos príncipes medievos apaixonados**, emudecem diante dos Cânticos, da grande exaltação de amor que se desprende das vozes em **fios sutilíssimos de voluptuosa harmonia**.
>
> O seu **sangue delicado**, ricamente trabalhado em **rubim**, mais vivo, mais luminoso e vermelho fulge ao **clarão das velas**.
>
> Dir-se-ia que esse **rubim de sangue** palpita, aceso mais intensamente no **colorido rubro pela luxúria dos Cânticos**, que despertam, **ciliciando, todas as virgindades da Carne**.
>
> Fortes, violentas **rajadas de sons** perpassam convulsamente nos **violoncelos**, enquanto que as **vozes se elevam, sobem**, num veemente **desejo**, quase impuras, maculadas quase, numa intenção de nudez.
>
> E, através da **volúpia das sedas e damascos pesados que ornamentam o templo**, das **luzes adormentadoras**, dos **perturbadores incensos**, da **opulência festiva dos paramentos dos altares e dos sacerdotes**, das **egrégias músicas sacras**, sente-se **impressionativamente** pairar em tudo a volúpia maior – a **volúpia branca dos Cânticos**. (p. 472; negrito nosso)

Em primeiro lugar, o poema não apresenta estrofes ou *couplets* fixos, como os de Aloysius Bertrand, por exemplo. Tal característica é constante em Cruz e Sousa, ou seja, cada texto seu é livre, maleável ao momento (como os de Baudelaire), particular, não obedecendo a um esquema pré-determinado de ritmo e construção. No entanto, as frases curtas, ritmadas, estruturam o poema a partir de seu próprio tema, os Cânticos sacros e sugestivos, num momento solene de celebração litúrgica católica.

Dentre os elementos que logo chamam a atenção, em termos formais e estilísticos, há a seleção de um *vocabulário* bastante seleto, também sugestivo da pompa e da grandiosidade do momento: assim, desde o título, tal vocabulário nos remete à Liturgia ("Cânticos", "templo branco", "Cristos aristocráticos"), à Arte ("Cânticos", "templo sonoro", "mármores augustos", "cinzeluras douradas", "marfim lavrado", "ricamente trabalhado em rubim", "violoncelos", "sedas e damascos"), à Espiritualidade ("Coros edênicos", "opulência festiva") e à própria sublimação do desejo ("voluptuosa harmonia", "virgindades da Carne").

Em seguida, há as *sinestesias*, que exploram principalmente a audição (a música dos violoncelos, os cânticos), a visão (do templo ricamente trabalhado, dos crucifixos, do efeito das luzes sobre o rubi, dos paramentos), do olfato (os "perturbadores incensos") e do tato (os ricos tecidos pesados, os paramentos sacerdotais, as cinzeluras). Frise-se que tais percepções sinestésicas acontecem ao mesmo tempo, confundindo-se, como é claro em "templo sonoro" – uma *impertinência semântica*, segundo Cohen –, "finas pratas de som" e "esse rubim de sangue palpita, aceso". Por outro lado, o texto evidencia o apreço de Cruz e Sousa à visão, aos olhos e ao ato de ver, conforme já pontuamos. A audição dos cânticos sacros, sumamente prazerosa, envolve poderosamente todos os sentidos do eu-lírico, acentuando, epifanicamente, o olhar e o ouvir como aglutinadores das várias percepções sinestésicas.

A massa sonora do texto colabora, com as *aliterações* e as *assonâncias*, para o efeito embriagador dos cânticos: o texto, no plural, evidencia a presença maciça das sibilantes, que se tornam mais acentuadas em "suavíssimas" e "sutilíssimos", revelando inclusive o gosto do poeta pela forma absoluta sintética do adjetivo. Veja-se, nesse sentido, como a *enumeração adjetiva*, inclusive esdrúxula ("templo sonoro", que é ainda vasto e branco), se faz presente. Vejam-se ainda os exemplos aliterativos/assonantes: "Cristos aristocráticos [...] lavrado [...] fidalgo", "marfim [...] rubim", "fulge [...] rubro [...] luxúria", "violentas [...] convulsamente [...] violoncelos [...] vozes se elevam [...] veemente", além de "ornamentam o templo [...] adormentadoras [...] incensos [...] opulência [...] paramentos [...] sente-se impressionativamente [...] branca [...] Cânticos" etc. A exploração da sonoridade dos vocábulos, assim, referenda a preocupação do eu-lírico com a elaboração construtiva do texto,

como é perceptível ainda em alguns *advérbios* de modo em *mente*, como "convulsamente" e "impressionativamente", que além de muito explorados por Cruz e Sousa, são sumamente sugestivos: quer pelo estranhamento que provocam, quer pela indefinição, quer pela evidente notação de algo em progresso, em andamento e/ou em movimento.

Além do efeito repetitivo da massa sonora, há outros tipos de repetição, como a *redundância semântica* (conforme Cohen), que aparece na construção "as vozes se elevam, sobem", ou ainda a *repetição de palavras*, como "Cântico" (repetida quatro vezes – além de "cantam" e "cantantes") e "volúpia" (três vezes – além de "voluptuosa"). A repetição fundamental do texto, portanto, se atém a palavras estratégicas.

A palavra "Cânticos" está sempre assinalada com inicial *maiúscula* a fim de referendar sua importância no contexto e o aspecto espiritualizado, elevado, que o eu-lírico lhe atribui como símbolo de aliança com o Alto. A palavra "Carne" também é grafada em maiúscula, mas por natureza opõe-se à sugestiva espiritualidade de "Cânticos". Contudo, expressões como "luxúria dos Cânticos" e "a volúpia branca dos Cânticos" podem levar-nos a pensar num possível aspecto carnal projetado por esses cânticos, ainda mais que a "luxúria dos Cânticos [...] despertam, ciliciando, todas as virgindades da Carne" (atente-se para o substantitivo abstrato, "virgindades", no plural, tão ao gosto decadentista e simbolista; veja-se ainda o emprego de "ciliciando" – martirizando, mortificando, flagelando com cilício [tipo de cinto, cordão ou chicote, com pontas eriçadas, para a mortificação própria e/ou de alguém], vocábulo por demais presente em Cruz e Sousa, em várias acepções, e que revela evidente raiz algolânica decadentista).

Aqui, portanto, alguns esclarecimentos são necessários: a palavra *luxúria*, cognato de *luxo* (magnificência, pompa, ostentação, suntuosidade), significa *exuberância de seiva*, sentido primeiro a que se juntam os mais comuns: *cio* e *corrupção de costumes, lascívia, sensualidade*. Pelo menos duas expressões, colhidas no *Dicionário de expressões latinas usuais*, de Roberto de Souza Neves (1996), corroboram os dois significados originais da expressão: "*Luxuria defluere* (Nadar no luxo) [e] *Luxuria est sitis ebria* (Sensualidade é sede desordenada)" (Neves, 1996, p. 321). Do mesmo modo, a palavra *volúpia*, conquanto esteja muito ligada ao prazer sexual, também significa *um imenso prazer dos sentidos*, o que se coaduna bastante bem com a exploração sinestésica do texto cruciano. *Volúpia* significa ainda *prazer, em geral*, conforme esclarece o dicionário de Neves: "*Voluptas movens* (Prazer inconstante), *Voluptas epularum* (Prazeres da mesa), *Voluptas ludorum* (Prazeres do jogo), *Voluptatis blanditis corrumpi* (Deixar-se seduzir pelos prazeres)" (p. 610), estas duas últimas, aliás, feitas como que sob medida para o texto de Cruz e Sousa em apreço. Explicamos:

Missal, conforme já apontamos – e o poema em prosa "Os Cânticos", em particular –, é bastante vincado pelo esteticismo e pela preocupação construtiva, lúdica, da linguagem, assim como a descrição impressionista do eu-lírico, a partir da audição/visão dos cânticos e do templo, é fundamentada por uma espécie de *corrupção sinestésica e prazerosa dos sentidos*.

Outrossim, a força de sugestão dos cânticos é tão exacerbada que chega a despertar, provocando, o próprio desejo, que, a nosso ver, é vincado por certa *sublimação*: as vozes humanas ("coros edênicos", "gargantas límpidas", "finas pratas de som"), através dos cânticos, elevam para o alto. Porém, como são humanas, demasiado humanas, despertam o desejo, prendendo o eu-lírico à terra, deflagrando certo confronto entre *Carne* e *Espírito*, *Treva* e *Luz*, *Lesma* e *Lírio*; confronto este intermediado pelos cânticos, sugestivos de um desejo e/ou de um amor espiritualizado, apesar de que o eu-lírico não se refere, no texto, a qualquer figura feminina (as vozes são metonímicas de seres humanos – mulheres? homens? homens e mulheres? que cantam, é verdade –, mas estes, ao cantar sublime, estão como que assexuados, *angelizados*).

Os cânticos, assim – enquanto *símbolo* –, ligam a matéria ao alto, elevando-a ideal e espiritualmente, e procuram estabelecer, inclusive através das sinestesias, as analogias e as correspondências universais. O texto, portanto, é, em estrutura, metafórico, conquanto esta figura esteja ausente, substituída por algumas comparações: "as vozes [...] luminosas como astros" e "Cristos aristocráticos [...] como fidalgos e desfalecidos príncipes medievos". O confronto deflagrado, ainda, revela a sede do eu-lírico pelo Infinito, pelas Altas Esferas, onde encontrará, enfim, a Beleza Absoluta, e quando não mais estará apertado no cárcere estreito e impuro da carne e dos desejos.

Este, propriamente, é o sentido simbolista fundamental do texto, a nosso ver.

Tal sentido simbolista é referendado pela cor branca (dos cânticos e do templo – espaços do sagrado) e pelo dourado (das cinzeluras do templo), que encontram ressonância e resplandecência nas expressões e palavras "mármores augustos", "gargantas límpidas", "finas pratas de som", "brancura", "claras", "luminosas", "marfim lavrado". Por outro lado, o aspecto humano evidencia-se, através da recorrência decadentista, no deliberado enfoque do sofrimento do Cristo morto, na cor vermelha e na suntuosidade do *décor* (expressa principalmente na "volúpia [tátil e visual] das sedas e damascos [e] dos paramentos dos altares e dos sacerdotes"). Assim, a cor vermelha (distintiva da pedra preciosa, rubi – metáfora plástica, visual, do sangue de Cristo –, que ajuda a compor a decoração e o fausto), corporifica-se em "sangue delicado", "mais luminoso e vermelho", "rubim de sangue", "colorido rubro", que revelam muito mais o martírio humano, terreno, de Cristo (comparado a

um enamorado príncipe medieval) do que propriamente sua espiritualidade profunda. Em outros termos, é como se Cristo (enquanto êmulo do poeta maldito) também tivesse que ser tentado, sangrado, ciliciado e martirizado para, enfim, ascender às Altas Esferas brancas e douradas da pura espiritualidade.

2.2.2.4. Breve análise crítico-interpretativa de "Asas...", poema em prosa de *Evocações*

Abaixo transcrevemos, para análise, o 17º poema em prosa de *Evocações*, "Asas...", verdadeiro manifesto do Simbolismo brasileiro. A breve análise conjuga-se à anterior e almeja complementá-la, ao enfatizar como a busca da alta espiritualidade fundamenta a perspectiva estética, simbolista, de Cruz e Sousa.

Asas...

Abertas em íris, pelos **espaços intérminos**, esvoaçam as **Asas**, voam a regiões antigas evenoadas de dolência e de lenda, às velhas maravilhas do mundo: – pelos Jardins da Babilônia, pelas Pirâmides do Egito. Vão à Pérsia, palpitar no fulgor de alcatifas e tapeçarias; vão à Arábia, voar entre os incensos orientais e, condorizadas, sempre pelas **fulvas, fagulhantes opulências do Oriente** em fora, ruflar e subir, perder-se além das esguias agulhas alanceoladas das mesquitas, que arrojam para o firmamento as liturgias maometanas...

E as **Asas flavescem**, doiram-se ao sol prisco dos tempos, à **chama acesa da Imortalidade** – porque **as Asas são o Desejo, o Sonho, o Pensamento, a Glória** – que tomam assim sempre essa forma, mil vezes, alada, peregrina, errante, das asas.

Porque **a Forma**, a Forma é esse ansiar para o alto, esse fremente ruflar e abrir largo d'asas impulsionadas na Luz, na refulgência das Estrelas, de onde, a música, a **harmonia pura da Arte**, serena e ritmalmente canta...

Mas, essa Forma que abre, cinzelada em astro flamejante, essa mesma Forma sai pontuada de lágrimas, como um relicário onde eternamente ficassem guardadas as hóstias impoluídas de um amor sideral infinito.

E essas **lágrimas são asas – asas espirituais**, partindo da fremência de um sentimento doloroso, pungente, que nos alanceia, impacienta e agita em febre – **sentimento fundamental do Profundo, do Vago, do Indefinido**...

Turbilhões d'asas, turbilhões d'asas, turbilhões d'asas – asas, asas e asas **imensas, amplas, largas**, infinitamente rufladoras, infinitamente, infinitamente, cruzando-se e acumulando-se nos tempos, nas **orgias báquicas do Sol**, nas deblaterantes e atroantes **nevroses das tormentas**, no rouco e surdo regougar de **epilepsias satânicas dos ventos**.

Asas leves, finas, **borboleteantes, falenosas**, dos magnificentes, dos radiantes, dos delicados, dos febris, dos imaginosos, dos vibráteis, dos penetrantes, dos emotivos, dos sutis, **curiosas abelhas d'ouro, insetos flavos do sol, esmeraldas e meteoros** voejantes e asas gigantescas, **condoreiramente titânicas**, dos **hercúleos Proteus do Sentimento e da Forma**.

Tudo recebe singularidades, impressionantes **transfigurações de asas** – asas que abrem e tumultuam com vertiginoso e confuso tropel nos Céus, que da Terra vibrando partem, asas, asas e asas, **em enigmas esfíngicos**, num anseio, num frêmito, num delírio de alcançar, subir além, maravilhosamente subir, com pujanças repurificadoras e a majestade melancólica das águias, **à Aspiração Suprema**! (p. 569-70; negrito nosso)

O poema em prosa "Asas...", como o anterior, distende-se exatamente por oito parágrafos, mas aqui estes são mais longos que no precedente. Que não se conclua, a partir da coincidência, que Cruz e Sousa tenha utilizado uma forma fixa para o poema em prosa, moldando-o sempre em números iguais, ou aproximadamente iguais, de *couplets*. A leitura atenta dos poemas em prosa crucianos revela, ao contrário, como o poeta, da mesma maneira que Baudelaire ou João Barreira, não se preocupou em seguir um padrão ou uma norma castradora para seus textos em prosa. O que vale, nestes, não é a forma fixa (como seria a do soneto, na qual o poeta revelou-se exímio), mas o conteúdo profundo – do Eu, do Sonho, da Noite, do Espírito, da Arte, do mundo e da vida – que Cruz e Sousa procurou plasmar para fundar sua cosmogonia, sua cosmovisão, seu cosmorama.

O poema indicaria, numa primeira leitura, a *viagem espiritual* do poeta, evocativa e sugestiva, vincada pela busca de transcendência, através do passado e do presente, da perecibilidade humana e da imortalidade, das civilizações antigas e modernas. Em suma, tal *viagem espiritual* por reinos deste mundo e do outro, enfatiza sempre, tão ao gosto cruciano, os aspectos impressionistas, visuais, opulentos e suntuosos de religiões tão díspares quanto paganismo, cristianismo, "liturgias maometanas", misticismos e orientalismos diversos.

A presença difusa e evocativa dessas realidades contraditórias poderia revelar o gosto do exótico, a busca do mistério e um claro sentido de evasão buscado pelo poeta, que se abstém de encarar frontal e friamente a realidade. No entanto, o poema divide-se, claramente, em duas partes, e, logo no 2º parágrafo, é-nos revelado o aspecto metafórico das asas: essas são "o Desejo, o Sonho, o Pensamento, a Glória", e são justamente essas abstrações personificadas e absolutizadas pelas maiúsculas que nos indicam que o poema, apesar da *viagem* do 1º parágrafo, evoca, na verdade, um alto ideal espiritual, e não apenas um mero esvoejar pelo exótico de paragens desconhecidas, antigas ou não.

Há, evidentemente, a busca do mistério, mas o mistério passível de ser evocado e sugerido, gradativamente, pelo vôo altamente mítico e místico que o eu-lírico empreende. E tal mistério, evocado e sugerido – assim como as relações analógicas que se estabelecem entre corpo e espírito, terra e céu, *lesma* e *lírio* –, é passível de decifração apenas pelo poeta, exímio tradutor dessas altas realidades simbólicas e intuidor de que a poesia, ao permitir-lhe a gnose do Eu profundo, também lhe possibilita alçar largos vôos.

Neste sentido, o poeta sugere que é fundamental a si permanecer no plano do espírito com as asas (metaforicamente, "lágrimas são asas") nascidas de seu sofrimento – ou da Dor metafísica que, emblematicamente, vinca sua poesia. Somente essas asas, pois, podem conduzi-lo "à Aspiração Suprema". Por outro lado, como perfeito artista simbolista maldito,

anatemizado pela Dor, o poeta revela-se como um "dos hercúleos Proteus do Sentimento e da Forma", ou seja, aquele que é capaz de criar ou transformar um mundo real indesejável num mundo de plena poesia e plena espiritualidade.

Para referendar estas concepções, o poeta faz pelo menos três referências metafóricas à mitologia grega: a primeira para qualificar o brilho intenso, alegre, inspirador, *fecundador* e embriagador da luz do Sol, em "orgias báquicas"; a segunda e a terceira, ao mesmo tempo, são usadas para qualificar, de modo geral, os poetas simbolistas, estes "hercúleos Proteus do Sentimento e da Forma", e, em particular, o próprio Cruz e Sousa. Este é hercúleo porque é forte; porque é capaz de superar todos os obstáculos (aquele dos ventos e das tormentas, mas principalmente aqueles provocados pela incompreensão, pelo preconceito e/ou pela crítica parnasiana). Proteu, finalmente, porque este antiqüíssimo deus marinho, conhecedor de todos os segredos, além do dom da profecia, era capaz de se transformar no que quisesse (em animais, plantas, água, fogo, coisas inanimadas), o que é bastante pertinente com o poeta decifrador de símbolos, capaz de estabelecer as analogias profundas entre todos os elementos e entre sua própria condição existencial e o cosmo.

Assim, se num primeiro momento podemos pensar na simples e romântica evasão do poeta através do espaço e do tempo, cremos que o mais pertinente é considerar seu mergulho para o alto – e, mais importante, a manutenção desse vôo único – como uma harmonia conseguida a duras penas – já que o poeta é um ser que sofre – e que, sinestesicamente, envolve-o com o Todo, com Deus, com o próprio Eu profundo.

Em termos estilísticos, merecem destaque, além das metáforas e das sinestesias, as figuras de eco e repetição, responsáveis em larga medida pelo ritmo, pela eufonia, pela sutil musicalidade expressiva e pela própria sinestesia (onde o movimento incessante é reiterado, além da etérea evocação de sons e cores difusas, espirituais, como o branco e o dourado). Assim, além da repetição reiterada e enfática do substantivo *asas*, repetem-se expressões como "Turbilhões d'asas, turbilhões d'asas, turbilhões d'asas" e "infinitamente rufladoras, infinitamente, infinitamente". Chama a atenção, neste particular, a presença (pelo menos três vezes) da *redundância semântica*, configurada no recurso novo de que se vale o poeta através da junção paralela de significantes diferentes, mas com o mesmo significado: "Asas leves, finas, borboleteantes, falenosas", ou ainda "asas imensas, amplas, largas". Os adjetivos, assim, são enumerados copiosamente, numa tentativa extrema de vincar, de forma incisiva, o esplendor que as asas espirituais – ou as asas da poesia – provocam no eu-lírico. Dentre esses adjetivos – insólitos, em alguns casos –, temos "condorizada" (evidente neologismo), "prisco", "esfíngicos". Dos substantivos, ressaltamos aqueles que denunciam raízes litúrgicas

e/ou espirituais, como “relicário”, “Imortalidade”, “firmamento”, “Estrelas”, “hóstias”, “transfiguração” etc., e outros, amiúde usados pelo poeta, e evocativos do gosto simbolista pelo esplendor, como “opulências”, “refulgência”, “Luz”, “Sol” etc. Alguns advérbios de modo em *mente*, como “ritmalmente” e “condoreiramente”, enfatizam o apreço do poeta pela construção bizarra, neológica, que valoriza a expressão do Eu e dota a palavra, em si mesma, de nova e sugestiva carga semântica e de beleza. Neste sentido, atente-se ainda para o uso do invulgar verbo “flavescem” (douram; tornam flavo, fulvo, louro; amarelam). O clima de esplendor, de profusa iluminação e beleza dourada, ígnea, solar, adensa-se ainda com a aplicação dos adjetivos “fulvas, fagulhantes”, “flamejante”, e através da construção “chama acesa” – os quais se ligam, evidentemente, às “abelhas d’ouro, insetos flavos do sol”, e ao mel dourado que tais abelhas produzem.

Os elementos de estilo fundamentais do texto, portanto, desde o título sugestivo, são as repetições enfáticas (conseguidas de várias maneiras, como vimos), que evocam o vôo livre profundo e infinito do Espírito, enfim livre da carne, através dos tempos (a eternidade), pelas regiões ideais do Azul. Assim, as almas partem da Terra vibrando, em “vertiginoso e confuso tropel”, em “enigmas esfíngicos” – porque insondáveis e ocultos ao vulgo, mas não ao poeta, capaz de decifrá-los. A gradação “num anseio, num frêmito, num delírio” – na verdade, mais uma variante repetitiva – reforça a urgência e a necessidade das asas em partir, em alcançar os espaços infinitos. Pode-se dizer, portanto, que a recorrência à ênfase gradativa exacerba a ansiedade das asas em abandonar logo a matéria para atingir o espaço profundo, onde finalmente encontrem a Beleza Absoluta, metaforizada em “hóstias [brancas] impoluídas de um amor sideral infinito”. Porque livres, porque protéicas, essas asas espirituais voejam por todo o sempre e por todos os lugares e civilizações da Terra, num evidente rompimento de todas as fronteiras espaciais e temporais: tais asas, assim, livres da matéria impura, estão “cruzando-se e acumulando-se nos tempos, nas orgias báquicas do Sol”, o supremo símbolo fecundador, para o poeta. O Sol é ainda a flor que atrai as asas, “abelhas d’ouro”, fornecendo-lhes o pólen divino com que estas elaboram o dourado mel (como o sol) – a poesia – que mitiga os sofrimentos do eu-lírico. Neste sentido, pode-se afirmar que o poema – idéia reforçada pelos parágrafos 3, 4 e 5 do texto, que revelam a presença do ideário estético do Simbolismo – é sumamente metalingüístico, pois revela o alto empenho que Cruz e Sousa, através da elaboração estética de objetos de linguagem, lhes consagra enquanto capazes de revelar um universo de beleza e verdade, bem diferente do mundo estreito e mesquinho que a vida e a sociedade, avara e cotidianamente, lhe propiciam. A poesia, assim, é o doce mel que estanca ou alivia a Dor, o sofrimento e a vida amarga do poeta.

Por outro lado, o caráter de urgência e de necessidade de se alcançar imeditamente o infinito está expresso através da metáfora "lágrimas são asas – asas espirituais", que sugerem a iminente partida dessas asas de Dor que brotam da "fremência de um sentimento doloroso, pungente, que nos alanceia, impacienta e agita em febre".

Em termos estéticos, o poema é exemplar do uso feito por Cruz e Sousa dos processos expressivos do Simbolismo. Assim, do 3º ao 5º parágrafos, o texto é uma profissão de fé simbolista, pois clarifica de modo singular o anseio do eu-lírico pelas altas Esferas e, ao mesmo tempo, revela sua necessidade de expressar a emoção, evocativamente, e o "sentimento fundamental do Profundo, do Vago, do Indefinido". A forma, "esse ansiar para o alto", "cinzelada em astro flamejante", não deve preocupar o poeta apenas enquanto uma aplicação do esteticismo e da "arte pela arte" – como é perceptível em *Missal* –, mas enquanto impulsão para "a música, a harmonia pura da Arte". A bela metáfora com que o poeta qualifica o poema, "Forma que abre, cinzelada em astro flamejante", revela que este é conseguido a partir da depuração da Dor; cristalizado através da Alquimia da emoção de que nos fala Cruz e Sousa. A outra metáfora, "essas mesmas lágrimas são asas – asas espirituais", corrobora a consciência do poeta de que, a partir e através da Dor, é-lhe possível ascender à pura luminosidade da Arte e, assim, transcender a própria condição humana e social de sua miséria.

Podemos observar ainda que, na caracterização das asas, o poeta parte do plano concreto (material, real) para atingir o plano abstrato (revelador da subjetividade, do anseio espiritual, do idealismo), extraindo de elementos reais bastante positivos as metáforas, as comparações e as associações para asas: estas são, a princípio, "abertas em íris" (sugestiva sinestesia, que pressupõe as asas como os olhos do espírito, que tudo vê); são "condorizadas"; são "curiosas abelhas d'ouro, insetos flavos do sol"; são "esmeraldas"; são "meteoros voejantes"; têm "a majestade melancólica das águias".

Os elementos decadentistas são utilizados apenas para caracetrizar as tormentas, "deblaterantes e atroantes nevroses" e os ventos, em "rouco e surdo regougar de epilepsias satânicas", que o eu-lírico deve ultrapassar para atingir os "espaços intérminos". Assim, tal caracterização aponta para o que afirmamos anteriormente, ou seja, o poeta deve, em sua busca sintética simbolista, altamente espiritualizada, gradativamente abandonar as ilusões do mundo nevrótico, epiléptico e satânico que lhe está sempre a toldar os passos e a própria realização espiritual.

O poema, devido à ausência de figuras humanas, não chega a utilizar propriamente a deformação expressionista (tão amiúde em outros textos de *Evocações*). E mesmo a forma

sugestiva com que o poeta qualifica as asas, instrumento espiritual, não se coaduna com o impressionismo exterior e aparente de alguns *cromos* de *Missal*. Assim, se se pode falar aqui de impressão, esta se refere à percepção profunda do eu-lírico – percepção esta que, analogicamente, lhe revela seu ser profundo, seus conflitos, suas opções existenciais e estéticas e também a essência anímica do Cosmo, numa correspondência que busca, além disso, enfatizar a apreensão intuitiva da música e do esplenor dourado das fontes originais como a essência verdadeira do poeta: a fonte de sua alma é, ainda, a fonte de sua poesia, daí o apreço que o poeta lhe devota.

Estes são, a nosso ver, os elementos simbolistas fundamentais do texto. Elementos estes que se banham, já vimos, em esplendor branco e dourado, enfatizado (principalmente este último, em vários tons anímicos, vibrantes, radiantes e irradiantes) nas várias metáforas disseminadas pelo texto. *Sol* (como elemento fecundador) e *Asas* (como elemento de ligação do poeta com o "sideral infinito"), configuram-se como os dois principais *símbolos* explorados pelo poeta.

Assim, se no poema anterior as vozes metonímicas revelavam seres *angelizados* a cantar, aqui a absoluta ausência do humano indicia o puro espírito, metaforizado nas asas, em constante escalada pelo tempo e pelo espaço. Entrementes, as "pujanças repurificadoras" sugerem que esta alma, plenamente liberta do corpo, enfim reencontra sua natural morada, o "sideral infinito".

Os dois poemas aqui analisados acentuam o aspecto claro, brilhante e diurno da poesia em prosa de Cruz e Sousa. No entanto, percorrendo as duas obras, *Missal* e *Evocações*, em busca de um possível *símbolo-chave*, ou de uma *síntese simbolista* abraçada pelo poeta, constatamos que esta se constrói, muito evidentemente, a partir da tensão entre elementos claros e escuros, conforme o levantamento abaixo procura ressaltar.

2.2.2.5. A síntese simbolista cruciana: o *lírio* e a *lesma*

A síntese que doravante propomos, a partir de dois símbolos fundamentais em Cruz e Sousa, o *lírio* e a *lesma*, ao articular seus dois livros de poemas em prosa, confirma ainda uma vez o exposto acima.

Em primeiro lugar, o *lírio* aparece disseminado nos dois livros do autor, geralmente como metáfora e/ou símbolo de *pureza*, *espiritualidade* ou *beleza*, e pode estar ligado à *figura feminina*, à *divindade*, a *aspectos da natureza* e/ou à *figura do artista*. Cruz e Sousa, em sua ânsia por neologismos, conquanto utilize bastante o substantivo *lírio*, também o toma como adjetivo, verbo ou advérbio. Antes de passarmos aos exemplos, vejamos como o poeta, de forma metalingüística, define a palavra *lírio*: "um lírio branco, – florescência simbólica das castidades místicas, forma cândida e aromal de volúpias sagradas e noviças..." (p. 637; "O sonho do idiota"; *Evocações*). É este sentido espiritual, luminoso, suntuoso, brilhante e sinestésico que sempre encontraremos ligado a *lírio* e seus derivados:

1. Do substantivo *lírio*, e/ou de seus derivados, aplicado a *aspectos da natureza*:
    a) "Os luminosos **lírios** das estrelas" (p. 468; "Noctambulismo; *Missal*);
    b) "um tecido d'estrelas, **liriais** e siderais" (p. 481; "Fidalgo"; *Missal*);
    c) "À luz **lirial** da lua" (p. 498; p. 499; "Ritos"; *Missal*);
    d) "o Luar, frio como essa natureza fria, e alvo, **lirialmente** alvo, como tu" (p. 512; "Aparição da noite"; *Missal*);
    e) "os **lírios** das suas saudades" (p. 539; "A noite"; *Evocações*);
    f) "virgindade **lirial** da luz que ondulava..." (p. 647; "Nirvanismos"; *Evocações*);
    g) "a lua **liriava**" (p. 654; idem);
    h) "neblinas de **lírios** mádidos" (p. 657; "Extrema carícia..."; *Evocações*).

2. Do substantivo *lírio*, e/ou de seus derivados, aplicado à *figura feminina*:
    a) "teu corpo de garça, **lirial** e formoso" (p. 505; "*Campagnarde*"; *Missal*);
    b) "amortalhada na castidade das açucenas e dos **lírios**" (p. 525; "Seráfica"; *Evocações*);
    c) "carne tão odorante, tão balsâmica, tão **lirial** e nevada" (p. 547; "Anho branco"; *Evocações*);

d) “uma serenidade cor-de-rosa de face de Cibele branca surgindo dentre **lírios**” (p. 576; “Intuições”; *Evocações*);
e) “santa de **lirial** candidez” (p. 635; “O sonho do idiota”; *Evocações*).

3. Do substantivo *lírio*, e/ou de seus derivados, aplicado à *divindade e/ou a aspectos da liturgia católica*:

a) “cismadoras Imagens **liriais** dos hagiológios” (p. 492; “Artista sacro”; *Missal*);
b) “Sinto-me afinado por uma música de luar e **lírios**, por uma eterificação de beijos celestes” (p. 626; “Abrindo féretros”; *Evocações*).

4. Do substantivo *lírio*, e/ou de seus derivados, aplicado ao *artista*:

a) “Tu, ó alma aureolada de deslumbramentos brancos, **Lírio** estético que um luar de sonhos sensibilizou” (p. 622; “Espelho contra espelho”; *Evocações*).

Como constatação prévia, veja-se como o substantivo *lírio* – e seus derivados – é utilizado, em larga medida, para caracterizar, em primeiro lugar, a natureza; em segundo, a figura feminina; em terceiro, aspectos litúrgicos do Catolicismo; em quarto, a figura do artista. Dos 16 exemplos citados, seis pertencem a *Missal*; dez, a *Evocações*. Contudo, pode-se dizer que há certo equilíbrio, pois o significado essencial do símbolo, a pureza – acrescida de certa beleza e certa suntuosidade, quase sempre –, parece evidente em todos os exemplos.

O substantivo *lesma* – e seus derivados –, por outro lado, aparece apenas em *Evocações* – e não em todo o livro, até onde pudemos constatar, mas a partir de seu 19º texto, “Asco e dor” –, e isto se explica pelo clima noturno e soturno do livro, revelador, em larga medida, do caos e do magma negro do inconsciente do eu-lírico. Assim, *lesma* – e seus derivados – é sempre utilizado em sentido negativo, de sujidade, de asco e de escuridão, em contraste evidente com o símbolo *lírio*. Em primeiro lugar, vejamos como o poeta, em “Asco e dor”, aplica a intensidade semântica negativa do vocábulo *lesma* (num contraponto interessante com os répteis verdes que invadem “O sonho do idiota”) para qualificar sua repugnância e sua dor ao constatar a inconsciência e a miséria dos negros seus iguais, mas com “olhos suínos” (p. 575), mascarados e deformados de forma expressionista, num dia de carnaval:

> Asco que era para mim como se eu me sentisse coberto de **lesmas**, **lesmas** fazendo pasto no meu corpo, **lesmas** entrando-me pelos ouvidos, **lesmas** entrando-me pelos olhos, **lesmas** entrando-me pelas narinas, pela boca asquerosamente entrando-me **lesmas**. Um asco feito de sangue, lama e lágrimas, composto horrível de um sentimento inexplicável, hediondo, donde brotava a flor de fogo e veneno de uma dor sem termo. (p. 574; negrito nosso)

Enumeramos, abaixo, alguns exemplos onde o substantivo *lesma* – e seus derivados – apresenta a mesma carga negativa, noturna e soturna observada neste primeiro fragmento, onde os frágeis animais, transfigurados, aparecem como símbolos asquerosos de uma realidade não compreensível e/ou não aceitável pela voz lírica:

1. "esse aristocrático cadáver, que agora tudo aterroriza e **lesma**, edificou outrora [...]" (p. 594; "Morto"; *Evocações*);

2. "O corpo, hirto, [...] tressua um frio horrível, **lesmento**, que parece [...]" (idem);

3. "Não sei se morta [...] pela peçonha **lesmenta**, larvosa, da Morte..." (p. 597; "Vulda"; *Evocações*);

4. "como langue **lesma** negra, viscosa e envenenada lagarta de pauis apodrecidos" (p. 614; "A nódoa"; *Evocações*);

5. "te arrastas, **lesmado** e vil, preso à calceta de sentimenos negros." (p. 617; "Ídolo mau"; *Evocações*);

6. "ventura única de vê-la, [...] de senti-la de longe sem que o seu sentir a **lesmasse**, a manchasse com a lepra da sua miséria." (p. 635; "O sonho do idiota"; *Evocações*);

7. "ele, miseranda **lesma**, que queria atingir, com as suas viscosas babas, o sol, purificar-se, perfectibilizar-se no sol!" (p. 636; idem);

8. "Por toda a parte a invasão sinistra dos reptis verdes da inveja **lesmando** tudo." (p. 640; idem);

9. "com as mãos, trêmulas e tísicas, **lesmadas** por um frio tumular de medo" (p. 652; "Nirvanismos"; *Evocações*).

Cremos ser evidente, pelos exemplos pinçados, que os significados mais comuns, suscitados pelos vocábulos grifados, se referem a aspectos escuros, sombrios ou repugnantes como *asco, frio, morte, apodrecimento/decomposição* e *viscosidade/sujeira*. Ou seja, *lesma*, enquanto metáfora e/ou símbolo de uso restrito a *Evocações*, revela o império da Noite (natural e pessoal; simbólica e metafísica; sonhadora e psíquica) em que o livro é fundado. É da Noite (da morte, do escuro, do medo, da inconsciência, do sonho), pois, que podem surgir essas estranhas e asquerosas larvas, pegajosas e peçonhentas, a roer fundo, a sangrar, a

esquadrinhar os recessos profundos e caóticos do eu-lírico. É também da Noite (do sonho, do inconsciente, da prisão de negras pedras), por outro lado, que brotam as estranhas e puras flores astrais, liriais, das Estrelas, do Sol e da Poesia.

Em abono do afirmado acima é mister assinalar, de *Últimos sonetos*, o antepenúltimo verso do poema "O grande momento", que aponta na mesma direção da síntese aqui proposta: "Borboleta de sol, surge da lesma..." (p. 184).

Enfim, cremos ter evidenciado como o simbólico embate *claro* e *escuro*, *diurno* e *noturno*, *vida* e *morte*, *consciência* e *inconsciência* etc., sintetizado em *lírio* e *lesma*, está presente de forma bastante entranhada na poesia em prosa de Cruz e Sousa, enfatizando, ainda uma vez, sua cosmovisão profunda e original. Assim, seja em termos de consciência estética e/ou em termos de resposta pessoal ao tópico baudelairiano do poeta maldito, o simbolista de Desterro tem assegurado – por méritos próprios, evidentemente – seu espaço peculiar nos quadros da literatura brasileira.

2.3. Perspectiva comparada: João Barreira e Cruz e Sousa

Esta perspectiva comparada geral, conclusiva, entre as obras de João Barreira e de Cruz e Sousa, considera os seguintes aspectos, salientes a partir da análise dos poemas em prosa de ambos os autores:

1. Em primeiro lugar, os poemas em prosa de ambos, conforme frisa Suzanne Bernard referindo-se ao Simbolismo, são evidentemente escritos em prosa poética, pois os dois escritores são marcados por algumas preocupações comuns: o ritmo e a musicalidade; o trabalho com a linguagem e a preocupação formal; o vocabulário seleto; o rebuscamento e a nobreza das imagens; o suntuarismo etc.;

2. *Gouaches*, de João Barreira, conquanto apresente vários poemas em prosa estritos, é vincadamente marcado pela efabulação e por elementos narrativos, aspecto este que se torna ainda mais claro nas obras posteriores do autor;

3. Seus poucos poemas em prosa apresentam relativa liberdade expressiva, em termos formais. Contudo, seus temas são bem mais restritos que os de Cruz e Sousa ou os de Baudelaire;

4. O impressionismo estilístico e a clara filiação estética decadentista são os elementos mais evidentes da literatura de João Barreira. A estes se juntam seu apego ao esteticismo da "arte pela arte" e à escritura deliberadamente artística, à Goncourt. A soma de tais

contraditórias filiações estéticas faz com que a obra do escritor apresente forte acento pictórico, além do rebuscamento e do obscurecimento da expressão, esta vincada por um clima sugestivamente decadentista, de estufa e de meios-tons;

5. Em termos de recepção, a obra de Barreira foi fatalmente comprometida por seu deliberado esteticismo. Ademais, *Gouaches* trai uma cosmovisão superficial, muito claramente ligada à apreensão impressionista da vida, do homem e do mundo. As *fantasias*, os *estudos* e as *alegorias* do escritor, ao se valerem de alegorias extraídas da Bíblia e de símbolos alegóricos gerais, tirados da mitologia grega, como a Esfinge ou a Quimera, não os ultrapassam e não oferecem ainda uma visão realmente *simbolista*, profunda, sintética, pessoal. Assim, a imagem das Esfinges em concílio, cujo olhar niilista, entediado e perdido num lusco-fusco de outono observa com langor o Nada, parece-nos caracterizar à perfeição a estética decadentista abraçada pelo autor, bem como os temas gerais que este explora;

6. Cruz e Sousa, ao contrário, é autor de poemas em prosa – e apenas de poemas em prosa, conquanto muitos destes apareçam vincados por elementos narrativos, como é perceptível principalmente em *Evocações*;

7. Os poemas em prosa de Cruz e Sousa denotam ampla e heterogênea liberdade formal e temática. *Missal*, mais impressionista e esteticista, revela a preocupação construtiva do poeta, enquanto *Evocações* aprofunda e clarifica a arte poética e a cosmovisão do autor. Apesar de alguns poemas mais longos se aproximarem do que os simbolistas denominavam *estudos* ou *fantasias*, é bastante evidente que os textos do poeta brasileiro se enquadram perfeitamente como poemas em prosa;

8. Cruz e Sousa, mesmo sofrendo influências análogas às de João Barreira, como o arsenal de temas, imagens e motivos do Decadentismo – filtrados por ele de maneira *sui generis* – e a técnica sutil do Impressionismo, é essencialmente um poeta simbolista. Assim, apesar de o autor se preocupar bastante com a forma, em alguns casos, e de se entregar, não raro, ao uso abusivo de sutis processos decadentistas-simbolistas, revelando-se rebuscado e obscuro, ele é um poeta mais autêntico que João Barreira, inclusive na configuração de uma arte poética convincente, na plena compreensão da poesia como gnose do Eu e na clara filiação estética ao Simbolismo, como demonstram tantos de seus poemas em prosa. Inclusive, não é estranha ao poeta a deformação expressionista e a exploração de estados oníricos e/ou de sub ou semiconsciência. Assim, mesmo que parte da crítica sempre tenha se mostrado reticente quanto ao valor de seus poemas em prosa, é evidente que estes, lidos em conjunção com sua poesia em versos, revelam em essência o poeta e o homem Cruz e Sousa;

9. Enquanto simbolista, o poeta mostra-se consciente das relações analógicas entre macrocosmo e microcosmo e condensa sua visão pessoal no *símbolo-síntese* do *lírio* e da *lesma*, do qual aflora sua cosmovisão, sua arte poética e sua filiação estética. Em complemento, a *visão epifânica do poeta* leva-nos a afirmar que seus poemas em prosa, mesmo apresentando certo *formalismo* e evidente *iluminação* – estamos a pensar em Suzanne Bernard –, enquadrar-se-iam melhor como *poemas-epifania*, numa demonstração de como nosso poeta soube, também neste particular, dar voz personalíssima à matriz e à tradição francesas do poema em prosa;

10. Enfim, a poesia em prosa de Cruz e Sousa ajuda a configurar a nascente modernidade literária brasileira, seja pela temática e pela valorização da liberdade artística, dissolvendo os gêneros literários e os conceitos tradicionais de prosa e poesia, seja pela busca místico-analógica da pureza metafísico-espiritual e pela escavação dos conteúdos profundos do Eu, aspectos estes que conferem plena universalidade a nosso simbolista maior. No caso de João Barreira – e a não-reedição de suas obras o comprova –, conquanto ele seja um dos mais autênticos e importantes decadentistas em Portugal, não podemos afirmar o mesmo.

Conclusão geral

Após termos percorrido longamente alguns séculos de modernidade literária, com ênfase no Simbolismo e na poesia lírica, é mister concluir levando-se em consideração, em primeiro lugar, a especificidade do movimento simbolista em cada uma das literaturas aqui enfocadas, a francesa, a portuguesa e a brasileira. Assim, ainda que nossos países tenham sofrido evidentes influxos do Simbolismo francês, nossas literaturas oferecem diversos exemplos de poetas que conjugaram essas *fontes* às próprias tradições nacionais, oferecendo respostas pessoais e vozes originais ao coro simbolista universal. Dentre esses, pautados por uma lira única e por uma cosmovisão coerente, também única, citamos Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, no Brasil, ou Camilo Pessanha em Portugal.

Após este preâmbulo, voltamo-nos especificamente para as literaturas portuguesa e brasileira, oferecendo em seguida, de forma abreviada, os seguintes pontos conclusivos:

1. Em relação à importância, à especificidade e à penetração do *Simbolismo*:

a) O movimento simbolista adquiriu características peculiares em Portugal e no Brasil. No primeiro, o Simbolismo foi vincado essencialmente pelo Decadentismo, como comprova o Nefelibatismo de João Barreira e tantos outros. Um Simbolismo mais puro, mais revolucionário, somente toma forma no começo do século XX com a divulgação da obra de Camilo Pessanha, que se torna uma das grandes heranças dos primeiros modernistas (Fernando Pessoa, principalmente). Além disso, há a herança dos movimentos nacionalistas que, condenando o esteticismo nefelibata, dividiram as atenções em Portugal. No entanto, através da obra de Pessoa, mais que no Brasil, é possível ver com clareza a *continuidade moderna* entre Simbolismo e Modernismo, em Portugal;

b) No Brasil, o embate maior foi entre Parnasianismo (logo elevado a *status* de estética oficial) e Simbolismo, o que levou muitos críticos a afirmarem que este foi sufocado em nosso país por aquele e, já nos primeiros anos do século XX, pelo Neoparnasianismo. No entanto, hoje é possível vislumbrar como o Simbolismo, seja através da obra de Cruz e Sousa, Alphonsus, Kilkerry e Eduardo Guimaraens, seja através do Penumbrismo e do veio espiritualista, sempre foi uma referência marcante para nossos poetas. Alguns críticos têm demonstrado, inclusive, o débito das concepções estéticas de Mário de Andrade para com Cruz e Sousa. Assim, só

recentemente pôde-se constatar como, também no Brasil, o Simbolismo irrigou o Modernismo de forma contínua, estruturalmente: a herança simbolista, entre nós, é seguramente mais duradoura e mais importante que a parnasiana. A nosso ver, pois, a modernidade literária brasileira começa com o prosador Machado de Assis e com o poeta Cruz e Sousa, indubitavelmente;

c) Por outro lado, constata-se que em ambos os países vigorou a linha sério-estética do Simbolismo, notadamente em seu veio neo-romântico, conteudista, espiritualista. Uma influência maior do construtivismo e do racionalismo de Mallarmé somente é perceptível no século XX, seja com os últimos simbolistas e os primeiros modernistas brasileiros, seja com Fernando Pessoa, em Portugal. Da mesma forma, a linha irônico-paródica do Simbolismo de Laforgue só encontra projeções entre nós no século XX, já no âmbito do Modernismo;

d) O movimento simbolista, além disso, garantiu conquistas importantes ao Modernismo dos dois países, como o verso livre, a plena liberdade temática e de pesquisa estética e de linguagem, o poema em prosa e a prosa poética, além de processos expressivos centrados na subjetividade, como a escavação do Eu profundo. Se o poema em prosa foi, sistematicamente, abandonado pelos poetas de língua portuguesa, a prosa poética narrativa dos dois países – moderna e contemporaneamente – mostra incessantemente seu vigor.

2. No tocante ao *poema em prosa*:

a) Constata-se, em primeiro lugar, que este, de matriz romântica francesa, traçou caminhos irregulares e próprios em outras literaturas, como a brasileira e a portuguesa, onde se crê, arraigadamente, que poesia é sinônimo de verso. Assim, o poema em prosa, sendo revolucionário em França, não causou entre nós tanto estardalhaço;

b) Por outro lado, o poema em prosa sempre foi preterido pela crítica e pela historiografia literárias do Brasil e de Portugal. Portanto, este carece de uma melhor reavaliação crítica, pois são raros e precários os estudos sobre a matéria em nossos países. Até o momento, inclusive, não foi traduzido para o português o livro fundamental de Suzanne Bernard, que é de 1959.

Faltam inclusive antologias, nos dois países, que divulguem essa produção poética *sui generis*;

c) Um dos preconceitos que revela o despreparo da crítica dos dois países é a confusão do poema em prosa com a prosa poética. A nosso ver, contudo, o poema em prosa – escrito geralmente em prosa poética – se insere, indubitavelmente, como um *subgênero* da poesia lírica, e como tal deve ser avaliado e analisado. A aplicação de preceitos da análise da narrativa apenas empobrece e desqualifica essa importante – e moderna – modalidade poética;

d) O poema em prosa em português também nasce no Romantismo, de forma aleatória, mas é no Simbolismo que, enfim, conquista espaço, principalmente no Brasil. No entanto, o Modernismo brasileiro e o português, conquanto o apreciem, não lhe dão o estatuto revolucionário que o poema em prosa, ainda uma vez, conquista na França com os surrealistas e outros poetas, como Max Jacob e René Char. Assim, se o Simbolismo brasileiro e o Nefelibatismo decadente português são responsáveis pelo apogeu do poema em prosa entre nós, é mister frisar que, depois disso, ele surge apenas esporádica e esparsamente.

Em suma, pretendeu-se efetuar uma reavaliação histórico-crítica do Simbolismo em português e, ao mesmo tempo, procedeu-se a um levantamento histórico-crítico-teórico do poema em prosa entre nós. Cremos ter evidenciado, a contento e com rigor, neste trabalho, a importância do Simbolismo, em si mesmo, e enquanto renovador das tradições e enquanto preparador do Modernismo, no bojo das duas literaturas escolhidas para confronto. É ao Simbolismo – e/ou ao Decadentismo –, ainda, que se liga grande parte do poema em prosa produzido entre nós. As análises textuais, por seu turno, quiseram referendar a especificidade de cada autor e suas relações com a matriz francesa. Ao fim e ao cabo, se foi possível constatar em Cruz e Sousa um indício importante de modernidade poética, de pensamento estético e de perquirição do Eu profundo, o mesmo não pôde ser aplicado a João Barreira, certamente por conta da excessiva superficialidade decadente-nefelibata de seus textos.

Seja como for, a modernidade poética em língua portuguesa, se é essencialmente vincada pelo apreço ao verso livre, ainda assim explora, a despeito do silêncio da crítica especializada, o poema em prosa: sem estardalhaço, sem o caráter polêmico deste na França, mas com sugestiva consciência artesanal e com supreendente liberdade formal e temática. O

poema em prosa em língua portuguesa, enfim, é mais um instrumento, mais um meio, mais uma opção (como o poema livre, o soneto e outras formas fixas) à disposição dos poetas dos dois países. Poetas diversos do Modernismo e da contemporaneidade, enfim, como Mário Quintana, Rubens Rodrigues Torres Filho ou Zulmira Ribeiro Tavares, no Brasil, e Almada-Negreiros ou E. M. de Melo e Castro, em Portugal, mostraram e têm mostrado como o poema em prosa, entre nós, é um rigoroso e apreciado *fato* de linguagem. Um *costume*. Um *ato* em favor da liberdade do artista e da dignidade da Poesia.

Referências bibliográficas[10]

1. Teoria da literatura/Literatura comparada

BARRETO, T. Traços de literatura comparada do século XIX. In:___. *Ensaios*. Aracaju: Secretaria da Educação e Cultura, 1978. p. 76 – 145.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*: Em torno de Bakhtin. São Paulo: EDUSP, 1994 (Ensaios de cultura, 7).

BITTENCOURT, G. N. da S. (Org.). *Literatura comparada. Teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra/Luzzatto, 1996.

BUENO-RIBEIRO, E. et al. Literatura comparada/Teoria da literatura. Revista *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 114-115, p. 1 – 224, jul./dez. 1993.

BUESCU, H. C. Literatura comparada em Portugal: tendências teóricas e institucionais. In: CARVALHAL, T. F. (Org.). *Literatura comparada no mundo*: Questões e métodos. Porto Alegre: L&PM/Vitae/AILC, 1997. p. 137 – 145.

BRUNEL, P.; PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. – M. *Que é literatura comparada?*. São Paulo/Curitiba: Perspectiva/EDUSP/UFPR, 1990 (Estudos, 115).

CAMPOS, H. de. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977 (Elos, 6).

CANDIDO, A. Literatura comparada. In:___. *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993a. p. 211 – 215.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 3. ed., revista e ampliada. São Paulo: Ática, 1998 (Princípios, 58).

_____. (Coord.). *Anais* do 1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada (Porto Alegre, 8 a 10 de setembro de 1986). Porto Alegre: UFRGS, 1986 (v. 1), 1987 (v. 2).

CARVALHAL, T. F. et al. Perspectivas do comparativismo. *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, v. 47, n.1/4, p. 7 – 75, jan./dez. 1986.

COUTINHO, A. Conceitos e vantagens da literatura comparada. In:___. *O processo da descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 153 – 157.

COUTINHO, E. F. Sem centro nem periferia: é possível um novo olhar no discurso teórico-crítico latino-americano?. In: Congresso Abralic, II, 1990, Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. p. 621 – 633 (v. 1).

_____. Por um comparatismo latino-americano. *Terceira margem* – Revista da Pós-Graduação em Letras da UFRJ, Rio de Janeiro, a. II, n. 2, p. 25 – 30, 1994.

CUNHA, E. L.; SOUZA, E. M. de. (Orgs.). *Literatura comparada*: Ensaios. Salvador: UFBA, 1996.

DEDALUS – Revista Portuguesa de Literatura Comparada – APLC, Lisboa, n. 7-8, p. 1 – 311, 1997-2000.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura*: Uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

JENNY, L. et al. *Intertextualidades* (Revista *Poétique*, 27). Coimbra: Almedina, 1979.

KAISER, G. R. *Introdução à literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

LOBO, L. Globalização e ideologia. In: LOBO, L. (Org.). *Globalização e ideologia*: Discursos transculturais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999. p. 37 – 44.

LÚCIA HELENA. A construção da literatura comparada na história da literatura. *Revista brasileira de literatura comparada* – Abralic, São Paulo, n. 2, p. 39 – 46, 1994.

MACHADO, A. M.; PAGEAUX, D. – H. *Literatura portuguesa, literatura comparada e teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1982 (Signos, 36).

[10] Elaboradas de acordo com a NBR 6023 – *Informação e documentação – Referências – Elaboração*, de agosto de 2000, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

_____. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988 (Signos, 46).
MEYER, A. Teoria literária e literatura comparada. In:___. *Textos críticos*; Organização, seleção e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo/Brasília: Perspectiva/Pró-Memória-INL-MINC, 1986 (Textos, 4). p. 3 – 191.
MERQUIOR, J. G. Os estilos históricos na literatura ocidental. In: PORTELA, E. (Coord.). *Teoria literária*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979 (BTU, 42). p. 40 – 92.
MINER, E. *Poética comparada*. Brasília: UnB, 1996.
MONTEIRO, A. C. *Estrutura e autenticidade na teoria e na crítica literárias*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
NITRINI, S. *Literatura comparada*: História, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.
PERRONE-MOISÉS, L. Literatura comparada, intertexto e antropofagia. In:___. *Flores da escrivaninha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 91 – 99.
PICHOIS, C.; ROUSSEAU, A. – M. *La literatura comparada*. Madrid: Gredos, 1969.
REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – Abralic, Rio de Janeiro, n. 3, p. 1 – 216, 1996.
REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – Abralic, Florianópolis, n. 4, p. 1 – 178, 1998.
REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA – Abralic, Salvador, n. 5, p. 1 – 208, 2000.
RIBEIRO, J. *Páginas de estética*; introdução de Lêdo Ivo; revisão e notas finais por Aurélio Buarque de Hollanda Ferreira. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.
ROSENFELD, A. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Elos, 1).
SANTIAGO, S. O entre-lugar do discurso latino-americano. In:___. *Uma literatura nos trópicos*: Ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11 – 28.
SILVA, T. T. (Org.). *O que é, afinal, estudos culturais?*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
SILVEIRA, T. da. *Literatura comparada*. Rio de Janeiro: GRD, 1964.
SOUZA, E. M. de; PINTO, J. C. M. (Orgs.) *Anais* do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada da UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 1987 (2 volumes).
TELES, G. M. Para uma teoria da literatura comparada. In:___. *A retórica do silêncio*: Teoria e prática do texto literário. São Paulo/Brasília: Cultrix/INL-MEC, 1979. p. 63 – 79.
TRIGO, S. *Ensaios de literatura comparada afro-luso-brasileira*. Lisboa: Vega, s/d.
WELLEK, R. A crise da literatura comparada. O nome e a natureza da literatura comparada. In: COUTINHO, E. F.; CARVALHAL, T. F. (Orgs.). *Literatura comparada*: Textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 108 – 148.
WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da literatura*. 5. ed. Mem-Martins: Europa-América, s/d.

2. Teoria e crítica da poesia/Poesia em prosa

2.1. Obras crítico-teóricas e analíticas

ADORNO, T. W. Lírica e sociedade; tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho; assessoria de Roberto Schwarz. In:___. *Os pensadores*. 2. ed. São Paulo: Abril, 1983. p. 193 – 208.
ALI, M. S. *Versificação portuguesa*; prefácio de Manuel Bandeira. São Paulo: EDUSP, 1999.
ALONSO, A. *Materia y forma en poesía*. Tercera edición. Madrid: Gredos,1965.
BANDEIRA, M. Poética. In:___. *Seleta em prosa e verso*; organização, estudos e notas de Emanuel de Moraes. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975. p. 23 – 83.

BORGES, J. L. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1997a.
_____. (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: TODOROV, T. (Apres.). *Teoria da literatura*: Textos dos formalistas russos. Lisboa: Edições 70, 1989 (v. II). p. 11 – 22.
CANDIDO, A. *Exercício de leitura. Textos*, Araraquara, n. 1, p. 9 – 21, 1975.
_____. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas (FFLCH/USP), 1996.
_____. *Na sala de aula:* Caderno de análise literária. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995 (Fundamentos, 1).
CARA, S. de A. *A poesia lírica*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989 (Princípios, 20).
COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1974.
_____. La comparaison poétique: essai de systématique. *Langages* – Linguistique et Littérature, Paris: Didier-Larousse, p. 43 – 51, déc. 1968.
CROCE, B. *A poesia*: introdução à crítica e história da poesia e da literatura. Porto Alegre: UFRGS, 1967.
DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.
ECO, U. O signo da poesia e o signo da prosa. In:___. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989a. p. 232 – 249.
ELIOT, T. S. A função social da poesia. A música da poesia. As três vozes da poesia. In:___. *De poesia e poetas*; tradução e prólogo de Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 25 – 139.
_____. Tradição e talento individual. A função da crítica. In:___. *Ensaios*; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37 – 62.
FERNÁNDEZ MORENO, C. *Introducción a la poesía*. Primera reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
FUERTES ÁLVAREZ, D. *Poesía y belleza: consideraciones sobre la poesía pura*. Porto Alegre: La Salle, 1956.
JAKOBSON. Poesia da gramática e gramática da poesia. Configuração verbal subliminar em poesia. In:___. *Lingüística. Poética. Cinema.* São Paulo: Perspectiva, 1970 (Debates, 22). p. 65 – 92.
LEFEBVE, M. – J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1980.
LYRA, P. *Conceito de poesia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992 (Princípios, 57).
MACHADO, G. M. Tempo e espaço na narrativa poética. *Itinerários*, Araraquara, n. 12. p. 271 – 277, 1998.
MELO NETO, J. C. de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
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*: Poesia. 13. ed., revista. São Paulo: Cultrix, 1997a.
_____. *A criação literária*: Prosa II. 16. ed., revista e atualizada. São Paulo: Cultrix, 1998a.
MONTEIRO, A. C. *A palavra essencial*: Estudos sobre a poesia. 2. ed. Lisboa: Verbo, 1972.
PAES, J. P. Para uma pedagogia da metáfora. Salvação e danação. In:___. *Os perigos da poesia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 11 – 34; p. 145 – 152.
PAZ, O. *Signos em rotação*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996 (Debates, 48).
_____. *A outra voz*. São Paulo: Siciliano, 2001.
PESSOA, F. *Páginas de doutrina estética*; seleção, prefácio e notas de Jorge de Sena. 2. ed. Lisboa: Inquérito, s/d.

_____. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*; textos estabelecidos e prefaciados por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho; tradução dos textos ingleses por Jorge Rosa. Lisboa: Ática, 1966.

_____. *Alguma prosa*; organização e prefácio de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

PFEIFFER, J. *La poesía*. Tercera reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

POE, E. A. O princípio poético. A filosofia da composição. In:___. *Poemas e ensaios*. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 77 – 112.

SANTA CRUZ, L. *Poética menor*. Rio de Janeiro: MES (Serviço de Documentação), 1953 (Os Cadernos de Cultura).

SANTOS, A. O. Metáfora: figurações, fulgurações. *Línguas e Literaturas* – Revista da Faculdade de Letras, Porto, n. XV, p. 187 – 195, 1998.

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

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997 (BTU, 16).

STALLONI, Y. *Os gêneros literários*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. In: TODOROV, T. (Apres.). *Teoria da literatura*: Textos dos formalistas russos. Lisboa: Edições 70, 1989 (v. II). p. 23 – 39.

TREVISAN, A. *A poesia:* Uma iniciação à leitura poética. Porto Alegre: Uniprom, 2000.

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

2.2. Artes poéticas/Estética/Filosofia da arte

ARISTÓTELES. *Poética*. In: ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*; introdução de Roberto de Oliveira Brandão; tradução de Jaime Bruna. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1988. p. 17 – 52.

BAUMGARTEN, A. G. *Estética:* A lógica da arte e do poema. Petrópolis: Vozes, 1993.

HAAR, M. *A obra de arte*: Ensaio sobre a ontologia das obras. Rio de Janeiro: Difel, 2000.

HEGEL. *Estética*: O belo artístico ou o ideal; tradução de Orlando Vitorino. 3. ed. Lisboa: Guimarães, 1983 (v. I).

_____. *Estética*: Poesia; tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980 (v. VII).

HEIDEGGER, M. *Arte y poesía*. Octava reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

NOVALIS. *Pólen*: Fragmentos, Diálogos, Monólogo; tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática, 1989 (Fundamentos, 38).

PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *Estética:* Teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

PICON, G. *O escritor e sua sombra*. São Paulo: EDUSP/Nacional, 1969.

SCHILLER, F. *A educação estética do homem*; tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*; tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*; tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

TRINGALI, D. *A arte poética de Horácio*. Ed. bilíngüe. São Paulo: Musa, 1994a.

3. Romantismo/Simbolismo/Modernismo

3.1. Geral

BENJAMIN, W. Alegoria e drama barroco. In:___. *Documentos de cultura/Documentos de barbárie*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.

BOWRA, C. M. *La herencia del Simbolismo*. Buenos Aires: Losada, 1951.

BRADBURY, M.; McFARLANE, J. (Orgs.). *Modernismo*: Guia geral 1890 – 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964 (v. VI).

CHIAMPI, I. (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.

GIBSON, M. *O Simbolismo*. Colónia: Taschen, 1999.

GOMES, A. C. O símbolo e arredores. In:___. *O poético*: Magia e iluminação. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1989 (Debates, 228). p. 13 – 116.

_____. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994a (Princípios, 240).

_____. *A estética simbolista*: Textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1994b.

GOMES, A. C.; VECHI, C. A. *A estética romântica*: Textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1992.

GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Stylus, 3).

HAUSER, A. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982 (v. II).

LOBO, L. (Trad., sel. e notas). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Mercado Aberto/UFRJ, 1987.

NESTROVSKI, A. *Ironias da modernidade:* Ensaios sobre literatura e música. São Paulo: Ática, 1996.

ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1999.

PATRIOTA, M. *Modernidade e vanguarda nas artes*. Brasília: Plano/Oficina Editorial-IL-UnB, 2000.

PAZ, O. *Los hijos del limo*: Del romanticismo a la vanguardia. Barcelona: Seix Barral, 1974.

PRAZ, M. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: UNICAMP, 1996.

SQUEFF, E. Música e literatura. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 139 – 148, 1997.

SZABOLCSI, M. *Literatura universal do século XX*: principais correntes. Brasília: UnB, 1990.

TELES, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: Apresentação crítica dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 10. ed., com documentos da vanguarda portuguesa. Rio de Janeiro: Record, 1987.

TRINGALI, D. *Escolas literárias*. São Paulo: Musa, 1994b.

WILSON, E. *O castelo de Axel*: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. São Paulo: Cultrix, 1987.

3.2. Literatura francesa

3.2.1. Geral

ALMEIDA, M. S. Polissistema, tradução e diversidade de vozes no *Spleen de Paris*. *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 61 – 69, 1997.

AMARAL, G. C. do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: CAPES/Annablume, 1996.
_____. Baudelaire e Cruz e Sousa. *Tema*, São Paulo, n. 17, p. 21 – 29, ago./dez. 1992.
AMARAL, L. A. *J. – K. Huysmans e o Decadentismo francês*. 1994. 450 f. (2 v.). Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1994.
BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985 (Stylus, 5).
BANDEIRA, M. O centenário de Stéphane Mallarmé. In___. *Seleta de prosa*; organização de Júlio Castañon Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 503 – 517.
BAUDELAIRE, C. *Reflexões sobre meus contemporâneos*; tradução de Plínio Augusto Coêlho; revisão técnica de Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/Imaginário, 1992.
_____. *Richard Wagner e* Tannhäuser *em Paris*; tradução de Plínio Augusto Coêlho e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo/Rio de Janeiro: Scrinium/Primeira Linha/Contra-capa, 1999.
_____. *Obras estéticas:* Filosofia da imaginação criadora; tradução Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993.
BAUER, F. Le poème en prose: un joujou de pauvre? (Sur la genèse et la signification d'un *Spleen de Paris*). *Poétique*, Paris, n. 109, p. 17 – 37, fév. 1997.
BERNARD, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.
BUUREN, M. van. La métaphore filée chez Zola. *Poétique*, Paris, n. 57, p. 53 – 63, fév. 1984.
CAMPOS, A. de. Antipoesia no Simbolismo. In:___. *Verso reverso controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 211 – 255.
CARPEAUX, O. M. Pobre Verlaine. In:___. *Sobre letras e artes*; seleção, organização e prefácio de Alfredo Bosi. São Paulo: Nova Alexandria, 1992. p. 82 – 85.
CHADWICK, C. *O Simbolismo*. Lisboa: Lysia, 1975.
DURRY, M. – J. Autour du poème en prose. *Mercure de France*, Paris, n. 927, t. CCLXXIII, 1er. fév. 1937.
ELIOT, T. S. Baudelaire. In:___. *Ensaios*; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 207 – 221.
FARIA, Z. de. Sobre Mallarmé e as artes. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 2, p. 100 – 108, 1997.
GAUTIER, T. *Baudelaire*; tradução de Mário Laranjeira; apresentação de Gloria Amaral. São Paulo: Boitempo, 2001.
GROJNOWSKI, D. De Baudelaire à Poe: L''effet de totalité'. *Poétique*, Paris, n. 105, p. 101 – 109, fév. 1996.
JOHNSON, B. Algumas consequências da diferença anatómica 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.
LEITE, G. M. M. O mito como ruptura na poesia francesa dos séculos XIX e XX. *Itinerários*, Araraquara, n. 2, pte. I, p. 173 – 188, 1991.
LEMAÎTRE, H. *La poésie depuis Baudelaire*. Paris: Armand Colin, 1965.
LÔBO, D. (dir.); MENDES, J. de S.; OLIVEIRA, M. E. de M. *Introdução à estética parnasiana*. Brasília: Thesaurus, 1994.
MACHADO, G. M. *Aspects de la modernité dans* Gaspard de la nuit. 1981. 194 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1981.
_____. Aspectos da modernidade em *Gaspard de la nuit*. *Revista de Letras*, São Paulo, n. 24, p. 61 – 74, 1984.
MANDELBAUM, E. A alma desiludida habita *Às avessas*. *Magma*, São Paulo, n. 3, p. 29 – 35, 1996.
MARTINO, P. *Parnasse et Symbolisme*. 2e. éd. Paris: Armand Colin, 1970.
MICHAUD, G. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1966.
MORETTO, F. M. L. (Org., trad. e notas). *Caminhos do Decadentismo francês*. São Paulo: EDUSP/Perspectiva, 1989 (Textos, 9).

_____. *Letras francesas:* Estudos de literatura. São Paulo: UNESP, 1994.
MOTTA, L. T. da. *Lições de literatura francesa*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
_____. O abismo da palavra. In:___. *Catedral em obras*: Ensaios de literatura. São Paulo: Iluminuras, 1995. p. 91 – 106.
NEHRING, M. Correspondências em *Às avessas*. *Magma*, São Paulo, n. 4, p. 71 – 77, 1997.
NICOLAS, H. *Mallarmé et le Symbolisme*. Paris: Larousse, s/d. (Nouveaux Classiques Larousse).
PERRONE-MOISÉS, L. Um caso de reconhecimento: Stéphane Mallarmé. In:___. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 111 – 127.
_____. A inútil poesia de Mallarmé. In:___. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 29 – 34.
PEYRE, H. *Qu'est-ce que le Symbolisme?*. Paris: PUF, 1974.
_____. *¿Que es el clasicismo?*. Primera reimpresión. 2. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
PROUST, M. A propósito de Baudelaire. In:___. *Nas trilhas da crítica*. São Paulo: EDUSP/Imaginário, 1994. p. 103 – 135.
RAYMOND, M. *De Baudelaire ao Surrealismo*. São Paulo: EDUSP, 1997.
RIFFATERRE, M. *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil, 1983.
_____. Superdeterminação no poema em prosa (I): Julien Gracq. Superdeterminação no poema em prosa (II): Francis Ponge. In:___. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 227 – 260.
S. FILHO, J. A. O grotesco na obra de Charles Baudelaire. *Tema*, São Paulo, n. 17, p. 15 – 20, ago./dez. 1992.
SABATIER, R. *Histoire de la poésie française:* La poésie du dix-neuvième siècle: 2 – Naissance de la poésie moderne. Paris: Albin Michel, 1977.
SCHMIDT, A. – M. *La littérature symboliste*. Paris: PUF, 1963 (Que sais-je?, 82).
SCOTT, D. La structure spatiale du poème en prose. *Poétique*, Paris, n. 59, p. 295 – 308, sept. 1984.
TEIXEIRA COELHO (Org.). *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
VALÉRY, P. Existence du Symbolisme. Variété. *Oeuvres*; édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1957 (v. I). p. 686 – 706.
VICENTE, A. L. A narrativa no poema em prosa. *Itinerários*, Araraquara, n. 12, p. 125 – 131, 1998.
_____. Max Jacob parodiando Bertrand, Baudelaire e Rimbaud. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 36, p. 63 – 83, 1996.
VINCENT-MUNNIA, N. Premiers poèmes en prose: Le spleen de la poésie. *Littérature*, Paris, n. 91, p. 3 – 11, oct. 1993.
_____. *Les premiers poèmes en prose:* Généalogie d'un genre. Dans la première moitié du dix-neuvième siècle français. Paris: Honoré Champion, 1996.
WIMSATT JR., W. K.; BROOKS, C. A arte pela arte. O Simbolismo. In:___. *Crítica literária*: Breve história. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980. p. 569 – 596; p. 693 – 723.

3.2.2. Obras literárias

BAUDELAIRE, C. *Les paradis artificiels suivis des Journaux intimes*; introduction, eclaircissements et notes de Blaise Allan. Paris/ Lausanne: Clairefontaine, s/d.

_____. *As flores do mal*; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Edição bilíngüe. 8ª impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa; tradução de António Pinheiro Guimarães. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

_____. *Pequenos poemas em prosa*; tradução de Dorothée de Bruchard. Ed. Bilíngüe. Florianópolis: UFSC, 1996.

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

CAMPOS, A. de. (Introd. e trad.). *Rimbaud livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992 (Signos, 14).

GAUTIER, T. *Arria Marcela, lembrança de Pompéia*; tradução de Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo/Rio de Janeiro: Scrinium/Primeira Linha/Contra-capa, 1999.

HUYSMANS, J. – K. *Às avessas*; tradução e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JACOB, M. *Le cornet à dés*; préface de Michel Leiris. Paris: Gallimard, 1995.

LAFORGUE, J. *Litanias da lua*; organização e tradução de Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989a.

_____. *Moralidades lendárias*: Fábulas filosóficas; tradução de Haroldo Ramanzini e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Iluminuras, 1989b.

_____. *Moralités légendaires*. Paris: Mercure de France, 1917 (*Oeuvres complètes* – v. 2).

L'ISLE-ADAM, V. de. *Contos cruéis*; tradução de Pauline Alphen. São Paulo: Iluminuras, 1987.

_____. *Axël*. Paris: J. M. Dent et Fils, s/d.

MALLARMÉ, S. *Divagations*. Genève: Albert Skira, 1943 (Les Trésors de la littérature française).

_____. *Poésies*. Paris: Gallimard, 1945.

_____. *Poesias*; traduções e estudos críticos de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. 3. ed., bilíngüe. Em separata: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. São Paulo: Perspectiva, 1991 (Signos, 2).

_____. *Brinde fúnebre* e *Prosa*; tradução de Júlio Castañon Guimarães. Ed. bilíngüe. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1995.

_____. *Igitur ou A loucura de Elbehnon*; tradução de José Lino Grünewald. Ed. bilíngüe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

NERVAL, G. de. *Aurélia*; tradução de Luís Augusto Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PONGE, F. *Alguns poemas*; selecção, introdução e tradução de Manuel Gusmão. Ed. bilíngüe. Lisboa: Cotovia, 1996.

RIMBAUD, A. *Oeuvres*. Paris: Mercure de France, 1956.

_____. *Une saison en enfer/Uma estadia no inferno*; tradução de Ivo Barroso. 2. ed., bilíngüe. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *Prosa poética*; tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Ed. bilíngüe. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

_____. *O barco bêbado*; tradução de Pedro José Leal. Ed. bilíngüe. Lisboa: Hiena, 1985.

ROUSSEAU, J. – J. *Os devaneios do caminhante solitário*; tradução, introdução e notas de Fulvia M. L. Moretto. 2. ed. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1987.

VERHAEREN, É. *Cidades tentaculares*; tradução e apresentação de José Jeronymo Rivera. Ed. bilíngüe. Brasília: Thesaurus, 1999.

VERLAINE, P. *Oeuvres poétiques complètes*; texte établi et annoté par Y. – G. Le Dantec. Paris: Gallimard, 1951 (Bibliothèque de la Pléiade).

3.2.3. Antologias

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

ORIZET, J. (Direction); DEBENEDETTI, J. – M. (Présentation). *La poésie symboliste*. Paris: France Loisirs, 1992.

RIVERA, J. J. (Sel. e trad.). *Poesia francesa:* Pequena antologia bilíngüe. Brasília: Thesaurus, 1998.

3.3. Literatura portuguesa

3.3.1. Geral

ABDALA JÚNIOR, B.; PASCHOALIN, M. A. *História social da literatura portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1994.

CARPINTEIRO, M. da. G. A prosa poética do Simbolismo do fim do século XIX à geração do *Orpheu.* In: Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, II, 1959, Lisboa. *Anais*. Lisboa: [s. n.], 1959. p. 511 – 520 (separata).

_____. *A novela poética de Sá-Carneiro*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1960.

FERREIRA, J. *A questão do Pré-Modernismo na literatura portuguesa*. Brasília: Núcleo de Estudos Portugueses-UnB, 1996.

FRANCHETTI, P. *Nostalgia, exílio e melancolia*: Leituras de Camilo Pessanha. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2001.

GOMES, A. C. *A metáfora cósmica em Camilo Pessanha*. São Paulo: FFLCH/USP, 1977 (Boletim n. 23 – Nova série).

GUIMARÃES, F. *Simbolismo, Modernismo e vanguardas*. Porto: Lello & Irmão, 1992.

_____. O Simbolismo e a poética do vago. In: GUIMARAES, F. et al. *Afecto às letras: homenagem da literatura portuguesa contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 193 – 203.

HATHERLY, A. *O espaço crítico: do Simbolismo à vanguarda*. Lisboa: Caminho, 1979 (Nosso Mundo, 8).

JÚDICE, N. *Viagem por um século de literatura portuguesa*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.

LÔBO, D. *O pincel e a pena*: Outra leitura de Cesário Verde. Brasília: Thesaurus/Núcleo de Estudos Portugueses-UnB, 1999.

LOURENÇO, E. *Fernando rei da nossa Baviera*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

LOURENÇO, R. das N. O *incipit* de 'Húmus' como choque e força premonitória. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 134, p. 5 – 14, out./dez. 1994.

MACHADO, A. M. *O 'francesismo' na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Ministério da Educação), 1984a (Biblioteca Breve, 80).

_____. *Raul Brandão entre o Romantismo e o Modernismo*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Ministério da Educação), 1984b (Biblioteca Breve, 88).

MARQUEZ, R. G. *Formas e processos de estrutura no romance simbolista*. 1992. 328 f. Tese (Doutorado) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 1992.

MENDONÇA, F. Para o entendimento da literatura portuguesa no século XX. In:___. *A literatura portuguesa no século XX*. São Paulo/Assis: Hucitec/UNESP, 1973. p. 1 – 26.

MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. 29. ed., revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1997b.
_____. *Fernando Pessoa:* O espelho e a esfinge. 2. ed., revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1998b.
MONTEIRO, A. C. Simbolismo e Modernismo. In:___. *Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Agir, 1958. p. 225 – 234.
MURICY, A. A aventura 'arqueológica'. *Jornal de letras:* Mensário de letras e artes, Rio de Janeiro, n. 200, p. 8, dez. 1966.
PEREIRA, J. C. S. *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.
_____. *História crítica da literatura portuguesa:* Do Fim-de-século ao Modernismo. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1995 (v. VII).
QUADROS, A. *O primeiro modernismo português:* Vanguarda e tradição. Mem-Martins: Europa-América, 1989.
QUEIROZ, E. de. Positivismo e idealismo. In___. *Notas contemporaneas*. Porto: Lello & Irmão, 1923. p. 239 – 253.
RAMOS, F. *Eugênio de Castro e a poesia nova*. Lisboa: Ocidente, 1943.
RODRIGUES, A. V. O poema em prosa na literatura portuguesa. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 56, p. 23 – 34, jul. 1980.
SARAIVA, A. J. *História da literatura portuguesa*. 12. ed. Mem-Martins: Europa-América, 1974.
_____. *Iniciação à literatura portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
SARAIVA, A. J.; LOPES, Ó. *História da literatura portuguesa*. 13. ed. Porto: Porto Editora, 1985.
SILVEIRA, P. da. João Barreira, prosador-poeta simbolista. *Seara nova*, Lisboa, n. 1456, p. 52 – 53, fev. 1967.
SIMÕES, J. G. *Itinerário histórico da poesia portuguesa:* De 1189 a 1964. Lisboa: Arcádia, 1964.
_____. *Perspectiva histórica da poesia portuguesa:* Dos simbolistas aos novíssimos (Século XX). Porto: Brasília, 1976.
SIMÕES, N. O último pagão. *Jornal de Letras:* Mensário de letras e artes, Rio de Janeiro, n. 200, p. 9, dez. 1966.
SOUSA, M. L. M. de. *Inês de Castro na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (Ministério da Educação), 1984 (Biblioteca Breve, 96).
TRINDADE, J. M. Para uma abordagem a 'O Veiga' de António Patrício (Ensaio de análise do *Incipit*). *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 134, p. 15 – 23, out./dez. 1994.

3.3.2. Obras literárias

ALMADA-NEGREIROS, J. de. *A invenção do dia claro*. Sintra: Colares, 1993.
BARREIRA, J. *Gouaches* (Estudos e phantasias). Porto: Lugan & Genelioux, 1892.
_____. *A morte do imaginário*. Lisboa: Tipografia Anuário Comercial, 1923.
_____. *Sylva de arte*. Lisboa: Tipografia do Tombo Histórico, 1928.
_____. *As coisas falam*. Lisboa: [s. n.], 1933.
_____. *A rota do Bergantim e outras alegorias*. Lisboa: Ática, 1947.
BRANDÃO, R. *Os pobres*; estudo introdutório por Vítor Viçoso. Lisboa: Comunicação, 1984.
_____. *Húmus*; apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária de Vítor Viçoso. Lisboa: Seara Nova, 1978.

CASTRO, E. de. *Oaristos. Horas. Silva.* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968a (*Obras poéticas* – v. I).
_____. *Interlúnio. Belkiss. Tirésias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968b (*Obras poéticas* – v. II).
_____. *Salomé. A nereide de Harlém. O rei Galaor. Saudades do céu*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1969 (*Obras poéticas* – v. IV).
LIMA, A. de. *Poesias completas*; organização, prefácio e notas de Fernando Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
MELO E CASTRO, E. M. de. *Entre o rigor e o excesso: um osso*. Porto: Afrontamento, 1994.
NOBRE, A. *Só*; introdução de Maria Ema Tarracha Ferreira. 2. ed. Lisboa: Ulisseia, 1998.
PESSANHA, C. *Clepsidra* e outros poemas; organização de João de Castro Osório. 7. ed. Lisboa: Ática, 1992.
PESSOA, F. *Livro do desassossego*; seleção e introdução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986a.
_____. *Livro do desassossego*; organização de Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
_____. *Ficções do interlúdio*; organização de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
_____. *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1986b.
SÁ-CARNEIRO, M. de. *A confissão de Lúcio*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

3.3.3. Antologias

AMORA, A. S. *Presença da Literatura portuguesa*: Simbolismo. 5. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, s/d (v. IV).
GUIMARÃES, F. *Ficção e narrativa no Simbolismo*. Lisboa: Guimarães, 1988.
_____. *Poética do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.
MARTINS, F. C. *Poesia simbolista portuguesa*. Lisboa: Comunicação, 1990.
SILVA, A. da C. e; Bueno, A. *Antologia da poesia portuguesa contemporânea*: Um panorama. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
VASCONCELOS, M. C. de. *A intervenção surrealista*. Lisboa: Ulisseia, s/d.
_____. *Surrealismo/Abjeccionismo*. Lisboa: Minotauro, 1963.

3.3.4. Revista

Orpheu. 2. ed. facsimilada; introdução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Contexto, 1994.

3.4. Literatura brasileira

3.4.1. Geral

AMORA, A. S. *História da literatura brasileira* (Séculos XVI – XX). 6. ed., refundida. São Paulo: Saraiva, 1967.

ANDRADE MURICY. Da crítica do Simbolismo pelos simbolistas. In: Congresso Brasileiro de Crítica e História Literária, I, 1960, Recife. *Anais*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1964. p. 235 – 266.

_____. *Para conhecer melhor Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Bloch, 1973.

ARARIPE JR., T. A. O movimento literário do ano de 1893. O crepúsculo dos povos. A literatura do futuro: Decadismo, Simbolismo, Misticismo e Faquirismo literário. In:___. *Obra crítica:* 1895 – 1900. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1963. p. 105 – 234.

ARRIGUCCI JR., D. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. A noite de Cruz e Sousa. In:___. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 77 – 109; p. 165 – 184.

BANDEIRA, M. Apresentação da poesia brasileira. A versificação em língua portuguesa. In___. *Seleta de prosa*; organização de Júlio Castañon Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 361 – 467; p. 533 – 557.

BASTOS, C. T. *O Simbolismo no Brasil e outros escritos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 35. ed., revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1997b.

_____. *A literatura brasileira*: O Pré-Modernismo. 5. ed. São Paulo: Cultrix, s/d.

BRAGA MONTENEGRO. *Iracema* – Um século. *Aspectos*, Fortaleza, n. 15, p. 117 – 137, 1979.

BRAYNER, S. *Labirinto do espaço romanesco*: Tradição e renovação da literatura brasileira: 1880 – 1920. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1979.

_____. Cruz e Sousa expressionista. In: SOARES, I.; MUZART, Z. L. (Orgs.). *Cruz e Sousa*: No centenário de *Broquéis* e *Missal*. Florianópolis: FCC/UFSC, 1994. p. 105 – 109.

_____. Esoterismos e literatura: *Evocações* de Cruz e Sousa. In: Congresso Abralic, IV, 1994, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Abralic, 1995. p. 955 – 957.

BRITO, M. da S. *História do Modernismo brasileiro*: 1. Antecedentes da Semana de Arte Moderna. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRITO BROCA. *A vida literária no Brasil* – 1900. 2. ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

_____. Introdução à literatura brasileira. In:___. *Ensaios da mão canhestra*. São Paulo/Brasília: Polis/INL-MEC, 1981.

BUENO, A. et al. Dossiê Cruz e Sousa. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, a. 8, n. 13, p. 160 – 212, dez. 2000.

CAMARGOS, M. *Villa Kyrial*: Crônica da *Belle époque* paulistana. São Paulo: Senac, 2001.

CAMINHA, A. *Cartas literárias*. Fortaleza: UFC, 1999.

CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945 (Panorama para estrangeiros). In:___. *Literatura e sociedade:* Estudos de teoria e história literária. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967. p. 127 – 160.

_____. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). 7. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993b (2 volumes).

_____. A educação pela noite. Os primeiros baudelairianos. In:___. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 10 – 38.

_____. *Iniciação à literatura brasileira* (Resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas (FFLCH-USP), 1997.

CARA, S. de A. *A recepção crítica:* O momento parnasiano-simbolista no Brasil. São Paulo: Ática, 1983 (Ensaios, 98).

CAROLLO, C. L. (Sel. e apres.). *Decadismo e Simbolismo no Brasil:* Crítica e poética. Rio de Janeiro/Brasília: Livros Técnicos e Científicos/INL-MEC, 1980 (v. 1), 1981 (v. 2).

CARVALHO, R. de. *Pequena história da literatura brasileira*. 2. ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1922.

CASTELLO, J. A. *A literatura brasileira*: Origens e unidade. São Paulo: EDUSP, 1999 (v. I).

CHAMIE, M. O verso: permanência e evolução. In: COUTINHO, A.; COUTINHO, E. F. (Dirs.). *A literatura no Brasil*: Relações e perspectivas/Conclusão. 3. ed., revista e atualizada. Rio de Janeiro/Niterói: J. Olympio /UFF, 1986 (v. 6). p. 223 – 234.

COUTINHO, A.; COUTINHO, E. de F. (Dirs.). *A literatura no Brasil:* Era realista/Era de transição (vários autores). 3. ed., revista e atualizada. Rio de Janeiro/Niterói: J. Olympio/UFF, 1986 (v. 4).

COUTINHO, A. (Dir.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1979 (Fortuna crítica, 4).

_____. O Impressionismo na literatura brasileira. In:___. *O processo da descolonização literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 101 – 129.

ELIA, S. Presença portuguesa no Simbolismo brasileiro. *Revista da Faculdade de Letras* – Universidade de Lisboa, Lisboa, III s., n. 13, p. 211 – 226, 1971.

FREYRE, R. J. Letras brasileiras: Cruz e Sousa. *Travessia* – Revista de Literatura da UFSC, Florianópolis, n. 33, p. 60 – 69, ago./dez. 1996.

GERALDO, J. *Cem anos com Cruz e Sousa*. 2. ed. Brasília: LCE/CEUB, 1998.

GÓES, F. Cruz e Sousa ou O carrasco de si mesmo. In:___. *O espelho infiel*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1966. p. 61 – 94.

GOLDSTEIN, N. *Do Penumbrismo ao Modernismo* (O primeiro Bandeira e outros poetas significativos). São Paulo: Ática, 1983 (Ensaios, 95).

GONZAGA DUQUE. Imagistas nefelibatas. In:___. *Graves e frívolos* (por assuntos de arte). Rio de Janeiro: Sette Letras/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997. p. 59 – 64.

JUNQUEIRA, I. Modernismo: Tradição e ruptura. *Poesia sempre*, a. I, n. 1, p. 153 – 168, jan. 1993.

LEITE, S. U. Marcelo Gama: Farandulagem, Flânerie. In:___. *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986. p. 99 – 107.

LIMA, A. A. *Introdução à literatura brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

LINHARES, T. Tentativas simbolistas. In:___. *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1987 (v. I). p. 489 – 522.

LINS, V. Gonzaga Duque e o Simbolismo: A barricada da imaginação. *34 letras*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 178 – 185, 1989.

MACHADO, D. De uma voz a outra. In: MASSI, A. (Org.). *Artes e ofícios da poesia*. São Paulo/Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Artes e Ofícios, 1991. p. 113 – 117.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. A nova geração. José de Alencar: *Iracema*. In___. *Crítica & variedades*. São Paulo: Globo, 1997. p. 17 – 70; p. 83 – 90.

MAGALHÃES JR., R. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. 3. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1975.

MARTINS, W. O Simbolismo no Brasil. In:___. *Pontos de vista 4:* 1960/61. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992. p. 564 – 569.

_____. O cisne negro. In:___. *Pontos de vista 5*: 1962/63. São Paulo: T. A. Queiroz, 1993. p. 40 – 45.

_____. Universo de símbolos. In:___. *Pontos de vista 8*: 1968/70. São Paulo: T. A. Queiroz, 1994. p. 341 – 345.

_____. O Simbolismo brasileiro. In:___. *Pontos de vista 9*: 1971/75. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995. p. 367 – 371.

MATTOS, D. de. Raízes do Simbolismo de Novalis a Cruz e Sousa. *Humanidades*, Brasília, a. V, n. 16, p. 78 – 83, 1988.

MEDEIROS, C. L. R. de. (Org.). *100 anos sem Cruz e Sousa*. Brasília: Congresso Nacional, 1998 (Monografias premiadas no Prêmio Cruz e Sousa).

MERQUIOR, J. G. *De Anchieta a Euclides:* Breve história da literatura brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MEYER, A. Literatura luso-brasileira. In:___. *Textos críticos*; Organização, seleção e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo/Brasília: Perspectiva/Pró-Memória-INL-MINC, 1986 (Textos, 4). p. 195 – 357.

MIGUEL-PEREIRA, L. Simbolismo. In:___. *História da literatura brasileira:* Prosa de ficção (de 1870 a 1920). 3. ed. Rio de Janeiro/Brasília: J. Olympio/INL-MEC, 1973 (Documentos Brasileiros, 63). p. 225 – 238.

MOISÉS, M. Cruz e Sousa. In:___. *Temas brasileiros*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura/Comissão de Literatura, 1964. p. 47 – 65.

_____. *A literatura brasileira:* O Simbolismo (1893 – 1902). 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1967 (Roteiro das Grandes Literaturas, v. IV).

_____. *História da literatura brasileira:* Simbolismo. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1997c (v. IV).

MONTENEGRO, A. F. *Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil*. 3. ed. Fortaleza/Florianópolis: UFC/Fundação Franklin Cascaes, 1998.

MORAES, C. D. de. Simbolismo: Variações sobre um poeta negro. In:___. *Três fases da poesia*. Rio de Janeiro: MEC (Serviço de Documentação), s/d (Os Cadernos de Cultura). p. 65 – 112.

PACE, T. *O simbolismo na poesia de Alphonsus de Guimaraens*. Belo Horizonte/Brasília: Comunicação/Pró-Memória-INL-MEC, 1984.

PÁDUA, A. de. *À margem do estilo de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: MES (Serviço de Documentação), 1946.

PAES, J. P. O *art nouveau* na literatura brasileira. Augusto dos Anjos e o *art nouveau*. Do particular ao universal. O surrealismo na literatura brasileira. In:___. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64 – 114.

PAULI, E. *Cruz e Sousa poeta e pensador*. São Paulo: Editora do Escritor, s/d.

PEIXOTO, S. A. *A consciência criadora na poesia brasileira:* Do Barroco ao Simbolismo. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/UFMG, 1999.

PICCHIO, L. S. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PIRES, A. D. Pela volúpia do Vago: Algumas reflexões sobre o poema em prosa no Brasil. *Temporis(Ação)* – Revista da Unidade Universitária Cora Coralina, Goiás, v. 1, n. 4, p. 155 – 180, jan./dez. 2000.

PLACER, X. *O poema em prosa:* Conceituação e antologia; introdução de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.

PORTELA, E. *Literatura e realidade nacional*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

QUEIROZ, M. J. de. Verlaine e Alphonsus no mosteiro simbolista. *Kriterion* – Revista da Faculdade de Filosofia e Ciências da UFMG, Belo Horizonte, v. XXIV, n. 71, p. 165 – 200, jan./dez. 1978.

RABELLO, I. D. Um canto à margem: perfil do poeta Cruz e Sousa em suas primeiras obras. In: Congresso Abralic, IV, 1994, São Paulo. *Anais*. São Paulo: Abralic, 1995. p. 417 – 424.

_____. Absurdas fantasias. Espantosas realidades. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro, n. 4, p. 55 – 75, abr. 1998.

_____. Absurdas fantasias. Espantosas realidades. In: BOSI, V.; CAMPOS, A. S.; RABELLO, I. D. (Orgs.). *O poema:* Leitores e leituras. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 51 – 75.

RAMOS, P. E. da S. *Do Barroco ao Modernismo:* Estudos da poesia brasileira. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1968.

REGIS, M. H. C. *Linguagem e versificação em* Broquéis. Florianópolis/Porto Alegre: EDUDESC/Movimento, 1976.

RICARDO, C. A poesia na técnica do romance. In:___. *O homem cordial e outros pequenos estudos brasileiros*. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1959. p. 261 – 313.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. 6. ed., organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960 (T. Quinto).

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

SAYERS, R. *Onze estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL-MEC, 1983.

SCHÜLER, D. As raízes da poesia moderna. In: CHAVES, F. L. et al. *Aspectos do Modernismo brasileiro*. Porto Alegre: UFRGS, 1970. p. 39 – 74.

SILVA, A. da C. e. Parnasianos e simbolistas. *Poesia sempre*, Rio de Janeiro, a. 8, n. 13, p. 64 – 66, dez. 2000.

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

SILVA, M. L. B. da. *Paisagens reinventadas*: Traços franceses no Simbolismo sul-rio-grandense. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

SILVA, W. M. da. *O Simbolismo e Alphonsus de Guimaraens*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.

SOARES, I. *Ao redor de Cruz e Sousa*. Florianópolis: UFSC, 1988.

SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*: Seus fundamentos econômicos. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

TAGÉ, T. Poema em prosa, recurso de liberdade. *A tribuna*, Santos, 22 mar. 1998. A T Especial, p. 6.

TEIXEIRA, I. et al. Dossiê Cruz e Sousa 100 anos. *Cult*, São Paulo, n. 8, p. 45 – 63, mar. 1998.

TELES, G. M. A enunciação poética de Mário Quintana. In:___. *A retórica do silêncio:* Teoria e prática do texto literário. São Paulo/Brasília: Cultrix/INL-MEC, 1979. p. 207 – 233.

_____. Do polichinelo ao arlequim ou De Cruz e Sousa a Mário de Andrade. In: SOARES, I.; MUZART, Z. L. (Orgs.). *Cruz e Sousa*: No centenário de *Broquéis* e *Missal*. Florianópolis: FCC/UFSC, 1994. p. 19 – 64.

_____. 'Ondula, ondeia, curioso e belo'. Do polichinelo ao arlequim. In:___. *A escrituração da escrita:* Teoria e prática do texto literário. Petrópolis: Vozes, 1996. p. 143 – 184.

TORRES, M. – H. C. *Cruz e Sousa e Baudelaire:* Satanismo poético. Florianópolis: UFSC, 1998.

VERÍSSIMO, J. *Estudos de literatura brasileira*: 1. série; introdução de João Alexandre Barbosa. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1976.

_____. *Estudos de literatura brasileira*: 6. série; introdução de Melânia Silva Aguiar. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1977.

_____. *História da literatura brasileira:* De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908); organização, revisão de textos e notas de Luiz Roberto S. S. Malta. São Paulo: Letras & Letras, 1998.

3.4.2. Obras literárias

ALENCAR, J. de. *Iracema*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1976.

ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. *Obra completa*; organização de Alexei Bueno; textos críticos de Jaci Monteiro et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

ANDRADE, C. D. de. *Reunião*: 10 livros de poesia. 10. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

_____. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

ANDRADE, M. de. *De Paulicéia desvairada a Café* (Poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ANDRADE, O. de. *Memórias sentimentais de João Miramar*; prefácio de Haroldo de Campos. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Cadernos de poesia do aluno Oswald* (Poesias reunidas). São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

ARANHA, G. *Canaã*; introdução e notas biobibliográficas de Dirce Côrtes Riedel. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

BANDEIRA, M. *Estrela da vida inteira*; introdução de Gilda e Antonio Candido. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1998.

CAMPOS, A. de. *ReVisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CESAR, A. C. *A teus pés*. São Paulo: Ática/Instituto Moreira Salles, 1998.

COELHO NETO, H. M. *A capital federal* (Impressões de um sertanejo). 5. ed. Porto: Lello & Irmão, 1924.

CRUZ E SOUSA, J. da. *Obra completa*; organização de Andrade Muricy; atualização e notas de Alexei Bueno. Reimpressão atualizada da 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Broquéis*; introdução de Ivan Teixeira. Ed. Fac-similar. São Paulo: EDUSP, 1994.

_____. *Faróis*; apresentação de Ivan Teixeira. Ed. fac-similar. São Paulo/Florianópolis: Ateliê/FCC, 1998a.

_____. *Dispersos*: Poesia e prosa; pesquisa e apresentação de Iaponan Soares e Zilma Gesser Nunes. São Paulo: UNESP/Giordano, 1998b.

FAGUNDES VARELA, L. N. *Poemas*; seleção, introdução e notas de Osmar Barbosa. Rio de Janeiro: Ediouro, 1988.

FERREIRA GULLAR. *Melhores poemas*; seleção de Alfredo Bosi. São Paulo: Global, 1983.

GONÇALVES DIAS. *Leonor de Mendonça*. Belo Horizonte: Vega, 1976.

GONZAGA DUQUE. *Horto de maguas*. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguila, 1914.

_____. *Mocidade morta*. São Paulo: Editora Três, 1973 (Obras imortais de nossa literatura, 24).

GUIMARAENS, A. de. *Poesia completa*; organização de Alphonsus de Guimaraens Filho; colaboração de Alexei Bueno e Afonso Henriques Neto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

LEONI, R. de. *Luz mediterranea*; prefacio de Rodrigo Mello Franco de Andrade. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1940.

LIMA, J. de. *Os melhores poemas*; seleção de Gilberto Mendonça Teles. São Paulo: Global, 1994.

MACHADO, A. *Cadernos de João*. 2. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Nova Fronteira/Pró-Memória-INL-MEC, 1984.

MELO NETO, J. C. de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MENDES, M. *Poesia completa e prosa*; organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MEYER, A. *Poesias:* 1922 – 1955. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.
MOREYRA, A. *As amargas, não...* (Lembranças). Rio de Janeiro: Lux, 1955.
POMPÉIA, R. *Canções sem metro*; organização de Afrânio Coutinho; estudos introdutórios de Wenceslau de Queirós et al. Brasília/Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1982 (*Obras* – v. IV).
_____. *O Ateneu*. São Paulo: Abril, 1981.
QUINTANA, M. *Apontamentos de história sobrenatural* (Poesias). São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
ROCHA POMBO. *No hospício*. 2. ed., organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1970.
ROLLEMBERG, M. *Encontros necessários*. São Paulo: Ateliê, 1997.
TAVARES, Z. R. *Cortejo em abril*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
TORRES FILHO, R. R. *Novolume*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

3.4.3. Antologias

ANDRADE MURICY. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*; prefácio de João Alexandre Barbosa. 3. ed., revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 1987 (2 volumes) (Textos, 6).
BANDEIRA, M. *Antologia dos poetas brasileiros*: Fase simbolista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996a.
_____. *Antologia dos poetas brasileiros*: Fase parnasiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996b.
CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira*: Das origens ao Realismo (história e antologia). 6. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Bertrand Brasil, 1994.
GÓES, F. *Panorama da poesia brasileira*: Simbolismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959 (v. IV).
RAMOS, P. E. da S. (Introd., sel. e notas). *Poesia simbolista*: Antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

3.4.4. Revista

Estética. Ed. facsimilada. Rio de Janeiro: Gernasa, 1974.

3.5. Literatura alemã

3.5.1. Geral

BÉGUIN, A. *El alma romantica y el sueño*: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa. Cuarta reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
MEYER, A. Romantismo alemão (Notas de um curso). In:___. *Textos críticos*; Organização, seleção e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo/Brasília: Perspectiva/Pró-Memória-INL-MINC, 1986 (Textos, 4). p. 417 – 422.
ROSENFELD, A. Aspectos do Romantismo alemão. Influências estéticas de Schopenhauer. In:___. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973 (Debates, 7). p. 147 – 182.

SCHEIDL, L. *O Expressionismo literário*: Poesia. Prosa. Drama. (Textos e documentos). Coimbra: Minerva, 1996.
THEODOR, E. *A literatura alemã*. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1980.
VOLOBUEF, K. *Frestas e arestas*: A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: UNESP, 1999.

3.5.2. Obras literárias

CAMPOS, A. de. (Sel. e trad.). *Coisas e anjos de Rilke*. São Paulo: Perspectiva, 2001 (Signos, 30).
GEORGE, S. *Crepúsculo*; seleção, ensaio e tradução de Eduardo de Campos Valadares. São Paulo: Iluminuras, 2000.
GOETHE, J. W. von. *Os sofrimentos do jovem Werther*; tradução de Galeão Coutinho. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
HOFFMANN, E. T. A. *Contos fantásticos*; tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

3.6. Literaturas de língua espanhola

3.6.1. Geral

ABRIL, A. S. Poética de la narrativa hispanoamericana. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 418, p. 93 – 105, abr. 1985.
_____. Teoría y prática de la poesía (De Juan Ramón a Cernuda). *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 536, feb. 1995.
HIERRO, J. Prosas y versos. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 257/58, p. 413 – 422, mayo/jun. 1971.
MALPARTIDA, J. Sujeto y creación poética. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n. 520, p. 81 – 89, oct. 1993.
MASSI, A. *Espacio*: Inventário e invenção. 1992. 136 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 1992.

3.6.2. Obras literárias/Antologias

BORGES, J. L. *Ficções*; tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Abril, 1972.
DÍAZ-PLAJA, G. *El poema en prosa en España*: Estudio crítico y antología. Barcelona: Gustavo Gili, 1956.
FERNÁNDEZ, J. *El poema en prosa en Hispanoamérica*: Del Modernismo a la Vanguardia (Estudio y antología). Madrid: Hiperión, 1994.
HELGUERA, L. I. (Estudio preliminar, selección y notas). *Antología del poema en prosa en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

3.7. Literaturas de língua inglesa

3.7.1. Geral

ELIOT, T. S. Arnold e Pater. In:___. *Ensaios*; tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 222 – 237.

ELLMANN, R. Os usos da decadência: Wilde, Yeats, Joyce. In:___. *Ao longo do riocorrente*: Ensaios literários e biográficos. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. p. 11 – 27.

MURPHY, M. S. *A tradition of subversion*: The prose poem in English from Wilde to Ashbery. Massachusetts: The University of Massachusetts Press, 1992.

TAVARES, I. A mesma letra no mesmo espírito. In: BUENO-RIBEIRO, E. et al. Literatura comparada/Teoria da literatura. Revista *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 114-115, p. 211 – 215, jul./dez. 1993.

3.7.2. Obras literárias/Antologias

ALEXANDER, R.; VINZ, M.; TRUESDALE, C. W. (Eds.). *The party train:* A collection of North American Prose Poetry. Minneapolis: New Rivers Press, 1996.

FRIEBERT, S.; YOUNG, D. *Models of the universe:* An anthology of the prose poem. Oberlin: Oberlin College Press, 1995.

JOHNSON, P. (Ed.). *The best of the prose poem:* An international journal. New York/Providence: White Pine Press/Providence College, 2000.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*; tradução de Oscar Mendes e F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1989 (*Obra completa* – v. I).

SIMIC, C. *The world doesn't end*. San Diego/New York: Harvest Book, 1989.

WILDE, O. *O retrato de Dorian Gray*; tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril, 1981.

_____. Poems in prose. In: ___. *The complete Oscar Wilde*. New York: Quality Paperback Book Club, 1996. p. 835 – 844.

3.8. Outros estudos literários

CURTIUS, E. R. Poesia e retórica. In___. *Literatura européia e Idade Média latina*. São Paulo: Hucitec/EDUSP, 1996. p. 197 – 221.

ECO, U. Símbolo e Alegoria. Teorias da arte. In:___. *Arte e beleza na estética medieval*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989b. p. 71 – 101; p. 131 – 142.

HAUSER, A. *Maneirismo*: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna. São Paulo: Perspectiva, 1993 (Stylus, 2).

MUCCI, L. I. *Ruína & simulacro decadentista:* Uma leitura de *Il piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

SILVA, V. M. de A. e. Maneirismo e Barroco. In:___. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.

4. Outras obras diversas consultadas

BERGSON, H. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. [S. l.: s. n.], [1944?].

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*: A aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
CASSIRER, E. *Ensaio sobre o homem*: Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
DROZ, G. *Os mitos platônicos*. Brasília: UnB, 1997.
ELIADE, M. Observações sobre o simbolismo religioso. In:___. *Mefistófeles e o andrógino:* comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 205 – 232.
FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
GIDDENS, A. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: UNESP, 1991.
HANSEN, J. A. *Alegoria*: Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Atual, 1986.
NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
SCHOPENHAUER, A. *Os pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
_____. *Pensées et fragments*. Paris: Félix Alcan, 1913.
TRINGALI, D. *Introdução à retórica*: A retórica como crítica literária. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

5. Dicionários diversos

ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
BLEIBERG, G., et MARÍAS, J. *Diccionario de literatura española*. 2. ed. Madrid: Revista de Occidente, 1953.
CAMPOS, G. *Pequeno dicionário de arte poética*. 4. ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992.
COCHOFEL, J. J. (Dir.). *Grande dicionário da literatura portuguesa e de teoria literária*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1977 (v. I).
COELHO, J. do P. *Dicionário de literatura: portuguesa, brasileira, galega e estilística literária*. Porto: Figueirinhas, 1971 (v. 2).
DICIONÁRIO CRONOLÓGICO DE AUTORES PORTUGUESES; organização do Instituto Português do Livro e da Leitura. Mem-Martins: Europa-América, s/d.
KURY, M. da G. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
_____. (Org. e dir.). *Pequeno dicionário de literatura brasileira*. 5. ed., atualizada. São Paulo: Cultrix, 1998c.
NEVES, R. de S. *Dicionário de expressões latinas usuais.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.