

ROSANE FERREIRA DE SOUSA

**MEMÓRIA E RECONHECIMENTO: UMA
LEITURA DO POEMA
“ESQUECIMENTO”, DE CRUZ E SOUSA**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Julho/2014**

ROSANE FERREIRA DE SOUSA

**MEMÓRIA E RECONHECIMENTO: UMA
LEITURA DO POEMA
“ESQUECIMENTO”, DE CRUZ E SOUSA**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientador: Professor Dr. Anelito Pereira de Oliveira

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS**

Julho/2014

S725m Sousa, Rosane Ferreira de.
Memória e reconhecimento [manuscrito] : uma leitura do poema “Esquecimento”, de Cruz e Sousa / Rosane Ferreira de Sousa. – Montes Claros, 2014.
228 f.

Bibliografia: f. 218-228.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros – Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira.

1. Literatura brasileira. 2. Tradição e modernidade. 3. Cruz e Sousa – 1861 - 1898 - *Esquecimento*. 4. Memória. 5. Reconhecimento. I. Oliveira, Anelito Pereira de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. Uma leitura do poema “Esquecimento”, de Cruz e Sousa.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



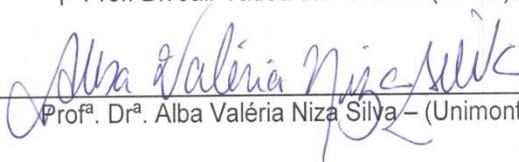
Dissertação de Mestrado, intitulada "**MEMÓRIA E RECONHECIMENTO: uma leitura do poema *Esquecimento*, de Cruz e Sousa**" de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Rosane Ferreira de Sousa** orientada pelo professor Doutor Anelito Pereira de Oliveira, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira – Orientador – (Unimontes)



Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)



Prof.ª Dr.ª Alba Valéria Niza Silva – (Unimontes)



Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 28 de agosto de 2014.

Com este poema, de Alphonsus de Guimaraens Filho, dedico esta ROSA sousiana aos meus familiares e

A todos os poetas

A todos vós que um dia pressentistes
os passos alumbrados da poesia
na vossa alma soar — saudoso dia
que mais humanos, graves, e mais tristes
para sempre vos fez... A todos vós
que, amando, o amor sentistes impossível,
que, vendo o mundo, amastes o invisível,
e, ouvindo o canto, ouvistes nele a voz
de um reino imerso em névoa como clara
ilha na solidão... E deslumbrados
as palavras no vácuo erguestes para
reanimá-las e reacendê-las,
a todos vós o céu acolhe, consolados
pela luz da mais casta entre as estrelas.

De igual modo, dedico aos Eternos Faróis
Maria de Fátima, Antônio, Eliane e José.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente a Deus, pela oportunidade de cursar este Mestrado e por me conceder força e vitória durante este processo de estudos. A Ele o louvor, a honra e a glória eternamente!

Ao meu orientador Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira, meus sinceros agradecimentos, por seu incentivo, pela orientação segura demonstrada na elaboração deste trabalho, sobretudo, por sua confiança no desenvolvimento da pesquisa e pela liberdade a mim concedida durante este processo de escrita.

Aos professores examinadores Dr. Jair Tadeu da Fonseca e Dr^a. Alba Valéria Niza Silva, por aceitarem o convite desta Banca de Defesa e por se disporem a avaliar este trabalho.

Aos coordenadores e professores do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, pela atenção dispensada durante todo o período do curso.

Aos professores do Departamento de Filosofia Antônio Wagner Veloso Rocha e José Maria Pereira Carvalho, pelo apoio.

À mãe, Geralda Ferreira de Sousa, e ao meu pai, José Pereira de Sousa, pelo carinho, paciência e incentivo.

As minhas irmãs Rosemary, Ana Paula, e Ana Rita, pelo apoio, incentivo e partilhas.

Aos amigos Enzo, Alex, Ítalo Matheus, Maria Salambô, Marly Caldeira Rocha e Angélica, pelo apoio.

Aos afilhados Davidson Felipe e João Miguel, pelas alegrias.

A meu irmão Marcos Aurélio, a sua esposa Edilene e a minha sobrinha Mariana, pelo carinho.

Aos meus tios e primos, maternos e paternos, pelo incentivo.

Ao poeta Gilberto Mendonça Teles e a sua esposa Maria que, durante as pesquisas de campo no Rio de Janeiro, se revelaram verdadeiros amigos.

Ao poeta João da Cruz e Sousa, razão maior deste trabalho.

Aos colegas de turma, pelas experiências e conhecimentos compartilhados.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários da Unimontes, pelo atendimento.

À FAPEMIG, por conceder a bolsa de estudos, imprescindível apoio para a realização desta pesquisa e para minha permanência no programa de Mestrado.

¹⁴Sião dizia: “O senhor abandonou-me, o meu senhor esqueceu-se de mim”.

¹⁵Acaso pode uma mulher esquecer-se do menino que amamenta?

Não ter ternura pelo fruto das suas entranhas? Ainda que ela se esquecesse dele, eu nunca te esqueceria.

¹⁶Eis que eu te tatuei nas palmas das minhas mãos, as tuas muralhas estão sempre diante dos meus olhos.

(Is 49,14-16)

Va' Pensiero

Va', pensiero, sull'ali dorate,
va', ti posa sui clivi, sui colli,
ove olezzano tepide e molli
l'aure dolci del suolo natal!
Del Giordano le rive saluta,
di Sionne le torri atterrate.
Oh mia patria sì bella e perduta!
Oh membranza sì cara e fatal!
Arpa d'or dei fatidici vati,
perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
ci favella del tempo che fu!
O simile di Sòlima ai fati,
traggi un suono di crudo lamento.
Oh! T'ispiri il Signore un concento
che ne infonda al patire virtù!
Che ne infonda al patir,
al patire virtù.
Che ne infonda al patir,
al patire virtù.
Al patire virtù!

(Música: Giuseppe Verdi)
(Letra: Temistocle Solera)

Vá Pensamento

Vá pensamento, sobre as asas douradas,
vá, pouza-te sobre as encostas e as colinas,
onde perfumam mornas e macias
as brisas doces do solo natal!

Saúda as margens do rio Jordão,
as torres derrubadas de Sião.
Oh minha pátria tão bela e perdida!
Oh lembrança tão cara e fatal!

Harpa dourada dos fatídicos poetas,
por que agora está muda?
Reacenda as memórias no nosso peito,
fala-nos do tempo que foi!

Lembra-nos o destino de Jerusalém
traga-nos um som de triste lamentação.
Que o Senhor lhe inspire uma harmonia
que transforme a nossa dor em virtude!

Que transforme a nossa dor,
nossa dor em virtude.
Que transforme a nossa dor,
nossa dor em virtude.

Nossa dor em virtude!

(Trad. Itália Sempre)

O que importa a Vida e o que importa a Morte,
obscuro velhinho que tu foste, operário humilde da terra, que
levantaste as torres das igrejas e os tetos das casas, que
fundaste os alicerces delas sobre pedra e areia como os teus
únicos Sonhos.

Deixa sinfonicamente cantar sobre ti a sacrossanta
alegria branca e forte do profundo Reconhecimento que te
votei na existência!

(SOUSA, 1995, p. 631)

RESUMO

Esta Dissertação se propôs a investigar como se dá a relação entre Memória e Reconhecimento em Cruz e Sousa tomando como objeto de estudo o poema “Esquecimento”, publicado no livro *Faróis* em 1900. A pesquisa se dedicou à leitura e à análise crítico-interpretativa deste poema, observando as tensões existentes no jogo ambíguo dos significantes lembrar/esquecer, e a problemática do desejo desesperador de Cruz e Sousa de não ser esquecido, que dá vazão ao sujeito perturbado e complexo da modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Tradição e Modernidade; Cruz e Sousa; Memória; Reconhecimento.

ABSTRACT

This thesis aimed to investigate how the relationship between Memory and Recognition in Cruz e Sousa taking as object of study the poem “Esquecimento” [“Forgetfulness”], published in the book *Faróis* [*Headlights*] in 1900. The research is devoted to reading and critical-interpretative analysis of this poem, observing the pressures on the ambiguous play of signifiers remember / forget, and the problem of desperate desire to Cruz e Sousa is not forgotten, giving vent to the troubled and complex subject of modernity.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Tradition and Modernity; Cruz e Sousa; Memory; Recognition.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – O POETA, A OBRA E A RECEPÇÃO CRÍTICA	17
1.1 Afinal, quem é João da Cruz e Sousa?	18
1.2 O sonho de ser um homem das letras	21
1.3 O poeta e a palavra	23
1.4 A recepção crítica: disillusiones, avanços e desafios	26
1.5 A obra sob o olhar crítico do século XIX	28
1.6 Cruz e Sousa e a recepção crítica do século XX	29
1.7 Os desafios da recepção crítica de Cruz e Sousa no século XXI	37
CAPÍTULO 2 – MNEMOSYNE/ALÉTHEIA E POESIA	49
2.1 <i>Mnemosyne</i> , poetas aedos e <i>Alétheia</i>	51
2.2 O nascimento da poesia lírica	64
2.3 A prática da memória e a palavra (en)cantada: a <i>Alétheia</i> na idade lírica	65
2.4 O campo semântico <i>Alétheia/Léthe</i> : ambiguidade/contradição	68
2.5 A dobra da palavra	71
2.6 O percurso histórico da lírica	72
2.7 O retorno de Cruz e Sousa às fontes da lírica	81
2.8. “Esquecimento”: signo da memória	84
2.9 Estrelas: musas da memória e guardiãs do esquecimento	93
CAPÍTULO 3 – O VIGOR DA LINGUAGEM NA CONSTRUÇÃO POÉTICA	103
3.1 O rio da linguagem na poesia lírica sousiana	104
3.2 <i>Modus-operandi</i> : <i>poiésis/mímesis</i>	106
3.3 O texto lírico entrelaçado ao épico e ao trágico	110
3.4 Os componentes da natureza lírica do poema	112
3.5 Vocabulário místico-litúrgico	119

3.6 Entre a tradição e a modernidade: metáfora e analogia	123
3.7 A letra e a voz	127
CAPÍTULO 4 – LESMOSYNE/ RECONHECIMENTO	131
4.1 As torrentes de <i>Léthe</i> : o rio infernal do esquecimento.....	132
4.2 As brumas encantadas do esquecimento	135
4.3 “Rio do esquecimento tenebroso”	140
4.4 A <i>anagnorisis</i> na lírica sousiana	143
4.5 O reconhecimento de si e o reconhecimento mútuo	145
4.6 “Esquecimento”: memorial da antiga e nova aliança.....	149
CAPÍTULO 5 – DO ESQUECIMENTO ALUCINADO À POÉTICA DO SILÊNCIO SONORO E DA INTIMIDADE	162
5.1 O amálgama das pulsões apolíneas e dionisíacas do esquecimento	163
5.2 “Esquecimento”: visão profética e poética.....	187
5.3 O sujeito perturbado e complexo da modernidade	193
5.4 Poetas malditos e a descida ao inferno.....	199
5.5 Poética do silêncio, da intimidade e do trabalho de luto.....	201
CONCLUSÃO	214
BIBLIOGRAFIA	218

INTRODUÇÃO

Esta investigação consiste em uma reflexão sobre como se dá a relação entre memória e reconhecimento na poesia lírica de João da Cruz e Sousa, sobretudo, no tecido literário do poema “Esquecimento”, publicado no livro *Faróis* em 1900. A escolha deste poema como *corpus* do estudo originou-se do fato dele focalizar o cerne da problemática que envolve a lírica sousiana, e apresentar elementos que admitem reconhecê-lo como a síntese da obra do poeta. Outro aspecto notável na tecitura desse texto poético é a presença do jogo ambíguo dos significantes lembrar/esquecer, que expõe a íntima relação com a ambiguidade dos mitos *Mnemosyne* e *Lesmosyne*, os quais suscitam, no discurso do poema, um lugar de combate entre a memória e o esquecimento, com desdobramento numa luta pelo reconhecimento de si e do outro.

O tecido poético de “Esquecimento” apresenta, em seu horizonte criativo, a profundidade intelectual e a sensibilidade de um poeta que, em seu modo de apreender o mundo em transformação, traz à tona em sua produção poética as angústias e as inquietudes da alma de um sujeito atormentado, o qual manifesta um profundo mal-estar no mundo e demonstra tomar uma consciência histórica sobre quem tem direito à memória e quem deve ser relegado ao esquecimento, tanto em âmbito individual quanto social.

Sob esses olhares, observamos que esse poema admite a possibilidade de uma reflexão sobre a problemática do sujeito que, inserido no momento agoral, sente a angústia do esquecimento, pois diante da percepção de que aqueles que passam invisíveis, aos olhos históricos, não serão reconhecidos, ele busca antecipar a sua futura lembrança, a ponto de implorar ao próprio verso para não esquecê-lo. É nesse horizonte que nos aventuramos a desenvolver a nossa dissertação. Compreendemos que o texto poético sousiano, no presente da sua criação, apresenta a arte entrelaçada com a vida de um sujeito em crise com o contexto histórico.

Partindo, pois, do entendimento de que, em “Esquecimento”, o fazer poético expõe um desejo desesperador do poeta João da Cruz e Sousa de ser reconhecido pelo seu processo criativo associado à ânsia por querer ser lembrado na memória do seu povo, apresentamos essa proposta de pensar a poesia em conexão com a memória, com o esquecimento e com o reconhecimento, observando o jogo ambíguo dos significantes lembrar/esquecer.

Diante disso, propomos os seguintes questionamentos: Que fatores levaram o poeta Cruz e Sousa ao desespero, a um martírio por não querer ser esquecido na memória de seu

povo, e a empreender uma luta titânica por um reconhecimento, a ponto de implorar ao próprio verso para não esquecê-lo? Será a sua consciência sobre os esquecimentos? Ou será a memória coletiva que foi posta em jogo nesta luta?

Na tentativa de desvelarmos essas questões, objetivamos ler e analisar o poema “Esquecimento”, interpretando as tensões existentes no jogo ambíguo dos significantes lembrar/esquecer, e a problemática do desejo desesperador do poeta de não querer ser esquecido, o qual dá vazão ao sujeito perturbado e complexo da modernidade. A pesquisa intenta pensar a questão do esquecimento sob uma ótica que percebe o conflito angustiado do eu lírico e o mundo em que o interior e o exterior se amalgamam. Buscamos construir um argumento problematizador sobre a poesia lírica sousiana e sua relação com a memória e o reconhecimento.

Interessa-nos demonstrar como a voz lírica que emerge dos versos de “Esquecimento” revela uma dicção poética que se dá num processo tensivo entre Literatura e História, o qual repercute no poeta João da Cruz e Sousa, em sua obra e, conseqüentemente, em nós leitores, já que a ação literária desse autor se dá na tensão entre o mundo poético e o mundo do homem. Processo não harmônico, mas conflituoso, agônico e complexo que refletirá na escrita do poeta em termos éticos e existenciais, gerando, a partir daí, uma poesia que anseia por estabelecer outra relação com a linguagem, com o tempo, com a memória e com a instituição literária.

Com base nessa compreensão, empreendemos este estudo sobre o ato poético de João da Cruz e Sousa, reconhecendo e valorizando esse poeta que entendeu a Poesia como um fazer criativo sério e sincero, mais que um mero entretenimento cultural, um escoamento emotivo ou algum ornamento supérfluo para se passar o tempo. Para ele, a poesia é sopro e pulsação de vida, é sua própria razão de ser. A sua poesia nasce da dor verdadeiramente sentida e se inscreve além dela.

Em vista disso, a investigação, em diálogo com o restante da obra sousiana, direciona-se, com lucidez e sensibilidade perceptiva, para um enfretamento crítico-interpretativo do texto literário e do seu processo de produção. Procuramos destacar o papel do poeta e o seu projeto estético-criativo, aqui entendido como uma prática simbólica de distinção entre os homens. Sob este prisma, trazemos à presença as peculiaridades da escrita poética em “Esquecimento”, a qual sugere o desejo de seu autor de obter a liberdade no âmbito expressivo, simultaneamente, traz à tona a memória coletiva daqueles que foram relegados ao olvido. Notamos que o poema em questão ecoa em seus versos o desejo de

todos os poetas, isto é, o desejo de obter o reconhecimento do importante trabalho artístico e intelectual por eles desenvolvido, a Poesia.

O estudo fundamenta-se na pesquisa bibliográfica. Nesse sentido, realizamos o levantamento bibliográfico necessário para a composição da base teórica que o sustenta. Verificamos o atual conhecimento e fortuna crítica sobre a produção poética do poeta João da Cruz e Sousa e sobre o tema da dissertação. Consultamos obras de referências crítica e teórica, da mesma forma, teses e dissertações, entrevistas e artigos de revistas especializadas em estudos literários. Para a realização de coleta de dados, visitamos a Biblioteca Nacional e a Fundação Casa de Rui Barbosa, analisamos manuscritos do autor e sobre o autor, os quais fazem parte dos acervos dessas instituições. Posteriormente, dedicamo-nos à leitura exploratória e seletiva dos dados obtidos, verificando a relevância e significado dos mesmos em relação aos propósitos da pesquisa. Em seguida, fizemos a leitura analítica e crítico-interpretativa dos dados selecionados. Por fim, houve a organização lógica e redação deste texto, o qual apresenta os resultados da investigação.

Portanto, no que concerne à organização estrutural, a dissertação é composta por cinco capítulos: o primeiro, intitulado “O poeta, a obra e a recepção crítica”, o segundo, “*Mnemosyne/Alétheia* e Poesia”, o terceiro, “O Vigor da Linguagem na Construção Poética”, o quarto, “*Lesmosyne/Reconhecimento*”, o quinto, “Do Esquecimento Alucinado à Poética do Silêncio Sonoro e da Intimidade”. O aporte teórico que fundamenta este estudo acompanha o percurso crítico-analítico delineado nos capítulos.

No primeiro capítulo, “O poeta, a obra e a recepção crítica”, apresentamos ao leitor o poeta João da Cruz e Sousa, o qual combate nas arenas da sociedade de seu tempo como um gladiador, na tentativa de abrir caminhos pelo plano do simbólico para instituir um lugar de fala como sujeito, negro e artista, de igual modo, para ser reconhecido como homem das letras. O capítulo busca destacar, sobretudo, a importância desse poeta para o mundo das letras no final do período oitocentista e para a literatura brasileira de modo geral. Em vista disso, a abordagem apresenta um recorte da recepção crítico-literária sobre a produção artístico-intelectual do poeta João da Cruz e Sousa. Primeiramente, realizamos uma breve discussão sobre a recepção crítica dos leitores contemporâneos ao autor no final do século XIX. No segundo momento, citamos exemplos de estudos críticos sobre a obra do poeta, os quais demonstram como a sua lírica foi recebida e lida no século XX. Por fim, pontuamos como os leitores do século XXI recebem e leem o fazer poético sousiano. Em seguida, apresentamos a nossa proposta de leitura em torno do tecido literário do poema “Esquecimento”.

No segundo capítulo, intitulado “*Mnemosyne/Alétheia* e Poesia”, almejamos descortinar o modo como o poeta João da Cruz e Sousa regressa à historicidade da lírica e estabelece o jogo ambíguo lembrar/esquecer. Pretendemos demonstrar como esse poeta, por intermédio do traço da escrita e do ato da recordação, segue os rastros da memória e da origem da lírica para tecer o poema “Esquecimento”. Portanto, é neste capítulo que trazemos a lume a questão da memória (*Mnemosyne*) que traz à presença e o não-presente, coisas passadas ou futuras, pois, por meio da linguagem, o poeta tem o poder de decidir entre a revelação (*Alétheia*) e o esquecimento. Por essa via, apresentamos ao leitor o poema “Esquecimento”, o qual se mostra como metamemória e insinua uma grande batalha dentro da sua própria construção pelo confronto artiloso entre *Mnemosyne* e *Lesmosyne/Léthe*.

Sob essa perspectiva, neste momento da pesquisa, focalizamos a relação de solidariedade intrínseca estabelecida entre *Mnemosyne*, *Alétheia* e Poesia com base na noção de verdade, a qual é entendida como um estatuto alegórico ligado à memória, ao esquecimento e à atividade poética, e posta em relação com as práticas de sabedoria de reis, de adivinhos, de magos e de poetas. O capítulo busca discorrer sobre a formação do vínculo existente entre *Mnemosyne*, *Alétheia* e a atividade do poeta, sob o ponto de vista da memória, do reconhecimento, da literatura e da história. Assim, mediante um exercício de memória, ele recorda a experiência com a palavra poética com o intento de preservá-la do esquecimento.

No terceiro capítulo, “O Vigor da Linguagem na Construção Poética”, desenvolvemos a questão do vigor da linguagem na construção poética de “Esquecimento”. Consideramos que este poema concretiza-se no *Modus operandi: poiésis/mímesis*, que o permite situar entre a tradição e a modernidade. Em vista disso, submetemos à análise o modo do poeta Cruz e Sousa lidar com a palavra poética. Interessa-nos mostrar como o poema “Esquecimento” expõe uma dimensão de um processo criativo que inclui seu autor na linhagem de “indivíduos criativos que se lançam na própria linguagem”.

No quarto capítulo, “*Lesmosyne/Reconhecimento*”, realizamos a discussão sobre a descida do poeta Cruz e Sousa ao *Léthe*, o rio infernal do esquecimento. Nele, temos em vista à travessia pelas águas tenebrosas desse mundo ínfero, e objetivamos trazer à baila o legado do poema “Esquecimento” por meio da reflexão sobre o martírio do poeta em sua luta pelo reconhecimento. O capítulo, portanto, detém-se na análise crítico-interpretativa do sujeito que sente a angústia do esquecimento e antecipa a sua futura lembrança na tensa relação com a literatura, a história e a sociedade. O estudo busca demonstrar como se dá o

embate entre as águas cristalinas de *Mnemosyne* e águas sombrias de *Lesmosyne*, o qual se desdobra no dramático soluço de um choro que clama pela presença do ser ausente.

A nosso ver, as dimensões que envolvem o processo estético-criativo de “Esquecimento” apresentam um fluir das águas da memória e do esquecimento, que inicia numa viagem em tons cristalinos e se encaminha para águas profundas, escuras e subterrâneas simbolizadas pelos rios infernais, isto é, águas da morte, águas dormentes, águas noturnas e sombrias do inconsciente, aproximando o poeta Cruz e Sousa de Edgar Allan Poe. As reflexões apontam para outra dimensão do relacionamento entre a memória e o tempo, a literatura e a história, com desdobramento na luta de um sujeito para ser reconhecido, mas, acima de tudo, luta para permanecer vivo na memória do seu povo, tanto em vida quanto no *post-mortem*, ao criar sua própria lembrança por intermédio da enigmática descida ao mundo dos mortos ou às “Mansões do Esquecimento”.

No quinto capítulo, “Do Esquecimento Alucinado à Poética do Silêncio Sonoro e da Intimidade”, propomos uma leitura crítico-analítica do poema “Esquecimento”, privilegiando a problematização do processo estético-criativo do poeta Cruz e Sousa, que, em um dado momento histórico-literário, se vê diante de um embate com a técnica do fazer poético tradicional e o novo que surge. Compreendemos que, por meio de um esforço da racionalidade em confluência com a subjetividade, esse autor estabelece, na tecitura do referido poema, o confronto entre o imaginário poético e a razão, entre a ficção e a realidade, entre a memória e o esquecimento, entre a tradição e a modernidade.

Diante disso, o fazer poético traz à presença um esquecimento alucinado, e o poeta nos apresenta a palavra enlouquecida, como imenso desregramento de todos os sentidos, forma de ação e movimento metamórfico. Ela mostra-se, ainda, como água revolta que se desloca de um fundo abissal da memória e do inconsciente, de igual modo, a geratriz de uma poética do silêncio e da intimidade. Desdobramento da danação poética dividida entre a lucidez compositiva e a mediação entre o jogo com o sonho e o jogo com a embriaguez dos sentidos, o qual tende a libertar o grito primevo aprisionado no interior do homem barrado pelas conformidades e regras do decaído mundo burguês. A intuição revela-se a chave do estado de lucidez que antevê o delírio da palavra, e o tecido poético desvela o seu lado moderno e mostra a face da palavra encarnada. Nesse sentido, o capítulo intenta capturar e trazer à baila o legado do poema “Esquecimento”.

Assim, por meio dessa travessia crítico-interpretativa, apresentamos à comunidade acadêmica e ao público em geral este estudo que dá primazia à poesia lírica do Brasil e presta homenagem ao grande poeta e intelectual afro-brasileiro João da Cruz e Sousa, autor

que faz notável a Literatura Brasileira no cenário internacional ao apresentá-la com uma obra que contém a insígnia da estética simbolista universal, além de ser uma das produções líricas mais expressivas e originais da Literatura de Língua Portuguesa. Mas, apesar da grandeza e da beleza da poesia lírica desse poeta, ela ainda é pouco conhecida e muitas vezes inédita para a maioria dos brasileiros. Em face disso, é relevante apreciarmos e reconhecermos nesse autor o valor artístico-intelectual de sua produção poética, promovendo novos estudos sobre a sua obra que continua valiosa ao longo do tempo.

Notamos a relevância desta pesquisa que traz a lume a questão da poesia lírica sousiana identificada com a memória e com o reconhecimento, por intermédio da interconexão entre a Literatura, a Memória e a História. Portanto, esta dissertação almeja por trazer uma contribuição para o enriquecimento e para a divulgação de pesquisas sobre a poesia lírica da Literatura Brasileira, ainda muito carente de estudos no que concerne a esta temática, e por promover uma abertura para a análise de obras, nas quais pairam certa incompreensibilidade, apesar de apresentarem uma linguagem viva e pulsante, como a lírica de João da Cruz e Sousa, este significativo autor lírico do Brasil, poeta renegado, à margem, considerado maldito, mas que imprimiu “uma gota de sangue em cada poema”, e que ainda não obteve o seu reconhecimento de uma forma justa.

Nestas considerações finais, desta introdução, ressaltamos que reconhecemos “Esquecimento” como um dos poemas mais complexos da lírica sousiana e, portanto, um dos mais difíceis de interpretação. Por isso, o propósito deste estudo não intenta esgotar as possibilidades de leitura e de análise do poema, mas, sobretudo, objetiva atrair a atenção do público interessado para a tecitura desse texto sousiano, que carrega em si a marca de uma poesia densa e de intensidade dramática ao sintetizar a problemática de se tentar expressar, dentro de uma determinada forma, o que seria indizível, sugerindo, assim, o duelo do processo criativo entre razão e emoção, entre inspiração e construção, entre poesia e artifício, entre tradição e modernidade.

Assim compreendido, a nossa pesquisa intenciona trazer à cena o poema “Esquecimento” que revela um lampejo de verdade numa estrutura de ficção e imprime em seus versos uma escrita poética única, a qual possui a insígnia de quem a produziu. Por fim, desejamos alcançar os objetivos já mencionados e deixar sementes para novas questões a serem pesquisadas futuramente no que diz respeito à lírica de João da Cruz e Sousa.

Capítulo I
O POETA, A OBRA E A RECEPÇÃO CRÍTICA

1.1 Afinal, quem é João da Cruz e Sousa?

“Eu não sou deste mundo, eu sou do sonho”, esta afirmação, no mínimo curiosa, revela uma identidade constituída por um sentimento de estrangeiridade, por um sentimento de estar no entre-lugar de dois mundos: o onírico e o real. À primeira vista, parece ser intermediada por um ponto de conflito entre o mundo em que se vive e o íntimo do ser que a pronunciou. Por isso, torna-se imperativo a apresentação desta breve nota biográfica, já que tal revelação desperta, em seu ouvinte, o desejo de conhecer o autor que a proferiu.

Com esse ato, fazemos saber que esta confidência pertence a João da Cruz e Sousa, poeta de origem afro-brasileira, que nasceu em 24 de novembro de 1861 na cidade de Nossa Senhora do Desterro, atual Florianópolis. Como era frequente fazer em sua época, é dado ao autor nome do Santo do dia, o grande místico São João da Cruz, e o sobrenome ele herda do senhor de seus pais, o marechal-de-campo Guilherme Xavier de Sousa. Mais conhecido como Cruz e Sousa, e chamado pela crítica de “Cisne negro”, ele é sempre lembrado como o fundador do Simbolismo brasileiro.

No cenário histórico-literário do Brasil finissecular oitocentista e entre os poetas/escritores negros brasileiros, esse autor destaca-se com uma trajetória singular. A sua história e a sua vida literária possuem uma dupla pertença, pois estão ligadas à cultura negra e à cultura branca aristocrático-patriarcal ocidental. O poeta é filho dos negros Guilherme e Eva Carolina da Conceição, e irmão de Norberto da Conceição Sousa. Seu pai era escravo de Guilherme Xavier de Sousa e exercia o ofício de mestre pedreiro. Sua mãe, negra alforriada, exercia atividades domésticas como lavadeira e cozinheira. Sobre esse aspecto da escravidão, Uelinton Farias Alves (2006) afirma que Cruz e Sousa nasce sob o jugo da condição de escravo, sendo marcado pela dicotomia, pois o seu laço paterno era escravo; já o materno, livre.

De origem humilde e sem recursos, o poeta fica sob a tutela do Marechal Guilherme Xavier de Sousa e de sua esposa Clarinda Fagundes de Sousa, ex-senhores dos seus pais. Pelo vínculo com o casal, ele recebe uma educação regular e esmerada, conforme o melhor que a cidade de Nossa Senhora do Desterro oferecia aos brancos da alta sociedade de seu tempo. Em virtude do convívio com essa dupla pertença, a existência e a obra do poeta Cruz e Sousa são, de maneira indissociável, marcadas por sua cultura ancestral e por sua adaptação à cultura ocidental, igualmente, evidenciam os dilaceramentos do sujeito, os quais são ocasionados pelo embate entre os entraves da escravidão e o sonho da liberdade.

Como faz notar o pesquisador Lauro Junkes (2008), Cruz e Sousa se revela um apaixonado pela elegância, pelo estudo, pela noiva Gavita, pela arte, pela poesia, pela criação estética. No entanto, esse poeta vivencia aguda paixão de duas faces. De um lado, sob a proteção da família branca, detentora de poder e de riqueza, é possível desenvolver os estudos, adquirindo a mesma educação dos brancos de sua época. E, paralelo a essa paixão, não menos imperiosa, voraz e correspondente à sua primeira face, a africana, o poeta enfrenta o preconceito, a incompreensão social, a hostilidade entre seus pares, o menosprezo pela sua criação estética, a dor de viver na extrema pobreza, além de surpreendê-lo a loucura da esposa e a terrível tuberculose, que lhe ceifa o último sopro de vida. Junkes ressalta que, no plano de valores humano-sociais, a cosmovisão poética de Cruz e Sousa mantém-se inseparavelmente da sua trajetória existencial, o caminho desse poeta revela-se, portanto, o da paixão à paixão, do amor à dor dilacerante.

Matriculado no Ateneu Provincial Catarinense, no qual estuda de 1871 a 1875, o poeta aprende francês, latim e grego, é aluno do alemão Fritz Müller, com quem aprende Matemática e Ciências Naturais. Porém, com a morte dos protetores, Cruz e Sousa é obrigado a largar os estudos e trabalhar. Ele exerce as funções de professor particular e caixeiro, mas logo se aproxima do grupo literário “Ideia Nova” e começa a publicar seus versos em jornais da província.

Em 1881, funda, com Virgílio Várzea e Santos Lostada, o jornal literário *Colombo*, o qual apresenta conotação abolicionista. Com a Companhia Dramática Julieta dos Santos, do ator, poeta e empresário carioca Moreira de Vasconcelos, percorre, durante dois anos, várias cidades brasileiras. Atua como “ponto” desta empresa teatral e escreve para jornais, publicando textos avulsos de suas poesias. Lê pela primeira vez Baulelaire, Leconte de Lisle, Leopardi, Guerra Junqueiro, Antero de Quental e outros. Em 1882, começa a redigir o jornal *Tribuna Popular* no qual combate a escravidão e o preconceito racial.

Em 1883, Cruz e Sousa retorna à terra natal tendo destaque como fervoroso conferencista abolicionista. Nesse mesmo ano, estabelece contato com o então nomeado presidente de Santa Catarina, o sociólogo Francisco Luís da Gama Rosa. Em 1884, é nomeado promotor de Laguna-SC, porém, o ato foi impugnado pelos chefes políticos. O poeta sendo vítima de perseguições raciais não toma posse. Em 1885, ele estreia na cena literária com a publicação do livro *Tropos e Fantasias*, o qual é escrito em parceria com o amigo Virgílio Várzea. Nesse mesmo ano, lança o jornal ilustrado *O Moleque* e assume a sua direção. Com enfoque na crítica política, Cruz e Sousa atrai inimigos pela ousadia dos comentários dirigidos à sociedade da época.

No ano da abolição, 1888, o poeta transfere-se para o Rio de Janeiro e atua na imprensa local, sobretudo, nos jornais *Novidades* e *Cidade do Rio*, esse último do tribuno José do Patrocínio. Conhece Luís Delfino, seu muito admirado conterrâneo, B. Lopes e Nestor Vitor, que seria seu grande amigo e divulgador de sua obra. Faz leituras de Edgar Allan Poe, Huysmans, Sâr Péladan, Villiers de L'Isle Adan e outros. No entanto, mesmo empreendendo grande esforço pessoal, o poeta não obtém o retorno financeiro necessário para manter residência na capital fluminense, em 1889 retorna à provinciana Desterro.

Em fins de 1890, o poeta volta ao Rio de Janeiro e fixa residência definitivamente, mas é recebido como um estranho pela imprensa. Algum tempo depois, passa a colaborar com as revistas *Ilustrada* e *Novidades*, bem como a publicar nos jornais: *Folha Popular* e *O Tempo*, manifestos simbolistas. Participa do grupo “Novos”, denominação dos “decadentes” ou simbolistas e, nesta fase, entra em contato com a poesia simbolista francesa e seus admiradores cariocas. Em fevereiro de 1893, publica *Missal*, poemas em prosa, em agosto, publica *Broquéis*, poesia em verso. Com estes trabalhos, Cruz e Sousa rompe com o Parnasianismo e inaugura o Simbolismo no Brasil, que perdura até 1922 com a Semana de Arte Moderna.

Em 9 de novembro de 1893, o poeta casa-se com Gavita Rosa Gonçalves, também negra, com quem tem quatro filhos. Apesar de ser conhecido no meio literário, Cruz e Sousa só consegue se empregar no cargo de praticante posteriormente arquivista, da Central do Brasil. Ele experimenta a triste realidade do intelectual brasileiro, que necessita realizar dupla atividade para a subsistência. Todavia, a dilaceração da sua alma não advém somente dos problemas financeiros, das discriminações, das dificuldades para publicação de suas obras e do desprezo entre seus pares, mas também do fato da repentina loucura da esposa Gavita e de ser diagnosticado com a tuberculose, que o leva ao túmulo e dizima seus familiares.

Na esperança de uma melhora, que não acontece, o poeta dirige-se para o lugarejo então denominado Sítio, hoje município de Antônio Carlos, em Minas Gerais, onde falece aos 36 anos em 1898. Seu corpo é transportado de modo desrespeitoso e desumano para o Rio de Janeiro, em um vagão destinado ao transporte de cavalos. Ao chegar, é sepultado no Cemitério de São Francisco Xavier, recebendo as honras de seus amigos e da esposa Gavita Rosa, a quem o poeta dedicou vários poemas, tanto em prosa quanto em verso. Em 2007, é realizado o traslado das cinzas de seus restos mortais para sua terra natal, as quais estão no Museu Histórico de Santa Catarina - Palácio Cruz e Sousa. O poeta é patrono da

cadeira 15 da Academia Catarinense de Letras, suas principais obras são: *Missal* (1893), *Broquéis* (1893), *Evocações* (1898) *Faróis* (1900) e *Últimos Sonetos* (1905).

1.2 O sonho de ser um homem das letras

No século XIX, as relações com a alteridade eram fundamentadas numa visão etnocêntrica europeia, sendo explicadas pela doutrina do Positivismo de Comte, pelas teorias do Darwinismo Social e do Evolucionismo de Darwin (1809-1882), Spencer (1820-1903), Gobineau (1816-1882). Essas teorias estruturaram os modelos do discurso do positivismo-evolucionista, os quais alimentaram ideias racistas com base científica. No centro destes modelos estava a busca pela hegemonia branca na evolução da espécie, cujo desdobramento contribuiu para justificar os interesses do imperialismo europeu ao hierarquizar a humanidade de maneira que o homem branco se transformasse na insígnia seminal do progresso e da civilização. Por conseguinte, isso concedeu um status científico à dominação, ao legitimar as desigualdades entre os homens mediante o conceito de raça.

Difundidas no país, em fins do século XIX, essas ideias afetaram a mentalidade da sociedade brasileira, a qual iniciava a construção de uma imagem de modernidade, do progresso e do desenvolvimento da ciência. Os pontos dessas teorias que mais influenciaram a ebulição intelectual no país eram constituídos dos temas: raça, miscigenação e formação da nação. Entusiasmados com essas ideias, muitos intelectuais passaram a adotá-las, atribuindo à miscigenação, ao grande número de negros e mulatos a causa do atraso brasileiro, e o motivo que impedia o país de alcançar o progresso e a civilização ao molde europeu.

As elites letradas e políticas do Brasil, do referido século, defendiam que, para o êxito do projeto civilizacional, era necessário abolir o legado africano, pois entendiam que ele estava ligado à inferioridade biológica e às tendências imorais, sendo, por conseguinte, o responsável por promover a barbárie e o atraso social. Tal pensamento impôs uma mentalidade de superioridade de brancos sobre os negros por meio de ideias de inferioridade racial. Os negros eram considerados seres sem alma, portanto, não humanos. Semelhantemente, eram discriminados os escravos, as mulheres, os índios e as crianças.

Inserido nesse contexto, Cruz e Sousa vivencia o drama étnico-existencial ao buscar realizar o sonho de ser poeta, intelectual, homem das letras, enfim, ser um ser humano, o que era interdito ao negro. No entanto, mesmo situado nesse contexto adverso, acentuado por grandes transformações políticas, sociais e culturais, esse poeta empreende uma luta

titânica contra os emparedamentos a ele impostos, busca denodadamente realizar seus sonhos e obter da sociedade o reconhecimento como homem negro, intelectual e artista.

Em sua trajetória de vida, esse autor desenvolve várias atividades, dentre elas, atua como caixeiro, professor, jornalista, teatrólogo, orador, conferencista, articulista, arquivista. Entre essas atividades a que se figura como emblema de sentido para a sua existência, é o ofício de poeta. Movido pelo desejo de tornar-se artista, Cruz e Sousa surge no cenário literário brasileiro como uma das vozes mais insistentes e persistentes em não calar. Mesmo em leito de morte, sua voz ecoa como continuidade da vida no plano simbólico, pois deixar de falar, para este poeta, é decretar o desaparecimento do poético, o esquecimento silenciador, a morte definitiva da poesia, o que implica a autodestruição e a extinção de tudo o que ele lutou para adquirir, em nome e em defesa de seus sonhos.

Como intelectual do final do século XIX, Cruz e Sousa convive com poetas do mesmo período, mas enfrenta dificuldades de aceitação nos caminhos das Letras e da sociedade da época. Sua trajetória agônica e perturbadora revela um artista que vivencia o dilaceramento, cujo drama existencial se aproxima do de muitos outros negros brasileiros. O poeta é exemplo de muitos outros escritores que estão fora do eixo Rio/São Paulo/Belo Horizonte, no que se refere à indústria cultural.

Analisado na linha do pensamento anacrônico, o discurso da poesia lírica sousiana delineia uma dualidade entre o intelectual e o subalterno. Esta compreensão parte do entendimento de que o discurso lírico desse poeta amalgama elementos da cultura afrodescendente, a qual traz a marca da oralidade e o estigma da escravidão, com elementos da cultura letrada, predominantemente, branca e constituída do olhar hegemônico europeu. Em sua escrita poética, o entrelaçamento da herança da cultura ocidental com a herança africana tanto se amalgama quanto se diferencia, gerando uma produção lírica de caráter ambíguo e inovador, além de produzir situações de estranhamento em seu leitor.

Com isso, o poeta demonstra por em xeque os valores sociais e estéticos dominantes do século XIX, já que sua poética é articulada num estar dentro e fora da tradição europeia. Percebemos que, por estar inserido num contexto social marcado por valores coloniais, Cruz e Sousa, como um poeta afrodescendente, teve que abrir caminhos para instituir um lugar de fala como sujeito considerando a sua dupla condição de subalterno e intelectual. O poeta apresenta-se como um sujeito que fala e debate em seu próprio processo de escrita. A luta de Cruz e Sousa, para ser reconhecido como homem e artista diante dos seus pares,

expõe a dificuldade do negro de não possuir voz e representatividade, em decorrência de seu *status* social.

Diante disso, esse poeta tenta, por meio do fazer poético, ter uma voz ativa numa sociedade que o despreza e o mantém isolado. Como um gladiador, ele combate nas arenas da sociedade de seu tempo na tentativa de abrir caminhos pelo plano do simbólico para instituir um lugar de fala como sujeito, negro e artista, de igual modo, para ser reconhecido como homem das letras. Movido pelo impulso do espírito poético, Cruz e Sousa toma posse da letra e com a profunda reverência fidedigna de um sacerdote do verbo faz dela uma arma para conquistar seu espaço, bem como para buscar o reconhecimento entre seus pares.

Vemos que o poeta, como intelectual, busca alicerçar via o plano do simbólico uma representação política e legal para se tornar membro pleno do estrato social. Para Spivak (2010), o subalterno é o sujeito barrado, por isso, não fala, já que a impossibilidade de sua fala se funda na sua condição. De acordo com a autora, cabe ao intelectual criar condições para que este subalterno possa vir a falar e a ser ouvido. Ainda nessa mesma linha de considerações, entendemos que, em meio aos interditos da sociedade brasileira do século XIX, Cruz e Sousa como um intelectual afrodescendente busca efetivar em sua lírica este lugar de fala.

De fato, ele é um poeta que marca a sociedade brasileira tanto na sua posição étnico-intelectual quanto na esfera literária. Podemos dizer que a lírica sousiana expõe uma dimensão da alteridade por parte do poeta, de igual modo, um fazer poético de cunho “agoral”, no qual se efetiva um processo de criação intenso, cujo mundo interior e o exterior se amalgamam. A poética desse autor é carregada de musicalidade, de imagens sugestivas e de elementos formais, que vão do clássico ao moderno. Reconhecemos nele um sujeito dotado de uma percepção complexa, o qual tem marcante consciência da sua arte. A sua poesia sonda as profundezas da alma, e contém a insígnia da interioridade e da exclamação.

1.3 O poeta e a palavra

João da Cruz e Sousa é um homem que, mesmo tendo a existência marcada pelas dilacerações da alma, as quais são oriundas das cicatrizes do abandono, do desprezo, da discriminação racial, da miserabilidade e das angústias da dor de ser, persistiu em “povoar de belezas eternas” o mundo de seus semelhantes. Sua poesia configura-se como uma das

mais belas criações líricas da literatura brasileira. Há, de fato, uma força poética em sua construção lírica que “deseja a realização da quimera” e produz imagens insólitas, adquirindo extraordinária beleza e profundidade. Entre seus versos mais memorizados, que emanam o brilho e o vigor de farol, e fazem Cruz e Sousa ser lembrado como o poeta das “Formas Alvas”, podemos citar estes do poema “Antífona”:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luas, de neves, de neblinas!
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turbulos das aras... (SOUSA, 1995, p. 63).

Em Cruz e Sousa, a concepção de poesia engendra o simples e o complexo, apresentando-se estruturalmente híbrida, já que a escrita do poeta contém elementos do Barroco, do Romantismo, do Parnasianismo, do Simbolismo e do Modernismo. A força de sua poética situa entre a prosa e a poesia, a ação e a criação, o sonho e a realidade, tais aspectos configuram a construção de uma lírica marcada pela imaginação, intuição, resistência e encantamento. Como lírico, o poeta canta o amor, o drama da dor, a passagem do tempo, erotiza de modo sublime a mulher, preenche o vazio com o sonho, traz a presença luminosa associada à ideia de morte, segreda com as estrelas, mergulha no abismo da noite estrelada, expõe a saudade da recordação. Em sua matéria de poesia, ele não se esquece das crianças, do louco, dos velhos, dos bêbados, do preço da carne, dos pobres, dos escravizados. A sua produção literária, em verso e em prosa, é de fato considerável abrangendo uma temática diversificada.

Podemos reconhecer em Cruz e Sousa um poeta de visões ignotas, desconhecidas, de palavras idealizadas não como simples instrumentos, mas como projeções, explosões, vibrações, sugestões e sabores capazes de comungarem sons soturnos com harmonias celestiais que pungem, laceram e arrancam um gemido inefável em nossas almas como o dedilhado de uns violões que choram. Entre os seus versos, que delíam e percorrem as “cordas de um mundo das dolências que geram”, “rasgando as almas que nas sombras gemem” e, por isso, ressoam como o som de uma música pela bela harmonia das aliterações, e que trazemos junto ao coração, recordarmos aqui:

Vozes veladas, veludas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas. (SOUSA, 1995, p. 123).

O jogo sonoro e rítmico das assonâncias e das aliterações na lírica de Cruz e Sousa é bem sugestivo e seu tecido poético torna-se reflexo da própria diversidade da cultura

brasileira. Por um lado, à semelhança do simbolismo da harpa, instrumento composto por cordas de tamanhos diferentes, a musicalidade do verso sousiano traduz a assonância da harmonia celestial, ternura, poesia e encanto. É a expressão da arte ascendendo para os altos graus de amor. Por outro, de sua forma tensiva se desprende o som de um vento noturno, sombrio e exótico, exprimindo a angústia permanente, a ânsia por infinito, a transcendência, da mesma forma, uma luta para superar a revolta e o sofrimento.

A lírica desse autor expressa uma complexidade que advém da própria natureza do fazer poético e das múltiplas relações e tensões que o poeta estabelece entre o mundo do homem e o mundo poético. Com isso, a sua escrita manifesta a presença das marcas e cicatrizes de um discurso poético proferido em meio às interdições, e configurado em insistência e persistência no dizer, ou seja, como algo que busca ir além daquilo que está sendo dito no que se refere à resistência ao mundo bárbaro, marcado pela indiferença humana e avesso ao mundo poético.

O poeta inicia seu trabalho de forma despretensiosa e vai galgando patamares cada vez mais pretensiosos. Nessa medida, podemos dizer que, em Cruz e Sousa, há um aperfeiçoamento estético conquistado paulatinamente, sendo também fruto da ousadia deste poeta que rompe com padrões de escrita estabelecidos e busca desvendar o desconhecido. Ele preocupa-se com a elaboração da linguagem, busca o ritmo mais adequado a cada situação poética e dá existência à palavra geratriz de uma maior carga expressiva, criando ainda imagens insólitas que condensam e concretizam as ideias em seu poetar. Com isso, o poeta expõe os traços que singularizam a sua poesia lírica.

Dessa maneira, Cruz e Sousa demonstra o distinto trabalho que realiza com a linguagem, apresentando em sua produção poética uma crescente dualidade constituída do simples e do complexo, que começa a se desenvolver desde os textos de pouco valor estético da fase do “poeta nascente”¹, mas que já causa uma complicação no enfrentamento da forma, adquirindo densidade no processo de escrita do poeta até culminar num modo de ser que é próprio da poética sousiana, o qual se manifesta na instância da letra e na figuração do íntimo, sua “fina ponta”.

¹ Termo elaborado por Anelito Pereira de Oliveira, em sua tese *O clamor da letra*, para referir-se ao momento de “transição da mensagem de uma escrita totalmente legível, para o texto de criação propriamente dito” (OLIVEIRA, 2006, p. 222-23). Esta travessia teve sua gênese quando o futuro poeta Cruz e Sousa, que nascia para a poesia, “transmitiu”, por meio da escrita, uma cena histórica que foi a chegada da Companhia Dramática Julieta dos Santos a Nossa Senhora do Desterro em 22 de dezembro de 1882.

Cabe, aqui, destacarmos que trilhando os caminhos da intuição e do desconhecido associado a um esforço de racionalidade, o qual insere o poeta em uma nova ordem da razão, assinalada por Oliveira (2006) como a descoberta lacaniana do “inconsciente estruturado como linguagem”, Cruz e Sousa, sem o saber, cria uma poética que faz vir à tona múltiplas dimensões e nuances que direcionam para diferentes leituras, nos âmbitos histórico-social, político-cultural, místico-religioso, ético-existencial, psicanalítico, etc. O poeta sonhou e buscou enveredar pelo caminho artístico em terreno da construção lírica por meio da apresentação de imagens multifacetadas, da associação de sons e ritmos da sua herança africana com o código da língua portuguesa, sua meta e esmero foram atingir a poesia, a música da alma. Por possuir uma obra fecunda e de inestimável riqueza, ele é considerado estrela maior do Simbolismo no Brasil. Por sua vez, o ensaísta Roger Bastide destaca que Cruz e Sousa, Stéphane Mallarmé e Stefan George formam a tríade suprema do Simbolismo universal.

1.4 A recepção crítica: desilusões, avanços e desafios

Cruz e Sousa ainda é um desafio para a crítica literária. Poeta consciente e dedicado à escrita, seu pensamento é muito diferente daquele de seus contemporâneos. Sua linguagem é densa, crítica, profunda e perturbadora. O trabalho do poeta já foi alvo de interesse de alguns críticos reconhecidos, como José Veríssimo, Sílvio Romero, o sociólogo Roger Bastide, Alfredo Bosi, Davi Arrigucci Jr, Massaud Moisés e Gilberto Mendonça Teles. Mas, a produção crítica especializada sobre a obra completa do poeta é muito restrita. Com relação a este autor, notamos um silenciamento da crítica literária brasileira no que diz respeito à proposição de novos estudos que contemplam de modo abrangente a sua poética, principalmente, estudos que apresentam posicionamentos para pensá-la em seu modo de ser como um todo, descortinando as interpretações que a própria obra solicita em toda a sua plenitude.

Observamos que, mesmo apresentando uma produção poética de riqueza inestimável, a qual se identifica com a cultura brasileira, Cruz e Sousa é pouco lido e conhecido pelo público em geral, além de pouco apreciado e valorizado pela tradição crítica brasileira. Isso traz obstáculos para a divulgação da poesia desse poeta como obra canônica, já que a torna de difícil acesso ao público leitor, principalmente, no referente ao livro impresso.

Na tentativa de reparação desse dado, como parte das ações das comemorações dos 150 anos do poeta simbolista catarinense Cruz e Sousa, completados em 2011, a FCC

(Fundação Catarinense de Cultura) disponibilizou no site da instituição dois volumes de sua obra completa, os quais foram organizados pelo pesquisador Lauro Junkes. O primeiro é dedicado à poesia e o segundo é destinado ao trabalho em prosa. Esta edição inclui poemas que ampliam as edições da *Poesia completa* — organizada por Zahide Muzart, em 1993 — e da *Obra completa* — reunida por Andrade Muricy e atualizada por Alexei Bueno, em 1995. Os textos descobertos por Uelinton Farias Alves, Iaponan Soares e Zilma Gesser Nunes tornam esses dois volumes o mais completo registro dos textos de Cruz e Sousa.

Podemos dizer que, na contemporaneidade, a lírica de Cruz e Sousa ultrapassou os limites do livro impresso e navega o Ciberespaço. Desse modo, no endereço eletrônico da Fundação Catarinense de Cultura tanto pesquisadores, estudantes, professores e leitores quanto todos os interessados em conhecer o poeta podem ter acesso à poesia lírica sousiana, além dos estudos publicados na 75ª edição do jornal *Ô Catarina!*, sobre o sesquicentenário do simbolista. O projeto da Fundação Catarinense de Cultura, segundo o consultor de projetos especiais da instituição, Marco Vasques, tem como objetivo a criação de um centro de documentação que reúna a obra completa do autor e estudos sobre o mesmo, tais como: biografias, ensaios, artigos, revistas e entrevistas. Além disso, tem em vista a organização de um CD com poesias de Cruz e Sousa para pessoas com deficiência visual e a distribuição de 70 mil livros pelo Estado.

Diante disto e considerando, sobretudo, a importância do poeta para o mundo das letras no final do período oitocentista e para a literatura brasileira de modo geral, apresentamos um recorte da recepção crítica literária sobre a produção artístico-intelectual do poeta. Primeiramente, realizamos uma breve discussão sobre a recepção crítica dos leitores contemporâneos ao autor no final do século XIX. No segundo momento, trazemos exemplos de estudos críticos sobre a obra do poeta, os quais demonstram como a sua lírica foi recebida e lida no século XX. Por fim, pontuamos como os leitores do século XXI recebem e leem o fazer poético sousiano. Em seguida, citamos a nossa proposta de leitura em torno do tecido literário do poema “Esquecimento”.

Conforme Roberto Ventura, autor de “Civilização nos trópicos?”, as primeiras produções críticas brasileiras estavam intimamente ligadas à historiografia e impregnadas de impressões de valores extraliterários. Nesta direção, Ventura (1991) afirma que:

a crítica e a historiografia, produzidas no Brasil a partir de 1870, foram marcadas por modelos etnológicos e naturalistas e por formas ritualizadas de história natural, que levaram à aspiração à unidade do saber e à exclusão da

especialização científica ou disciplinar. Daí a importância do ensino literário, histórico e cultural, como forma de expressão dos letrados e bacharéis que tornava possível uma concatenação eclética de teorias e conhecimentos dispares, apresentados como saber ‘universal’. (VENTURA, 1991, p. 41).

Ainda nessa mesma linha de considerações, Ventura acrescenta que a crítica literária brasileira foi orientada pelas noções que privilegiavam a raça e a natureza até a década de 1930 do século XX. Com isso, houve uma perda significativa na atividade crítica no que se refere ao juízo de valor atribuído à obra, pois os estudos não privilegiavam o texto literário propriamente dito, isso impediu o reconhecimento dos bons escritores e a descoberta de novos talentos.

No prefácio da segunda edição do livro *A literatura no Brasil*, Afrânio Coutinho relata que a historiografia era dominante no final do século XIX e a atividade da crítica literária brasileira evidenciava forte teor histórico, geográfico, sociológico, biográfico e racial. Neste sentido, o crítico registra que “nossos primeiros historiadores literários foram mais historiadores do que homens de letras”. (COUTINHO, 1968, p. XII). Por esse motivo, o olhar do crítico dirigia-se para o extraliterário, a obra literária era vista de modo periférico, numa moldura histórica e conforme o ambiente que a cercava.

Conforme o autor, esse modelo de crítica permaneceu até o início do século XX, quando surgiu, com os tempos modernos, a necessidade de lançar uma proposta de ruptura com tal maneira de abordagem sobre o texto literário. Neste particular, o crítico apresenta ao Brasil o seu método, o qual privilegia uma concepção estético-literária, tal perspectiva consegue abordar o conceito de autonomia da arte sem separar forma e conteúdo. Dessa maneira, com a nova crítica moderna, houve uma inclinação para que a atividade crítica exercida em torno da obra fosse fundamentada em seus elementos intrínsecos, com destaque para a sua especificidade artística. Com essas colocações reforçamos a nossa breve abordagem sobre como se processou a recepção crítica do poeta Cruz e Sousa, desde a publicação de *Missal e Broquéis*, em 1893, até a contemporaneidade.

1.5 A obra sob o olhar crítico do século XIX

Em vida, o poeta catarinense Cruz e Sousa viu o seu reconhecimento negado, esse autor não foi muito bem visto e compreendido pela crítica literária exercida no século XIX. Desde o início de suas publicações, o poeta enfrentou dificuldades de aceitação, passou tanto por dissabores e hostilizações quanto por silenciamentos por parte de seus pares e críticos da época, os quais representavam o seletor público leitor do Brasil oitocentista.

A atividade crítica desenvolvida nesse período possuía vínculo com a historiografia e a obra literária era avaliada com base em critérios extraliterários, além disso, o preconceito racial permeava o pensamento dos intelectuais da época. Esses fatores impediram o crítico oitocentista de perceber as inovações da temática e da estrutura da obra sousiana. As primeiras manifestações críticas sobre a lírica de Cruz e Sousa foram imbuídas de juízos extraliterários com teor de não aprovação e linguagem depreciativa, sendo ainda ancoradas em questões racistas e teorias do determinismo científico. Essa crítica deu indícios ao poeta de quanto era preciso ser persistente para continuar escrevendo, para realizar seus sonhos e para ter o direito de atuar como poeta e “homem das letras”.

Os estudos críticos sobre o Cruz e Sousa e sua obra continham a visão de mundo determinista e inclinavam para julgamentos impressionistas, os quais atribuíam à própria personalidade do autor a responsabilidade por seu suposto “fracasso” e o esquecimento de sua obra. Nesse sentido, consideravam que o principal motivo do afastamento do poeta do convívio entre os intelectuais da época era sua “pontazinha de insolência”. Assim, os trabalhos críticos sobre o autor até a primeira metade do século XX fundamentaram-se na crítica historiográfica.

No se refere às críticas recebidas, percebemos que Cruz e Sousa assumiu uma postura de enfrentamento e de resistência, o poeta dirigiu suas respostas para atingir o pequeno público leitor que, naquele momento da história literária, se restringia aos próprios poetas, aos escritores e a pequena classe aristocrática. De forma crítica, esse autor demonstrou que sua grande preocupação não era ter uma atitude esnobe, mas ter espaço e abertura no meio literário para atuar como “homem das letras”, e para a renovação das práticas da escrita no âmbito do sistema da literatura vigente.

Nas entrelinhas da poética desse poeta são visíveis o desejo de reconhecimento e o sonho da liberdade de expressão. O autor expressa em sua lírica uma dimensão da alteridade, a qual demonstra um anseio por um direito à convivência das diversas formas de identidades. Esse desejo do poeta demonstra ser direcionado para a luta por um reconhecimento da singularidade dessas identidades tanto no interior do grupo, isto é, em meio aos seus pares, quanto no espaço referente ao público leitor.

1.6 Cruz e Sousa e a recepção crítica do século XX

Após seu falecimento, o poeta Cruz e Sousa passou quase incógnito pela crítica, isso trouxe obstáculos tanto para o seu reconhecimento como poeta e grande intelectual quanto

para a divulgação do relevante valor artístico de sua obra. Além disso, a visão de poética obscura e complexa perseguiu a obra sousiana por todo o século XX. Por outro lado, surgiram nesse século novas pesquisas sobre o trabalho do poeta, principalmente, depois do Movimento Modernista de 1922 e dos estudos do sociólogo Roger Bastide. Quanto à qualidade da crítica a respeito da lírica sousiana, percebemos que houve uma preocupação com a valorização da abordagem estética, sobretudo, a partir do final do século XX e início do XXI. A seguir, enumeramos alguns estudos sobre a poética do mencionado autor, os quais ilustram o teor desse pensamento crítico no século XX.

Após os estudos críticos apresentados por Nestor Vítor, grande amigo do poeta, no início do século XX, o estudo responsável por trazer novamente à cena literária o fazer poético de Cruz e Sousa foi o trabalho do sociólogo francês Roger Bastide, que veio para o Brasil no final da década de 30. Intitulada “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, a contribuição de Bastide evidenciou um novo olhar sobre a poética deste lírico e sobre a compreensão do negro na literatura brasileira. Em sua análise, o sociólogo aproxima Cruz e Sousa dos poetas franceses. Bastide ressalta que o poeta simbolista brasileiro, o francês Stéphane Mallarmé e o alemão Stefan George formam a tríade harmoniosa do Simbolismo universal.

Com restrições para o modo de abordagem da lírica sousiana no primeiro estudo realizado por esse sociólogo, uma vez que, nele, Roger Bastide expõe um posicionamento de que Cruz e Sousa fez da estética simbolista “um meio de se tornar supercivilizado”, (BASTIDE, 1979, p. 165), e uma tentativa de se embranquecer, as análises dos três últimos foram fundamentais para a divulgação da poesia desse poeta. O sociólogo afirma que: “Cruz e Sousa construiu, só com seu cérebro, o seu mundo poético e elabora, isento de qualquer influência, a sua própria experiência simbólica”. (BASTIDE, 1979, p. 184). Outro aspecto que sobressai na análise realizada por Bastide (1979), é o apontamento de um processo de Cristalização em Cruz e Sousa. Conforme a explicação do ensaísta, esse processo se refere à purificação e à solidificação das Formas eternas e das Essências das coisas. Os estudos realizados por Roger Bastide ainda despertam a curiosidade do leitor e incentivam novas pesquisas sobre a lírica do poeta em associação com a psicanálise, tendo em vista a forte presença do Sonho em seu tecido literário.

Na ocasião do 1º Centenário de nascimento do poeta Cruz e Sousa, em 1961, o Governo do Estado de Santa Catarina nomeou uma Comissão Oficial para realização das comemorações. Dentre as atividades, foi realizado um Ciclo de Conferências sobre o poeta

Cruz e Sousa, as quais foram reunidas e publicadas em livro organizado pelo jornalista e pesquisador Salim Miguel.

As conferências foram ministradas por estes sete pensadores e escritores de Florianópolis: Othon D'Eça, Anibal Nunes Pires, Eglêi Mailheiros, Osvaldo Ferreira de Melo Filho, Henriqueta da Silva Fontes, Nerêu Corrêa e Martinho Callado Jr. Todas contemplam um conteúdo que expõe diferentes visões e enfoques sobre a vida, a personalidade e a obra do poeta.

As discussões abordam a relação de Cruz e Sousa com o meio ambiente no qual viveu, de modo especial, o período vivenciado em Desterro, atual Florianópolis, além da problemática e tragédia de seu existir. Já as análises apresentadas por Osvaldo Ferreira de Melo Filho e Nerêu Corrêa enfatizam o processo estético criativo do poeta. O livro foi reeditado pela Editora UNISUL, em 2011, na ocasião dos 150 anos de nascimento do representante fundador do Simbolismo brasileiro.

Por sua vez, Raimundo Magalhães Júnior, em 1961, apresentou ao público leitor o significativo trabalho que contribuiu para o enriquecimento da fortuna crítica e para a divulgação da obra do poeta, trata-se da biografia *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*. O lançamento, em 1979, da coleção *Fortuna Crítica e Cruz e Sousa*, organizada por Afrânio Coutinho, foi outro marco na história dessa recepção crítica. Para Coutinho, Cruz e Sousa é a máxima figura do Simbolismo brasileiro. Esse autor apresentou uma coleção contendo os textos críticos mais significativos sobre a obra do poeta. Dividida em três partes e a introdução, a coleção reúne estudos biográficos, bem como ensaios de caráter geral e outros de abordagem específica. Podemos destacar, nessa coleção, os trabalhos de Nestor Vítor e Alberto de Oliveira, Tasso da Silveira, Andrade Murici, Tristão de Ataíde, Roger Bastide, Henriqueta Lisboa e Massaud Moisés.

No Centenário de *Missal e Broquéis*, em 1993, a revista *Travessia*, publicação do Programa do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a direção de Zahidé Lupinacci Muzart, organizou um número com o objetivo de homenagear o poeta Cruz e Sousa. A revista contribuiu para a divulgação de diferentes abordagens sobre a lírica sousiana, as quais foram apresentadas por professores de diversas universidades e dos mestrados da UFSC, revitalizando a recepção crítica sobre a obra de Cruz e Sousa. Além disso, trouxe para o público leitor a transcrição de um artigo crítico escrito pelo próprio poeta em seus tempos de juventude no Desterro. O periódico publica ainda poemas para Cruz e Sousa escritos por: Ernani Rosas, Hermes Fontes, Antônio Joaquim Pereira da Silva, Gilberto Mendonça Teles e Alcides Buss. Com a autorização da

Fundação Casa de Rui Barbosa, a revista também divulga uma carta de Cruz e Sousa à sua amada Gavita.

Os artigos publicados em *Travessia* (1993) permitem ao leitor verificar como a obra de Cruz e Sousa foi recebida e lida na segunda metade do século XX. Devido à pertinência da temática citamos, a seguir, o horizonte das discussões críticas pontuadas nos referidos textos.

No primeiro artigo, intitulado “Cruz e Sousa: o assinalado”, Danilo Lôbo faz uma aproximação do poeta assinalado cruz-e-sousiano com o poeta visionário, de Arthur Rimbaud. Lôbo examina o tema do poeta predestinado e destaca que: Cruz e Sousa é aquele capaz de “perceber, entender e traduzir a mensagem do Supremo Verbo”. (LÔBO, 1993, p. 19).

Por sua vez, Cassiano Nunes (1993) ressalta a importância da obra do citado poeta em seu estudo “Cruz e Sousa e o mito do poeta como herói moral” e a reconhece como obra-prima, não só das letras, mas da literatura universal. Tomando por base o mito do poeta como herói moral, Nunes assegura que, afinado com Simbolismo e com a estética do Impressionismo e do Romantismo, Cruz e Sousa ascende para um depuramento titânico, o qual é muito bem representado em *Últimos Sonetos*, criando, conseqüentemente, o seu próprio mito no campo literário.

No artigo “Elementos simbolistas em *Missal* e *Broquéis*”, Ir. Elvo Clemente contextualiza, brevemente, o simbolismo no Brasil e expõe a repercussão do lançamento destes dois livros, prosa e poesia, em 1893. O autor tece comentários críticos sobre os estudos que foram feitos após a morte do poeta, entre eles, os realizados por Andrade Muricy, Massaud Moisés e Tasso da Silveira.

Ubiratan Machado, em seu estudo “O poeta e os parnasianos”, tece considerações sobre a hostilidade existente entre parnasianos e simbolistas quando Cruz e Sousa publicou *Missal* e *Broquéis*. A discussão se dá em torno da dificuldade de aceitação da obra do poeta no Brasil, desde o seu surgimento. Além disso, salienta a inesperada recepção crítica de Cruz e Sousa na Argentina nos últimos anos do século XIX. O contato com aquele país foi estabelecido por meio do escritor Ricardo Jaimés Freyre, que se deslumbrou com a descoberta do poeta, sobretudo, com o livro, em prosa, *Evocações*. Em longa conferência pronunciada no dia 28 de Agosto, de 1899, no Ateneu de Buenos Aires, o escritor apresenta o poeta brasileiro como “uma figura ímpar e uma das grandes vozes poéticas do continente”. (MACHADO, 1993, p. 57).

Já no artigo “O inditoso Cruz e Sousa”, de Sílvio Romero, e o “Malogrado poeta negro”, de José Veríssimo”, Celestino Sachet propõe uma reflexão sobre a exclusão dos textos de três críticos do final do século XIX da fortuna crítica da obra de Cruz e Sousa, organizada por Afrânio Coutinho. Sachet destaca que o momento histórico em que o poeta e os críticos se encontravam é importante. Nesse sentido, não se deve excluir a “visão do texto” oriunda deste encontro. Em tom irônico, o autor afirma que:

Afrânio Coutinho exclui do alentado volume de 362 páginas o texto de Araripe júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo, provavelmente por não ter vislumbrado nos textos dos três autores do final do século passado a “qualidade crítica” exigida pelo rigoroso professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (SACHET, 1993, p. 59).

Sachet (1993) sublinha as visões de Sílvio Romero e José Veríssimo sobre a obra de Cruz e Sousa. Ao analisar os textos desses críticos, o autor detecta uma “confissão de culpa”, em Sílvio Romero, e uma “reincidência na culpa”, em José Veríssimo, quando abordam a obra de Cruz e Sousa, especialmente, nas discussões sobre os livros *Missal*, *Broquéis*, *Evocações* e *Últimos Sonetos*.

Em seu artigo “Ondula, ondeia, curioso e belo”, o poeta e crítico literário Gilberto Mendonça Teles apresenta uma análise crítico-interpretativa sobre o pensamento estético de Cruz e Sousa. De acordo com Teles, Cruz e Sousa “se deixa ler numa série de poemas, de versos soltos e de textos em prosa, quase nunca mencionados pela crítica”. (TELES, 1993, p. 79). Com uma análise pormenorizada, ele afirma que a poesia de Cruz e Sousa sofre grande influência de duas fontes brasileiras: Castro Alves, já mencionado em outros trabalhos, e Olavo Bilac, que aparece no corte de alguns alexandrinos e em certas imagens.

No entanto, o crítico assegura que o poeta Cruz e Sousa não se sente afinado com o modelo romântico de Castro Alves e o estilo parnasiano de Olavo Bilac. Por isso, encaminha-se a outras imensidades e revaloriza alguns recursos da técnica de expressão, valendo-se da enumeração, dos jogos frásicos, dos ritmos estranhos e dos longos vocábulos. Além disso, elabora rimas fonicamente surpreendentes, demonstrando um modo pessoal de ruptura, não com a tradição, mas com a moda da retórica parnasiana na cultura brasileira. Segundo Teles, o poeta Cruz e Sousa

respeitou a unidade retórica do verso decassílabo (e de outros), assimilando portanto a tradição européia, só que a socou por dentro, desestruturando-a com os golpes semânticos de cada palavra enumerada e estruturando assim uma nova harmonia, fracionada pela diversidade dos elementos. (TELES, 1993, p. 92).

Teles declara que Cruz e Sousa é o iniciador de uma vanguarda, que apareceu na poesia brasileira dez anos depois de sua morte, pois “ele viu o verso como um polichinelo que “Ondula, ondeia, curioso e belo”, fazendo vir à tona “uma imagem nova, verdadeiramente, ousada e precursora do *arlequim*, imagem obsessiva em Mário de Andrade a partir de 1921”. (TELES, 1993, p. 99).

Em seu artigo “Uma leitura polifônica de Cruz e Sousa”, Ronaldo Assunção (1993) faz uma leitura problematizada que situa a poética de Cruz e Sousa na perspectiva dos estudos sincrônicos. Nessa proposta, o autor, ao analisar o aspecto fônico, sonoro e musical presentes na lírica sousiana, demonstra como esse poeta maneja com maestria a linguagem evocando suas melodias, as quais suscitam sentimentos e emoções que estão presentes em todo ser humano.

No artigo “Singularidades fônicas em Pessanha e Cruz e Sousa”, Carmen Lúcia Zambon Firmino (1993) faz um estudo estético-comparativo entre Cruz e Sousa e Camilo Pessanha. Após a análise das criações inabituais referentes à acentuação convencional de entonação usual, sintático e semântico no código poemático desses autores, a autora constata que na poesia de Cruz e Sousa há uma nebulosidade capaz de envolver-se no outro, mas ainda assim, ela transmite esperança. Todavia, em Camilo Pessanha, o “eu” dilui-se num total pessimismo.

Glória Carneiro do Amaral, em seu texto “Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire”, diz que o poeta “vê, sorve e bebe as estesias baudelafricanas”. (AMARAL, 1993, p. 135). Segundo a pesquisadora, a leitura da obra de Baudelaire causa entusiasmo em Cruz e Sousa a ponto deste se traduzir em um texto que, por um lado, revela um genuflexo deslumbramento pelo poeta francês, por outro, cria um texto novo que promove uma inovação na tradição do poema em prosa.

Por sua vez, Marie-Helène Torres (1993) apresenta o estudo “O satanismo em Cruz e Sousa e Baudelaire”, no qual aborda a questão do satanismo presente na poesia dos dois autores. De acordo com Torres, tanto para Cruz e Sousa quanto para Baudelaire, a poesia é uma linguagem fruto da consciência rasgada, cuja ferida é refletida nas imagens simbólicas místicas.

No estudo “Cruz e Sousa: o poeta das intensas quimeras do desejo”, Tânia Regina Oliveira Ramos (1993) menciona a dimensão ética da poesia e da prosa de Cruz e Sousa. Na abordagem sobre o desejo, presente nessa poética, Ramos declara que as figuras associadas ao desejo amoroso adquirem características de símbolo, mas é na prosa que o

poeta, de uma maneira mais contundente, revela e desvela a mulher como objeto do desejo e objeto poético.

Em seu artigo “Cruz e Sousa: ‘Campesinas’ e Campesinas inéditas”, Wellington de Almeida Santos (1993) ressalta que o ano de comemoração do Centenário do Simbolismo colocou em evidência o poeta Cruz e Sousa. Nesse texto, Santos discorre sobre a necessidade e a dificuldade de revisão nos critérios editoriais dos textos do poeta. O pesquisador divulgou textos inéditos de Cruz e Sousa que estavam sob a guarda de Araújo Figueiredo. Atualmente, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro dispõe esses poemas para os estudiosos, eles fazem parte da Pasta nº 4 do acervo “Araújo Figueiredo e Cruz e Sousa”.

No texto “O ‘popular’ na poesia do jovem Cruz e Sousa”, Zahidé Lupinacci Muzart chama a atenção para o resgate da importância do poeta Cruz e Sousa. A pesquisadora ressalta que esta relevância se ancora nas investigações das fronteiras entre os vários estilos de época. Além disso, acrescenta que o poeta em sua juventude exerceu várias atividades, tais como: poeta, declamador em festas oficiais, polemista, defensor da causa da abolição, ponto de companhia teatral, jornalista e *dandy*, segundo suas pobres posses. Todavia, o estudo dessa autora volta o olhar para a atividade de jornalista e redator de *O Moleque*.

Muzart mostra como é interessante o trabalho que Cruz e Sousa realizou nesse jornal, utilizando o “popular”, o falar cotidiano e o coloquial com domínio do humor e certo cômico-popular. A autora assegura que

de certa maneira, Cruz e Sousa, nas páginas de *O Moleque*, antecipa (como outros tantos periódicos dos últimos anos do século XIX) *O Pirralho*, de Oswald de Andrade, opondo-se, igualmente, à produção acadêmica sendo a crítica política o ponto fulcral dessa poesia. (MUZART, 1993, p. 165).

Para a pesquisadora, o fato de Cruz e Sousa assumir a propriedade do jornal, o que é visto pela sociedade desterrense como uma falta de modéstia do poeta, transforma a sua face que passa “do lugar ideal para reivindicações e lutas do poeta negro”, pois “*O Moleque* é a face de Cruz e Sousa”. (MUZART, 1993, p.164).

No texto “Esoterismo e estética: Evocações de Cruz e Sousa”, Sônia Brayner (1993) analisa a presença das epígrafes retiradas de duas novelas de Balzac, *Louis Lambert* e *Séraphita*, *Axel* e *L’ève future*, de Villiers de l’Isle-Adam, “Eleonore” um conto de Edgar Allan Poe, *Macbeth* de Shakespeare e um texto não identificado de Melchior de Vogué, conhecido tradutor e divulgador do romance russo na França no fim de século XIX.

Segundo Brayner, no livro póstumo de poemas em prosa, *Evocações*, Cruz e Sousa possibilita ao leitor se deslocar para as vias habituais dos poetas simbolistas. A autora faz um estudo da referida obra e focaliza um ponto de contato entre o poeta e os escritores mencionados acima, dos quais ele retirou epígrafes que identificam, em suas obras, a onda mística e esotérica que perpassa o século XIX.

Donaldo Schüller, em seu artigo “A prosa de Cruz e Sousa”, destaca que embora “a teoria literária se tenha constituído há muito como uma disciplina independente, ela permanece, em Cruz e Sousa, próxima às suas origens”. (SCHÜLER, 1993, p. 185). Para o crítico, o poeta associa suas considerações sobre literatura à ampla e persistente reflexão sobre o universo.

Nestor Omar Del-Pino, em seu artigo “O poeta que ia de luto”, analisa fragmentos da obra de Cruz e Sousa e elabora um roteiro que poderia ser utilizado, como ele mesmo o afirma, “em um curta-metragem sobre o aspecto simbólico da vida e poesia de um poeta amordaçado pela sua época preconceituosa”. (DEL-PINO, 1993, p. 198). Para esse autor, a obra poética de Cruz e Sousa evidencia uma dimensão existencial de melancolia do sujeito no poeta, e este a registra na grande profundidade da poesia, da natureza, da noite, do mar, do luar, da dor, da esperança, do nada.

Nesses artigos publicados na revista *Travessia*, em 1993, já verificamos o predomínio e a valorização do estudo estético da lírica de Cruz e Sousa. Percebemos que os escritores buscaram realizar uma leitura diferenciada, privilegiando uma abordagem crítica sobre o fazer poético do poeta. Além disso, os estudos apresentados fizeram uma discussão sobre os pontos que os pesquisadores e críticos consideraram uma indiferença ou negligência da crítica já produzida sobre o trabalho artístico e intelectual desse autor.

Em 1995, houve a reedição da obra completa de Cruz e Sousa, organizada por Andrade Murici e atualizada por Aleixei Bueno, este fato foi muito relevante para a composição da fortuna crítica do poeta, pois suscitou um novo despertar para os estudos críticos sobre a lírica sousiana. Na edição atualizada, foram incorporados ao acervo outros textos encontrados pelos pesquisadores, além da crítica realizada por Andrade Murici.

Outros estudos importantes sobre a poética de Cruz e Sousa são os realizados pelos críticos Alfredo Bosi e Davi Arrigucci Jr., os quais fazem uma leitura crítica da lírica sousiana. No estudo “A noite de Cruz e Sousa”, Davi Arrigucci Jr. explora as possibilidades de sugestão da palavra “noite” pelo viés da indeterminação de significados que a poesia simbolista requer. Nesse ensaio, o crítico analisa o poema “Olhos do Sonho” por meio da abordagem sobre o olhar, o vazio e o escuro. Segundo ele: “tanto as formas

alvas quanto a noite de Cruz e Sousa se arriscam a preencher esse mesmo vazio, o indizível da experiência simbolista, o oco do olho, às vezes só silêncio”. (ARRIGUCCI JR., 1999, p. 184).

Por sua vez, Alfredo Bosi (1998), no artigo “Sob o signo de Cam”, faz um estudo crítico-interpretativo sobre Cruz e Sousa e Lima Barreto, mostrando como esses autores construíram suas obras em meio ao discurso racista da época. Bosi, por meio da análise do mito bíblico de Cam, diferencia a questão dos poetas malditos franceses da questão da maldição em Cruz e Sousa. O crítico contextualiza o período literário da produção intelectual de Cruz e Sousa e o seu emparedamento ocasionado pelas teorias científicas do século XIX.

Por fim, citamos a tese *A consciência criadora na poesia brasileira*, do pesquisador Sérgio Alves Peixoto (1987), que dedica um capítulo ao poeta Cruz e Sousa. Em seu estudo, o autor destaca os elementos e as relações do Simbolismo e do Decadentismo presentes na obra do poeta. Com esses apontamentos expomos uma breve dimensão do olhar crítico-interpretativo dirigido à lírica de Cruz e Sousa no século XX.

1.7 Os desafios da recepção crítica de Cruz e Sousa no século XXI

Como afirma a pesquisadora Zahidé Lupinacci Muzart, cada época lê os poetas e os escritores à sua maneira e de acordo com suas experiências, sua história e sua vida. Isso revela que sempre haverá uma nova leitura para a obra de arte e que a relação entre autor, obra e leitor é dinâmica, exigindo, continuamente, novas experiências, as quais geram outras compreensões e interpretações acerca da mesma temática. É com esta compreensão que a crítica literária do século XXI dirige os dardos e o olhar para a poesia lírica de Cruz e Sousa. Para o conhecimento dessa recepção crítica, apresentamos um recorte de análises crítico-interpretativas sobre o fazer poético desse poeta, as quais foram realizadas por críticos e pesquisadores da contemporaneidade.

No artigo “Cruz e Sousa: as expansibilidades do emparedado”, à luz do pensamento político de Frantz Fanon, o pesquisador Jair Tadeu Fonseca (2002) examina alguns aspectos da relação entre literatura e “raça” na obra de Cruz e Sousa. O autor discorre sobre como esse poeta realiza o tráfego pelas vias de uma rede nacional/internacional de circulação artística criada a partir das redes coloniais. Fonseca destaca que o poeta Cruz e Sousa antecipa problemas dos quais se ocupariam artistas e pensadores negros de diversas partes do mundo, na África e em sua diáspora. Para esse pesquisador, em Cruz e Sousa, a

produção do poético realiza-se mediante alegorização, a qual torna possível a leitura das marcas da história no texto desse poeta. Conforme Fonseca, textos como “Emparedado” e muitos outros desmentem a injuriosa caracterização de Cruz e Sousa como “negro de alma branca” e nefelibata alheio à sua condição e à de seu povo.

A seu ver, a obra desse poeta expressa um projeto agonístico e antagonístico de criação e leitura, no qual o texto poético mostra ser um espaço de confronto social e pessoal. O autor constata em Cruz e Sousa um poeta dilacerado, armado com sua obra, na qual “a violência como linguagem surge no lugar da linguagem da violência inerente aos mal-estares colonial, pós-colonial e neocolonial que mantêm o bem-estar material de alguns, à custa do sofrimento de muitos,”. (FONSECA, 2002, p. 65).

No livro *Um canto à Margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*, Ivone Daré Rabello (2006) faz uma leitura analítica da obra sousiana. A análise destaca como os fatores da vida social, que atuam no interior do fazer poético de Cruz e Sousa, são revelados na obra desse poeta, a qual é considerada, por essa autora, uma “poética do indizível”.

Rabello estabelece um diálogo entre a vida e a obra de Cruz e Sousa mencionando as diferentes críticas advindas delas. O estudo da pesquisadora tem base sociológica e parte do entendimento de que a obra desse poeta “desde o início condoeiro até a realização acabada de seu singular simbolismo está ancorada no real”. (RABELLO, 2006, p. 21). Além disso, a autora afirma que a própria lírica sousiana expõe os juízos que a norteiam, já que ela traz em seu bojo um salto de qualidade estética que não está ligada somente ao domínio técnico-formal, mas a outro patamar, cujas dimensões são de nível histórico-social. No que se refere à recepção crítica da obra de Cruz e Sousa, a análise da autora representa um avanço em relação aos estudos já existentes. Em sua abordagem crítica, a pesquisadora envolve dados biográficos, históricos e culturais sem abdicar da análise estética do texto sousiano.

Rabello põe em relevo a investigação e interpretação de poemas dos livros *Missal* e *Broquéis*. O seu foco de análise volta-se para questões como: a presença de convenções e procedimentos caracteristicamente simbolistas, os quais se relacionam com o sentido da tópica da morte na obra de Cruz e Sousa; o quadro histórico-cultural presente em sombras na lírica sousiana, com ênfase na figura do literato; a investigação da figuração dos espaços demoníacos que encenam um mundo às avessas. A autora aborda ainda a temática do erotismo sob o mote do desejo, o qual traz à tona o sinistro, além de figurar um estranho mundo marcado pela aspiração do impossível, sugerindo transgressão e morte. Por fim, a

partir da tópica da morte, Rabello retorna à discussão com a crítica, contrapondo à leitura cristã que marcou tanto os estudos dos simbolistas quanto dos espiritualistas. Conforme a autora, nas orações profundas e blasfemas, a trajetória do poeta ocupa a centralidade da cena lírica, assim como a daqueles escolhidos por ele como companheiros de viagem.

Em sua tese *O Clamor da Letra: elementos de Ontologia, Mística e Alteridade na Obra de Cruz e Sousa*, Anelito Pereira de Oliveira investiga a origem e a configuração do clamor na obra, em prosa e em verso, do referido poeta. Nesse estudo, o pesquisador demonstra que historicamente paira sobre a obra de Cruz e Sousa uma incompreensão. Conforme o autor, o marco dessa incompreensão é identificado na crítica realizada por José Veríssimo. Oliveira (2006) afirma que o modo como se revela a incompreensão desse crítico define uma espécie de forma de compreensão para a crítica de modo geral apresentar e analisar a obra sousiana. Em minuciosa leitura crítica, analisa a consciência interna da lírica de Cruz e Sousa, destacando que nela se manifesta um clamor. Este clamor é entendido, nos termos heideggerianos, como um “modo de discurso” da consciência autoral, pois é fruto de um intenso processo criativo.

Com base no conceito lacaniano de “letra”, o pesquisador reconhece o clamor como traço identitário da forma sousiana. O crítico argumenta que esse clamor deriva da relação conflituosa entre fundo e forma, os quais se originam de uma situação agonística. Diante disso, considera que a obra sousiana, como pode ser notado em *Missal e Broquéis*, instaura uma situação tensa e complexa, a qual expõe uma situação-limite da linguagem, já que “não se diz, no sentido comum, o que se pode dizer”, mas também, até à beira da morte, não se cala. (OLIVEIRA, 2006, p. 20).

Oliveira (2006) salienta que a substância desse dizer é o clamor, figurado por aquilo que não se pode dizer, e por isso, resta interdito, mostrando-se como “*apex mentis*” da obra-ser sousiana, isto é, sua “fina ponta”, que seria também seu íntimo interior. (OLIVEIRA, 2006, p. 20). Para o crítico, o clamor configura-se, então, como um desejo, uma busca de sentido para se compreender o sentido da obra. Isso ocorre tensionando a letra em sua dimensão triádica: significante, barra, significado e não tensionando a Ontologia e a Literatura. Esse atributo confere uma especificidade a esse clamor, de maneira que “compromete a sua generalidade e o singulariza como aspecto inerente ao processo de constituição de um sentido de ser através da escrita. (OLIVEIRA, 2006, p. 337).

Oliveira busca compreender a diferença estética da obra e perscruta seu íntimo, trazendo à tona o horizonte pensante e criativo do poeta. O crítico realiza um estudo

interdisciplinar que envolve Literatura, Filosofia, Psicologia e Teologia. Assim, em minuciosa análise, demonstra que a obra de Cruz e Sousa “é híbrida, e esse hibridismo acusa a essência da cultura brasileira é ‘idêntica’ a essa cultura, é sua identidade”. (OLIVEIRA, 2006, p. 338).

Vale citarmos a contribuição da pesquisa biográfica *Cruz e Sousa: Dante Negro do Brasil*, de Uelinton Farias Alves (2008). Esse trabalho tem o mérito de realizar uma interseção entre as transformações estilísticas do poeta e as vicissitudes de sua vida pessoal. O autor traz novas informações sobre a origem, a vida e a obra de Cruz e Sousa, além de um estudo estatístico sobre os negros que viviam na Desterro do século XIX.

Por sua vez, Fernando Klein (2010), em sua dissertação de Mestrado intitulada *A anatomia da felicidade em Cruz e Sousa (1861-1898): entre a filosofia de Schopenhauer (1788-1860) e a poesia de Baudelaire (1821-1867)*, investiga a existência de uma relação temática entre a poesia do brasileiro João da Cruz e Sousa com a filosofia do alemão Arthur Schopenhauer e a poesia do francês Charles Baudelaire. Klein ressalta que o nosso poeta “constrói uma poesia particular, de intenso combate interno, na qual o homem Cruz e Sousa transparece em cada verso, formando uma obra personalíssima no cenário literário brasileiro”. (KLEIN, 2010, p. 07). Para esse autor, a obra sousiana possui atributos de um documento histórico, uma vez que ela traz em seu bojo reflexões sobre os dramas humanos e expõe questões sociais, como a dificuldade de sucesso para os menos privilegiados.

Outro estudo sobre a poética de Cruz e Sousa diz respeito à dissertação *A Farpa e a Lira: uma análise socioliterária a partir de Cruz e Sousa e Lima Barreto*, de Paulo Alves (2009). Neste trabalho o pesquisador faz notar que esses dois escritores são basilares para se compreender a relação entre etnia e literatura no Brasil, pois ambos foram vítimas do racismo e se posicionaram contra o preconceito por meio da escrita de uma obra que expressa um posicionamento crítico, ora em farpa ora em lira. O estudo demonstra que, devido à atualidade do tema e à pujança da qualidade artística das obras, Cruz e Sousa e Lima Barreto são autores atuais.

Na dissertação *A rasura como processo: modernidade, modernização e consciência-dupla em Cruz e Sousa*, Giovanna Soalheiro Pinheiro (2011) discorre sobre a modernidade desse poeta e salienta os elementos constitutivos de sua poesia, principalmente, dos poemas em prosa das obras *Missal* e *Evocações*. A autora privilegia a abordagem das consciências críticas desenvolvidas por Cruz e Sousa no que se refere à criação artística, ao imaginário, ao científico e a poesia sagrada.

Citamos também a dissertação *Incorporação das tensões da sociedade oitocentista pela poética de Cruz e Sousa*, de Hamilton Carlos Souto (2012). Este autor analisa alguns textos em prosa das obras *Tropos e fantasias*, *Outras evocações* e *Dispersos*, além de alguns poemas das obras *Cambiantes* e *Dispersas*, as quais pertencem à primeira fase da poesia e prosa de Cruz e Sousa, referente aos anos de 1880. O pesquisador versa sobre a posição do homem João da Cruz e Sousa como sujeito de seu tempo, examina o envolvimento do poeta em causas abolicionistas e demonstra como o complexo contexto da sociedade oitocentista reflete em sua poética.

Os estudos mencionados expõem uma dimensão do caminho que a recepção crítica da obra de Cruz e Sousa tem percorrido na primeira metade do século XXI. As interpretações são constituídas de uma leitura contextual que busca reconhecer nos enunciados literários os elementos intrínsecos à própria obra. Os referidos autores oferecem aos leitores de Cruz e Sousa e aos estudiosos do assunto uma crítica pormenorizada, minuciosa e sensível, apresentando novos direcionamentos para futuros estudos sobre o poeta, como podemos conferir nas investigações apresentadas nas teses *Um Canto à Margem* e *O Clamor da Letra*.

Essa produção crítica procura analisar a obra do poeta de forma consistente, superando as concepções que não se sustentam, tanto no campo literário quanto fora dele. Apesar de pouco conhecida e divulgada, cada uma, à sua maneira, tem o mérito de apresentar consideráveis avanços em relação à produção intelectual já produzida acerca da lírica de Cruz e Sousa, desde o seu início até a atualidade.

Vemos, então, que o trabalho crítico produzido no Brasil sobre a lírica sousiana apresentou um avanço, todavia, ainda é pouco desenvolvido, no que se refere a estudos sobre a obra completa. A maioria das análises críticas realizadas concentra-se em âmbito acadêmico. Os resultados dos pesquisadores demonstram que o poeta adotou procedimentos estéticos basilares para a literatura simbolista brasileira e assumiu várias posturas formais tão novas quanto inquietantes para sua época, por isso, sua obra ainda instiga o seu leitor para novas leituras.

É com este entendimento que dirigimos a atenção para a lírica de Cruz e Sousa com a proposta de ler e analisar o poema “Esquecimento”, de sua autoria. A nossa investigação considera que a poética deste autor continua lançando novos desafios para a crítica literária na atualidade. Nesse sentido, merece ser revisitada, uma vez que ela ainda é um mistério poético e contém um novo modo de ser no mundo, que está por ser descoberto. Além de suscitar um produtivo diálogo com o público interessado.

Portanto, ler e compreender Cruz Sousa, em nossos dias, com vistas a uma interpretação crítica ainda é uma tarefa desafiadora, tendo em vista que o processo criativo desse poeta faz uma conexão entre a literatura, a cultura, a história, a memória e o reconhecimento, o que revela a grandeza e a beleza de sua arte. Esta está contida na relação entre a escrita e a vida, o sonho e a realidade, o simples e o complexo, a intuição e a espontaneidade, a palavra e a imagem, a palavra e o outro. Isso implica no reconhecimento do valor da Poesia e da Literatura como espaços de ação e de criação, de resistência à opressão e de abertura para a liberdade e o encantamento, pois “o maior encanto da poesia reside no seu poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria”. (TORRANO, 2007, p. 20).

Diante dessas colocações, sentimos a necessidade de analisarmos o texto literário de Cruz Sousa e o seu processo de produção. O motivo impulsionador para a realização desta pesquisa originou-se da vontade desejante de aprofundar o conhecimento sobre a poesia desse poeta, figura ímpar da lírica de língua portuguesa, que projeta na arte sua própria vivência, mas sem abdicar do processo estético-criativo, e para quem a poesia é a própria razão de existir.

Com ênfase no papel do poeta/escritor e no seu fazer poético, o estudo também dirige o olhar para o lugar do estudioso crítico, pois “a obra necessita de uma fala, de um eco que a julgue e consagre”. (LUCAS, 2009, p. 9). Pretendemos realizar o que afirma Davi Arrigucci Jr. sobre a abordagem do texto literário:

um meio de abordar, de maneira compreensiva e adequada, uma obra como a que está em jogo é refazer o itinerário da pergunta que ela nos coloca em sua exigência de ser compreendida, tentando penetrar pela análise no seu modo de ser mais íntimo, até desvendar as relações constitutivas entre a experiência particular e a estrutura verbal do enigma. (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1992, p. 15).

É com esta compreensão que voltamos o nosso olhar para o fazer literário de Cruz e Sousa, sobretudo, para o poema “Esquecimento”, de sua autoria. O encadeamento do trabalho insere-se num campo específico da investigação literária que se dedica à leitura crítico-analítica de poemas, cujo foco objetiva descortinar a engenhosidade literária presente na construção do poema em questão, demonstrando uma leitura de dentro para fora do texto. Trata-se, portanto, de um trabalho de cunho bibliográfico que busca realizar o estudo da estrutura que faz do poema “Esquecimento” um poema, e que o torna atemporal, da mesma maneira, intenta trazer à reflexão as questões que o próprio texto poético solicita naquilo que nele se apresenta obscuro.

Tendo como âncora um pensamento que cogita o entrelaçamento de uma abordagem na perspectiva da poética sincrônica com o anacronismo literário, a dissertação busca ir ao encontro do poeta Cruz e Sousa como se ele fosse contemporâneo, ou seja, um poeta vivo e atual, o qual fala a um público de hoje. Com esses enfoques, sua obra ganha nova luz e é redimensionada no horizonte da criação e da invenção. Como aporte teórico, apresentamos as contribuições de Haroldo de Campos e de Octávio Paz que, sob uma perspectiva sincrônica, enfatizam o estudo da poesia, da tradição e da modernidade, bem como de teorias sobre o anacronismo literário. Essa base teórica põe em relevo a legibilidade do passado que estabelece uma interconexão com o presente e com o futuro.

Na obra *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*, publicada em 1969, o poeta-crítico e tradutor, Haroldo de Campos, dedica três ensaios à discussão da relevância de uma proposta que enfatiza o estudo da obra literária na perspectiva da poética sincrônica, a qual é posta em relação dialética com a diacrônica. Sob os títulos de: “Poética Sincrônica”, “O Samurai e o Kakemomo”, “Apostila: Diacronia e Sincronia” os textos objetivam estabelecer uma distinção no que se refere ao olhar do crítico quando este opta por uma abordagem diacrônica ou sincrônica no processo de enfrentamento do texto literário.

Nestes ensaios, Haroldo de Campos explica que há dois modos de se realizar o estudo sobre o texto literário, um que adota o critério histórico, conhecido como diacrônico, e outro que faz a abordagem da obra, valorizando o processo estético-criativo ou sincrônico. Conforme Campos (2010), esses dois conceitos são retirados dos estudos linguísticos realizados por Saussure sobre a dicotomia Diacronia/Sincronia, o crítico os adota e os trata sob o viés estético-literário. O termo poética sincrônica é retirado de Roman Jakobson. Para Campos, esta poética se refere ao processo estético-criativo que “não opera no vazio (‘a literatura não existe no vácuo’, já proclamava Ezra Pound’), mas está inserida na história: só pode assumi-la um homem datado e inscrito num tempo histórico, o presente”. (CAMPOS, 2010, p. 216).

O ponto de vista sincrônico, segundo Haroldo de Campos, permite ao crítico repensar a lógica diacrônica que rotula as expressões poéticas apenas como resultado de uma etapa histórica. Entretanto, o intuito da leitura sincrônica não é rejeitar as pesquisas diacrônicas, mas valorizar a singularidade do processo criativo de cada poeta, e simultaneamente, estabelecer diálogos com a tradição, além de pontos de aproximação e de distanciamento entre os seus percussores e sucessores. A leitura sincrônica descortina uma nova crítica e torna possível o resgate de escritores situados à margem do Cânone

Ocidental. Além disso, abre outro caminho que dá atenção para os elementos que garantem a continuidade do texto, sejam eles anteriores ou posteriores à sua criação e tal como se apresentam à leitura atualmente.

Esse poeta-crítico salienta que, na perspectiva sincrônica, o olhar do pesquisador volta-se para uma revisão do nosso “passado poético”. Isso é feito de modo profundo, já que este trabalho suscita um despertar para a descoberta das marcas da tradição e da ruptura estética, as quais atravessaram o texto poético. Aproximando-se, assim, obras de tempos e espaços diferentes ao tornar contemporâneos presente e passado, proporcionando a renovação do passado artístico por meio da manutenção dos elementos que ainda permanecem vivos e atuais.

Os estudos sincrônicos mantêm vivas e revitalizadas as obras desses autores no momento presente, como se elas fossem contemporâneas, pois “a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que se adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”. (AGAMBEM, 2009, p. 59). O estudo na perspectiva sincrônica, procura avaliar o ato criativo de um poeta que renova e atualiza a tradição. O objetivo em sua análise é ressaltar o valor estético do texto e as apropriações de elementos da tradição que são incorporados à linguagem de uma maneira inovadora, conservando a obra de arte numa memória viva, tendo em vista que é “preciso elevar a obra de arte e outorgá-la o devido valor, resgatando escritores, poetas e obras da obscuridade a que foram submetidos por tanto tempo”. (ROHR, 2010, p. 21).

Com base nas considerações pontuadas por Haroldo de Campos, podemos afirmar que a poética sincrônica é um método que visa a um ponto de vista estrutural, ou seja, a forma do poema, atribuindo a ele valor estético-criativo. Portanto, “trata-se de uma poética que se constrói, como o poeta afirmou diversas vezes, pela orientação de vanguarda articulada à recriação permanente da tradição”. (TONETO, 2008, p. 96.). Quanto à poética diacrônica, Haroldo de campos argumenta que esta se destaca e se interessa pelo critério histórico, realizando um estudo meramente documental do texto, por isso, o olhar do crítico se revela como de um historiador e mostra-se cético como o “olho de Medusa”. Ao estabelecer uma relação dialética entre os estudos diacrônicos e sincrônicos o poeta-crítico afirma que:

não há dúvida, porém, de que a tarefa da poética diacrônica é importante, como trabalho de levantamento e demarcação do terreno, e, ao enfatizar-lhe os defeitos e limites, meu desejo é chamar a atenção para outro tipo de poética — a poética sincrônica —, muitíssimo menos praticada, mas cuja função tem um

caráter eminentemente crítico e retificador sobre as coisas julgadas da poética histórica. (CAMPOS, 2010, p. 207).

O objetivo de Haroldo de Campos, ao propor o estudo da relação dialética entre diacronia e sincronia, é apresentar um método diferente quanto à maneira de analisar o texto literário. A seu ver, a visada sincrônica dá origem a uma *Antologia Brasileira da Invenção* que examina autores e obras desde o Colonial até o Modernismo, já que estas obras quando retomadas, no presente da criação, suscitam uma inovação na poética brasileira. O critério de seleção dos autores para esta *Antologia* seria a contribuição dada por cada um à poesia brasileira. Esta contribuição corresponde à renovação das formas poéticas, as quais admitem “a ampliação e a diversificação de nosso repertório de informação estética”. (CAMPOS, 2010, p. 209).

Com um olhar sincrônico, o estudioso de literatura terá uma atitude que reconhece e assinala o valor de uma obra sem a preocupação de classificá-la como poética “menor” ou selecionar um poeta em desprezo de outro. Mas o que se busca é realizar uma comparação entre obras e autores a partir da diferença, tentando por juntas, num todo heterogêneo, formas e obras diversas sem perdas significativas.

Por sua vez, as contribuições do poeta e crítico-tradutor Octavio Paz norteiam a compreensão da relação estabelecida entre o antigo e o novo que surge, uma vez que explicam as contradições e pontuam as singularidades dos conceitos de tradição, ruptura e modernidade, além disso, sublinham suas permanências e mudanças. Leyla Perrone-Moisés destaca que Octavio Paz faz uma abordagem do texto poético sob uma visão sincrônica e relacional. Por conseguinte, Paz problematiza o tempo histórico e a incorporação da poesia na tensão entre tradição e modernidade.

Leyla Perrone-Moisés afirma que: “Paz postula uma nova concepção do tempo na história literária, uma relativização que é, por um lado, comum a todas as ciências do século XX e, por outro, consubstancial ao modo de ser da poesia (temporal e atemporal)”. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 38). Isso dá a entender que o pensamento desse poeta-crítico rompe com a concepção de tempo linear, fundamentando-se no posicionamento de que a poesia consagra o instante e converte o devir histórico em um tempo arquetípico. De acordo com Paz, o tempo poético não segue uma linha cronológica, mas implanta-se no tempo arquetípico, o tempo mítico, pois “o mito contém a vida humana em sua totalidade: por meio do ritmo atualiza um passado arquetípico, isto é, um passado que é potencialmente um futuro disposto a se encarnar num presente”. (PAZ, 1982, p. 76).

O autor argumenta que: “o mito é um passado que também é um futuro. Pois a região temporal onde os mitos acontecem não é o ontem irreparável e finito de todo ato humano, mas um passado carregado de possibilidades, susceptível de se atualizar”. (PAZ, 1982, p. 75). Nesta direção, as discussões que emergem da relação estabelecida entre o antigo, que é apresentado como modelo, e a consagração do novo, como diferente, suscitam e redimensionam a transfiguração do poético por meio da dialética entre a tradição e a ruptura.

As contribuições de Haroldo de Campos e de Octavio Paz sobre a perspectiva sincrônica aproximam-se, pois ambos os autores mostram a existência de uma interação entre tradição e modernidade, presente, passado e futuro. Para eles, a visão sincrônica suscita o valor da obra literária ao longo do tempo, desde um passado distante até os dias atuais. Nessa mesma linha de considerações sobre a abordagem sincrônica, propomos a análise crítico-interpretativa do poema “Esquecimento”, de autoria de Cruz e Sousa, já que o poema faz notar em sua tecitura uma viagem atemporal por meio da linguagem.

Nesse poema, Cruz e Sousa realiza uma leitura do passado com o olhar que aproxima do presente, e simultaneamente faz a previsão do futuro de modo profético. Por intermédio de sua visão interior penetrante, esse poeta capta o instante fugidio da memória e o prende nas teias poéticas, renovando a história da lírica e atualizando-a na poesia do seu tempo, numa relação ora tensa ora dialógica com a tradição e com a ruptura, a qual exige a elaboração de uma nova criação que se engendra desde Homero à atualidade.

A sincronia do passado, presente e futuro, nas malhas do poema “Esquecimento”, captura o indecifrável e o indizível ao trazer no viés do antigo o sopro da modernidade. Em face disso, Cruz e Sousa faz o seu bordado literário entre memórias e esquecimentos, e no azul poético ele inaugura um novo mundo pela palavra. Há uma convergência para a recuperação do passado, que é redescoberto e desafiado, tendo em vista que o presente determina o passado presentificando o esquecido e prepara o futuro, que suscita o novo ao transitar no tempo e no espaço.

Sob essa perspectiva, a lírica sousiana sugere a inserção de uma linguagem anacrônica que admite uma leitura pelo viés do anacronismo literário. No texto “Poesia, contemporaneidade, experiência: um presente de grego”, a pesquisadora Célia Pedrosa diz que o limiar anacrônico nos convida a desestabilizar a identificação entre historicidade e continuidade progressista, entre presente, originalidade e inovação e nos convida a ver, no exercício da poesia, a possibilidade de uma reflexão diversa sobre a identificação do passado e da temporalidade enquanto experiência do tempo na linguagem. No texto,

“Termos-chave para a teoria e prática da crítica literária dialética”, Ana Laura dos Reis Corrêa e Bernard Herman Hess explicam que:

o termo anacronismo, que vem do grego (*anakhronismós*) e significa inversão da ordem do tempo, é empregado para designar o enquadramento de objetos, cenas, acontecimentos, frases, formas e pessoas em um espaço de tempo no qual eles ainda não existiam; é como, por exemplo, se alguém inserisse um objeto moderno em um espaço de tempo arcaico. No âmbito literário, os anacronismos, empregados de forma intencional ou não produzem efeitos estéticos no texto literário que resultam em formas de humor, de estranhamento, de ironia, de uma compreensão complexa acerca do fluxo não linear do tempo ou da constituição do espaço. (CORRÊA; HESS, 2011, p. 150).

Com base nestas explicitações, compreendemos que Cruz e Sousa considera-se como herdeiro da tradição ao se reportar ao tempo anterior a ele. O poeta, por meio do entrelaçamento e do deslocamento de elementos configurados entre o distante e o próximo, realiza um processo de releitura, por conseguinte, de reescrita desta tradição construindo novos sentidos. Além disso, estes elementos anacrônicos, presentes em sua lírica, geram um efeito de linguagem em tensão e uma singularidade em sua criação poética. Diante disso, o nosso estudo também investiga esta presença do anacronismo literário na tecitura do poema “Esquecimento”. Isso posto, afirmamos que as premissas acima apresentadas percorrem o caminho da pesquisa, a qual se dedica ao estudo proposto, na tentativa de apreender a profundidade da criação poética sousiana que deságua na materialidade do citado poema.

Contendo dados significativos que sintetizam a produção poética de Cruz e Sousa, “Esquecimento” sugere pistas que permitem reconhecer os elementos da poética de seu autor, os quais suscitam uma investigação desafiadora sobre o horizonte criativo desse texto literário. Ele traz em seu bojo a marca de um trabalho poético que diz respeito ao próprio ato de poetar, evidenciando a relevância do ofício do poeta, o qual mescla o plano sociocultural e o plano psicológico com o todo artístico. Nesse poema também se manifestam os sintomas de uma produção lírica marcada pelas contradições socioculturais do Brasil e sua entrada na modernidade, instaurando uma relação de confronto entre o conteúdo simbólico e a realidade circundante.

Portanto, é seguindo o percurso crítico-analítico, aqui delineado, que objetivamos trazer à cena o poema “Esquecimento”. Nos próximos capítulos vamos conhecer mais detalhadamente o universo desse texto poético, o qual abrange o cerne da problemática de Cruz e Sousa ao realizar o sonho de ser artista, ser homem das letras, expondo a dimensão dos sentimentos que invadem e delineiam a subjetividade do poeta moderno, da mesma

forma, suscita a reflexão sobre o sujeito que fala e o lugar de onde este fala, demonstrando as relações conflitantes entre literatura e história, entre linguagem lírica e sociedade.

Capítulo 2

MNEMOSYNE/ALÉTHEIA E POESIA

“Recordações, desejos, sensações, alegrias, saudades, triunfos, passavam-me na Imaginação como relâmpagos sagrados e cintilantes do esplendor litúrgico de pálios e viáticos, de casulas e dalmática fulgurantes, de tochas acesas e fumosas, de turíbulo cinzelados, numa procissão lenta, pomposa, em aparatos cerimoniais de *Corpus Christi*, ao fundo longínquo de uma província sugestiva e serena, pitorescamente aureolada por mares cantantes, vinha-me à flor melindrosa dos sentidos a melopeia, o ritmo fugidio de momentos, horas, instantes, tempos deixados para trás na arrebatada confusão do mundo”. (SOUSA, 1995, p. 659).

2.1 *Mnemosyne, Poetas-Aedos e Alétheia*

Neste momento da pesquisa, focalizamos a relação de solidariedade intrínseca estabelecida entre *Mnemosyne*, *Alétheia* e Poesia, tomamos por base a noção de verdade a qual é entendida como um estatuto alegórico ligado à memória, ao esquecimento e à atividade poética, e posta em relação com as práticas de sabedoria de reis, de adivinhos, de magos e de poetas. Buscamos discutir sobre a formação do vínculo existente entre a deusa *Mnemosyne*, a potência *Alétheia* e a atividade do poeta, sob o ponto de vista da memória, do reconhecimento, da literatura e da história, desde a identificação desta complementaridade no pensamento mítico-religioso grego até o processo de secularização da memória e o declínio da palavra mágico-religiosa.

Por essa via, realizamos esta reflexão sobre a poesia de Cruz e Sousa, observando como esse poeta, por intermédio do traço da escrita e do ato da recordação, segue os rastros da memória e da origem da lírica para tecer o poema “Esquecimento”. Com tal intuito, reportamos à sociedade grega da antiguidade, a qual é mantenedora de um elo muito estreito entre o contexto sociocultural e a arte poética, nas modalidades: épica, lírica e coral.

Iniciamos, portanto, a análise com ênfase na tecitura de “Esquecimento”, poema que engendra poesia e canto, poesia e potência, poesia e sagrado, poesia e profano, poesia e memória, poeta e comunidade. Na relação entre essas instâncias, o seu autor realiza o retorno à historicidade da lírica e volta a um tempo longínquo, ao tempo dos aedos, poetas-cantores, os quais se reconheciam por meio da “palavra cantada”, a “palavra ritmada”. Palavra que possuía sentido mágico-religioso e direta correspondência com o canto e a voz das musas, as filhas de *Mnemosyne*, divindades que anunciavam a verdade, as palavras da memória.

Em Palavra e verdade, Luiz Alfredo Garcia-Roza (2005) declara que houve um tempo na Grécia, já bem distanciado, no qual a palavra era extremamente preciosa, “ela era voz e gesto, dia e noite, verão e inverno. Signos mundanos e signos sagrados”. Como partícipe do mundo das coisas e dos acontecimentos, e com as condições de sua enunciação, a palavra assumia o valor de “signos a ser decifrado para que um outro sentido, oculto e misterioso, pudesse emergir num interminável de decifrações”. (GARCIA-ROZA, 2005, p. 7). De modo inseparável do seu papel institucional, o valor da palavra era próximo a relevância do agir, a sua eficácia possibilitava ao indivíduo reportar

“a um outro tempo e a um outro lugar: ao tempo dos começos e ao mundo dos deuses e heróis”. (GARCIA-ROZA, 2005, p. 7).

Ao analisar o contexto sociocultural e político-religioso da Grécia Antiga, período considerado um dos mais férteis e brilhantes da civilização grega, Marcel Detienne (1988), autor de *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*, retorna a esses tempos referindo-se a eles como a pré-história da verdade filosófica, a qual se identifica com o estatuto de uma verdade poética. Assim, ao investigar as relações entre palavra e verdade nos períodos Homérico e Arcaico, anteriores ao surgimento da *polis*, o helenista assegura que a palavra ocupava papel primordial no espaço da representação social, e configurava-se, simultaneamente, como uma potência poética, adivinhatória e judiciária. Esta palavra diz respeito à *Alétheia*.

Compreendida como verdade, a *Alétheia*, tanto no interior do discurso quanto na organização do pensamento e da civilização grega, era primordialmente a palavra eficaz, a potência sagrada. Assumindo estatuto alegórico, por seu papel sociorreligioso, essa palavra era privilégio concedido a um grupo distinto chamado “Mestres da Verdade”, do qual faziam parte o adivinho, o poeta e o rei justiceiro. Por conseguinte, era indissociável do discurso da justiça, da adivinhação, dos mitos, dos oráculos dos deuses, do canto das musas, estabelecendo uma direta correspondência com a arte de lembrar e a atividade poética.

Para compreendermos essa relação de complementaridade entre *Alétheia*, poesia e a intervenção de *Mnemosyne*, pela voz das Musas, assim como o estatuto religioso da memória e o seu culto em meio aos poetas-aedos, além da importância da palavra no pensamento poético e na cultura grega, precisamos ter em vista que a sociedade da Grécia Antiga fundamentava-se nas tradições orais e mantinha uma visão de mundo explicada pelas realidades mitopoéticas. Entre essas realidades, ligadas ao pensamento mítico, situamos as concepções de Memória e de Poesia, as quais estavam acopladas às práticas de sabedoria, de adivinhos e de magos, além de igualmente identificadas com o estatuto alegórico do conceito de verdade.

Traçada na Grécia Antiga, essa trilha nos leva a instauração do pacto intrínseco de solidariedade instituída entre o mito de *Mnemosyne* e a potência *Alétheia*, desaguando na relação estabelecida entre a memória e a verdade, o lembrar e o esquecer. Para o povo grego, *Mnemosyne* era a personificação da Memória. Filha de Urano e de Gáia, isto é, do Céu e da Terra, irmã de *Cronos*, o deus do Tempo, e de *Okeanós*, o deus das Águas, *Mnemosyne* pertencia à família das chamadas Titânides. Vinculada às águas e ao tempo,

essa deusa titã era considerada a detentora da onisciência e o antídoto do esquecimento, já que estava “intimamente ligada ao verbo *mimnéskein* lembrar-se de”. (BRANDÃO, 1986, p. 202).

Em *Mito e pensamento entre os gregos*, Pierre Vernant (1990) declara que o privilégio de *Mnemosyne*, junto aos helenos, origina-se, sobretudo, do saber ilimitado a ela atribuído no que se refere ao Tempo: passado, presente e futuro, de igual modo do seu conhecimento sobre o Espaço, o mundo do visível e do invisível, o espaço dos vivos e dos mortos. Essa divindade nos reporta à memória de um tempo arcaico, a *arché* primordial, que forma e organiza o mundo e o espaço, trazendo à presença o não-presente, coisas passadas ou futuras. Por isso, era admirada como deusa da Memória, como aquela que tudo sabe e tudo vê, sendo possuidora de ambíguo poder, pois tanto permitia ao homem recordar os feitos heroicos quanto esquecer os males e as dores, mediante concessão do dom da lembrança e do esquecimento.

Como potência religiosa, *Mnemosyne* nos reporta, ainda, à sociedade anterior à escrita na qual a memória era associada aos atos ligados à criação, como por exemplo, a poesia. Produtora da eternidade, dotada de toda verdade, das formas da criação, da transformação do cosmo e da organização divina, essa divindade presidia à função poética ou laudatória, unindo o imaginário ao conhecimento, chegando, às vezes, a se confundir com essa função. Possuidora de um saber a ser revelado, em nome de sua autoridade divina, a deusa da Memória era a condutora do coro poético e transmitia o seu conhecimento às Musas, suas filhas.

Segundo a mitologia grega, após ser amada por Zeus, *Mnemosyne* foi mãe de nove Musas as quais simbolizavam a Arte e desempenhavam o relevante papel de inspirar e “tocar os poetas”. Para o povo grego, as Musas não eram apenas memória, elas eram, sobretudo, consideradas deusas da verdade, no sentido mais elevado. Em vista disso, o canto que entoavam continha o ressoar da verdade de todas as coisas, já que eram força e poder provindos de *Mnemosyne* e Zeus.

Sendo deusas inspiradoras das artes, o nome dessas divindades exprimia qualidades próprias relacionadas à poesia oral. Conforme Moisés (1974), o étimo da palavra Musa vem do grego *moûsa*, pelo latim *musa*, e relaciona-se com *men-* pensar e *mon-*lembrar. O vocábulo pertence à família etimológica de música e museu. Sobre a origem das musas, o autor explica que:

as musas eram, primitivamente, ninfas que habitavam os bosques, nas cercanias dos rios e das fontes. Elevadas a categoria de divindade, passaram a inspirar a

música e a poesia. Em número de três, representavam a meditação (*Melete*), a memória (*Mneme*) e o canto (*Aoide*). Na sua *Teogonia*, Hesíodo (séc. VIII a.C) converteu-as em nove e atribuiu-lhes o nascimento a Zeus e a Mnemósine, e assim vieram a ser conhecidas daí por diante. Com o tempo, cada uma delas foi assumindo, na imaginação popular, a função inspiradora e protetora de uma das Artes: *Clio*, deusa da História, *Calíope*, deusa da poesia épica, *Terpsícore*, da dança, *Tália*, da comédia, *Erato*, da poesia amora, *Euterpe*, da música, *Melpômene*, da tragédia, *Polímnia*, dos hinos, *Urânia* da astronomia e da poesia cósmica. Esquecidas durante a Idade Média, em consequência dos preconceitos contra a arte clássica, as musas voltam a ser apreciadas com o Renascimento. Todavia, os poetas neoclássicos utilizaram-nas antes como artifícios literários que como objeto de crença: a sua condição de poetas cristãos impedia-os de conferir às musas mais do que uma existência imaginária e alegórica. Não obstante eram invocadas com frequência: Camões pede ajuda às Tágides logo à entrada de *Os Lusíadas*, e a Calíope, no Canto III. A partir do século XIX, com o Romantismo as musas deixaram de exercer qualquer papel, e o vocábulo “musa” tornou-se sinónimo de “inspiração”, no geral identificada com a bem amada do poeta, “a musa inspiradora”. (MOISÉS, 1974, p. 353- 354).

A relação entre Musa e Poesia na Grécia Antiga é inegavelmente muito forte, destacando-se principalmente, no vínculo solidário e na direta correspondência que a *Alétheia* e a atividade do poeta-aedo estabeleciam com o canto, a voz das musas, as filhas de *Mnemosyne*, deusa que presidia a função poética. Quando invocadas pelo poeta, pelo adivinho e pelo rei da justiça, essas divindades sopravam-lhes a palavra de sabedoria, a “palavra cantada” e “ritmada”. Palavra que participava da memória coletiva do povo, e visava ser transmitida às gerações como uma fonte profunda e real de conhecimento do que *foi, é e será*.

Na Grécia antiga, portanto, a concepção de poesia vinculava-se a um dom, a um sopro inspirado, comparável ao delírio e concedido pelas Musas. A poesia não era fruto da subjetividade do poeta, mas fruto da inspiração divina. Por conseguinte, era uma dádiva dos deuses. O exercício da atividade poética era uma função institucionalizada e reconhecida na sociedade. Todavia, era concedido apenas a um representante o direito e o dever de exercer esse ofício. Esta pessoa era o Aedo, do grego *aoidoi*, poeta-cantor, pessoa dotada de um dom de vidência, com função de glorificar os fatos passados e futuros.

O aedo foi o poeta primeiro, aquele que difundia suas composições religiosas ou épicas em meio ao povo acompanhado da lira ou da cítara. Ocupava lugar de destaque na comunidade por exercer a distinta função da prática de uma técnica de memorização (técnica mnemônica), já que, em seu tempo, ainda não havia a escrita. A palavra “cantada e ritmada”, a memória se mantinha viva por meio do canto desse homem. Orfeu, músico sublime, é considerado o primeiro poeta-aedo.

Para exercer seu ofício e cantar a verdade era necessário ao poeta-aedo, primeiramente, pedir auxílio às Musas. Essas divindades concediam, por intermédio da inspiração, três dádivas aos seus eleitos: o relato, a atração unida à clareza das palavras e o encanto da voz. Inspirado pelas Musas, o poeta-aedo mergulhava numa espécie de possessão e revelação, à semelhança do profeta transmitia as mensagens divinas. Garcia-Roza (2005) explica que o poeta e o profeta eram personalidades mânticas ou inspiradas, portanto, figuravam como *médiuns*. A diferença entre eles dizia respeito aos deuses que serviam. O primeiro voltava-se para o tempo primordial representado por *Mnemosyne*, o segundo, respondia às questões referentes ao futuro, e prestava honras a Apolo.

Dotados do conhecimento divino sobre os acontecimentos de ordem superior ao seu correlato humano, um saber que era interdito aos homens comuns, os poetas-aedos eram identificados como intérpretes de *Mnemosyne* e mensageiros da Verdade das Musas, elas os ensinavam. Em vista disso, eram igualmente reconhecidos como “Mestres da Verdade”. Detentores dos enigmas dos eventos e portadores de todo o conhecimento, esses homens assumiam o papel de legítimos guardiões da memória de seu povo, pois mediante exercício da técnica mnemônica, conservavam e transmitiam a verdade.

Sobre o fazer poético dos aedos, Garcia-Roza destaca que:

os poetas não inventavam suas histórias, não se apresentavam como ficcionistas, eles eram portadores de verdades reveladas. Sua palavra era uma epifania e nos remetia diretamente à fonte do presente atual. A gênese do mundo narrada pelo poeta não dizia respeito ao tempo histórico, assim como não implicava o tempo cronológico; o próprio passado ao qual ele se referia não era propriamente um passado, mas uma outra dimensão do Cosmo à qual o aedo tinha acesso. (GARCIA-ROZA, 2005, p. 22).

Dentro dessa questão, pode-se dizer que havia uma relação de cooperação entre o humano e o divino, o poeta e os deuses. Por isso, o canto poético era capaz de expressar os eventos passados, presentes e futuros, criando um arcabouço riquíssimo de conhecimento durável, com variação de assuntos perpassados pelos feitos humanos, a origem do mundo e das divindades. Nessa medida, a atividade poética tornava visível a noção do fantástico, do sublime e do divino em sua forma mais pura, com isso, repousava numa mística que sofre influência da religião mítica, a qual é constituída por seus deuses e por rituais normativos sagrados.

Possuindo rico repertório, constituído de lendas e tradições populares, a poesia era sacralizada e reconhecida como uma guardiã dos saberes da cultura helênica, já que estava estritamente ligada à tradição oral, às festas, à dança, aos hinos, aos jogos, às cerimônias

rituais, ao canto, aos costumes e à formação social do povo. Nesse aspecto, Huizinga (2000) afirma que: “toda a poesia da antiguidade é simultaneamente ritual, divertimento, arte, invenção de enigmas, doutrina, persuasão, feitiçaria, adivinhação, profecia e competição”. (HUIZINGA, 2000, p. 88). Ao lado do arauto e do adivinho, o poeta-aedo foi um dos responsáveis pela transmissão da tradição, dos costumes e da formação social da Grécia Antiga.

Em sua dissertação *A palavra de quem canta: aedos e divindades nos períodos homérico e arcaico gregos*, Alexandre Santos de Moraes (2009) ressalta que os aedos não pertenciam à seleta nobreza das sociedades altamente estratificadas, como as da Grécia Homérica e Arcaica. Segundo o autor, podemos identificar nos períodos da poesia homérica e arcaica, as marcas de indivíduos que tinham na fala o seu principal meio de sobrevivência, neste caso, os aedos, os poetas orais.

Conforme Moraes, dentre os aedos havia uma distinção entre os profissionais e não-profissionais. Os aedos não-profissionais eram os iniciados em práticas sagradas e exerciam atividades voltadas para cerimônias rituais. Eles procuravam participar das mais diversas ocasiões que intentavam fazer a mediação entre os homens e as divindades. Por sua vez, os aedos profissionais filiavam-se às confrarias, e apenas para estes se faz notória a busca pela autoglorificação, já que seu canto conferia a eles prestígio e recompensas financeiras. Os exemplos de aedos profissionais são os mais conhecidos, tendo na poesia de Homero as passagens mais expressivas que fazem referência sobre a atividade deles.

Outro registro significativo dos aedos-profissionais organizados em confrarias é notado em Hesíodo. Quanto aos poetas-aedos não profissionais, o pesquisador destaca que suas atividades comumente se veem esquecidas, pois estão envolvidas por “uma rede complexa de tensões e relações de poder, em função da tendência de sublimar a ideia de autoria em prol da subjetiva noção de tradição oral”. (MORAES, 2009, p. 13).

Convém assinalarmos que o canto de ambos, aedos profissionais e não-profissionais, era igualmente assumido como manifestação poética de uma atividade sacralizada. A imaginação dos poetas-aedos manifesta um valor de “Verdade” no seio da sociedade micênica, já que estes eram os portadores da palavra eficaz inspirada pelos deuses. Por conseguinte, podiam ser reconhecidos como “Os Mestres da Verdade”. A citação abaixo sintetiza esta discussão e apresenta o valor do poeta-aedo. Nela, Detienne ressalta que:

funcionário da soberania ou louvador da nobreza guerreira, o poeta é sempre um ‘Mestre da Verdade’. Sua ‘Verdade’ é uma ‘Verdade’ assertória: ninguém a contesta, ninguém a contradiz. ‘Verdade’ fundamental, diferente de nossa

concepção tradicional, *Alétheia* não é a concordância da preposição e de seu objeto, nem a concordância de um juízo com os outros juízos; ela não se opõe à ‘mentira’; não há o ‘verdadeiro’ frente ao ‘falso’. A única oposição significativa é a de *Alétheia* e de *Léthe*. Nesse nível de pensamento, se o poeta está verdadeiramente inspirado, se seu verbo se funda sobre um dom de vidência, sua palavra tende a se identificar com a ‘Verdade’. (DETIENNE, 1988, p. 23).

O poeta arcaico, portanto, era revestido de autoridade conferida diretamente pelos deuses, tal poder era inquestionável e intransferível. Huizinga (2000) afirma que:

na cultura arcaica, a linguagem dos poetas é o mais eficaz dos meios de expressão, desempenhando uma função muito mais ampla e vital do que a mera satisfação das aspirações literárias. Põe o ritual em palavras, é o árbitro das relações sociais, o veículo da sabedoria, da justiça e da moral. E faz tudo isto sem prejudicar seu caráter lúdico, pois, o próprio quadro da cultura primitiva é um círculo lúdico. (HUIZINGA, 2000, p. 98-99).

Dessa maneira, a função do poeta-aedo era exercida com entusiasmo, seu canto tanto era capaz de trazer à tona o não-presente quanto de fazer renascer na alma daqueles que os ouviam cantar uma espécie de começo absoluto. O canto poético fazia os ouvintes reportar a uma experiência originária, já que o aedo executava a atividade poética com deus dentro de si. Segundo Huizinga,

a verdadeira designação do poeta arcaico é **Vate**, o possesso, inspirado por Deus, em transe. Estas qualificações implicam ao mesmo tempo que ele possui um conhecimento extraordinário. Ele é um sábio, **sha’ir**, como lhe chamavam os árabes. Na mitologia dos Eddas o hidromel, que é preciso beber para se transformar em poeta, é preparado com o sangue de Kvasir, a mais sábia de todas as criaturas, que nunca foi interrogada em vão. O poeta-vidente vai gradualmente assumindo as figuras do profeta, do sacerdote, do adivinho, do mistagogo e do poeta tal como o conhecemos; e também o filósofo, o legislador, o orador, o demagogo, o sofista e o mestre de retórica brotam desse tipo compósito primordial que é o **Vate**. Todos os poetas gregos arcaicos revelam vestígios de seu progenitor comum. Sua função é eminentemente social; falam como educadores e guias do povo. São os líderes da nação, cujo lugar foi mais tarde usurpado pelos sofistas. (HUIZINGA, 2000, p. 89 — grifos do autor).

Dotado da inspiração da potência religiosa, a voz das Musas, “a palavra cantada”, “a palavra ritmada”, a *Alétheia*, o poeta-aedo era o homem privilegiado para entrar em contato com o outro mundo, trazer à tona o não-presente e celebrar o culto da Memória. Porém, a concepção da Memória nas sociedades antigas, como a Grécia, não se configurava como o conceito que estamos familiarizados, tendo em vista que, dentro do contexto grego, ela é entendida como potência religiosa como “onisciência de caráter adivinhatório, que se define como saber mântico, pela fórmula: o que é, o que será, o que

foi”. (DETIENNE, 1988, p. 17). Portanto, uma Memória mística, sacralizada, que vê, simultaneamente, os três tempos: o passado, o presente e o futuro.

Nessa mesma linha de considerações, Vernant (1990) esclarece que o caso da memória vista sob o prisma de *Mnemosyne* parece ser especial, uma vez que:

a memória é uma função muito elaborada que atinge grandes categorias psicológicas, como o tempo e o eu. Ela põe em jogo um conjunto de operações mentais complexas, e o seu domínio sobre elas pressupõe esforço, treinamento e exercício. O poder de rememoração é, nós o lembramos, uma conquista; a sacralização de *Mnemosyne* marca o preço que lhe é dado em uma civilização de tradição puramente oral como o foi a civilização grega, entre os séculos XII e VIII, antes da difusão da escrita. (VERNANT, 1990, p. 136).

Vemos, então, que a memória do poeta-aedo não possuía somente a função psicológica, como suporte material da palavra cantada, mas, sobretudo, era vista como potência divina que conferia à *Alétheia*, um estatuto mágico-religioso. Por intermédio do dom de vidência, a memória desse homem acessava os acontecimentos os quais ele evocava, permitindo-lhe decifrar o invisível.

Sob esse prisma, Vernant acrescenta que a memória estava vinculada diretamente às funções iniciáticas, as quais buscavam um conhecimento além daquilo que era dado ao homem conhecer, como por exemplo, o saber sobre o além túmulo. Como poeta inspirado, o aedo diferia dos outros homens com capacidade de recordar, por isso, organizava-se em confrarias, exercendo dupla função, a litúrgica, consagrada ao louvor do personagem real, e a de funcionário da soberania, uma vez que colaborava para a organização do mundo. A ele era conferido “celebrar os Imortais, celebrar as façanhas dos homens corajosos” (DETIENNE, 1988, p. 17).

Nesse ponto, Garcia-Roza (2005) declara que antes da poesia de Homero e Hesíodo a palavra estava associada ao gesto e as condições de enunciação, do mesmo modo, era indissociável do sistema de representações religiosas, pois a cultura grega era fundamentalmente ágrafa. Por isso, não havia cisão ou distância entre a palavra e a realidade. Não existia uma barra entre a palavra e o real, “daí ela ser marcada pela sua eficácia: uma vez articulada, a palavra se converte em potência, força, ação”. (GARCIA-ROZA, 2005, p. 25). Como a função do poeta-aedo era a de funcionário da soberania, seu canto objetivava glorificar o soberano, situando-o no ápice da hierarquia social e da ordenação cósmica. O poeta cantava a distância do soberano em relação ao comum dos homens, tanto do ponto de vista temporal quanto do ponto de vista do poder.

Todavia, com esses dois poetas, Homero e Hesíodo, a função do poeta se modificou. A poesia de caráter ritual, cantada pelos aedos, cedeu lugar à poesia homérica marcada pela escrita e pela narrativa das façanhas guerreiras. Se o primeiro registro da *Alétheia* na sociedade grega estava vinculado à representação poética e religiosa, o segundo, no qual tomou toda a sua significação, estava relacionado com a consagração do louvor aos feitos guerreiros. O poeta passou a exercer a função de funcionário da comunidade de guerreiros, em face disso, a sua palavra ficou a serviço da aristocracia e não do povo.

Nessa direção, Detienne diz que o funcionamento desse tipo de palavra cantada foi notado nos grupos de guerreiros entregues inteiramente ao trabalho de guerra na sociedade grega arcaica, como a antiga Esparta. A sociedade espartana havia estabelecido o princípio de igualdade entre todos os cidadãos, os quais eram conhecedores apenas de um motivo de distinção, aquele advindo do elogio e da crítica. Essas duas potências eram ferrenhamente temíveis na antiga Esparta: o Louvor e a Censura ou o elogio e a desaprovação.

Essa sociedade tinha um caráter agônico e valorizava a excelência do guerreiro. Nela, o poeta exercia a função de “árbitro supremo: não era mais, neste momento, um funcionário da soberania, estava a serviço da comunidade dos ‘semelhantes’ e dos ‘iguais’ daqueles que tem o privilégio de exercer o ofício das armas” (DETIENNE, 1988, p. 19). No referente às Musas, elas ocupavam lugar importante e com plenos direitos, sendo duplamente honradas. Em primeiro plano, por serem protetoras das flautistas, das liristas, e das citaristas, uma vez que a música fazia parte tanto da educação espartana quanto das marchas e encargos militares realizados ao som da lira e da flauta. Por outra via, esta de mais realce, as Musas eram honradas com oferendas e sacrifícios oferecidos pelos reis para que seus “semelhantes” se lembrassem das façanhas que lhes custariam uma memória ilustre.

Esparta era movida por dois valores essenciais ou aspectos da glória: o *Kléos* e o *Kydos*. O primeiro tratava da glória que iluminava o vencedor; “é uma graça divina, instantânea”. Os deuses podiam concedê-la a uns e negá-las a outros. O segundo referia a glória que passava “de boca em boca, de geração em geração. Se o *Kydos* descende dos deuses, o *Kléos* ascende a eles”. (DETIENNE, 1988, p. 19).

Diante do exposto, vemos que, na Grécia Antiga, a sacralização de *Mnemosyne* marcou as atividades que a deusa patrocinava. A função de rememoração, considerada um dom concedido pela mãe das Musas, tinha a conotação de um acesso à verdade que preservava do letal esquecimento. Por conseguinte, tanto os poetas quanto os adivinhos e reis eram aqueles poucos privilegiados que tinham acesso ao sobrenatural e que podiam

solicitar a sabedoria, a *Sophia*, a onisciência de tipo divinatório, dádivas que a deusa da Memória dispensava aos seus eleitos. Por esse dom de vidência, os “Mestres da Verdade”, como eram chamados, descortinavam o véu acerca da memória, por meio da invocação a divindade, e sob inspiração dela, podiam decidir em função da memória aquilo que deveria ser lembrado e o que deveria ser esquecido.

Por sua vez, Werner Jaeger (1995) enfatiza a importância dos poetas na Grécia em seu livro *Paideia: a formação do homem grego*. O autor ressalta a relevância do ofício por eles desenvolvido, já que apresentavam uma interação entre a arte (estética) e a ética, podendo acrescentar uma dimensão política, tendo em vista que eles conviviam com os governantes, tendo forte influência junto ao poder político. Como exemplos desta questão, citamos a poesia heroica de Homero e a mítico-religiosa de Hesíodo.

Esses poetas-aedos são marcos na poesia tradicional estando imersos na literatura grega, na filosofia, na história e na cultura ocidental de modo geral. Para Jaa Torrano (2010), Homero e Hesíodo estão situados entre os umbrais da história grega. O pesquisador destaca que eles se destacam como aedos (e não como escritores), pois realizaram suas poesias inspirados pelas deusas-musas, guiados pela deusa Memória. Além disso, serviram-se das técnicas de composição da tradição oral transmitidas de geração em geração.

Embora a existência histórica de Homero seja duvidosa (aproximadamente século IX a.C.), ele não deixa de ser reconhecido como o primeiro grande aedo, o mais aclamado entre o povo grego, e a personalidade mais conhecida na história da literatura ocidental. A poesia homérica ultrapassou as fronteiras literárias e culturais da Grécia, disseminando-se pela literatura e cultura latina, da mesma maneira, pelas demais culturas de origem greco-romana. Além disso, estabeleceu vínculos com a filosofia, correntes historiográficas e com a oratória, atingindo alto grau de reconhecimento, tanto na história quanto na literatura do Ocidente.

A poesia heroica de Homero volta-se para a elite. Como arte poética, pode ser considerada o “protótipo de uma poesia burguesa”, fortemente aceita por expressar um caráter didatizante, e fundamentar-se no comportamento virtuoso do herói. Tornou-se um paradigma de beleza estética e modelo de virtude a serem imitados por todos. De acordo com Pedro Goergen (2006), Homero adotava valores éticos e estéticos, como a dupla face idealizante do homem: o ser belo e bom. Deste modo, o poeta-aedo passou a idealizar a “virtude do nobre urbano “expondo em sua poesia um modelo educativo centrado na “ideia de poder”. (GOERGEN, 2006, p. 194).

O legado homérico é visto como um dos pilares da história do povo grego e está alicerçado na polaridade: homem e mundo, homem e deuses, mortais e imortais. A ordem e a desordem do mundo são explicadas ou organizadas conforme os fundamentos da ontologia-mítica, a qual mantinha viva a tradição familiar e a religião grega. Por essa via, a poesia homérica canta o espetáculo da vida, e o homem é admirado pelos feitos heroicos ao enfrentar os perigos do mar, já os deuses ganham formas e sentimentos humanos, além de interferirem no destino dos homens.

Jéferson Dantas (2013) afirma que, na *Iliada*, Homero adotou a objetividade com ênfase nas ações de um herói virtuoso e hábil no manejo das armas. Mas na *Odisseia* avançou em relação ao primeiro trabalho, pois há um alargamento no tempo de sua narrativa, além de ceder espaço à subjetividade, já que o próprio herói Ulisses é o narrador de seus feitos heroicos. Isso preparou o terreno para a poesia lírica.

Sob essa perspectiva, Dantas constata que, na *Odisseia*, Homero rompeu com o mundo corriqueiro e o trivial, que cedem espaço ao onírico, ao fantástico, ao desmedido, ao implausível. Esses elementos adquiriram contornos acentuados e pouco verossímeis, como a existência de ciclopes, sereias e terríveis monstros marinhos. Com isso, Homero antecipou a temática de poetas vindouros.

Nesse conjunto, Finley (1982) acrescenta que a poesia homérica é constituída de materiais colhidos na tradição oral, nela observamos as vozes de outros poetas-aedos. Conseqüentemente, por detrás da obra de Homero perfilam as gerações criadoras dos elementos formulares que serviram de pedras básicas para a sua construção. Dessa maneira, Homero tornou-se o mais célebre dos aedos profissionais e detentor de um vasto tesouro de material comum, portanto, veio a ser uma fonte na qual todos os poetas podiam beber à vontade.

A propósito disso, afirma Finley:

a superioridade de um Homero reside no nível superior em que se situa o seu trabalho de poeta, na frescura, no vigor de estilo com que soube tratar e escolher essa herança, nas variantes e inovações que introduziu, enfim, na sua maneira de ligar os temas uns aos outros. Paradoxalmente, quanto maior a massa de materiais acumulados, tanto maior a liberdade do poeta, desde que ele tenha o desejo e o talento para trabalhar essa matéria. Pela sua incomparável maestria na escolha dos episódios e das fórmulas de base como na arte da sua combinação, Homero soube criar um mundo à sua própria imagem, espantosamente diferente, no essencial, do que os antigos aedos lhe tinham transmitido, embora na aparência, se mantivesse na via que a tradição dos aedos tinha já traçado e conservasse de fato uma grande parte deste mundo tradicional. (FINLEY, 1982, p. 33).

No período da poesia homérica, verificou-se também o surgimento do rapsodo que, por sua vez, seria quem interpretava o poeta. Segundo Finley, com o ápice da poesia heroica, verificadas com o sucesso da *Ilíada* e da *Odisseia*, o poeta-aedo, que realizava as composições e simultaneamente as cantava, cede lugar ao rapsodo, o qual no início de sua atividade recitava os versos decorados, depois passou a escrevê-los. É provável que essa mudança tenha ocorrido no século VIII a.C, mais provavelmente, na segunda metade desse século.

Se tomarmos a ordem Musa e poeta-aedo, o rapsodo segue o terceiro lugar nesta cadeia, considerada magnética por Platão. Nela, a Verdade poética era transmitida por meio da seguinte esquematização: a Musa revelava a mensagem para o poeta-aedo que, posteriormente, transmitia ao rapsodo, este seguidamente a recitava para os ouvintes e entre seus pares. Todavia, o saber poético era transmitido com o mesmo entusiasmo dos poetas-aedos, tornando-se conhecido e sedimentado, uma vez que os rapsodos percorriam as terras, e participavam de festivais nos quais difundiam as poesias pelas regiões, assegurando-lhes a posteridade.

Já Hesíodo, nascido provavelmente na Beócia, em Ascra, por volta do século do século VIII a.C, estava situado em um momento histórico de crise na sociedade. A poética desse autor foi atravessada por experiências pessoais. Conforme os estudos históricos, durante os séculos VIII a VI a.C, significativas mudanças foram ocasionadas na Grécia Antiga afetando os campos político, social, religioso e econômico. Na política, houve a modificação do sistema monárquico para o aristocrata; na economia, criou-se o sistema monetário.

Essas transformações afetaram o âmbito religioso e o social, os quais viveram um momento de decadência, transição e ruptura. O homem da sociedade grega, que até então vivia sob a interferência divina em seu destino, passou a viver num novo modelo de estrutura social com a perda da relevância das influências míticas, as quais regiam o pensamento e a organização político-social daquela civilização. Era nesse contexto turbulento que o poeta Hesíodo estava situado.

Sobre a poesia desse poeta, o pesquisador Torrano (1995) enfatiza:

nascida antes que o veneno do alfabeto entorpecesse a Memória, a poesia de Hesíodo é também anterior à elaboração da prosa em seus vários registros e à diversificação da experiência poética em seus característicos gêneros. O aedo canta sem que ao exercício de seu canto se contraponha outra modalidade artística do uso da palavra. Seus versos hexâmetros nascem num fluxo contínuo, como a única forma própria para a palavra mostrar-se em toda a sua plenitude e

força ontofônicas, como a mais alta revelação da vida, dos Deuses, do mundo e dos seres. De nenhum outro modo a palavra libera toda a sua força, nenhuma outra forma poética se põe como alternativa à em que o canto se configura. (TORRANO, 1995, p. 12).

Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo simbolizou a queda e o declínio do homem servindo-se do enriquecimento do mito das idades metaforizadas pelos quatro metais: o ouro, a prata, o bronze ou cobre. Para esse poeta-aedo, as idades heroicas, idades do ouro, da prata e do bronze, já estavam extintas. Hesíodo intercalou a idade do bronze no momento presente chamando-o ‘idade do ferro’, na qual a produção da existência era árida e atroz, por isso, o poeta a descreveu em cores sombrias.

Segundo Dantas (2013), Hesíodo inaugurou uma nova fase da poesia grega: o pós-épico. A seu ver, podemos reconhecer o poeta como um inovador no que se refere aos temas abordados, tanto em *Teogonia*: a origem dos deuses quanto em *Os trabalhos e os dias*, tendo em vista que a poética hesíodica traz a lume relevante contribuição centralizada nas reflexões sobre a justiça, antecipando o lirismo de Sólon.

De acordo com Jaeger (1995), a individualidade poética em Hesíodo aparece de modo notável, pois o poeta atuava com plena consciência perante a tradição, adotando-a como instrumento para seus próprios desígnios. Em *Teogonia*, esse poeta-aedo fez a abordagem genealógica das gerações divinas e dos mitos cosmogônicos, discutiu sobre a função das divindades com ênfase em *Mnemosyne*, deusa da memória e mãe das Musas. Ancorado na tradição homérica, ele estruturou uma nova forma de vida para o seu tempo por meio da interpretação do mito “de acordo com suas novas evidências interiores. O mito só se mantém vivo por meio da contínua metamorfose da sua vida”. (JAEGER, 1995, p. 96).

Já Detienne (1988) ressalta que Hesíodo “é o único e o último testemunho de uma palavra cantada, consagrada ao louvor do personagem real, em uma sociedade centralizada na soberania, tal como nos parece oferecer, o exemplo, a civilização micênica”. (DETIENNE, 1988, p. 18). A respeito desse aspecto, o autor salienta que a obra de Hesíodo marcou a decadência da tradição oral, na qual o relato mítico se articulava estreitamente com um ritual, pois se tratava de uma obra escrita e não mais de um relato oral. Desse modo, os escritos desse poeta expõem a estreita relação de solidariedade entre a palavra do poeta, a Musa e a Memória.

Com sua poesia eternizada na *Teogonia*: a origem dos deuses e em *Os Trabalhos e os Dias*, Hesíodo privilegiou a organização do mundo nos valores de justiça e do trabalho, dirigindo-se a um público ligado ao campo. Conforme Jaeger (1995), enquanto Homero faz

uma descrição do destino dos heróis que lutam e sofrem como sendo um drama dos deuses e dos homens, Hesíodo apresenta o simples acontecimento civil da ação judicial, porém, como um embate entre os poderes do Céu e da Terra pelo triunfo da justiça.

Portanto, Hesíodo expõe a atuação de um poeta-aedo cuja poesia didático-religiosa concretiza-se na contramão da poesia homérica, pois em sua base existe um desvelamento de uma esfera social substancialmente diversa do mundo e da cultura dos nobres, descritas por Homero. Em vista disso, a temática dessa poesia não se restringe a conteúdo puramente mítico. Nesse ponto, Finley (1982) afirma que, ao tratar da sociedade e o do comportamento dos homens, o olhar poético de Hesíodo permanece vivo e contemporâneo.

Seguindo esse percurso histórico da relação da poesia com a memória, na Grécia antiga, notamos que esse relacionamento não se esgota na poesia épica, pois no período arcaico grego também conheceu a poesia lírica. A seguir, vamos aportar nesse momento significativo da memória literária e do passado poético, considerado pós-épico.

2.2 O nascimento da poesia lírica

Com berço na civilização grega, a poesia lírica originou-se das longínquas fontes dos hinos religiosos, assim como da tradição popular, por essa origem em comum, é considerada irmã gêmea da epopeia. O nascimento desse gênero de poesia, de igual modo, está estreitamente vinculado à necessidade dos cidadãos gregos de se expressarem individualmente, uma vez que estavam submetidos cada vez mais às leis da *polis*.

Segundo o pesquisador Torrano (1995), o surgimento da poesia lírica data em um século após Hesíodo com Arquíloco de Paros, poeta lírico arcaico e soldado grego nascido na ilha de Paros (~700-650 a.C). Estimado por ser o criador da poesia iâmbica, esse poeta é reconhecido como primeiro grande cultor do metro iâmbico ou jambo, formado por uma sílaba átona e uma sílaba tônica. Esse metro é comumente utilizado nos versos decassílabos, tanto heroicos quanto sáficos, e nos dodecassílabos alexandrinos, algumas vezes associado a um peônio de quarta.

Exímio no verso elegíaco, Arquíloco expôs a temática sobre o aqui e o agora, privilegiando os sentimentos, as atitudes e os valores individuais do poeta, desse modo, criou “uma nova gênese, uma nova forma de manifestação da palavra, nascida e própria das novas condições trazidas pela *polis*, pela reforma hoplítica, pelo uso do alfabeto”. (TORRANO, 1995, p. 12). Amado por uns, pelas composições em hinos e elegias, e odiado por outros, por causa dos poemas satíricos, Arquíloco de Paros deixou rastros na

história. Esse poeta, em sua criação poética, privilegiou a individualidade e expandiu a diversidade temática considerada possível para o gênero lírico. Sua obra compara-se à poesia de Alceu e de Safo de Lesbos e, entre os antigos, aproxima-se de Homero.

2.3 A prática da memória e palavra en(cantada): a *Alétheia* na idade lírica

Conforme Detienne (1988), no contexto sociocultural da Grécia Arcaica era possível observar a convivência de dois tipos de palavra. Por um lado, havia a potência mágico-religiosa, a *Alétheia*, palavra verdade, que se conformava à verdade da nobreza. Solidária à *Mnemosyne*, essa palavra, considerada eficaz, era compreendida como realidade natural e parte da *physis*. A *Alétheia* era entendida como verbo poético criador, o detentor do poder de imortalizar ou de condenar ao esquecimento os mortais, por isso, conferia ao poeta uma autoridade particular.

Por outro lado, existia a palavra-diálogo que se relacionava com as guerras e com os guerreiros. Como a *Alétheia*, o *Lógos* era uma palavra institucionalizada, contudo, não era privilégio de um homem excepcional, mas estava presente no campo das decisões e práticas institucionais do tipo político e jurídico, voltava-se para a isonomia, a igualdade, a semelhança. Consequentemente, a palavra-diálogo era laicizada, o *Lógos*, discurso humano, a palavra política. Mas, o caráter aparentemente democrático da palavra-diálogo atendia apenas a comunidade guerreira. Por meio do *Lógos*, os guerreiros tratavam dos assuntos referentes aos combates e à repartição do butim entre seus semelhantes, todavia, estes eram apenas aqueles que exerciam plenamente os ofícios das armas. Portanto, o intento da comunidade guerreira era a persuasão (*peithó*) e não a palavra sagrada.

Com o surgimento da *polis*, da poesia lírica e da filosofia clássica somado à invenção da escrita, tal configuração se desfaz e transforma-se, sendo observado, durante os séculos VI e VII a.C, um processo de secularização das formas do pensamento grego, e a superação da palavra-diálogo sobre a palavra mágico-religiosa. De acordo com Dantas (2013), o advento da poesia lírica provoca a ruptura com os padrões da epopeia e desencadeia novas possibilidades para as livres criações.

Semelhantemente, Lopes (1996) destaca que a lírica retira a poesia de sua ligação com o sagrado e os deuses passam a ser relegados às sombras. Diante disso, o poeta lírico volta-se para a subjetividade. A circunscrição ao indivíduo gera o afastamento da poesia

lírca da mitificação e do fatual, dirigindo o olhar do poeta para as catarses humanas por meio da valorização do ritmo da ascensão e da queda dos homens.

Nessa direção, Torrano sublinha:

ao mesmo tempo e solidariamente ao nascimento da lírica, os primeiros pensadores jônicos e os logógrafos (autores de registros de fundações de cidades-colônias e de genealogias da nobreza) começam a elaboração da prosa; a língua grega começa a adquirir palavras abstratas (sobretudo pela substantivação de adjetivos no neutro singular); e o pensamento racional começa a abrir novas perspectivas a partir das quais imporá novas exigências. Com os pensadores a linguagem põe-se a caminho de tornar-se abstrato-conceitual, racional, hipotática e desencarnada (na perfeição do processo, o nome se torna um signo convenionado para a coisa nomeada, cf. *Crátilo* de Platão). Com os poetas líricos a linguagem perscruta a realidade do indivíduo humano, examina seus sentimentos, valores e motivações, até começar a transmutá-los e transportá-los, de forças divinas e cósmicas que eram (v.g. *Êros*, *Éris*, *Aidós*, *Apáte*, *Áte*, *Lyssa*, etc.) para um interiorizado *páthos* humano (amor, rivalidade, pudor, engano, loucura, furor, etc.). Poetas líricos e pensadores colaboram inicialmente (séculos VII e VI) na grande tarefa de elaborar uma linguagem abstrato-conceitual. (TORRANO, 1995, p. 12).

Nesse contexto, o valor do *mýthos* entra em declínio devido à incompatibilidade com a democracia. A palavra mágica e eficaz cede lugar à palavra dialogada e contestada, a *Alétheia* faz oposição à *Doxa*, palavra da opinião. Por conseguinte, a importância concedida à memória, como fonte de conhecimento, perde o seu caráter sagrado inquestionável, universal e profético, conseqüentemente ocorre o processo de ruptura entre *Mnemosyne* e *Alétheia*, a Verdade recordada nos poemas. A poesia separa-se de *Mnemosyne* como potência religiosa e da Verdade como *Alétheia*, aproximando-se da *Doxa*. Isso gera o processo laicizado da palavra, a secularização e a tecnização da memória.

Essas alterações contribuíram para que a função poética fosse compreendida sob novo ângulo. O marco da virada dessa tradição é atribuído ao poeta grego Simônides de Céos (cerca de 556-468 a.C.). A obra e o pensamento desse poeta influenciaram na desvalorização da *Alétheia*, contribuindo para o reconhecimento do caráter artificial da palavra. Segundo Detienne (1988), Simônides rompe com a tradição do poeta inspirado e com a *Alétheia*, afirma o nascimento da Mnemotécnica, e descobre a imagem com a afirmação: “a pintura é uma Poesia silenciosa e a Poesia é uma pintura que fala”, demarcando o primeiro testemunho da teoria da imagem.

Simônides de Céos é considerado o provocador de uma significativa ruptura com o estatuto sacralizado da poesia, a qual passa a operar como atividade profana. Tido como poeta de Corte, financiado pelas grandes famílias de Tessália, os Escópadas e os Alêuadas,

além de ser um dos primeiros poetas engajados, voltado para as cidades, ele foi o primeiro a exercer o ofício de poeta de forma remunerada, provocando até mesmo certo repúdio por parte de seus pares, pois, ao reconhecer o valor comercial da arte, a Musa passa a ser cobiçosa e mercenária.

Outro fator considerável, para a ocorrência de tais mudanças, é atribuído à inserção de procedimentos de memorização nos quais a memória torna-se construção, uma técnica secularizada ao alcance de todos e não mais privilégio de um escolhido. Essa transformação causa, no plano poético, o afastamento da *Alétheia* como símbolo da antiga poética, e expõe a reivindicação da *Doxa* em seu lugar. Nesse âmbito, a palavra mítica cede lugar ao poder de persuasão, e a poesia, como arte poética, passa a ser compreendida como obra de ilusão ligada à retórica. Detienne ressalta que a obra de Simônides substitui um modo de conhecimento excepcional e privilegiado por outro tipo de saber, este mais “polido” e menos religioso, pois instaura o momento em que o ambíguo separa da *Alétheia* e se refugia na *Doxa*.

Detienne acrescenta que esse poeta estava ainda próximo da memória mítica e poética. Ao reivindicar a primazia da *Doxa* sobre a *Alétheia*, Simônides não fez uma escolha sob a ótica de Parmênides, no sentido do Ser e do Parecer, de igual modo, não se encaminhou para a opinião no sentido filosófico, opondo-se a *episteme*, mas direcionou-se para um problema de ordem interna no que se refere ao pensamento poético. A essa maneira, o poeta de Céos voltou-se contra a *Alétheia* dos poetas épicos e não contra a dos filósofos, visto que ele se afastou da poesia encantatória e ritual.

Em Simônides, portanto, a palavra poética apresenta o aspecto instrumental e não performático, associando-se ao tempo *kairós* (tempo da ação humana possível) e à *Doxa*, veiculando a ideia de tomar partido, de escolha que muda conforme a situação. Esse poeta utiliza a palavra como termo técnico-político, mais do que mítico-religioso, mantendo afinidades com *apáte* (engano), e com a ambiguidade. Simbolizada pela raposa, sutil e astuciosa, essa palavra não só louvava os deuses, mas também os homens. Por compor cantos de elogio aos heróis vitoriosos, Simônides é considerado um dos primeiros a louvar os cidadãos mortos com cantos fúnebres dedicados à memória dos soldados caídos nas Termópilas. Consequentemente, por meio da palavra astuciosa, esse poeta torna-se um mestre do engano, visto que:

quando define a arte do poeta como: uma arte de ilusão cuja função é seduzir, enganar, suscitando ‘imagens’ dos seres fugazes, que são eles mesmos e algo

mais que eles mesmos, Simônides prefigura uma das grandes vias que dividem a história da palavra da problemática da palavra. (DETIENNE, 1988, p. 61).

Por essa via, Simônides anuncia os sofistas, que à semelhança dos políticos exploram o mundo da dubiedade como a retórica, enquanto a filosofia escolhe o mundo da *episteme*. Portanto, essa substituição da revelação poética pela persuasão torna-se motivo para Platão condenar, em *A República*, os sofistas e os poetas líricos. Os primeiros eram repreendidos pela sutileza e astúcia no trato com a linguagem, os segundos eram censurados pela ambiguidade da palavra poética que se mostrava sedutora, de comportamento duplo e ambíguo.

Outra forma da dessacralização da *Alétheia* instalada no espaço social da Grécia Antiga, e anterior ao surgimento da filosofia, diz respeito à palavra-diálogo, a palavra do guerreiro. Vinculada às práticas institucionais de tipo político e jurídico, a palavra-diálogo ou *Lógos* constitui-se em instrumento político por excelência, determinando a emergência do espaço público, o qual é igualmente espaço de debate e da palavra. Por conseguinte, o *Lógos* torna-se uma realidade autônoma e a *Doxa* passa a assumir o caráter de persuasão, ganhando força ao aliar-se ao crescente poder político do cidadão que a escolhe para decidir e deliberar.

O verbo dos guerreiros, portanto, volta-se para a persuasão (*peithó*) e não objetiva a palavra sagrada, a *Alétheia*. Ele se insere no tempo dos homens e institui o valor da palavra em diferentes níveis: na retórica, na filosofia, na história e no direito. Por meio dele, os guerreiros podiam atuar e combater no âmago das assembleias, exercendo o poder de dominação sobre o outro por meio do fetiche da persuasão. Segundo Garcia-Roza (2005), essa palavra, contemporânea à palavra do aedo, prepara o caminho para o sofista e para o filósofo, diferenciando-se duplamente da *Alétheia* do poeta, pela dessacralização da palavra mágico-religiosa e por desvinculá-la da noção de verdade.

2.4 O campo semântico *Alétheia/Léthe*: ambiguidade/contradição

Na abordagem sobre o campo semântico referente à *Alétheia e Léthe*, Detienne (1988) apresenta a *Alétheia* situada no coração de toda a problemática da linguagem na Grécia arcaica. Ligada ao saber oracular, à justiça, aos reis e à política, ela assumia uma concepção performativa da palavra, entrelaçando a linguagem gesticular com a Verdade. Com isso, a atitude do corpo conferia sua potência à palavra, a qual atuava em virtude de sua própria eficácia, identificando-se com a obscura figura das Erínias.

Nesse particular, o autor comenta:

na súplica, a palavra se faz silêncio; é o corpo que fala sozinho através de uma espécie de prostração cujas significações são múltiplas: estado de luto, atitude do morto nos Infernos, do condenado, do candidato à purificação ou a iniciação. Quando brota, a voz tira sua força do comportamento gesticular. Todos estes comportamentos sociais são símbolos eficazes que agem diretamente em virtude de sua potência própria: o gesto da mãe, o cetro, a oliveira guarnecida com lã são o espaço central de uma potência religiosa. A palavra é da mesma ordem: como a mão que dá, que recebe, que toma, como o bastão que afirma o poder, como os gestos de imprecação, ela é uma força religiosa que age em sua virtude de sua própria eficácia. (DETIENNE, 1988, p. 33).

Sob essa perspectiva, Detienne explica que, no referente à potência da *Alétheia*, não existia distância entre palavra e ato, pois diz e cumpre-se o que foi dito. Em vista disso, no plano mítico, a eficácia da palavra estava, intrinsecamente, articulada à Verdade e à Justiça, pois a *Alétheia* era a mais justa de todas as coisas. Esse atributo verídico era representado pelas Erínias, veneráveis deusas de memória inalterável, jamais tomadas pelo esquecimento. A verdade pronunciada por essas “trabalhadoras da Justiça” era a maldição eficaz, uma vez pronunciada se realizava, esterilizando e aniquilando toda forma de vida.

O valor e o lugar dessa palavra mágico-religiosa conferiam ao poeta-aedo a autoridade para decidir como retirar um homem do reino do não-ser, impedindo-lhe de cair no oculto, de ficar sob o véu do oblívio. O aedo concedia ou negava a Memória aos mortais, fazendo fracassar o silêncio e o esquecimento. Assim, a potência do verbo poético e o ato de louvor do poeta permitiam a um simples mortal igualar-se a um rei, conferindo-lhe o ser e a realidade. No plano da palavra cantada, a Memória encarnava-se no elogio, possuindo duplo valor. Por um lado, era dom de vidência que possibilitava ao poeta dizer a palavra eficaz, formular a palavra cantada. Por outro, esta mesma palavra cantada identificava-se com o ser do homem cantado.

Presente nos registros poético, religioso e político, a *Alétheia* era indissociável do louvor, do relato litúrgico e das funções de soberania, sendo, portanto, a Verdade incontestada que instaurava a realidade de um mundo simbólico, o qual continha a própria essência do objeto nomeado. Solidária ao louvor, a *Alétheia* estava ao lado da luz, dando brilho e esplendor a todas as coisas.

No plano mítico, a única oposição significativa que se apresentava a *Alétheia* era a de *Léthe*. Conforme explana Detienne, essa oposição não dava origem às conotações contraditórias ou divergentes, da mesma maneira, não significava concordância entre uma proposição e seu objeto ou entre julgamentos. Mas configurava-se como um jogo de forças

antagônicas, porém, complementares, tendo em vista que existia entre os dois extremos uma espécie de zona intermediária na qual *Alétheia* (Verdade) deslocava-se em direção a *Léthe* (Esquecimento), reciprocamente.

Nessa perspectiva, *Alétheia* não existe sem uma parte de *Léthe*, ambas estreitamente articuladas e sem contraposições são partes indissociáveis, jamais são antitéticas, mas tendem ao positivo e ao negativo. Essa complementaridade é a mesma que se estabelece em *Mnemosyne* e *Léthe*, já que a deusa da memória tanto faz lembrar os feitos heroicos quanto esquecer os males. Essa questão, nos registros do plano mítico, mostra que a palavra na qualidade das potências antitéticas *Alétheia* e *Léthe* configura-se como potência dupla. Todavia, ela diz respeito à questão do duplo, ou da palavra em sua dobra, são somente consequências situadas entre os polos Verdade e Esquecimento, e não uma contradição entre o positivo e o negativo. Sob esse olhar, *Alétheia* e *Léthe* estabelecem uma correspondência unívoca, análoga, equivalente, pois “a palavra ambivalente é uma mulher, é o deus Proteu, é um tecido matizado”. (DETIENNE, 1988, p. 39).

No plano mítico, portanto, a ambiguidade não figurava como um problema da *Alétheia*, ela só passou a ser questionada a partir do surgimento das condições sociais nos âmbitos político e jurídico, ou do poder e do direito. Isso expôs a problemática da potência da palavra que exerce influência sobre a realidade e sobre o outro, interpretando e tornando a ambiguidade do mito a contradição da razão.

Sob essas condições sociais e políticas, a *Alétheia* divina, a palavra sagrada do poeta-aedo, portadora da revelação, a Verdade, dependente de dons sobrenaturais e que se expressava de forma oracular, cedeu lugar à palavra-diálogo, o *Lógos*. Palavra autônoma e dupla, de caráter secularizado, instrumental e persuasivo, capaz de levantar a questão das relações entre a palavra e a realidade.

Inserida no plano do pensamento racional, a palavra, o *Lógos*, despreendeu-se de uma rede simbólico-religiosa e atingiu uma autonomia geradora de uma dupla reflexão sobre a linguagem. Por um lado, a palavra-diálogo, o *Lógos*, passou a ser visto como instrumento das relações sociais. Sob outro olhar, a ser entendido como meio de reconhecimento do real. Na primeira via, tornou-se objeto de interesse da Retórica e da Sofística, que forjavam técnicas de persuasão, desenvolvendo a análise gramatical e estilística do novo instrumento. Na outra via, foi compreendido como o objeto de uma parte da reflexão filosófica.

Em vista disso, tanto entre os sofistas quanto entre os retóricos, o *Lógos* possuía como sustentáculo *mêtis*, a astúcia, e *kairós*, o tempo oportuno, e como fim *peithó* e *apáte*,

a persuasão e o engano, mas nunca uma verdade imutável. Sua eficácia era sem limites fascinava, persuadia, encantava, provocava prazer, levava embora as preocupações, porém, não tinha como meta dizer a *Alétheia*.

2.5 A dobra da palavra

Em *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*, Detienne (1988) certifica que até o momento em que o sistema de pensamento da Grécia Arcaica reconhecia a dimensão da “Verdade” como algo indissociável do louvor, do relato litúrgico, da função de soberania e não como um conceito, a *Alétheia* exerceu uma função mágico-religiosa. Nesse horizonte, o lembrar e o esquecer eram entendidos como complementares ou dois lados da mesma moeda. De acordo com Luiz Costa Lima (2003), nesse período, a palavra era una e seu conteúdo não era contestado, por isso, não havia condições propícias para o evento da ambiguidade da linguagem, para a realização da palavra em sua dobra.

Contudo, no final do século VI a.C., com Parmênides e a influência mítica das seitas órficas e pitagóricas, surgiu na Grécia Antiga um tipo de pensamento filosófico e religioso distinto dos sofistas. Nesse contexto, *Alétheia* e *Léthe* deixaram de ser complementares e passaram a ser compreendidas sob a lógica da contradição, situando no plano do mundo dicotômico. Nesse período, marcado pelo processo de laicização da *Alétheia* e por transformações sociais, a verdade afastou de *Mnemosyne* e associou à eloquência, seguindo os exemplos da retórica e da sofística. Na reflexão filosófica e na poesia, a *Alétheia* cedeu lugar à *Doxa*, que situa na ordem da *apáte*, das técnicas de persuasão. Em face disso, aquilo que é ambíguo, aquilo que poderia ser, mas não é, passou a coexistir com o engano.

Por conseguinte, no âmbito da laicização, as disputas pela palavra e a necessidade de estabelecer socialmente o que seria aceito ou não como *Alétheia* criaram as condições favoráveis à manifestação da indagação e da palavra dobrada. Costa Lima (2003) destaca que, em decorrência dessas transformações políticas e sociais constatadas na sociedade grega, houve a passagem do período de domínio absoluto da aristocracia para a progressiva democratização. Isso gerou um ambiente propício ao debate, à discordância de opiniões e à dobra da palavra.

Para esse crítico, essa realidade configurou-se plenamente na tragédia, tendo em vista que ela aproximou a arte do homem comum à nova situação social, apresentando um clima dominante de conflito, o que não era possível no contexto social da épica. Nesse aspecto,

Costa Lima afirma que, no âmbito das representações miméticas, a comunidade se reconhece e se identifica.

Nessas condições de mudanças sociais, a palavra passou a ser adotada como instrumento político por excelência, instrumento privilegiado das relações socioculturais que legitimavam aquilo que deveria pertencer à *Léthe* e o que seria laureado por *Alétheia*. Isso permitiu ao campo social legitimar e admitir a diferenciação discursiva, favorecendo uma teorização sobre a palavra em estado de *mímesis*, uma vez que já era possível “distinguir o assertórico do apodítico”. (LIMA, 2003, p. 33).

Consequentemente, desde o momento no qual surgiu uma situação social favorável ao debate, a palavra se apresentou “biface”, em dobra, em estado de *mímesis*, desenvolvendo a ambiguidade sob a forma de atualização do contraditório. Conforme Costa Lima, a dobra da palavra significa, portanto,

sua força de engano, sua capacidade de conduzir para este ou para aquele rumo. Vista assim como um corpo dotado de uma prega, minúscula Janus de que um lado ao outro esconde, a palavra se abre para uma multiplicidade de operações semelhantes: a dobra primeira redobra-se numa seguinte, a primeira *apate* dando lugar a uma verdade e a outra *apáte*, e assim uma progressão incalculável. Se de um ponto de vista estritamente lógico, esta cadeia de dobras é infinita, socialmente, contudo, uma sociedade, como a ateniense, em que a *mímesis* tem uma marcada função social, esta pregnância é limitada pelo próprio alvo, não digo consciente, que a comanda: ser uma forma de reconhecimento dos pares sociais com a comunidade a que pertencem. Noutros termos, a capacidade infinita de dobra da palavra, i. é., de iluminar e ao mesmo tempo, sombrear o iluminado, é de fato, limitada pelo papel a que se presta: o de ser um meio de captura da identidade social. (LIMA, 2003, p. 43).

Esse entendimento reconhece a palavra dobrada como aquela que manifesta a sua sombra, e esta se revela na ambiguidade. Em síntese, a palavra em sua dobra permitiu ao poeta formular outra concepção de verdade e, por conseguinte, de realidade, pois dela surgiu o mundo das sombras. Dessas conexões surgiram novas possibilidades de representação simbólica por meio da duplicidade do objeto, o qual é criado a partir da relação luz-sombra, trazendo à tona aquilo que é estranho ao familiar, instaurando a diferença em relação à semelhança. Por sua vez, o processo de laicização da palavra mágico-religiosa, por um lado, beneficiou o surgimento da palavra em sua dobra e da teoria da *mímesis*. Por outra via, promoveu as primeiras teorizações sobre o esquecimento no pensamento grego.

2.6 O percurso histórico da lírica

Em sua singularidade, a poesia lírica, desde a sua origem, sofreu várias metamorfoses. A pesquisadora Salete de Almeida Cara, ao expor essa temática na obra *Poesia lírica* (1989), propõe um estudo sobre o percurso histórico desse gênero literário, enumerando as suas peculiaridades em quatro períodos, são eles: a Antiguidade, o Renascimento, o Romantismo e a Modernidade.

Na Antiguidade, a visão sobre as composições líricas voltava-se para a associação entre a palavra e a canção. Os poemas eram compostos para serem cantados ao som de um instrumento musical de cordas denominado *lyra*, do qual surgiu o étimo da palavra lírica. Em *Teoria do Texto 2: teoria da lírica e do drama*, Salvatore D’Onofrio (1995) afirma que “a partir do século IV a.C., o termo *lírica* passou a substituir a antiga palavra *mélica* (de *melos*, “canto”, “melodia”) para indicar poemas pequenos por meio dos quais os poetas exprimiam seus sentimentos.” (D’Onofrio, 1995, p. 56).

Ligada à livre imaginação e à emoção, a lírica revela uma essência polimórfica. A pesquisadora Maria Lúcia Aragão (1984) salienta que esse atributo peculiar desse tipo de poesia colaborou para que o mesmo fosse associado aos principais eventos da vida e das manifestações coletivas ou isoladas de alegria ou de tristeza, tais como: cantigas de ninar, lamentos de pesar pela morte de alguém, cantos de pastores e hinos de vitória ou de adoração, homenagem a figuras ilustres, himeneus, cantigas de amor, celebração de casamento etc.

Desse modo, por meio da poesia lírica, os poetas da antiguidade manifestavam as mais variadas atividades da vida em comunidade sob duas inspirações distintas: uma pessoal, na qual expressavam, na matéria de seu canto, os seus sentimentos e ideias, e outra impessoal, escolhida para falar em nome de todos, concedendo voz comum a uma comunidade. Desta fase destacam-se: a poesia mélica, a poesia de coral e as elegias, que glorificavam deuses e vencedores de jogos, assemelhando-se a poesia épica. Nessa mesma linha de discussão, Dantas (2013) diz que:

a lírica podia ser entoada por uma só pessoa (lírica monódica) ou por um coro (lírica coral). A lírica coral apresentava uma grande variedade de formas, das quais enumeramos: 1) hino (canto aos deuses); 2) péan (canto em honra de Apolo); 3) ditirambo (canto em honra de Dionísio); 4) partenéion (canto entoado por um coro de mulheres); 5) hiporquema (canto acompanhado de dança agitada); 6) prosódion (canto processional). (DANTAS, 2103, p. 04).

Diante dessas manifestações, notamos que na Grécia Antiga a poesia estava unida ao canto, e muitas vezes era acompanhada da dança. Contudo, não era apenas motivo de divertimento, mas estava, intimamente, vinculada aos contextos social, religioso e histórico, nos quais estava inserida. A essa maneira, a poesia mantinha a cultura viva. Portanto, podemos, no sentido empregado por Austin e Benveniste, aproximá-la de um ato, um ato de palavra, poesia performativa, pragmática, como ressalta Rocha (2012), no artigo “Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação”. Segundo essa autora, o modo de execução e de apreensão desse tipo de poesia, na Grécia Antiga, relacionava-se com uma ocasião cultural ou ritualizada específica, marcada por intervenções do seu locutor. O poema era, antes de tudo, ação, pois exigia uma execução cantada na primeira pessoa.

Vemos, então, que os helenos consideravam a lírica uma forma peculiar de poesia intrínseca à natureza humana, por isso, nas diversas manifestações de expressão do sentimento do eu, adotavam as seguintes formas poemáticas:

o sentimento religioso (*hino*), a disputa esportiva (*epinício*), para a exaltação de um homem ilustre (*encômio*), para a celebração das núpcias (*epitalâmio*), a dor pela morte de um ente querido (*treno*), o gracejo obscuro (*jambo*), os preceitos morais e os sentimentos da pátria e do amor (elegia *gnômica*, guerreira e erótica). (D’ONOFRIO, 1995, p. 58 grifos do autor).

Na obra *As (i)ma(r)gens da crítica-poesia*, José Fernandes (2012) declara que a substituição do encantamento dos deuses pelo encantamento da amada foi um fator importante derivado do surgimento da poesia lírica. Originou-se daí o aspecto humano da poesia ditirâmica, canto coral de caráter apaixonado, alegre e sombrio. O autor cita o lírico relacionado com os aspectos vários da existência, neste caso, em termos temáticos, a lírica amorosa, a satírica, epinítica e a bucólica.

Compondo o Cânone da poesia lírica grega, produzida para ser cantada com acompanhamento de um instrumento musical, geralmente da família dos cordofones, como a lira ou a cítara, temos conhecimento de nove autores: Alcman, Safo, Alceu, Estesícoro, Íbico, Anacreonte, Simônides, Píndaro e Baquilides. No entanto, da riqueza dessa produção lírica grega sobram somente fragmentos, destacando-se o trabalho de três poetas: “Safo (625-580 a.C.), a grande poetisa do amor; Píndaro (518-438 a.C.), que em suas famosas Odes exalta os ideais do povo grego; e Anacreonte (564-478 a.C.), o cantor das alegrias da mesa (*Skólia*) e da cama (*Erótika*)”. (D’ONOFRIO, 1995, p. 58).

Conforme menciona Aragão (1984), a forma da poesia lírica iâmbica, nascida dos sombrios mistérios de Deméter, teve grande desenvolvimento na antiguidade. No entanto,

a Ode destacou-se como a forma mais propriamente lírica. Nela, a aliança com a música se efetivou de modo íntimo, além disso, a espontaneidade do sentimento e a imaginação tiveram mais liberdade. Seus grandes representantes foram: Safo “a grande e primeira voz realmente individual da poesia grega”, (CARA, 1989, p. 16), e Alceu.

Os primeiros estudos sobre a poesia lírica foram desenvolvidos na Grécia e são atribuídos aos filósofos Platão e Aristóteles. Platão foi o primeiro autor a abordar o assunto sobre a poesia, suas palavras deram origem à relação de “amor e ódio” entre Poesia e Filosofia e Filosofia. Em *A República*, o pensador atribuiu à poesia e à atividade do poeta função menor. Para Platão, os filósofos eram semideuses, já que a atividade exercida por eles estava ligada à razão, e o poeta alguém sem uma grandiosa função na sociedade, pois o seu ofício estava vinculado à fantasia, ao mundo do imaginário. Com isso, o filósofo ganhou destaque na sociedade em detrimento do poeta. Este foi visto como um imitador que estava abaixo três graus da verdade, da ideia e das próprias coisas, por isso, representava um perigo para a *polis*. A poesia na concepção platônica, portanto, somou-se aos elementos do mundo vicário da imitação, sendo uma imitação da imitação.

Por sua vez, Aristóteles é considerado o primeiro autor a tratar de uma teoria literária. Em sua *Poética*, ele considerou a poesia, assim como toda a arte, como “arte mimética” da realidade. Mas, em seu estudo, esse filósofo não fez referências à poesia lírica, apenas apresentou a distinção entre a poesia mélica ou lírica, a palavra “cantada”, da poesia épica ou narrativa, a palavra “recitada”, e da poesia dramática, a palavra “representada”. Assim, na Grécia clássica, a poesia lírica era entendida como expressão pessoal, uma vez que o poeta se apresentava em primeira voz. Além disso, estava profundamente ligada à música e ao canto, apresentando, como sinais distintivos, a emoção, a musicalidade e o distanciamento entre o eu lírico e o objeto celebrado. Por conseguinte, diferia entre os gêneros literários como uma forma de imitação, representação de situações humanas dotadas de interesse contínuo.

Com raízes na Grécia, a poesia lírica se expandiu pelo mundo romano exercendo influência sobre ele. Porém, em Roma, diferentemente, do sucedido na Grécia, houve uma cisão mais acentuada entre a poesia lírica e às instituições políticas e sociais, da mesma forma, no modo de apreensão e no emprego das palavras na construção de um mundo imaginário. D’Onofrio (1995) demonstra que a lírica de língua latina, de uma forma geral, enraizou-se nos modelos criados pelos gregos, mas o conteúdo poemático se assemelhou a diferente sensibilidade do povo romano.

Dessa maneira, durante a Idade Média, assim como entre os gregos, a poesia lírica latina preservou a associação entre a palavra e a canção, entre a letra e a música, sendo cantada e musicada. Conforme Moisés (1974), nesse período, além da lira, houve o acréscimo de outros instrumentos de corda para o acompanhamento das composições líricas, tais como: a viola, o alaúde, o saltério e a guitarra.

A literatura romana registra o nome de quatro poetas que adquiriram maior notoriedade, os quais se destacam pela grandeza de suas obras dentro da poesia lírica. São eles: Catulo (87-54 a.C.), reconhecido como um dos mais expressivos poetas líricos de todos os tempos, ele deixou para nós leitores uma coletânea de 116 poemas, intitulada *G. Valerii Catulli Liber*, da qual podemos destacar as *Nugae (Brincadeiras)*, poesias leves, de temática amorosa dedicados à Lésbia, que revelam um momento alto da poesia latina. Horácio (65-8 a.C), concebido como “o poeta mais clássico”, foi adotado como modelo de inspiração para “os poetas europeus até a revolução estética do romantismo” (D’ONOFRIO, 1995, p. 58). Além da dedicação à poesia lírica, Horácio foi renomado escritor de sátiras, gênero esse inventado pelos romanos, e de epístolas. Virgílio (70-19 a.C.), o qual conquistou o reconhecimento, principalmente, pela autoria do poema épico *Eneida*. Esse poeta foi autor de líricas pastoris belíssimas, como as *Éclogas* e as *Geórgicas*. Ovídio (43 a.C. – 18 d.C.) é reconhecido como o poeta lírico de uma obra poética mais extensa: *Amores, Ars Amatoria, Remedia amoris, Tristia, Epistolae ex Ponto*.

Conforme D’Onofrio, nos períodos entre os séculos V e XI, configurados como Alta Idade Média, a poesia lírica latina tornou-se mais restrita, com participações, sobretudo, em celebrações do culto divino cristão, sendo associada aos hinos, salmos e partes da liturgia da missa. Já na Baixa Idade Média, entre os séculos XI e XV, houve a afirmação das línguas românicas e a lírica dividiu-se em duas vertentes, uma autóctone, de caráter genuinamente nacional e popular, com temas destinados à vida no campo, como as cantigas de amigo de língua galego-portuguesa. Outra de origem palaciana, surgida no sul da França, em Provença, a lírica trovadoresca, poesia de escola, rebuscada, poesia amorosa, com a exaltação da figura da mulher idealizada. Essa poesia obteve muito sucesso e imitadores entre os poetas galegos, portugueses, castelhanos e italianos. As composições lírico-amorosas ou cantigas de amor, que celebravam o amor cortês eram denominadas de *chanson* ou *cansó provençal*.

Segundo Cara (1989), podemos distinguir essas duas manifestações de poesia lírica, tanto pela origem quanto pela forma, observando o modo como a mulher e a relação amorosa são concebidas. Nesse sentido, a autora ressalta que:

as cantigas de amigo, onde o poeta falava em nome da mulher, têm origem popular e folclórica, enquanto as cantigas de amor apresentam um trovador que idealiza a relação amorosa – via de regra com alguém de condição social superior – e repetem os temas do amor cortês provençal. (CARA, 1989, p. 23).

Em seus estudos, Cara (1989) diz que o verso medial da região de Provença, sul da França, produzido entre os séculos XI e XIII, é altamente lírico. Nele, o consórcio entre a música e a escrita manteve a estreita vinculação, trabalhando a musicalidade da própria palavra nos esquemas de tonicidade, e de modo simultâneo, a duração de sílabas e a melopeia. Nesses aspectos, o verso medieval trouxe relevantes contribuições para a tradição poética ocidental. Neste particular, a pesquisadora salienta a influência desta poesia sobre a lírica trovadoresca produzida em Portugal e afirma que as cantigas portuguesas, de raízes provençais, eram cantadas com acompanhamento musical e, muitas vezes, dançadas com coreografia, como nos provam alguns dos manuscritos coligidos nos cancioneiros.

Além das composições cantigas de amigo e cantigas de amor, manifestavam-se também a linhagem mais erótica e realista da poesia amorosa, chamadas de cantigas de escárnio e maldizer. Estas cantigas, porém, são “valorizadas pela história literária, apenas pelo seu caráter de registro da época e da vida social mundana”. (CARA, 1989, p. 23).

A lírica provençal obteve grande reconhecimento e a queda da sua popularidade foi verificada a partir do surgimento da escola do *dolce stil nuovo*, na Toscana, no século XIV, diante da presença de poetas como: Guido Guinizelli, Guido Cavalcanti, Dante Alighieri e Francesco Petrarca. Eles “sentiram a necessidade de quebrar o formalismo da escola provençal, fazendo com que a palavra poética fosse a real expressão do sentimento”. (D’ONOFRIO, 1995, p. 58). A poesia provençal estabeleceu a capacidade de liberdade da linguagem poética, evitando ficar atrelada à regra ou à gramática, tendo em Petrarca (1304-1374), seu principal representante e primeiro poeta introspectivo de língua neolatina. O poeta fez escola: o petrarquismo predominou como moda poética na Europa até o advento do Romantismo.

Com a decadência do Trovadorismo, no final do século XIV, instaurou-se o divórcio entre a letra e a pauta da música, aquela poesia oriunda da *polis*, composta para ser cantada ou acompanhada da música, deixou de ser apreciada pelos ouvidos e passou a ser escrita para ser lida, sendo recitada e endereçada aos olhos. Este fenômeno foi verificado, segundo Moisés (2006), com surgimento da poesia denominada quatrocentista ou palaciana recolhida por Garcia de Resende no seu Cancioneiro Geral (1516). Essas produções poéticas do Cancioneiro Geral mostram que a poesia lírica deixou de ser composta para ser

cantada e passou a ser recitada ou escrita para ser lida. Sobre este fenômeno o crítico assegura que:

a poesia nele contida caracteriza-se, antes do mais, pelo divórcio operado entre a 'letra' e a música. Noutros tempos: superada a voga da lírica trovadoresca, a poesia desliga-se dos compromissos musicais, e passa a ser composta para a leitura solitária ou a declamação coletiva. A poesia torna-se autônoma, realizada apenas com palavras despidas do aparato musical, que a tornava dependente ou, ao menos, lhe cortava o voo. O ritmo, agora, é alcançado com os próprios recursos da palavra disposta em versos, estrofes, etc., e não com a pauta musical. A poesia adquire ritmo próprio, torna-se 'moderna', mas, diga-se de passagem, não cessará daí por diante de buscar o antigo consórcio através de uma série de tentativas, sobretudo a partir da revolução romântica. (MOISÉS, 2006, p. 37).

No Renascimento, considerado o período clássico, houve uma releitura da teoria do filósofo grego Aristóteles, o objetivo da lírica passou a ser a imitação em geral, e não somente das ações dos homens. A compreensão estética do fazer poético, com base na visão clássica, normativa e preceptiva, tornou-se mais rígida, sendo responsável por nortear as leis e regras do sistema crítico neoclássico permanecendo até a fase romântica. Além disso, a invenção da imprensa no século XV colaborou para a divulgação da poesia sob a forma escrita, fortalecendo as relações com a assimilação pela leitura, deixando seu acompanhamento musical original.

D'Onofrio (1995) acrescenta que a renascença, o Barroco e o Arcadismo realizaram o retorno às concepções da lírica desenvolvida na Baixa Idade Média, ou seja, o trovadorismo, o estilonovismo, o petrarquismo e o bucolismo. Porém, eles acrescentaram uma nova roupagem à imitação de formas e de conteúdos da poesia greco-romana. Durante este período, sob a influência, principalmente, de Petrarca, a forma bastante cultivada na poesia lírica foi o soneto, com predomínio do formalismo e do universalismo.

No Romantismo, houve nova mudança a qual foi considerada pela crítica utópica e revolucionária na história da literatura, e a evolução do gênero lírico não ficou isenta. Com origem na Alemanha e na Inglaterra, o Romantismo surgiu no contexto do século XVIII assinalado pelo primado da razão perdurando por grande parte do século XIX. Nesse contexto, o poeta viu-se lançado numa sociedade marcada por um novo cenário configurado pela indústria, ciência e tecnologia, que começavam a emergir. Por um lado, o utilitarismo fascinou o homem, por outro, o poeta percebeu a perda de sua função na sociedade, viu-se inutilizado. Como reação a essa sociedade, o poeta romântico buscou manter vivo o mito literário de sua própria figura, preservando certa áurea divina a qual

mantinha até pouco tempo, e tentou assegurar o seu lugar servindo-se da valorização da emoção individual, transformando a poesia numa expressão da alma.

A partir do século XIX, a lírica vinculou-se ao domínio de um conteúdo relacionado com a subjetividade, o “eu”. Com o mergulho no subjetivismo emocional e percorrendo o caminho da evasão, o sentimento aflorou nos poetas românticos, que abandonaram a estética clássica em favor da liberdade de sentir e de se expressar. Octavio Paz (1984), em *Os Filhos do Barro*, afirma que o Romantismo possui um lado moral e político, e destaca que esse movimento não foi uma religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia. Para esse poeta-crítico, o Romantismo configurou-se “como um modo de pensar, sentir, enamorar-se, combater, viajar. Um modo de viver e um modo de morrer”. (PAZ, 1984, p. 83).

Para Moisés (2002), o Romantismo figura ainda como um movimento cultural complexo, paradoxal e diversificado, pois no plano estético reagiu violentamente contra a harmonia, placidez e o equilíbrio dos clássicos, recusando as regras e modelos, propagando a liberdade criadora. Por conseguinte, é essencialmente de caráter contraditório, tendo em vista que, de um lado, cedeu lugar às produções e reflexões estéticas que expressavam a emoção e o sentimento individual. De outro, inseriu o contexto social nas composições como forma de resgate da linguagem criativa.

A visão de mundo do poeta já não se identificava com a propagada pela estética do classicismo, o homem deixou de ser visto como um ser uno, e passou a ser compreendido como um ser cingido, fragmentado, dissociado. Isso gerou um sentimento de infelicidade, de tédio e de desgosto face à efemeridade, e um desajustamento no que tange ao contexto social, recebendo o nome de mal do século, cujo desdobramento foi uma busca de evasão da realidade.

Os românticos apropriando-se da arte engendraram seu próprio mecanismo, oscilando entre a fascinação pelas construções da razão crítica, e a repulsa da sociedade burguesa. O culto da sensibilidade e da paixão transformou-se em crítica moral e política por intermédio da ironia e da analogia. Os poetas românticos passaram a se alimentar de sonhos e ilusões, e a poesia apresentou traços marcantes da dissonância, do lúgubre, da melancolia e da tristeza. As ambientações de tons claros e diurnos cederam lugar aos espaços noturnos e mórbidos, como notamos em “*The Raven*” (“O Corvo”), de autoria de Edgar Allan Poe. A ambientação apresentada nesse poema demarca o predomínio de sensações negativas, como tristeza, saudade e medo. Hugo Friedrich (1991) assegura que

esses aspectos elencados como “categorias negativas” da lírica moderna começaram a se esboçar no Romantismo.

A poesia lírica desta fase, portanto, distanciou-se do âmbito da imitação e conquistou prestígio inusitado, pois dela nasceu uma nova concepção da poesia, a qual foi compreendida como linguagem de sons, de tons e de metro, isto recuperou a unidade original entre a palavra poética e a música. Segundo Cara (1989), com essa criação poética, o poeta pode ir além das tendências estéticas e ideológicas de sua época. A estética romântica recebeu valiosas contribuições de poetas românticos alemães e ingleses, principalmente, no que se refere aos principais fundamentos da poesia lírica deste momento: o ritmo, a ironia e a analogia.

Na Modernidade, o fazer poético deslocou a atenção para as próprias possibilidades internas da linguagem e o fenômeno lírico se expandiu e se emancipou. O diálogo com a tradição foi mediado pela linguagem alegórica e fragmentada. O poeta moderno efetivou esse elo na forma como se concretizava o poema, ou seja, mediante valorização do ritmo, sonoridade, ambiguidade de sentidos, organização inédita de imagens e associações criativas, abdicando-se das regras e modelos.

Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich (1991) registra o surgimento da lírica moderna, desde os meados do século XIX até o século XX. Nesse estudo, Friedrich dá visibilidade aos conceitos fundamentais da poesia moderna, os quais se cristalizaram nas obras dos expoentes do modernismo europeu, tais como: Charles Baudelaire, Conde de Lautréamont, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. O teórico delineia o caminho da lírica moderna produzindo uma análise que apresenta e descreve as categorias dessa poesia. De acordo com Friedrich, até o início do século XIX, a palavra poética situava-se em âmbito ressonante com a sociedade, fazendo parte de um quadro idealizante de assuntos e situações costumeiras.

No entanto, em meados do referido século, houve uma ruptura nesse quadro, e a poesia fez oposição à sociedade, cujos interesses estavam voltados para a segurança econômica da vida. Com isso, incidiu uma tensão sobre a língua comum e a poética. Essa ruptura com a tradição gerou uma perturbação na linguagem poética a qual tornou “o lamento pela decifração científica do universo e pela ausência de poesia”. (FRIEDRICH, 1991, p. 20). Nesse sentido, a poesia apresentou-se como linguagem do sofrimento que gira em torno de si mesmo e a lírica definida como “o fenômeno mais puro e sublime desta poesia”. (FRIEDRICH, 1991, p. 20).

Friedrich argumenta que a poesia moderna suscitou um entrelaçamento de tensões dissonantes e mostrou-se pluriforme na sua significação, exprimindo traços de origem arcaica, oculta e mística, os quais se contrastavam com aspectos de aguda intelectualidade, simplicidade da exposição e complexidade do que era expresso, denotando tanto tensões formais quanto de conteúdo. O crítico afirma que a lírica moderna impôs à linguagem uma tarefa paradoxal, ou seja, a tarefa de expressar e simultaneamente encobrir um significado.

Esses atributos impediram a intimidade comunicativa, ou a disposição anímica na poesia, e assinalaram, em seu tecido, o sentido de dissonância cuja origem está na obscuridade. O autor assegura que a obscuridade converteu-se em princípio estético dominante, isso ocasionou o afastamento da poesia da função normal de comunicação da linguagem, por conseguinte, situou o fazer poético moderno numa esfera a qual estava mais distante do que próxima do leitor.

Em vista disso, a lírica moderna não se mostrou de fácil compreensão, já que se apresentou enigmática e obscura. Todavia, ela surpreendeu o seu leitor, principalmente, no que se refere a sua admirável produtividade e a sua capacidade de encantar, de seduzir e de inquietar, pois “a magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça desorientada”. (FRIEDRICH, 1991, p. 15).

Diante disso, Friedrich afirma que a junção da incompreensibilidade com a fascinação colaborou para o surgimento da dissonância, geradora de uma tensão a qual está mais próxima de uma inquietude do que de uma tranquilidade. Deste modo, a obscuridade da poesia lírica moderna mostra-se intencional, uma vez que o poeta não escreve versos para se fazer compreender.

Refugiada, portanto, no âmbito do não familiar, das deformações e das estranhezas, a estrutura composicional dessa poesia e a originalidade poética foram atribuídas à recorrência à anormalidade do poeta. Esta se manifestou nas “categorias negativas” da linguagem, tais como: a obscuridade, a fragmentação, a dissonância, a plurisignificação e a tensão em vários aspectos, entre eles: a relação entre lírica e sociedade. No entanto, essas “categorias negativas” foram utilizadas, como afirma Hugo Friedrich (1991), “não para depreciar, mas para definir”.

Nessa acepção, as “categorias negativas” da lírica moderna proporcionaram ao poeta moderno expor, por meio da escrita, a relação conflituosa da crise do sujeito face às transformações sociais que afetaram o Ocidente desde o final do século XVIII, e se agravaram pelo esgotamento da fidelidade estética aos padrões clássicos. Essa relação tensiva desencadeou rupturas na tradição literária ocidental, sobretudo, a partir século XIX

com o Romantismo, apresentando desdobramentos na crise da linguagem devido à separação entre o discurso social e o discurso literário.

2.7 O retorno de Cruz e Sousa às fontes da lírica

O poema “Esquecimento” apresenta, em seus versos, Cruz e Sousa como um viajante no tempo e no espaço. Na forma de diálogo interior com as estrelas distantes, o poeta reporta à Grécia Antiga e por meio das águas noturnas e sombrias de *Léthe*, o rio do esquecimento, conduz o leitor a uma espécie de travessia rumo ao desconhecido ou à outra margem de um novo modo de ser poético. Qual novo Ulisses, que pelo mar volta para casa, Cruz e Sousa, ao fazer a travessia do mar noturno do inconsciente, regressa à origem da poesia lírica.

Isso demonstra o reconhecimento de uma identidade cultural entre poetas, os quais, em contínuo retorno à terra da linguagem, à morada da letra, à casa da palavra, se reconhecem como viajantes no tempo e no espaço. Por outro lado, sugere que há por parte do autor a busca de uma identidade pessoal a qual almeja atingir o reconhecimento da singularidade do seu próprio modo de expressão.

Ao retornar à historicidade da lírica, Cruz e Sousa apropria-se da tradição e faz vir a lume, na tecitura de “Esquecimento”, elementos que sugerem um vínculo com os mitos de *Mnemosyne* e *Lesmosyne*. Mas, a associação com esse aspecto mítico não significa o retorno do mundo dos deuses para a poesia do referido poeta, uma vez que a sua poética se insere num mundo desencantado. O dado mitológico torna-se somente um material poético para apresentar ao presente histórico uma espécie de memória cultural da poesia lírica, e, sob novo olhar, rerepresentá-la diante do momento de crise, o qual necessita de um novo paradigma de reorganização.

Sob essa perspectiva, a relação dos referidos mitos com o fazer poético em “Esquecimento” encaminha para o jogo ambíguo dos significantes lembrar/esquecer, o qual é resultado da dobra da palavra, a geratriz do jogo dual entre a identidade e a diferença, bem como dos embates estabelecidos entre a ausência e a presença, entre a vida e a morte, entre a memória e o esquecimento do poético. Com esse jogo dos significantes lembrar/esquecer, o poeta implanta um ponto de tensão entre o tempo mítico e o histórico, a tradição que se esvai e a modernidade que se instaura. De igual modo, recria novamente o tema do esquecimento, expondo os antigos problemas do lugar do poeta e da poesia na

sociedade, tais como: a liberdade de expressão, a autonomia da criação artística e um profundo desejo de não ser esquecido pelo seu povo.

A presença do dado mítico de *Mnemosyne* e *Lesmosyne*, aliada à sua ambiguidade, ao lusco-fusco e ao claro/escuro, sugere que há, em “Esquecimento”, uma passagem cíclica de uma construção poética solar para uma produção das sombras. Constatamos nesse poema a sugestão do momento no qual houve o processo de tomada de “Consciência para a Consciência de si” ou o alargamento de uma visão do poeta como ser inspirado para um ser agente, o qual faz escolhas e organiza seus próprios pensamentos.

Com isso, a urdidura desse texto poético adentra o ser e o tempo da poesia sousiana, sugerindo uma dimensão de como o poeta procura obter uma forma peculiar que o distingue dos textos inseridos na tradição ocidental ao expor as marcas de sua própria voz. Nesse caso, podemos dizer que o fazer poético, em “Esquecimento”, demonstra a passagem ou o “amadurecimento” de um processo criativo “despretensioso” para um processo criativo altamente pretensioso, que culmina na escrita de *Últimos Sonetos*, como afirma Anelito de Oliveira.

Desse modo, a tecitura do poema revela que a lírica sousiana preside um fazer poético que faz um corte com o discurso literário de seu tempo. A escrita de Cruz e Sousa, como uma cicatriz distintiva, deixa marcas da repetição e da diferença, as quais são comunicadas pela ação da memória, legitimando, em seu interior, a inscrição da alteridade. O poeta retoma a marca da autoridade da tradição atualizando-a numa relação crítica ora de proximidade ora de distanciamento entre o passado, o presente e o futuro, criando, desse modo, sua própria técnica de invenção.

Cruz e Sousa assume “a autoridade de herdeiro de Homero, o que é o mesmo que dizer herdeiro de Ulisses, de igual modo, de ‘todos os velhos poetas’ cujas marcas contaminam seu discurso”. (BRANDÃO, 2001, p. 254). Em face disso, notamos o reconhecimento de que

todo poeta vem de longe, muito longe; ninguém é mais histórico, mais memorioso, mais “velho” que ele. Sabia-se disso no tempo de Homero, Dante e Camões, quando o lugar reservado ao poeta era, sobretudo, o de um historiador do passado, do presente e do futuro, o que dizia o visto, o avistado e o entrevisto — um historiador especial, um oráculo um vidente. Esse poeta ainda resiste, tem que resistir, porque nisso reside sua própria especificidade em relação a seus semelhantes e não semelhantes. (OLIVEIRA, 2013, p. 19).

O poema “Esquecimento”, portanto, apresenta a sugestão de que Cruz e Sousa resiste ao esquecimento, buscando o parâmetro em seus antecessores. Sobre esta temática, o crítico T. S. Eliot (1989), no ensaio “Tradição e talento individual”, diz que:

nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele temos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. (ELIOT, 1989, p. 39).

Diante disso, compreendemos que Cruz e Sousa adota uma postura estética aliada a uma atitude ética ao apropriar-se da tradição. Esse ato do poeta não é feito de um modo ingênuo, mas é realizado como uma questão de escolha crítica. De um lado, conserva em seu fazer poético algumas estratégias consagradas e em consonância com nossa tradição literária. De outro, revê noções clássicas de organização de nosso sistema literário e apresenta estimulantes rupturas e inovações, as quais revigoram profundamente a nossa poesia lírica.

Em vista disso, podemos dizer que, mesmo reconhecendo a pertença a uma linhagem de precursores, Cruz e Sousa ousa ir além em sua criação, pois ele relaciona-se com o patrimônio herdado com “uma sorte de repetição do mesmo, porém, contaminado de diferenças”. (BRANDÃO, 2001, p. 254). Dessa maneira, o poeta torna-se o responsável por manter viva a memória da tradição pelo permanente processo de reinvenção, todavia, avança para águas mais profundas ao navegar rumo ao desconhecido, com o objetivo de atingir o seu próprio modo de expressão, intento que distingue de maneira singular a poética desse autor entre os seus pares.

2.8 “Esquecimento”: signo da memória

Pouco privilegiado pela crítica, o poema “Esquecimento” contém um jogo de enigmas que solicita decifração e simultaneamente vela a significação. Para decifrá-lo o leitor, por uma via, é incentivado a lançar-se em outro jogo lúdico, no qual se encaixam peças de um mosaico, por outra via, sente-se impulsionado a seguir o fio de Ariadne para percorrer os labirintos da sua construção, a qual é composta de sonho e de realidade.

A tecitura do poema mostra o distinto trabalho que o poeta Cruz e Sousa realiza com a linguagem ao movê-la do “igualmente antigo, do igualmente épico”, e do familiar para o desconhecido. Sob esse olhar, a construção poética desse texto admite uma forma híbrida que abriga o simples e o complexo, a *Alétheia* e o engano, o inefável e o transcendente,

causando um estranhamento em seu leitor, pois seus versos demonstram a transfiguração do real e o simbólico no horizonte da metáfora do desejo, do texto do inconsciente e da forma gráfica do sonho.

Com esses atributos, a escrita, em “Esquecimento”, segue uma lógica regida pelo “inconsciente estruturado como linguagem”, e busca fazer morada no coração do espaço sem tempo, o espaço eterno. Com um processo não mais nas coisas, mas na linguagem, o poema recorda um tempo originário e dá sinais da modernidade. Por uma via, retoma a historicidade da lírica enquanto memória e linguagem. Por outra, apresenta uma tensão dissonante, que rompe com a harmonia clássica e faz um mergulho no campo desarmônico, o qual insere o seu processo criativo no horizonte da lírica moderna.

Nesse sentido, esse texto poético traz à presença

traços de origem arcaica, mística e oculta que contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arrebato linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. (FRIEDRICH, 1991, p. 16).

Diante disso, podemos dizer que a criação poética de “Esquecimento” tanto evoca a recordação da tradição poética, os primórdios da poesia lírica, quanto traz elementos inovadores que rompem com o antigo e o familiar. O poeta revisita o passado histórico literário e o rerepresenta utilizando símbolos que se desdobram em imagens e sonoridades poéticas multifacetadas. A linguagem do poema desloca-se para o âmbito no qual as diferenças reais são suprimidas e existe a múltipla transformação de uma coisa na outra.

Assim, seduzido pela palavra poética, Cruz e Sousa realiza uma aventura de regresso ao manancial da linguagem, escavando aquilo que foi relegado ao reino do não ser, trazendo-o novamente à memória. Na trama do fio poético, esse autor expõe um constante processo de recordar/rememorar que faz vir à tona uma dimensão dos aspectos míticos da memória divinizada, os quais evocam a presença dos mitos de *Mnemosyne* e de *Lesmosyne*, a presença mitopoética da memória e do esquecimento. Além disso, ele retoma o lugar clássico da poesia e do poeta.

De igual modo, Cruz e Sousa traz à baila o desespero de um sujeito inserido num momento agoral que sente a angústia e o medo de ser esquecido. Por isso, ele busca realizar o feito poético que antecipa a sua futura lembrança ao estabelecer o elo entre lembrar/esquecer. Jogo que se configura como uma artimanha da escrita para lutar contra o

esquecimento que é, simultaneamente, um paradoxo e um enigma, pois sugere a palavra em sua dobra num constante velar e desvelar.

Diante disso, notamos que, “em Esquecimento”, o poeta evoca as tensões dos mitos de *Mnemosyne* e *Lesmosyne*, as quais geram os embates entre a presença e a ausência, entre o lembrar e o esquecer. Além de demonstrar o reconhecimento da ausência, que é simultâneo ao desejo de fazer vir à tona um esquecimento silenciador. A tecitura do poema, portanto, compreende, em seu conteúdo, uma íntima relação com a ambiguidade dos referidos mitos, os quais suscitam o aparecimento de um lugar de combate no discurso desse texto poético ao decidir entre a memória e o esquecimento, cuja implicação insinua uma luta por um reconhecimento. Constituído de uma série de imagens superpostas, o fazer poético gera tensões as quais sugerem uma interconexão entre a Literatura, a Memória e a História.

A essa maneira, o poema vela e desvela o movimento de busca, de construção e de constituição de um sujeito desejoso de reconhecimento, o qual também luta contra o apagamento de sua memória no plano histórico. Urdida pelo viés do esquecimento, a memória surge numa experiência trágico-amorosa que expõe uma travessia do eu lírico pelo vale sombrio da morte, culminando com uma chegada à região insólita e desolada do Hades. O poema forma uma metaimagem interativa composta de elementos que evocam o céu, a terra e o inferno, bem como a passagem da vida para a morte e desta para a imortalidade.

Assim, ao urdir a sua memória pela teia do esquecimento, Cruz e Sousa tanto promove o lirismo em seus versos quanto estabelece um ponto de tensão sobre o tempo mítico e o histórico, a tradição que se esvai e a modernidade poética que se implanta. Em face disso, o poeta nos surpreende, e reconhecemos nele um “Homero lírico de um tempo sem grandeza”, (AGUIAR, 1998, p. 18), pois, de uma maneira astuciosa, desenvolve a problemática da luta da palavra e do amor contra a morte e os apagamentos. Ato que se revela uma bela metáfora contra o eterno esquecimento de si e de sua amada, a poesia. Diante disso, podemos dizer que “Esquecimento” dá a conhecer as angústias de um sujeito desejoso de imortalidade.

Nessa essa atmosfera e na certeza de que “o poeta não é um homem rico em palavras mortas, mas em vozes vivas”, (PAZ, 1982, p. 55), convidamos você, leitor, para desvendar conosco esse universo constituído de mistério, de sonho, de abismo, de nebulosidades, de recordações, de desejos, de sensações, de alegrias e de saudades, as quais passam na

imaginação como relâmpagos sagrados e cintilantes, fazendo vir novamente à memória um esplendor litúrgico de pálios e aromas de açucenas.

Como viajantes e observadores das constelações, distantes no tempo e no espaço, vamos navegar no mar noturno das letras que brotam do sonho e do inconsciente estruturado como linguagem, com o intuito de aportarmos nos mistérios das mansões do esquecimento. Para tanto, chamamos à presença a pedra angular deste estudo: o poema “Esquecimento”, de autoria de João da Cruz e Sousa.

Ouçamos seu canto e sua letra:

ESQUECIMENTO

Ó Estrelas tranquilas, esquecidas
 No seio das Esferas,
 Velhos bilhões de lágrimas, de vidas,
 Refulgentes Quimeras.

Astros que recordais infâncias de ouro,
 Castidades serenas,
 Irradiações de mágico tesouro,
 Aromas de açucenas.

Rosas de luz do céu resplandecente,
 Ó Estrelas divinas,
 Sereias brancas da região do Oriente,
 Ó Visões peregrinas!

Aves de ninhos de frouxéis de prata
 Que cantais no Infinito
 As Letras da Canção intemerata
 Do Mistério bendito.

Turíbulos de graça e encantamento
 Das sidéreas umbelas,
 Desvendai-me as Mansões do Esquecimento,
 Radiantes sentinelas.

Dizei que palidez de mortos lírios
 Há por estas estradas
 E se terminam todos os martírios
 Nas brumas encantadas

Se nessas brumas encantadas choram
 Os anseios da Terra,
 Se os lírios mortos que há por lá se auroram
 De púrpuras de guerra.

Se as que há por cá titânicas cegueiras,
 Atordoadas vitórias,
 Embebedam os seres nas poncheiras
 E no gozo das glórias!

O céu é o berço das estrelas brancas
Que dormem de cansaço...
E das almas olímpicas e francas
O ridente regaço...

Só ele sabe, o claro céu tranquilo
Dos grandes resplendores,
Qual é das almas o eternal sigilo,
Qual o cunho das dores.

Só ele sabe, o céu das quint'essências,
O Esquecimento ignoto
Que tudo envolve nas letais diluências
De um ocaso remoto...

O Esquecimento é flor, sutil, celeste,
De palidez risonha.
A alma das coisas languemente veste
De um véu, como quem sonha.

Tudo no esquecimento se adelgaça...
E nas zonas de tudo
Na candura de tudo, extremo, passa
Certo mistério mudo.

Como que o coração fica cantando
Porque, trêmulo, esquece,
Vivendo a vida de quem vai sonhando
E no sonho estremece...

Como que o coração fica sorrindo
De um modo grave e triste,
Languidamente a meditar, sentindo
Que o esquecimento existe.

Sentindo que um encanto etéreo e mago,
Mas um lívido encanto
Põe nos semblantes um luar mais vago,
Enche tudo de pranto.

Que um concerto de súplicas, de mágoa,
De martírios secretos,
Vai os olhos tornando rasos d'água
E turvando os objetos...

Que um soluço cruel, desesperado
Na garganta rebenta...
Enquanto o Esquecimento alucinado
Move a sombra nevoenta!

Ó rio roxo e triste, ó rio morto,
Ó rio roxo, amargo...
Rio de vãs melancolias de Horto
Caídas do céu largo!

Rio do esquecimento tenebroso,
Amargamente frio,
Amargamente sepulcral, lutuoso,
Amargamente rio!

Quanta dor nessas ondas que tu levas,
Nessas ondas que arrastas,
Quanto suplício nessas tuas trevas,
Quantas lágrimas castas!

Ó meu verso, ó meu verso, ó meu orgulho,
Meu tormento e meu vinho,
Minha sagrada embriaguez e arrulho
De aves formando ninho.

Verso que me acompanhas no Perigo
Como lança preclara,
Que este peito defende do inimigo
Por estrada tão rara!

Ó meu verso, ó meu verso soluçante,
Meu segredo e meu guia,
Tem dó de mim lá no supremo instante
Da suprema agonia.

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

Embora o esquecimento vão dissolva
Tudo, sempre, no mundo,
Verso! que ao menos o meu ser se envolva
No teu amor profundo!

Esquecer é andar entre destroços
Que além se multiplicam,
Sem reparar na lividez dos ossos
Nem nas cinzas que ficam...

É caminhar por entre pesadelos,
Sonâmbulo perfeito,
Coberto de nevoeiros e de gelos,
Com certa ânsia no peito.

Esquecer é não ter lágrimas puras,
Nem asas para beijos
Que voem procurando sepulturas
E queixas e desejos!

Esquecimento! eclipse de horas mortas,
Relógio mudo, incerto,
Casa vazia... de cerradas portas,
Grande vácuo, deserto.

Cinza que cai nas almas, que as consome,
 Que apaga toda a flama,
 Infinito crepúsculo sem nome,
 Voz morta à voz que a chama.

Harpa da noite, irmã do Imponderável,
 De sons langues e enfermos,
 Que Deus com o seu mistério formidável
 Faz calar pelos ermos.

Solidão de uma plaga extrema e nua,
 Onde trágica e densa
 Chora seus lírios virginiais a lua
 Lividamente imensa.

Silêncio dos silêncios sugestivos,
 Grito sem eco, eterno
 Sudário dos Azuis contemplativos,
 Florescência do Inferno.

Esquecimento! Fluido estranho, de ânsias,
 De negra majestade,
 Solução nebuloso das Distâncias
 Enchendo a Eternidade! (SOUSA, 1995, p. 118 - 122).

O poema “Esquecimento” mostra-se como uma Ode que se ancora na origem da lírica e apresenta a descida do poeta aos Infernos. Com étimo no grego *oidê* a palavra Ode, assim como o vocábulo hino, significa canto. De origem remota e sinônimo de canção, a Ode constituía-se num poema destinado a ser cantado por poetas acompanhados ao som de um instrumento de corda, como a lira e a harpa. Desde Homero, essa forma poemática aparece, originariamente, nos registros da antiguidade clássica como um canto que expressava sentimentos de alegria ou de tristeza e, especialmente, o amor. A Ode foi desenvolvida por seus autores quando intencionavam atingir diversos significados, tais como: o canto de louvor, o canto fúnebre, o canto religioso, o canto mágico e o canto de guerra.

O sentido da palavra Ode sofreu alterações com o decorrer do tempo e, por volta do século VI a.C, passou a ser uma forma poética rimada, com versos dispostos em quartetos e de metros diversificados. Constituindo-se num poema lírico de alguma extensão, de assuntos solenes e nobres, no tom e no estilo, obteve o prestígio dos melhores poetas líricos da Grécia antiga. A Ode passou a exercer uma função quase igual a do hino e incorporou em seu tecido literário temáticas para celebrações de algum evento especial, como: a exaltação à religião, à pátria, aos heróis de guerra ou de atividades esportivas,

Esses aspectos distinguem a Ode em dois tipos: a monódica, com tendências a um lirismo subjetivo, reflexivo e meditativo, objetiva celebrar acontecimentos pessoais, sendo

interpretada pelo próprio autor. Os assuntos mais ocorrentes são o amor, o vinho, e os prazeres de mesa. A segunda modalidade refere-se à forma coral com lirismo de expressão coletiva destinada às ocasiões de cerimônia públicas, tais como: funerais, aniversários e eventos estatais.

Conforme D'Onofrio (1995), a invenção da forma triádica: a estrofe, a antístrofe e o epodo ou canto posterior, final ou sintético, que a partir do século VI a.C. se tornou modelar, é atribuída a Estesícoro. Segundo o autor, nessa época, a atividade poética ainda não estava separada da arte dramática. Isso colaborou para se realizar uma articulação da poesia com o movimento teatral e a dança. Conseqüentemente, enquanto uma parte do coro cantava a estrofe de um lado da orquestra, realizando movimentos de dança, outro semicoro respondia com a antístrofe do lado oposto; em seguida, os dois semicoros juntavam-se no meio do proscênio para cantar o epodo.

Esse tipo de Ode foi muito cultivada por Píndaro (século VI-V a.C.), e chamada de triunfal ou pindárica. Píndaro se destaca entre os poetas líricos gregos, por suas famosas Odes elogiosas, configuradas nas modalidades Olímpicas, Píticas, Nemeias ou Ístmicas. Com fundamentos no modelo das canções corais do drama grego, a ode pindárica buscava glorificar a vitória atlética, prestar louvor aos vitoriosos nos jogos, elevar e exaltar os grandes valores morais. A ode monódica ou ligeira, denominada sáfica, constituída de três versos longos homométricos seguidos de um quarto mais curto, obteve o reconhecimento dos poetas líricos da Grécia antiga, tais como, Safo, Alceu e Anacreonte.

Na literatura latina, destaca-se o poeta Horácio. Buscando referências nas fontes gregas como Alceu, Safo, Anacreonte e Píndaro, ele tornou-se o introdutor e principal seguidor da Ode latina. A Ode horaciana, largamente, imitada pelos humanistas, além de exaltar a grandeza de Roma, sob o principado de Otávio César Augusto, exprimia a concepção ética do autor, a qual era guiada pela filosofia do bom senso. Entretanto, de modo divergente das odes públicas de Píndaro, a Ode horaciana apresenta teor privado e pessoal. Algumas de suas expressões poéticas tornaram-se provérbios, como exemplo, lembramos o famoso “*Carpe diem*” (o aproveitamento do momento presente, uma vez que o futuro é incerto).

Na Idade Média, esta forma poética foi posta de lado, porém, renasceu na Era Moderna, e voltou a ser cultivada pelos melhores poetas da renascença como Camões. No Romantismo, a Ode sofreu perda em seu fascínio e caiu um pouco no esquecimento. Todavia, continuou a ser desenvolvida sob novas formas e matizes mantendo, no entanto, o tom grave, conferido pela linguagem eloquente e solene, próxima do drama e da poesia

épica. Quanto à forma, D'Onofrio menciona a existência de três tipos de ode: pindárica, que conservou a estrutura originária de três estrofes, sendo as primeiras duas (estrofe e antístrofe) iguais, e a terceira (epodo), diferente; a horaciana, composta de estrofes iguais; e a ode livre, que admite um número variável e irregular de estrofes. Com relação ao conteúdo, como já vimos, a ode pode tratar de assuntos elevados (heroica ou pindárica) ou de assuntos leves (sáfica, amorosa, anacreônica, pastoril).

Lamartine, Victor Hugo, Musset, Shelley, Keats, Théodore de Bandias, Antero de Quental, Verlaine, Paul Valéry, Paul Claudel, T. S. Eliot, Eugénio de Castro, Fernando Pessoa, pelos heterônimos Ricardo Reis e Álvaro de Campos, e Miguel Torga são exemplos poéticos que se destacam pela adoção da Ode em suas composições. Na literatura brasileira, Moisés (2004) destaca que a adoção da Ode surgiu apenas no século XVIII, com Cláudio Manuel da Costa, Sousa Caldas e outros; no século XIX, Castro Alves, Tobias Barreto e outros; fazendo parte desta centúria temos ainda Raul de Leoni, Mário de Andrade, Emílio Moura, Carlos Drummond de Andrade e outros.

José Valdivino (1963) ressalta que podemos inserir Cruz e Sousa nesta constelação e atrair a atenção do leitor para duas poesias deste autor, as quais são realizadas em forma de Ode cuja estrutura intercala versos de 10 e 6 sílabas, sendo também peças constitutivas do livro *Faróis*, são elas: “Os Monges” e “Esquecimento”, o nosso objeto de estudo, aqui em questão.

Em nossa análise, consideramos “Esquecimento” uma Ode que situa entre as experiências passadas e o novo que surge. O poema sugere uma experiência desdobrada em exercício de memória no qual o poeta recorda um passado coletivo que se desloca para o passado individual. Nesse poema, Cruz e Sousa assume o papel de aedo na modernidade e traz à presença os tempos longínquos, nos quais a poesia, o canto e dança, a magia, os mitos e a religião convergiam para o coração da comunidade. Em face disso, percebemos que esse texto poético recorda tempos em que os homens se agrupavam em volta da fogueira, tempos nos quais o ritmo e o culto eram um rito, imagem, sentido, além de coletivos.

Além da marca da tradição, “Esquecimento” contém os objetivos da poética simbolista, tais como: o vago, o uso das maiúsculas, exclamações, reticências, a musicalidade, o místico, a associação de ideia e imagens, o inconsciente, a intuição, o sonho, a quimera, a sugestão, o eu-profundo, a alma, a espiritualidade, o subjetivismo, o brumoso, o transcendente, o infinito, o impreciso retorno à atitude conflitual do Barroco, a metalinguagem, o desconhecido e o indizível.

Bastante sugestiva, pela forma e pelo conteúdo, a peça é composta por uma singular linguagem poética disposta em 35 quadras, ou quartetos, em que se combinam metodicamente decassílabos e hexassílabos, por sinal, é um tipo de verso muito utilizado em Cruz e Sousa. O vocabulário e os símbolos são recorrentes em sua obra. Deste modo, o poema traz a insígnia do projeto estético-criativo do poeta, podendo ser considerado síntese de sua obra. Isso porque “Esquecimento” contém um simbolismo profundo, o qual presentifica a centelha resplandecente, a letra como traço infinito, que brilha na noite do inconsciente do poeta.

Extremamente sonoro, rítmico e musical, o poema é rico em rimas, assonâncias, aliterações e sinestésias demonstrando uma verdadeira exaltação à função da palavra. Nele, ocorre uma fusão de estrofes que mesclam visões de um mundo coletivo e de um mundo particular com percepções místicas e fragmentos de imagens oníricas. Seus versos sugerem um misto de reflexões que se direcionam para o amor apaixonado pela arte, para o desejo de voo e de plenitude, para o místico-transcendente, para a busca de comunhão entre o homem e a poesia, e para a incessante defesa do ato poético. De igual modo, eles demonstram a elevação e a queda, o inefável e o contra-sublime, a luta e a defesa, a dor e a solidão.

“Esquecimento” expõe ainda uma tentativa de exprimir, por meio de metáforas polivalentes, um esforço de apreensão e comunicação do indizível de uma paisagem interior. A tecitura do poema suscita um efeito sinestésico que desperta no leitor a sensação de estar participando ora de um espetáculo teatral, ora de um ofício litúrgico, ora de um concerto, isto em território lírico. Como síntese, o poema nos apresenta a oferenda do poeta como vítima e sacerdote ao efetuar um pacto memorialístico, o qual é selado com um sacrifício em honra de sua memória e de sua amada, a poesia. Por situar no porvir, na espera de que aquilo que foi pactuado irá cumprir-se ou acontecer, o texto instaura um acontecer poético que se torna profético ao incorporar em sua tecitura mito e rito, poética e obra. Nessa instância, a palavra torna-se eficaz ao ser proferida poética, profética e originalmente, produzindo um mundo transfigurado, no qual o real e o sonho transcendem por intermédio da força misteriosa e ambígua da linguagem.

Em síntese, consideramos que, nesse feito poético, o poeta Cruz e Sousa trata o esquecimento sob o signo da memória e como possível geratriz da ideia do vir a ser, de um devir de uma criação multifacetada que retorna às origens, à natureza, ao ser e ao tempo da poesia lírica, demarcando as fronteiras entre percepção e imaginação, entre realidade e ficção, com desdobramento em diferença e alteridade, em ética e estética.

2. 9 Estrelas: musas da memória e guardiãs do esquecimento

O poema “Esquecimento” irrompe da determinação ao invocar um interlocutor distante, “as estrelas tranquilas”. Dessa marca inicial nasce o *modus operandi* de um processo mimético que se encaminha para a indeterminação. Concretizado no horizonte da tradição e da modernidade, esse texto poético regressa aos primórdios da civilização grega e recorda o ato da invocação as Musas e a potência da Palavra, a *Alétheia*, a palavra-cantada. Com isso, o poeta Cruz e Sousa faz vir a lume a memória da poesia oral dos poetas-aedos e da poesia épica clássica. Dessa maneira, a construção do poema opera-se com base num retorno à historicidade da poesia lírica, colocando em evidência o lugar do poeta e da poesia, de igual modo, a importância dos suportes orais e escritos do discurso poético.

Sob esse prisma, a tecitura do poema mostra a relevância da invocação, figura retórica utilizada em textos de poetas-aedos, de poetas épicos e de poetas líricos. Com étimo no latim *invocātīō, ōnis*, a invocação corresponde ao ato de suplicar, de convocar, de chamar em socorro, de implorar, de pedir auxílio ou proteção a pessoas ou divindades. Na invocação, o poeta faz um apelo à divindade solicitando auxílio e inspiração divina no momento da criação de uma obra grandiosa. Esse recurso retórico intensifica o conteúdo emotivo e afetivo na comunicação entre os interlocutores.

No contexto poético, a invocação apresenta um valor indissociável das Musas e da criação. Hesíodo, por exemplo, inicia a sua *Teogonia* com a invocação as Musas, trazendo à presença a *Alétheia*, o princípio fundador de sua poesia, a sua *arkhé*. Sobre essa experiência do mencionado poeta com linguagem, na Grécia Arcaica, o pesquisador Torrano (1995) explica:

por outra palavra qualquer o canto não poderia começar, não poderia se fazer canto, ter a força de trazer consigo os seres e os âmbitos em que são. É preciso que primeiro o nome das Musas se pronuncie e as Musas se apresentem como a numinosa força que são das palavras cantadas, para que o canto se dê em seu encanto. Pois dentro desta perspectiva arcaica, o nome das Musas são as Musas e as Musas são o Canto em seu encanto. O nome das Musas é o próprio ser das Musas, porque as Musas se pronunciam quando o nome delas se apresenta em seu ser, porque quando as Musas se apresentam em seu ser, o ser-nome delas se pronuncia. Elas são o princípio do canto, tanto no sentido inaugural como no dirigente-constitutivo (da *arkhé*). (TORRANO, 1995, p.16).

Na poesia de Hesíodo, o ato de invocar as musas confirma que a invocação é inseparável do ato criador. Na poética desse poeta, invocar, no âmbito da *Alétheia*,

aproxima-se de um transubstanciar o nome na coisa. Fraga (2012) verifica que, além de chamar ou referir, essa ação instaura ou gera as musas como coisa corpórea, dessa maneira, o poeta desvela o ser destas divindades por meio do nome. Ao se invocar essas divindades, elas se presentificam e são geradas no canto do poeta. O germe desse cantar é “um aparecer”, “um mostrar-se”. Segundo Torrano,

a rigor, não há na *Teogonia* uma relação entre linguagem e ser, mas uma imanência recíproca entre eles. Na Teogonia o reino do ser é o não-esquecimento, a aparição (*alethéa*); toda negação de ser vem da manifestação da Noite e seus filhos, entre eles o Esquecimento (*léthe, lesmosyne*). A linguagem, — que é concebida e experimentada por Hesíodo como uma força múltipla e numinosa que ele nomeia com o nome de Musas, — é filha da Memória, ou seja: deste divino Poder trazer à Presença o não-presente, coisas passadas ou futuras. Ora, ser é dar-se como presença, como aparição (*alethéa*), e a aparição se dá, sobretudo, através das Musas, estes poderes divinos provenientes da Memória. O ser-aparição, portanto, dá-se através da linguagem, ou seja: por força da linguagem e na linguagem. O ser-aparição é o desempenho (= a função) das Musas. E o desempenho das Musas é ser-aparição. É na linguagem que se dá o ser-aparição — e também o simulacro, as mentiras. (TORRANO, 1995, p. 23).

A Musa, ao mostrar-se, é reconhecida como presença, como *Alétheia*. Sendo assim, o discurso poético traz à tona o ser, que é desvelado como uma desocultação. O canto poético presentifica o divino por meio do desvelamento da presença numinosa. Na primeira parte do poema “Esquecimento”, Cruz e Sousa busca presentificar o nume nesse texto poético. Esse ato se realiza desvelando-se a presença numinosa, a qual está velada nas letras das palavras seres, palavras-presença. Dessa maneira, o poeta recupera aquilo que foi relegado à região do não-ser e do oblívio.

Com essa atitude, Cruz e Sousa transforma-se em poeta da recordação e apresenta as estrelas como guardiãs das mansões do esquecimento e eternas musas da memória. Esse símbolo das estrelas, por sinal muito utilizado na lírica desse poeta, demonstra que o poema situa entre o antigo e o moderno, além disso, revela a presença do numinoso. Chevalier e Gheerbrant (2009) destacam que esses astros são fonte de luz, retêm o brilho e iluminam. Os autores acrescentam que:

as estrelas representadas na abóbada de um templo ou de uma igreja dizem respeito, especificamente, ao significado celeste desses astros. Seu caráter celeste faz com que eles sejam também símbolos do espírito e, particularmente, do conflito entre as forças espirituais (ou de luz) e as forças materiais (ou das trevas). As estrelas transpassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 404).

Na lírica sousiana, as estrelas podem ser consideradas fiéis companheiras do poeta, elas iluminam a noite de seu inconsciente e cintilam o mais oculto do seu imaginário, como luz que resplandece na fonte primordial. Em “Esquecimento”, as estrelas são como guia, elas indicam o caminho e anunciam a esperança. Esses astros situam o poema entre o antigo e o sempre novo, além disso, evocam os mistérios que envolvem as temáticas da eternidade, do silêncio, do indizível, da distância e da proximidade no universo de sua escrita. A presença numinosa das estrelas, nesse fazer poético, revela-se uma bússola que orienta o poeta em seu caminho rumo à interioridade e ao desconhecido.

Outro aspecto importante a ser considerado é que, assim como o aedo ancestral, o poeta Cruz e Sousa, por meio do recurso retórico da invocação, insere o poema “Esquecimento” no esquema das preces heroicas da poesia épica. O poeta invoca as estrelas e apresenta a elas a sua queixa, isto é, as lágrimas dos velhos bilhões de vidas que estão esquecidas no seio das esferas. Eis os versos:

Ó Estrelas tranquilas, esquecidas
 No seio das Esferas,
 Velhos bilhões de lágrimas, de vidas,
 Refulgentes Quimeras. (SOUSA, 1995, p. 118).

Nessa primeira estrofe, o poeta delinea o horizonte da criação poética do mencionado poema. Isso pode ser notado nas simbologias das estrelas e das quimeras, ambas estão destacadas em maiúscula alegorizante. A quimera é outro símbolo muito significativo em “Esquecimento” e na poesia lírica de Cruz e Sousa. Novamente recorreremos a Chevalier & Gheerbrant (2009), os quais descrevem esse ser mitológico da seguinte maneira:

monstro híbrido, com cabeça de leão, corpo de cabra, cauda de dragão, e que expele chamas. A quimera era filha de Tifão e de Equidna; a mãe, por sua vez, era irmã das Górgonas, e um monstro nascido das entranhas da terra. A quimera foi vencida e exterminada por Belerofonte, herói assimilado ao relâmpago e montado no cavalo Pégaso: esse combate figura em muitas obras de arte e em moedas, sobretudo em Corinto. Todos esses elementos fazem pressentir um símbolo muito complexo de criações imaginárias, saídas das profundezas do inconsciente, e que representam possivelmente desejos que a frustração exaspera e transforma em fonte de padecimentos. A quimera seduz e causa a desgraça de todo aquele que a ela se entrega; não se pode combatê-la frente a frente, é preciso acozá-la e pegá-la de surpresa, chegando-se até as suas mais profundas guaridas. Originalmente, sociólogos e poetas viram na quimera apenas a imagem de torrentes, caprichosas como cabras, devastadoras como leões, sinuosas com serpentes, que não podem ser estancadas pelos diques e que só se consegue secar por meio de artifícios: exaurindo as fontes desviando-lhes o curso. Segundo a interpretação de Paul Diel (DIES, 83), a quimera é uma deformação psíquica, caracterizada por uma imaginação fértil e incontrolável;

ela *exprime o perigo da exaltação imaginativa*. Sua cauda de serpente ou de dragão corresponde à perversão espiritual da vaidade; seu corpo de cabra, a uma sexualidade anômala e caprichosa; sua cabeça de leão, a uma tendência dominadora que corrompe toda relação social. Esse símbolo complexo poder-se-ia encarnar, de igual modo, tanto em um monstro devastador de um país, quanto no *reino nefasto de um soberano pervertido, tirânico e pusilânime*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 763 — grifos do autor).

Diante do exposto, compreendemos que a poesia lírica sousiana traz essa marca da quimera, tanto do ponto de vista do inconsciente quanto do aspecto do elemento híbrido. A quimera e as estrelas, portanto, estabelecem, nesse fazer poético, uma conexão entre o longínquo e o próximo, no tempo e no espaço, mas, sobretudo, entre a imaginação e o sonho, entre o inconsciente e o consciente, entre o ser e o aparecer. Presente desde Homero, e recuperada no Romantismo, a quimera reporta ao próprio ato criador, pois a criação é guiada e regida pelo princípio da dissociação. Tal princípio dissocia os elementos da experiência sensível e depois os associa às diversas partes tendo em vista a invenção de um novo objeto, delineando a imaginação criadora da estética romântica.

O poeta dirige a nossa atenção para a palavra “esferas” que, a nosso ver, pode evocar o espaço da obra e o espaço das vidas. Ancorados em Blanchot (2005), podemos dizer que, assim como Proust, Cruz e Sousa

descobriu então o espaço da obra, que devia comportar ao mesmo tempo todos os poderes da duração, que devia também ser apenas o movimento da obra em direção a ela mesma e a busca autêntica de sua origem, que devia, enfim, ser o lugar do imaginário, Proust sentiu pouco a pouco que o espaço de tal obra devia aproximar-se, se nos contentarmos aqui com uma figura, da essência da esfera. E, de fato, o livro todo, sua linguagem, seu estilo de curvas lentas, de peso fluido, de densidade transparente, sempre em movimento, maravilhosamente feito para exprimir o ritmo infinitamente variado da giração volumosa, figura o mistério e a espessura da esfera, seu movimento de rotação, com o alto e o baixo, seu hemisfério celeste (paraíso da infância, paraíso dos instantes essenciais) e seu hemisfério infernal (Sodoma e Gomorra, o tempo destruidor, o desnudamento de todas as ilusões e de todas as falsas consolações humanas), mas duplo hemisfério que, em certo momento, se reverte, de modo que aquilo que estava no alto se abaixa e que o inferno e até mesmo o niilismo do tempo podem por sua vez tomar-se benéficos e exaltar-se em puras fulgurações bem-aventuradas. (BLANCHOT, 2005 p. 29- 30).

Essa citação nos direciona para a estrutura interna do poema “Esquecimento” e para as dimensões do seu projeto estético-criativo. O conteúdo da estrofe apresentada mostra que, diante da tranquilidade das estrelas, as vidas estão sob o abandono dos deuses e sob o esquecimento dos homens, já que, do ponto de vista sintático, o vocativo “Ó Estrelas tranquilas” não possui relação sintática com os outros termos restantes da estrofe. Isso suscita a sugestão de que a operação do texto poético se concretiza na fronteira de um

embate entre o mundo poético e o contexto histórico e não numa dimensão puramente mítica. Por outro lado, essa primeira estrofe do poema contém a dimensão do esquecimento dos mortos, tendo em vista que “seio das esferas” reporta à metáfora de “seio de Abraão”, a morada das almas eleitas, a casa paterna.

Da segunda estrofe até a quarta, o poeta evoca os atributos que permitem ao leitor identificar as estrelas como musas da memória. Os versos dessas estrofes, como um ritual de oblação, numa rápida retrospectiva, cantam os epítetos da divindade invocada, dirigindo um canto de louvor e reconhecimento às estrelas. A poeticidade da linguagem gera imagens que delineiam contornos oníricos, os quais reportam à memória da lírica, e evocam uma espécie de memória cultural, que passa pelas leituras realizadas pelo poeta e pela memória vivida, mesclada com a construída, sugerindo a lembrança de outros tempos, as “infâncias de ouro”, o tempo presente e o porvir. Ouçamos esse ato poético de louvor e reconhecimento dedicado às estrelas, as musas da memória:

Astros que recordais infâncias de ouro,
Castidades serenas,
Irradiações de mágico tesouro,
Aromas de açucenas.

Rosas de luz do céu resplandecente,
Ó Estrelas divinas,
Sereias brancas da região do Oriente,
Ó Visões peregrinas!

Aves de ninhos de frouxéis de prata
Que cantais no Infinito
As Letras da Canção intemerata
Do Mistério bendito.

Turíbulos de graça e encantamento
Das sidéreas umbelas,
Desvendai-me as Mansões do Esquecimento,
Radiantes sentinelas. (SOUSA, 1995, p. 119).

Essas estrofes contêm um simbolismo profundo, o qual presentifica a grandeza da fantasia criadora e expõem a possibilidade de mergulhar no mundo psíquico do poeta mediante o inconsciente do texto. Isso pode ser notado nas imagens primordiais, mágicas e míticas do fantástico e do absurdo que estão presentes nesse tecido poético, como demonstram a simbologia das quimeras e das sereias. Essas imagens interligam o poético e o místico, o real e o onírico.

Nessas estrofes iniciais de “Esquecimento”, os versos rutilam a luz das estrelas, trazem à tona as imagens do sonho quimérico, a melodia sagrada do canto das aves e a

sedução das sereias. Além disso, reportam às musas e à imagem de *Mnemosyne*, deusa da memória e da imortalidade, da mesma forma, aos bem-aventurados, deuses e heróis. Vemos, então, a imagem da “Planície de *Alétheia*”, nela se encarna o brilho das estrelas ou dos seres celestiais. O brilho intensamente marcado simboliza a majestade serena da noite de um céu estrelado.

Nos versos dessas quadras, a matéria das imagens produzidas tem seu ponto de convergência na esfera celeste e no esplendor estelar, como sugerem as presenças “dos astros”, “das aves”, “das rosas de luz do céu resplandecente”, “das sereias brancas”, “das sidéreas umbelas”, “das radiantes sentinelas”. Esses elementos associados às águas que brotam dos olhos do ser indicam um desejo de unidade entre o Céu e a Terra, entre o homem e o divino. Com isso, ocorre a junção da constelação simbólica aquática das “lágrimas”, ou águas humanas, com as águas celestes e as terrestres.

O tom lírico do poema eleva-se à altura metafórica das correspondências entre o divino e o celeste, compondo uma harmonia misteriosa e paradisíaca. A linguagem das estrofes apresentadas é densamente trabalhada e parte do arranjo de metáforas simples. Todavia, quando analisadas no conjunto ganham densidade, desdobrando-se numa complexidade. Se por um lado, existe a revelação, por outro, resguarda o que é revelado sob o manto de véu. O dito e as marcas deixadas pelo poeta nessas quadras nem sempre podem significar o que parecem. Esses atributos impedem o poema de ser um “claro enigma”. Com o predomínio do vocabulário sidéreo, a luz estelar invade as estrofes realçando a transcendência, o místico e a magnanimidade. O fulgor cintilante das estrelas percorre os versos expondo uma trilha de luminosidade que se configura como um sinal de repetição e diferença.

Com esse ato, o poeta busca prender o brilho do canto poético, e fixar o instante da palavra que vem à memória. A repetição do esplendor das estrelas dá ideia de um fazer-refazer que situa a tecitura de “Esquecimento” entre o lembrar e o esquecer, como o esforço de um trabalho artesão feito por Penélope. A repetição prende o brilho capturado pelo olhar, isto é, fixa a memória, preserva da morte. Cada imagem da luminosidade das estrelas, presente nos versos, reflete a verdade da sua beleza. Com isso, o poema expõe a relação do poeta com o código da língua, a qual permite a ele extrair o brilho do objeto por intermédio da poesia e da palavra. Nesse sentido,

o ser profundo dos entes nomeados se exprime, dando espaço a que a *poién* da Natureza se revele. Na medida em que a “vocaçào do ser é aparecer”, a

Natureza, na sua potência de desvelamento, tem no homem – o poeta – o vínculo para se manifestar. (MELLO, 2002, p. 239).

A rapidez com a qual o poeta revela e vela o brilho resplandecente ou a beleza radiante dos seres mencionados expõe uma similitude com o olhar baudelairiano, que contempla e captura a beleza da passante em *Les fleurs du mal* (*As Flores do Mal*). A cena da mulher que passa e desaparece como um relâmpago, porém, com a sua beleza, consegue atravessar o olhar do poeta modificando-o, pode ser comparada com o efeito da imagem onírica que se evanesce, todavia, deixa para nós o aroma das açucenas como um rastro da beleza fugidia que os olhos da mente conseguiram fixar.

No que concerne à linguagem de “Esquecimento”, nessas primeiras estrofes, podemos dizer ainda que Cruz e Sousa realiza a alquimia do verbo, aproximando poesia e magia, realizando, por conseguinte, o entrelaçamento do mistério divino com as energias da música. Essa musicalidade aproxima-se do tom solene das cerimônias fúnebres eclesiais. Prevaecem às evocações da vogal “a”, sugerindo o perfeito, o majestoso, o som do órgão, o negro e a glória. A repetição da vogal “e” evoca o estado de serenidade e o som da harpa, destacando o Ser da musa. Associadas à vogal “i”, o poema enfatiza o brilhante, o ritmo, o devenir, o lírico, o ilusório, a súplica aguda, o azul, o som do violino. A vogal “o”, lembra a morte, o ordenado, a ordem, o alto e o inexorável, a soberania e o triunfo. A presença do “u” relaciona-se com a música, com a duração e com o murmúrio. Com isso, o poema “Esquecimento” expõe uma profusão do claro sobre o escuro e uma atmosfera inebriada de aromas de açucenas, além da presença das sinfonias sugestivas, que inspiram o canto litúrgico das celebrações solenes religiosas e a majestade das igrejas, afirmando o mistério, a linguagem purificada e a sacralização do poético.

Diante dessas análises apresentadas, observamos que a parte inicial de “Esquecimento”, desenvolvida da primeira até a quinta estrofe, relaciona-se com o coletivo, evocando a recordação da tradição poética, os primórdios da lírica, a poesia oral. Sendo assim, o foco desse texto poético, nesse primeiro momento, fixa-se no retorno ao tempo primordial. Podemos afirmar que o eu lírico se faz herdeiro, herdeiro das Musas, do ponto de vista da aspiração divina, e herdeiro das sereias, do ponto de vista de uma poética da alteridade e de ritmo encantatório, sendo, portanto, um intercessor entre o céu a terra.

Sob essa ótica, compreendemos que a criação poética, nesse primeiro momento, está situada no campo da *Alétheia*, a qual está ligada à palavra como potência poética, adivinhatória e judiciária. As estrofes primeiras, de fato, expõem um tom solene, imponente, venerável, de dignidade e estima, honra e reverência, sugerindo o sagrado e o

sublime. Por conseguinte, estão mais voltadas para a exaltação da palavra cantada, dedicando-se ao louvor do objeto estético.

Nesta direção, a composição das primeiras estrofes do mencionado poema traz as seguintes dimensões: mais louvor, luz, memória; e menos censura, silêncio e obscuridade, confirmando que a palavra poética volta-se para o elogio, para *Mnemosyne* e para a imortalidade. Os versos enfatizam as qualidades de beleza e eloquência, mistério, encanto e leveza, que agradam ao ser feminino, ao ser das Musas da memória. A maneira como o poeta apresenta o ser das musas, por uma via, reporta aos mitos de origem, por outra, encaminha a criação poética para um modo de apreensão da dubiedade enigmática da alma feminina e para a complexidade do íntimo do ser humano.

Vemos, portanto, que ao privilegiar o louvor, o brilho e a exaltação, essa primeira parte de “Esquecimento” inclina-se para o tom retórico, acompanhado de maior sobreposição do claro sobre o escuro. Os “aromas de açucenas” associados às “rosas de luz do céu resplandecente” e “as lágrimas que brilham como refulgentes quimeras” fazem lembrar a primavera e a celebração da vida. O cristalino das águas primaveris reforça a ideia de volta às origens, à infância primordial, tanto do tempo histórico do poeta quanto da lírica.

Nesse primeiro momento do poema, as águas da linguagem são mais serenas, como notamos na presença das lágrimas que, apesar de evocarem sofrimento, possuem o aspecto cintilante e a vivacidade das estrelas, sugerindo as águas celestiais, que interliga o céu e a terra, aproximando esta esfera da plenitude transcendente, bem como da pureza e dos encantos de visões paradisíacas. Além disso, a presença das lágrimas expõe um índice de duplicidade: a presença/ausência do eu, a presença/ausência do outro. No âmbito cultural, as lágrimas são uma sensibilidade voltada para a mulher, é a mulher que chora. No âmbito universal, é a presença do humano, o homem chora quando nasce e chora de alegria ou de dor. As lágrimas são derramadas pela falta e saudade do ser amado, mas também trazem à presença o ser ausente. São lágrimas de dor e lágrimas de amor, lágrimas com sabor de mar.

Essas águas anunciam um pranto intercessor que percorre o poema, culminando com um ressoar audível de um soluço intenso, ou dramático, na última estrofe de “Esquecimento”. Portanto, as lágrimas velam o enigma de uma poesia da dor, poesia das sombras, a poesia do sangue. As lágrimas, as vidas esquecidas, que brilham como refulgentes quimeras configuram-se como fantasmas da noite e do inconsciente. Elas estão à sombra dum céu estrelado, mas completamente vivazes e encantadoras encarnadas no

tempo, transbordantes de um grandioso mistério, no qual o próprio ser do poeta está plenamente envolvido.

A clareza e a limpidez das lágrimas juntam-se à luz das estrelas, assim como águas cristalinas, elas banham o céu e refletem como espelho na noite escura. Diante do exposto, percebemos que o poema “Esquecimento” contém as instâncias de um esquema composicional arquetípico, que tornam visíveis feixes de imagens originárias, as quais atualizam um substrato mítico constituído de criação, de vida e de morte, bem como de elevação, de sedução e de queda.

Capítulo 3
O VIGOR DA LINGUAGEM NA CRIAÇÃO POÉTICA

3.1 O rio da linguagem na poesia lírica sousiana

Neste capítulo desenvolvemos a questão do vigor da linguagem na construção poética de “Esquecimento”. Este poema mostra a dimensão de um processo criativo que se lança na própria linguagem. Comparada às ondas do mar, a poeticidade da palavra suscita na tecitura desse texto uma série de evocações, que ressoam solenemente e trazem rica sequência de imagens sempre novas que “elevam o leitor como marés cósmicas”, (FRIEDRICH, 1991, p. 200), ora estimulando ora desconcertando a sua fantasia. Nesta direção, Cruz e Sousa inclui-se na linhagem de “indivíduos criativos que se lançam na própria linguagem”, como Mallarmé, Valéry e Saint-John Perse. Sobre tal assertiva Friedrich sublinha:

em 1929, Hofmannsthal escreve algumas páginas como prefácio a *Anabase*². Nelas chama Mallarmé, Valéry e Saint-John Perse de ‘indivíduos criativos que se lançam na própria linguagem’, e logo segue a observação primorosa: ‘Esta foi sempre a maneira latina de aproximar-se do inconsciente; não ocorre na autodissipação meio sonhadora do espírito germânico, mas sim misturando os objetos, rompendo as ordenações, num autoencantamento obscuro e potente, mediante a magia das palavras e dos ritmos’. (FRIEDRICH, 1991, p. 201-202).

Constamos que “Esquecimento” se insere nesse horizonte, em vista disso, submetemos à análise a maneira como o poeta Cruz e Sousa lida com a linguagem poética. A nosso ver, o poema concretiza-se no *Modus operandi: poiésis/mímesis* situando entre a tradição e a modernidade.

A produção poética sousiana mostra uma face peculiar na Literatura brasileira, pois Cruz e Sousa é um dos poucos escritores que, no entrecruzamento tenso entre as práticas culturais e as relações sociais de poder, criam seu próprio sistema simbólico. A tecitura da sua lírica expõe insólitos procedimentos estéticos considerados basilares para o Simbolismo brasileiro e evidencia que, no momento em que inventa e tece a forma poética, esse poeta assume posturas formais tão novas quanto inquietantes para a sua época.

Ao apresentar algo novo, o discurso poético sousiano surge como uma voz dissonante em meio à realidade e aos discursos dominantes existentes na sociedade do final do século XIX. A sua novidade perturba e transfigura a linguagem, suscitando o estranhamento em seu leitor. O poeta, como afirma Ivone Daré Rabello, tendo “a realidade da letra” expressa o “avesso do que se tornou hegemônico”, e “diz não apenas o que os outros dizem, mas também *não sabem*”. (RABELLO, 2006, p. 165 — grifo da autora). Por

² *Anabase* de Saint-John Perse (1887-1975). Foi publicado pela primeira vez em 1924.

consequente, a maneira como Cruz e Sousa trama a linguagem e tece os poemas sugere que o discurso poético é capaz de por em xeque estruturas estabelecidas nos campos de poder da sociedade. Além disso, expõe um profundo desejo de transmutar a construção histórica, uma vez que traz em seu bojo a linha tênue entre real e imaginário, ficção e vida.

Assim, por meio da subversão do código linguístico, esse poeta transgride os valores instituídos por toda uma história colonizadora ao buscar concretizar em seu tecido poético suas próprias articulações de sentido e dominar os códigos da sociedade letrada, que ainda o mantém a margem devido à pertinência do seu dizer. Isso nos faz perceber e afirmar que Cruz e Sousa deslocou estruturas estabelecidas, interrogando e perturbando, por conseguinte, valores vigentes no campo literário e sociocultural do Brasil finissecular oitocentista. O poeta estabelece uma relação agônica entre lírica e sociedade devido à pertinência de seu dizer e à tensão sobre *o que*, *o como* dizer e *para quem* dizer. Sobre essa relação problemática entre a realidade histórica brasileira e a lírica sousiana, Rabello (2006) ressalta que:

Cruz e Sousa teve de aprender a construir sua obra que figurando o indizível, urdia na forma os símbolos de sua leitura do mundo. No inefável e no infando, na chave lírica da grande poesia, sua obra revela o que, naquele Brasil de final de século se queria à força esconder. (RABELLO, 2006, p. 280)

Com isso, o esse autor suscita um desconcerto inovador na literatura brasileira, pois a linguagem de sua lírica, como assinala Hermenegildo Bastos, “dá a ver a sociedade” por meio de “uma percepção diferenciada da vida e do mundo, visão que está interdita no cotidiano”. (BASTOS, 2011, p. 26). Sob essa perspectiva, o fazer poético sousiano apresenta marcas das relações entre a arte e o homem, o ficcional e o real. Em face disso, ao lidar com a linguagem, Cruz e Sousa cria uma nova realidade que direciona para dimensões transcendentais, além disso, o poeta introjeta o imaginário no real, transgride a esfera da normalidade, e expõe um conflito entre as fronteiras do simbólico, do real e do poético.

Vemos, então, que Cruz e Sousa utiliza o código da língua fazendo dele “uma espécie de subcódigo individual, personalíssimo. Esse código privado e individual, em nível da função poética vai construir um *idioleto*”. (CAMPOS, 2010, p. 146 -147 – grifo do autor). Desse modo, a poética desse autor expõe um estratégico mascaramento de vozes, um jogo com a linguagem e uma relação agônica, tensa e dialética entre história, literatura e cultura numa mesma sociedade, o que revela a grandeza e a beleza de sua arte. Nesse sentido, o discurso poético sousiano mostra-se denso e permeado de complexidade. Nele,

“a língua é como uma chama. Possui a forma e a mobilidade desta. Destrói ou purifica. Enquanto instrumento da palavra, cria ou aniquila, seu poder é sem limites”. (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2009, p. 550).

No domínio do código da língua, o poeta demonstra executar um projeto estético-criativo capaz de subverter os limites culturais e espaciais. De modo denso e perspicaz, o autor expõe “um esforço de singularização” que mergulha “na onda nervosa do Sonho”. Nessa direção, ele busca realizar o que diz a epígrafe que toma como empréstimo de Baudelaire para abrir o livro *Broquéis*: “*Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grace 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*”. (SOUSA, 1995, p. 62). (Senhor meu Deus! concedei-me a graça de produzir alguns belos versos que me provem que não sou o último dos homens, que não sou inferior aos que desprezo).³

Notamos aí que, em sua relação com a sociedade e com a linguagem, o poeta Cruz e Sousa traz à tona uma ação poética investida de crítica, a qual se encaminha para um posicionamento ético no que se refere à recriação do real e ao relacionamento com seus pares, como uma tentativa de dizer algo que sai de si e tenta atingir criticamente o outro e a sociedade. À curta distância, o poeta arma-se com o arco de sua lira, ajusta a tensão da corda e dispara flechas contra um alvo concreto, já que ele conviveu com artistas e intelectuais do círculo literário do Rio de Janeiro do final do século XIX. Assim, de um modo ora consciente ora inconscientemente, o poeta define o seu fazer poético.

3.2 *Modus operandi: poiésis/mímesis*

De acordo com o filósofo italiano Luigi Pareyson (2001), na Antiguidade, a concepção de Arte estava alicerçada no fazer e na representação, sendo, portanto, inseparável das concepções de *poiésis e mímesis*. Com o Romantismo, a Arte passou a ser abordada no domínio da expressão da beleza. Já a ideia de Arte como conhecimento surgiu no andamento do pensamento estético ocidental, sendo também considerada atividade que “ensina uma nova maneira de ver e olhar a realidade” por meio da revelação da “verdadeira realidade das coisas”. (PAREYSON, 2001, p. 24-25).

Com base no pensamento estético de Luigi Pareyson, o crítico Alfredo Bosi (1995), em *Reflexões sobre a Arte*, discorre sobre a questão da Arte como técnica, *mímesis* e expressão. Em sua reflexão, o autor faz uma análise crítico-interpretativa dos três

³ Tradução de Leda Tenório da Motta.

momentos decisivos do processo artístico apresentados por Pareyson, ou seja, o fazer, o conhecer e o exprimir. O estudo destaca o fenômeno artístico como um fazer, nesse aspecto, a arte revela-se uma operação construtiva e inventiva, que pode formar e transformar os signos da natureza e da cultura. Além dessa primeira, a produção artística apresenta, simultaneamente, mais duas dimensões, ou seja, o conhecer e o exprimir. Este diz respeito à projeção da vida interior do artista, aquele se refere ao modo de representação da realidade.

A nosso ver, “Esquecimento” é construído sobre um modo de ser e viver estético, artístico e ético, o qual reivindica, simultaneamente, essa tríplice instância da Arte: a construção, o conhecimento e a expressão. Esse poema desenvolve um fazer poético constituído por uma “imaginação construtiva”, termo de Coleridge, em conexão com o par *poiésis/mímesis*. Entendemos que o poeta Cruz e Sousa concebe a poesia como percepção, intuição, inspiração e trabalho, desenvolvendo um sentido de técnica inventiva que transforma a matéria dada pela natureza e pela cultura.

O *modus operandi* da *poiésis* sousiana aproxima-se da visão grega que concebia a arte como produção. Os gregos compreendiam a *poiésis* como o ato ou processo da criação artística, um modo de operar como força da natureza, da *phýsis*, associada a uma *techné*. Portanto, próxima do processo de criação do artista e do artesão, que tem por princípio não só o fazer, mas, principalmente, o saber fazer, a habilidade. Conforme sublinha Huizinga (2000), na realidade, a *poiésis* configura-se como uma função lúdica, pois,

ela se exerce no interior da região lúdica do espírito, num mundo próprio para ela, criada pelo espírito, no qual as coisas possuem uma fisionomia inteiramente diferente da que se apresenta na “vida comum”, e estão ligadas por relações diferentes das da lógica e da causalidade. Se a seriedade só pudesse ser concebida nos termos da vida real, a poesia jamais poderia elevar-se ao nível da seriedade. Ela está para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertencem a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso. (HUIZINGA, 2000, p. 88).

O poema “Esquecimento”, portanto, contém essa concepção de *poiésis*, a qual é entendida como uma ação produtiva entre a ficção e o real, que dá forma, fabrica, organiza, ordena e instaura uma realidade nova na mútua relação com conceito de arte como *mímesis*. Esta é aqui compreendida como *mímesis* da produção, portanto, não é entendida como cópia ou duplicação do real, mas como vetor da diferença que dá origem a uma especial atividade do imaginário que atua sobre a realidade, suscitando, sobretudo, um alargamento do real.

Sob um *pathos* trágico e extraordinariamente criativo, o poema “Esquecimento” apresenta uma visão literária atravessada pela relação agônica e conflituosa com o momento histórico dos tempos modernos da sociedade e da cultura do século XIX. Constituindo-se numa criação poética híbrida que contém o par *mímesis/poiéses*, simultaneamente, nutre-se do saber em torno da palavra em sua dobra. A dobra da presença e ausência, vida e morte, memória e esquecimento, do ser e não ser. Essas dobras são imaginadas e estabelecidas, esteticamente, num ciclo misterioso de desejo e sonho em confronto com a realidade numa expressão lírica ambígua. Além disso, incorporam em seu tecido, por meio da articulação de princípios de ordem e desordem, de separação e união, de autonomia e dependência, o pensamento complexo e o simplificado, numa relação dialógica entre sujeito e objeto, ser e mundo.

Sendo assim, em “Esquecimento”, o poeta Cruz e Sousa apresenta ao leitor um banquete de imagens que podem ser saboreadas lentamente como um fino manjar. Justapostas, a cada estrofe, elas formam quadros oníricos, os quais demonstram que o espaço do sonho é o lugar dos movimentos imaginados, que conduzem as idas e vindas do real e para o imaginário e vice-versa. No que se refere à escolha da matéria poética, essas imagens admitem uma forma mimética que prestigia as sutilezas das similitudes e apresenta as surpresas das diferenças.

Apesar de conter traços que reportam a algo habitualmente trabalhado por Cruz Sousa, já que a maioria dos símbolos constituintes do poema contém ecos dialógicos com o restante da obra do poeta, principalmente, no que concerne à segunda fase de sua escrita poética, “Esquecimento” reúne signos que gravitam em torno da desordem da alma de um sujeito atormentado, erigindo conotações de estranha beleza e especulações transcendentais. Há um embate de aflições interiores no poeta que o leva à metalinguagem, o discurso poético volta-se para o seu próprio fazer, insinuando uma preocupação de trazer à discussão o destino do poeta e da poesia, a morte ou permanência de ambos. Isso aproxima o poema “Esquecimento” de uma poesia de vanguarda, pois,

de um lado, o poema começa a tomar como seu objeto a própria poesia; o ato de poeatar, a crise ou possibilidade mesma do poema, tal como se o poeta estivesse assumindo em seu ofício o dilema hegeliano e marxiano, perguntando-se sobre a morte ou devir da poesia; trata-se de uma poesia que tematiza a *poiésis* até no seu sentido etimológico (*poiéoo*, em grego, fazer, fabricar); de outro lado, a linguagem da poesia vai ganhando cada vez mais em especificidade, vai-se emancipando cada vez mais da estrutura discursiva da linguagem referencial, vai eliminando os nexos, vai cortando os elementos redundantes, vai concentrando e reduzindo. (CAMPOS, 2010, p. 151-152).

Esses detalhes sobre o *modus operandi* do poema mostram que a criação poética é fruto da memória, da imaginação e da intuição. Analisando a organização do conjunto e a composição de cada estrofe, podemos verificar que, embora o conjunto forme uma sequência perfeitamente coesa, essa coesão é devido à justaposição de estrofes relativamente autônomas. As estrofes são segmentadas como uma composição sobre mosaico, cada uma possui individualidade própria que a separa das outras.

Mas apesar de cada estrofe apresentar independência entre si, o ato ordenador da construção desse texto poético possui certa eficácia intrínseca, que o faz fluir admiravelmente para uma unidade perfeita. O poema apresenta o gosto pelo contraste, de um lado, tem-se a evocação de um estado de felicidade, por outro lado, um efeito de melancolia e tristeza, expondo uma dimensão de uma linguagem intensiva em sua construção. Os elementos ou significados contraditórios poderiam identificar em seu discurso uma desorganização. No entanto, revelam o nível profundo das condições criadas pelo poeta para organizá-lo por meio de uma unidade dialógica resultante de um pensamento complexo.

Nessa direção, Edgar Morin (2011) argumenta que esse tipo de pensamento não se refere a uma oposição entre o simples e o complexo, mas diz respeito ao princípio dialógico, o qual permite manter a relação dual na unidade, pois o étimo de complexo vem do latim *complexus*, que deriva do verbo “complectere”, referindo-se àquilo que é tecido em conjunto. Segundo esse autor, na estrutura da complexidade atuam três operadores: o dialógico, e não dialético, que admite entrelaçar coisas as quais aparentemente estão separadas; o recursivo, ou da recursividade organizacional, o qual traz a ideia de simultaneidade ou a causa que produz o efeito, que produz a causa. Por fim, tem-se o princípio hologramático, base a qual põe em movimento o pensamento sem dissociar parte e todo, tendo em vista que a parte está no todo da mesma forma que o todo está na parte.

Sob o nosso ponto de vista, isso poderia nos levar a pensar na adoção de uma técnica meticulosamente pensada para construir o poema em questão, tendo em vista que nele aparecem ecos da tradição e da modernidade, tais como: a presença de substratos de Homero, Hesíodo, Safo, Horácio, Dante, Camões, Edgar Alan Poe e aproximações com poetas contemporâneos à época do autor, como Baudelaire e Rimbaud.

No entanto, o que notamos, no processo de feitura de “Esquecimento”, é a existência de um pensamento estruturador intuitivo, movido por processos inconscientes da linguagem. Todavia, isso não indica, por parte do poeta, uma ausência de lucidez nesse movimento, mas sim uma percepção estética que comunga com o tipo de estruturação da

obra, a qual está imbuída de uma *weltanschauung*, uma “visão de mundo” que concebe um trabalho intelectual próximo do manual. Entendemos que o fazer poético, do poeta em questão, contém “a experiência pessoal da vida e a pura intuição poética”. (SILVEIRA, 1967, p. 82). Por conseguinte, é concebido como uma arte da esgrima com as palavras, porém, não é no sentido parnasiano, com ênfase no rigor formal, mas no anseio por uma liberdade criativa, como em Baudelaire.

3.3 O texto lírico entrelaçado ao épico e ao trágico

No artigo “Gêneros literários”, Maria Lúcia Aragão (1984) afirma que os gêneros são instituições que tanto exercem certa pressão sobre o escritor quanto são por ele transformados. Diante dessas convenções estéticas, a criação poética se vê em constante duelo com a mutabilidade e com a permanência. Isso é bastante sensível na tecitura de “Esquecimento”, pois este poema apresenta um fazer poético que se concretiza num constante embate entre ruptura e permanência, entre dependência e autonomia, entre assonância e dissonância, entre técnica e espontaneidade, entre tradição e modernidade.

A construção desse texto poético, ao situar entre a mutabilidade e a permanência, mostra a mescla da força lírica e da “sedução do épico” com “a pulsão do novo”. (TONETO, 2012, p. 166). Sob esse olhar, consideramos que “Esquecimento” contém um tom de poesia de índole híbrida com o aproveitamento consciente e criativo de estilos já consagrados associados ao uso de recursos absolutamente inovadores. Na tecitura desse poema o gênero lírico mostra-se entrelaçado ao épico e ao trágico.

No referente à sua dimensão épica, o poema apresenta um núcleo coletivo, no qual observamos o tom de exaltação dirigido ao objeto estético, a luta contra o rio do esquecimento que expõe o esforço heroico em busca da imortalidade, no qual se cumpre a realização terrestre de uma missão transcendente, a ânsia por desvendar o desconhecido, e os versos longos.

No atinente à sua matriz lírica temos um herói individual que se autossacrifica pelo objeto amado, direcionando-se para uma dimensão subjetiva, de contemplação interior própria do lírico. Nesse âmbito, sublinhamos a forma fragmentária das imagens oníricas, o tom menor dos versos curtos e a interiorização da matéria épica, é por meio dela que o sujeito lírico se exprime.

Quanto ao desenrolar trágico, vemos que este tem origem nos traços sugestivos da perda ou ausência do objeto de que nos fala Freud, vinculado ao movimento acrobático do

eu lírico, que muda de uma situação de glória (*eudaimonia*) para a catástrofe (*daimonia*), ou seja, da elevação à queda ou das situações de segurança e tranquilidade para abismos intransponíveis os quais despertam sentimentos de dor e piedade no leitor.

O vínculo do poema com o lírico, com os traços épicos e com os dramáticos evidencia, por um lado, uma tentativa do poeta de transcender o EU, por outro, o desejo de ultrapassar os limites que concernem, especificamente, ao lírico. Dessa forma, o fazer poético objetiva trazer para o território da lírica o *modus operandis* da literatura em geral, ou seja, “a astúcia da *mimesis* que é a abertura para o mundo, o segredo da universalidade, a capacidade de interessar aos homens em qualquer tempo e lugar”. (MERQUIOR, 1972, p.12). Em face disso,

tal como o épico, o poeta lírico tenta forjar um mito, só que o mito em questão é individual e não coletivo: ele busca nos diversos momentos do seu passado individual elementos que permitam elaborar uma história pessoal que tenha coerência e sentido [...] que inclui desde um mito de origem até uma teleologia para retomar a analogia com o poeta épico, [...] também o poeta lírico elabora um conceito integrado do eu onde antes havia pulsões incoerentes e mesmo contraditória. [...] a base comum ao poeta lírico e ao fruidor de poesia lírica é a condição humana, configurada numa sequência de vivência que formam um todo compartilhado pela humanidade. [...] ao mesmo tempo o mito do poeta lírico destaca que aquela combinação específica de elemento a toda humanidade perfaz uma singularidade inconfundível, a *persona* do poeta [...] o prazer proporcionado pela poesia lírica depende dessa paradoxal coexistência entre identificação e diferenciação. (BRITTO, 2000, p. 124-125).

No que se refere à extensão do poema, quando posta em relação com a marca principal da poesia em verso do poeta Cruz e Sousa, que é o soneto, “Esquecimento” é concretizado nos moldes de um poema longo. Como já mencionamos, o poema trata-se de uma ode que revela uma concepção marcante das ideias estéticas e do *modus faciendi* de seu autor. Sendo assim, a arquitetura do poema expõe o modo de construção, ou composição de um texto lírico marcado pela insubmissão à ordem funcional de representação estabelecida.

Sedimentada ainda na poética simbolista, que apresenta uma nova concepção de poesia e de poema, a tecitura de “Esquecimento”, conforme teoriza Edgar Allan Poe em “Filosofia da composição”, contém o efeito da poeticidade conferido apenas ao poema curto. A construção desse poema demonstra uma convergência para os postulados do poeta-crítico Octavio Paz acerca das mudanças advindas da estética simbolista.

De acordo com Paz (1993), o Simbolismo implantou várias mudanças na poética do século XIX, mas, uma em particular, esse poeta-crítico considera radical: a aplicação da estética do poema breve ao poema extenso. O autor afirma que um dos elementos dessa

transformação refere-se à natureza linear da composição, na qual um episódio sucede ao outro estabelecendo conexões com o anterior e o seguinte, impedindo a interrupção e a ruptura.

Todavia, no Simbolismo, o poeta rompe com o paradigma da continuidade e entra em cena o valor da pausa e do espaço em branco. O poema torna-se um arquipélago de fragmentos, pois o desenvolvimento se atomiza. Paz (1993) destaca ainda que, a essa maneira, o poema simbolista passa a dispensar explicações, nem conta nem diz: sugere, e sua voz faz fronteira com o silêncio. Nesse sentido,

diferentemente do poema romântico, os fragmentos não estão unidos por uma cadeia verbal e sim por silêncios, afinidades, cores. A sucessão não é explícita e sim tácita. Por último, no poema simbolista abundam as metáforas e os símbolos enquanto se omitem as direções e a narração. Encontro entre o extenso e o intenso: o poema longo se torna uma sucessão de momentos intensos. (PAZ, 1993, 28-29).

Vemos, então, que a tecitura de “Esquecimento” apresenta esses aspectos, os quais implantam em seu processo criativo um constante duelo entre a similitude e a diferença.

3.4 Os componentes da natureza lírica do poema

Em *O Arco e A Lira*, Octavio Paz (1982) afirma que “o poema é um caracol no qual ressoa a música do mundo” (PAZ, 1982, p. 5). Nos versos de Cruz e Sousa, o desdobramento do vigor da poeticidade da linguagem revela que nessa música do mundo também ressoa a música do ser. Nesse sentido, o poeta marca, de maneira indelével, a Literatura e o Simbolismo brasileiro. A métrica de sua poesia conserva um remanescente lírico do poema primitivo, que, segundo Bosi (2004), era escandido em ritmo heroico para ser cantado ou recitado com a energia ritual, assumindo caráter solene dos hinos. Nesse sentido, na lírica sousiana torna-se visível a marca musical originária a qual recorda as raízes do canto lírico.

Todavia, a maneira como o poeta Cruz e Sousa manipula a linguagem, explorando suas próprias possibilidades internas, por intermédio da combinação das propriedades sonoras, rítmicas e imagéticas das palavras, aliadas à força do conteúdo, não para neste campo harmônio apenas. Esse autor apresenta a consciência do metro do poema clássico, o seu fazer poético intercala o velho canto ritual num trabalho da *ars poética*. Mas ele também adota o ritmo dissonante da poesia moderna, associando-o ao afinado tom musical

africano, os quais recriam a linguagem por meio da junção de poesia e música, gerando uma nota inefável e de tensão ondeante que continua a ressoar, depois de escutada.

Como ecos de lembranças ocultas de outras canções ora trágicas ora epifânicas, marcadas na memória pelo entrelaçamento de elementos da herança da cultura ocidental com a herança da cultura africana, a sonoridade em seus versos amalgama a musicalidade com o trato artístico da palavra. Esta é lapidada, apresentando efeitos sugestivos, insólitos e sinestésicos os quais suscitam em seus poemas ora a harmonia ora tensões rítmicas. Em Cruz e Sousa, portanto, a musicalidade surpreende, dela o poeta alcança a embriaguez dos sentidos e obtêm os insólitos efeitos que se originam das diversas combinações de som e ritmo das palavras, por isso, o poeta é considerado pelo crítico Fábio Lucas (2012), um gigante do nosso Simbolismo.

Com a estética simbolista, aprimora-se o estilo do poeta. Nesse aspecto, o manejo especial com a linguagem demonstra uma busca do “reino sensível de correspondências onde latejam os ritmos do Inconsciente” os quais anseiam por “produzir *formas sonoras, formas verbais, formas rítmicas*”. (BOSI, 2004, p. 98 - 99 — grifos do autor). Por conseguinte, a adoção desses atributos, os quais reinventam antigos modos de expressão e apresentam o novo ritmo encantatório, transforma “Esquecimento” num poema polirrítmico.

O esquema rímico externo retoma a lírica trovadoresca, na organização das rimas consoantes podemos identificar a identidade de sons entre vogais e consoantes. Muito utilizado em nossa literatura, esse tipo de rima é rico em possibilidades e efeitos colaterais, demonstrando o fino senso auditivo de alguns poetas. Quanto à distribuição ao longo do poema, o processo da cadência fônica comporta em si a dirrima, isto é, a reiteração de dois segmentos diferentes. Em nosso caso, o poema repete o mesmo esquema das rimas cruzadas ou alternadas ABAB, CDCD, EFEF.

No aspecto acentual dos segmentos rimantes do poema, o poeta privilegia as rimas graves ou femininas constituídas de palavras paroxítonas. Tomando por base o critério gramatical e fônico, “Esquecimento” contém as variações de rimas pobres e ricas. Ouçamos a cadência sonora destas quadras:

Ó Estrelas tranquilas, esqueCidas
 No seio das EsFERas,
 Velhos bilhões de lágrimas, de VIDas,
 Refulgentes QuiMERas.

[...]

Turíbulos de graça e encantaMENTo
 Das sidéreas umbELas,
 Desvendai-me as Mansões do EsqueciMENTo
 Radiantes sentiNELas.

Essas duas estrofes exemplificam a riqueza da presença das aliterações como a sibilante *S*, que somadas às assonâncias vocálicas geram um campo sonoro e imagético, o qual percorre todo o poema “Esquecimento” formando um jogo de luz e sombra, canto e silêncio. Analisando os termos que rimam conforme o critério gramatical, a primeira estrofe adota palavras de categorias diferentes, tais como: o adjetivo *esquecidas*, do primeiro verso, e o substantivo *vidas*, do terceiro verso. Nesse aspecto, aparece a rima rica. Já o segundo e o quarto versos apresentam rimas pobres, uma vez que as palavras *esferas* e *quimeras* são da mesma categoria gramatical. Na segunda estrofe, verifica-se o mesmo, pois os vocábulos *encantamento* e *esquecimento*, *umbelas* e *sentinelas* pertencem à classe do substantivo.

O critério fônico considera uma rima pobre ou rica mediante o critério da extensão dos sons similares. A rima será pobre se houver identidade de letras a partir da vogal tônica e rica se a identificação começar antes da vogal tônica. Na primeira estrofe, os termos *esquecidas* e *vidas* apresentam rimas ricas do ponto de vista gramatical, mas, sob o ponto de vista fônico, eles apresentam rimas pobres, pois a extensão dos sons que rimam ocorre a partir da vogal tônica. O mesmo sucede com a identificação fônica entre as palavras *esferas* e *quimeras* do segundo e do quarto verso.

A segunda estrofe apresenta rimas pobres sob o aspecto gramatical, pois as palavras empregadas pelo poeta, em seu construto, pertencem à mesma classe. Todavia, nessa estrofe, o primeiro e o terceiro versos possuem rimas ricas segundo o critério fônico. Isso pode ser notado na identidade sonora que acontece antes da vogal tônica, como nos seguintes exemplos: *encantamento* e *Esquecimento*. O segundo e o quarto versos apresentam rimas pobres, já que os seguimentos rimantes só identificam a partir da vogal tônica como destacamos em *umbelas* e *sentinelas*.

Segundo Chociay (1974), podemos notar em todas as épocas tentativas de ruptura com o padrão rígido. Diante disso, destacamos algumas marcas da criatividade do poeta Cruz e Sousa no que se refere à reiteração fônica existente no poema. Dentre elas, citamos as diferenças mínimas de traços em fonemas da mesma posição nos segmentos rimantes. Tais diferenças causam quebra de monotonia em: “ânsias e distâncias”, “destroços e ossos”, “mágoa e d’água”, “quint’essências e diluências”. Existe a reiteração fônica pela ampliação menos evidente, a qual se apresenta mediante matizes do contraste de traços das

consoantes da sílaba forte, como notamos em: “eTerno/inFerno”, “Nua/Lua”, “Flama/Chama”, “Portas/Mortas”, “Morto/Horto”, “Mago/Vago”. Enfim, no aspecto de reiteração observamos várias sutilezas que revelam a acuidade do poeta Cruz e Sousa no trabalho com a linguagem.

O andamento e o movimento da linguagem estão relacionados com a “sagrada embriaguês” dos sentidos e com o tom anímico, que, em meio a processos inconscientes, “produz articulações fortes: sons, ritmos, modulações, imagens que organizam a invenção poética e respondem pela sua fisionomia sensível”. (BOSI, 2004, p. 102). Tudo isso mesclado ao som, ao ritmo e à melodia dos versos decassílabos e hexassílabos dispostos em quadras (ou quartetos). O texto poético é organizado mediante uma justaposição de versos longos e curtos gerando um efeito de distanciamento e proximidade. O ritmo e a entoação seguem a lei da alternância forte/ fraco; lento/rápido. Segundo Bosi,

o uso da alternância faz supor a aplicação inconsciente de um princípio ciclóide, ‘orgânico’, da energia vocal. O ritmo, *enquanto periodicidade*, teria este sentido: ser presença sonora da Força, ser Vontade, ser o Desejo no seu eterno retorno. O ritmo não se limita a acompanhar simplesmente o significado do poema: arrasta-o para os esquemas do corpo. (BOSI, 2004, p. 111 - 112 — grifos do autor).

Em face disso, o jogo rítmico recria as idas e vindas da respiração, o movimento ondulatório banha de novo e com mais força a unidade original, que se apresenta como sùmula dos contrários entre momentos fortes e momentos fracos. A marcação rítmica sugere o movimento da “onda que se divide, mas para remontar à origem una, redobrando e tresdobrando as próprias forças. O limite do impulso rítmico é a auto-ostensão nua das energias vitais”. (BOSI, 2004, p.118). Inseparáveis da condição humana, o ritmo e a melodia infundem no poema a marcação psicológica demarcada pela tonalidade que, sob o *pathos* da voz, ora expressa um tom tranquilo, ora inquieto, ora apaixonado, ora irônico, ora terno e franco, expondo os sentimentos humanos e as experiências do poeta.

Como parte da intuição, que lhe ocorre durante o processo criador, Cruz e Sousa estabelece um intenso diálogo com o “mundo da vida”. O poeta valendo-se de sua *poiésis*, sem que se dê conta da construção dos movimentos geradores da musicalidade em seu constructo, estrutura o fazer poético próximo a uma sinfonia. As variações rítmicas, em função das posições das sílabas tônicas, pulsam em vários movimentos, expondo uma mescla sucessiva ora de sons fortes e fracos ora de sons fracos e fortes. Essa mescla cadenciada sugere transgressões subversivas e dissonantes, sendo também a responsável por emitir uma expressão barrada.

Dessa maneira, notamos em “Esquecimento” uma diversidade no ritmo que se evidencia um fator construtivo. Observamos a combinação do ritmo binário ascendente que alterna uma sílaba fraca e com outra forte (fraco/FORTE), e o binário descendente resultado de uma sílaba forte seguida de uma fraca (FORTE/fraco). Esse ritmo binário desencadeia sensações de tranquilidade, vagar, segurança, equilíbrio, persistência. A presença do ternário ascendente demarca sons fracos seguidos de um forte (fraco/fraco/FORTE), e o ternário descendente alterna um som forte com dois sons fracos, (FORTE/fraco/fraco). O ritmo ternário sugere o impacto, a dissonância, a pressa. Esse ritmo ora se desdobra no quaternário: intensa, fraca, fraca, fraca, dando origem, algumas vezes, aos momentos de distanciamento, em outras ocasiões, ao encanto e à suavidade.

O ritmo do poema suscita o encontro dos tempos heterogêneos, os quais são descritos por Bosí (2004) como: o tempo descontínuo da experiência histórico-social; o tempo relâmpago da figura que liga a palavra ao mundo da vida; e o tempo ondeante ou cíclico da expressão sonora e ritmada, tempo corporal do *pathos*. O discurso poético, enquanto tecido de sons, revela o tempo da forma verbal que reproduz o eterno retorno do mesmo por intermédio do regime de ciclo e de onda.

O poema move-se, perpetuamente, como as estações da Natureza, a primavera, que recomeça depois do inverno, e o movimento de rotação da terra, o dia, que sempre se anuncia depois da noite. E, nessa figura de onda e ciclo, sua estrutura mostra-se alternativa e recorrente, pois,

da sílaba forte para a sílaba fraca e desta para aquela (*ritmo*); da consoante para a vogal e desta para aquela (*subsistema fonético*); da sílaba grave para a sílaba aguda e desta para aquela (*entoação*); da vogal aberta para a vogal fechada e desta para aquela (timbre); da sílaba alongada para a sílaba abreviada e desta para aquela (duração); do segmento lento para o segmento rápido deste para aquele (*andamento*). Assim, a fisionomia do poema é sulcada sempre por diferenças e oposições que se alternam com maior ou menor regularidade, de tal modo que a figura do ciclo e a figura da onda parecem ser as que melhor se ajustam ao todo do poema e ao seu processo imanente. Pelo ciclo que se fecha e pelas ondas que vão e vem, o poema abrevia e arredonda a linha temporal, sucessiva, do discurso. (BOSI, 2004, p. 136 - 137).

Em vista desses aspectos, podemos dizer que tanto a melodia quanto o andamento são apresentados de forma ambígua, demonstrando um desejo do poeta de obter a liberdade perante o querer e o poder dizer. Nesta direção, o fazer poético expõe nuances da intencionalidade do autor, no entanto, destaca-se a força da espontaneidade, já que o trabalho do poeta salienta a ação intuitiva de um ritmo de pulsações marcadamente intensas e ondulantes.

Como podemos notar no andamento destes versos:

RO/ sas/ de / LUZ/ do/ CÉU/ res/ PLAN/ de/ CEN/ te, E.R. 10(1-4-6-)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ó/ Es /TRE/ las/ di/ VI/ nas, E.R.(1-3-6)
1 2 3 4 5 6

SE REI/ as/ BRAN/ cas/ da/ re/ GIÃO/ do o/ ri/ EN/ te, E.R 10(1-3-7-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Ó/ Vi/ SÔES/ pe/ re/ GRI/ nas! E.R. 6(1-3-6)
1 2 3 4 5 6

A/ ves/ de/ NI/ nhos/ de/ frou/ XÉIS/ de/ PRA/ ta E.R. 10(1- 4-8-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Que/ CAN/ TAIS/ no In/ fi/ NI/ to E.R. 6(3-6)
1 2 3 4 5 6

AS/ LE/ tras/ da/ CAN/ ÇÃO/ in/ te/ me/ RA/ ta E.R. 10(1-2 5-6-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Do/ Mis/ TÉ/ rio/ ben/ DI/ to. E.R. 6(3-6)
1 2 3 4 5 6

Esse esquema rítmico estabelece uma fuga do campo harmônico e instaura a dissonância por meio do contraponto, o qual se concretiza na divisão métrica das palavras em ritmo binário ascendente e descendente, ritmo ternário ascendente, descendente e interno. Notamos aí que esse aspecto aproxima o poema da música barroca, pois o contraponto joga com a conjugação de diferentes ritmos que soam bem se tocados isoladamente ou simultaneamente. Cruz e Sousa realiza as alternâncias dos versos com várias acentuações rítmicas nos decassílabos e hexassílabos. Como menciona Bosi (2004), isso expõe a busca de uma unidade orgânica profunda, inerente ao processo dialético do real e ao estado anímico do poeta.

Conforme Geir Campos (1995), por sofrer variações rítmicas, em função das posições das sílabas tônicas, o verso decassílabo admite a seguinte tipologia: Moinheira ou Gaita Galega, caso a determinação do ritmo ocorra mediante acento tônico nas posições 4ª, 7ª e 10ª; Sáfico, se sílabas tônicas recaírem nas posições 4ª, 8ª e 10ª; Heroico se apresentar acentuação na 6ª e 10ª sílabas, podendo aparecer outras sílabas tônicas na 2ª ou 4ª posições; aparece ainda a variação do verso heroico, chamado Martelo Agalopado que apresenta sílabas tônicas nas 3ª, 6ª e 10ª posições.

Na tecitura do poema “Esquecimento”, percebemos a existência dessas variações do verso decassílabo apresentadas por Geir Campos (1995), bem como a variação do verso de

seis sílabas, o heroico quebrado, com esquema rímico (2-6; 3-6; 2-5; 1-3-6; 2-3-6; 4-6). Nas três quadras abaixo percebemos algumas das variações rítmicas do poema “Esquecimento”. Eis os versos:

O Es/que/ ci/MEN/ TO É/ FLOR,/ su/ TIL,/ce/LES/ te, E.R. 10(4-5-6-8-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

De/ PA/ li/ dez/ ri/ SO/ nha. E.R. 6(2-6)
1 2 3 4 5 6

A AL/ ma/ DAS/ COI/ sas/ lan/ gue/ MEN/ te/ VES/ te E.R. 10(1-3-4-8-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

De um/ VÉU,/ co/ mo/ quem/ SO/ nha. E.R. 6(2-6)
1 2 3 4 5 6

TU/ do/ no es/ que/ ci/ MEN/ to/ se a/ del/ GA/ ça... E.R. 10(1-6-10)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E/ NAS/ ZO/ nas/ de/ TU/ do, E.R. 6(2-3-6)
1 2 3 4 5 6

Na/ can/DU/ ra/ de/ TU/ do, ex/ TRE/ mo,/ PAS/ sa E.R. 10(3-6-8-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

CER/ to/ mis/ TÊ/ rio/ MU/ do. E.R. 6(1-4-6)
1 2 3 4 5 6

CO/ mo/ que o/ co/ ra/ ÇÃO/ FI/ ca/ can/ TAN/ do E.R. 10(1-6-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

POR/ que,/ TRÊ/ mu/ lo, es/ QUE/ ce, E.R. 6(1-3-6)
1 2 3 4 5 6

Vi/VEN/do a/VI/da/de/QUEM/VAI/so/NHAN/do E.R. 10(2-4-7-8-10)
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

E/ no/ SO/ nho es/ tre/ ME/ ce... E.R. 6(3-6)
1 2 3 4 5 6

O ritmo do poema “Esquecimento” desperta em nós, leitores, uma expectativa por meio da instituição da experiência, que, segundo Paz (1982), faz ir em direção a algo, ao outro, ao rio, ao mar, ao divino, à pessoa amada, à infância, aos semelhantes, à morte, a dor, ao silêncio, ao abismo, ao infinito. Com isso, a luta do poeta para atingir um nível maior de expressividade artística, como postula Ezra Pound (2001) em seu *ABC da Literatura*, dissolve na mais concentrada forma de expressão verbal. Por conseguinte, na operação do texto da lírica sousiana interpenetram e se complementam três espécies

expressivas de poesia, nomeadas melopeia (propriedade de som e ritmo), fanopeia (produção de imagens) e logopeia (a poeticidade associada ao conteúdo).

Sob essa perspectiva, Cruz e Sousa faz um jogo intercambiante de som e sentido, assim como de pulção semântico musical, organizando os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos do poema. Esse ato possibilita ao poeta “extrair os mais ricos e elaborados efeitos tanto da consonância como da dissonância em poesia”. (CAMPOS, 1992, p. 284). O modo como se concretiza o trabalho com a palavra poética em “Esquecimento”, demonstra que esse poeta realiza o reencontro com a antiga tradição musical da poesia lírica, o qual se destaca na marca das propriedades de som e ritmo aliada à produção da linguagem imagética.

Em vista disso, podemos sincronizar Cruz e Sousa com a tradição e com a modernidade, pois a musicalidade de sua lírica apresenta ecos ressoantes tanto da melopeia do poema homérico da *Iliada* e da *Odisseia* quanto do poema moderno. De igual modo, encontramos a fanopeia, a qual expõe o construto imagético com substratos antigos, e a roupagem do novo por meio da organização da logopeia, “a música do intelecto, coreografia das ondas cerebrais harmonizadas cineticamente em movimento de palavras”. (CAMPOS, 1992, p. 284). Portanto, é nesse horizonte composicional que a operação do texto sousiano, de modo especial o poema “Esquecimento”, se concretiza.

3.5 Vocabulário místico-litúrgico

Neste momento do estudo, direcionamos o olhar para um dos elementos constitutivos do poema “Esquecimento”, isto é, o vocabulário sidéreo. Nesse texto poético, cuja temática volta-se para as questões da esfera artística ou poética associadas à esfera religiosa, Cruz e Sousa adota uma linguagem que podemos situá-la entre o místico e o litúrgico. Sob essa perspectiva, “Esquecimento” retorna à gênese histórica da poesia lírica, pois esta “nasce do velho fundo de hinos religiosos, assim como da tradição popular”. (ARAGÃO, 1984, p. 73).

Por essa via, inferimos que, mesmo inserido em um tempo de dessacralização do poético, Cruz e Sousa apóia-se na tradição assinalando na escrita do mencionado poema a natureza da origem divina da inspiração poética e a sacralidade da poesia. O poeta situa entre as concepções do passado e as do presente, inserindo a linguagem de “Esquecimento” entre o mundo poético e o mundo religioso, bem como entre duas realidades, a dos mortos e a dos vivos. Nesse aspecto, a criação artística desse texto literário apresenta ao leitor não

só os entrecosques, os contrastes, os embates entre o ético e o estético, entre o poético e o real, entre o antigo e moderno, como também expõe as similitudes e diferenças dos elementos relacionados com a tradição e a modernidade, informações que estão presentes não de forma paralela, mas são intrínsecas à sua invenção.

Por meio do ato de recordação, Cruz e Sousa volta ao tempo da inspiração divina, caminha pelo espaço da cultura literária e com olhar crítico, perante o momento histórico, traça um mapa imaginário para a sua produção literária. Por conseguinte, faz vir à tona um forte impulso criativo que dota a palavra de intenso valor poético e expressivo sinestésico. Sob essa perspectiva, verificamos que, ao construir o poema, o poeta transita na floresta de símbolos, estabelecendo correspondências entre as realidades da natureza, da estética, da ética, da religião, da poesia e da mística.

Neste sentido, ele privilegia um vocabulário correlacionado com o místico-litúrgico, algo que pode ser notado na adoção de um conjunto de palavras e expressões, que podemos situá-las no âmbito de um campo semântico próprio do Simbolismo, da cultura e da religião. Com isso, Cruz e Sousa revela uma letra espiritualizada, a qual nos dá a conhecer a sua alma, como assinalou Oliveira (2006) em sua tese *O Clamor da Letra*. Esse atributo constitui um ponto em torno do qual gravita a construção da linguagem do poema “Esquecimento” e está predominantemente presente em toda a lírica do poeta.

Destaca-se o modo no qual o poeta Cruz e Sousa lida com elementos simbólicos que se dirigem para a autoridade de um sujeito escolhido e habilitado para exercer as atividades em rituais sagrados de culto e sacrifícios, enfim, de ofícios voltados para as celebrações particulares ou coletivas realizadas no templo. Inferimos que aliado aos elementos da estética simbolista está o conhecimento de Cruz e Sousa a respeito de objetos sagrados, pois, mediante detalhes muito significativos, o poeta faz conexões entre o vocabulário constituinte do poema e os objetos próprios de cultos sagrados ou profanos existentes em várias culturas ou que delas tem origem etimológica.

Entre os vocábulos que evocam o poético e instituem uma correlação com o sagrado, citamos: turíbulos, umbelas, sacrário, vinho e véu. Algumas apresentações simbólicas percorrem os séculos, tais como, “templo”, “vinho”, “rosas” e “turíbulos”, a simbologia destas palavras está associada ao âmbito sagrado profano de culturas diversas. Turíbulos, por exemplo, alude ao incenso, o qual possui origem oriental sendo utilizado, desde a antiguidade, em sacrifícios, em serviços litúrgicos do templo, em cerimônias fúnebres, dentre outros.

Os objetos escolhidos pelo poeta realçam a sacralidade daquilo que é celebrado. Cada um contém um significado que expõe uma conformidade com a dignidade do momento sagrado que se celebra, pista para dizer que estamos diante de um fazer literário correlacionado com as funções ritualísticas realizadas num tipo de culto ou atividade consagrada ao templo. Por meio do olhar estético, Cruz e Sousa enlaça a criação literária a uma espécie de liturgia da estesia, que se volta para a dignidade da palavra e do sacrifício de quem nela está envolvido.

A criação poética é colocada em relação com o universo religioso. Nela, o poeta mostra-se como vítima e sacerdote. Esse ato estabelece correspondência simbólica e cultural com a questão celebrativa da liturgia católica, referindo-se às celebrações do culto divino e aos ritos memoráveis ligados ao Mistério Pascal. Além disso, expõe uma relação com os cultos sagrados profanos da Grécia como o Orfismo.

Convém salientarmos que, embora o poeta privilegie o emprego de um vocabulário relacionado com o culto divino católico, o poema não trata de uma questão religiosa ou da arte sacra, mas sim de uma construção artístico-literária volvida para as questões do culto da estesia. Sendo assim, em “Esquecimento”, é abordado um tema da esfera estética, o qual é trabalhado sob o olhar místico. Neste sentido, Oliveira (2006) destaca que esse processo não advém de uma atitude metódica, mas revela-se um procedimento resultante do ato criador de um autor que possui “uma intuição por demais aguçada”, cuja intensificação eleva-se a tal ponto dela se configurar em uma atitude mística. (OLIVEIRA, 2006, p. 259).

O autor acrescenta que nesse processo não há uma exigência de adesão a princípios ou leis exteriores, uma vez que a postura identificada em Cruz e Sousa, na elaboração dos poemas, não é de um religioso, mas, de fato, revela o posicionamento de um poeta que busca realizar a experiência do mistério. Aqui, não podemos esquecer a afirmação de Paz sobre a existência de “uma outra voz” entre poesia, revolução e religião.

Em *O Arco e a Lira* (1982), ao tratar da fusão entre religião e poesia, Paz assegura que tanto uma como a outra possibilitam ao homem realizar a experiência do sagrado no que se refere à revelação do oculto e do mistério. Mas, de acordo com esse poeta-crítico,

a revelação religiosa não constitui – pelo menos na medida em que é palavra – o ato original, e sim sua interpretação. Em contrapartida, a poesia é revelação de nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. [...] Em suma, a experiência religiosa e a poética têm uma origem comum; suas expressões históricas – poemas, mitos, orações, exorcismos, hinos, representações teatrais, ritos, etc. – são às vezes indistinguíveis; as duas, enfim, são experiências de nossa “outridade” constitutiva. (PAZ, 1982, p. 189).

Em sua obra *A outra voz*, Octavio Paz (1993) examina a poesia na modernidade e assegura que a palavra poética sempre se confundiu com a palavra religiosa ao longo da história. Como podemos notar no vigor da poesia mítica/religiosa de poetas como: Homero, Hesíodo, Dante Alighieri, William Blake e John Milton, e no zelo revolucionário de poetas como: Friedrich Hölderlin e William Wordsworth. Tomando por base esses autores, Paz situa o fenômeno poético entre o revolucionário e o religioso. Nesse sentido, esse crítico afirma:

entre a revolução e a religião, a poesia é a outra voz. Sua voz é outra porque é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e é deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas. Poesia herética e cismática, poesia inocente e perversa, límpida e viscosa, aérea e subterrânea, poesia da capela e do bar da esquina, poesia ao alcance da mão e sempre de um mais além que está aqui mesmo. Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouvem a voz outra. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. [...] Plenitude e vacuidade, voo e queda, entusiasmo e melancolia: poesia. (PAZ, 1993, p. 139-140).

Conforme sublinha Paz, a missão do poeta não é alimentar ideias religiosas ou revolucionárias, mas lembrar aquilo que se tem esquecido, pois “a poesia é a memória feita imagem e está convertida em voz. A outra voz não é a voz do além-túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem” (PAZ, 1993, p. 144). Nessa direção situamos a letra espiritualizada de Cruz e Sousa, reconhecendo nela “a outra voz”, a qual entrelaça o místico-litúrgico com o ético e o estético. Voz que habita o interior do poeta, mas é também expressada à coletividade, mediante um profundo desejo de adesão a um “sentimento de religare”, (OLIVEIRA, 2006, p. 258), exteriorizando um anseio por uma ligação do homem com o sagrado que o habita. Portanto, um desejo de comunhão entre corpo, alma e espírito e de comunhão mística com o sagrado e os homens, por meio do poético. A essa maneira, ao religar o passado e o presente, o poeta busca dá sentido à existência.

As analogias com o mundo espiritual e material parecem familiares, já que a arte romântica também apresenta o retorno às tradições religiosas e místicas como tática de reencantamento do mundo e reação contra o vazio religioso advindo da Modernidade. Contudo, em Cruz e Sousa, essa questão torna-se aguda com a estética simbolista, e adquire dimensões transcendentais as quais pertencem a um plano mais sutil, pois nele se amalgamam o poético com o místico, mais ainda, o poeta apresenta ao leitor um fazer poético que tem “a letra espiritualizada” como forma, e, como traço identitário, um “fundo

obscuro”, o qual está além da nossa capacidade de percepção comum. (cf. OLIVEIRA, 2006, p. 81),

Diante disso, inferimos que a letra espiritualizada de Cruz e Sousa expõe uma crítica ao estilo artístico oficial, que nega a espontaneidade criadora e privilegia o gosto e os valores hegemônicos da sociedade e do Estado. A letra desse poeta trata-se, portanto, de uma forma originária fruto do mergulho no desconhecido e da criação que emerge tanto da visão de mundo quanto da *psyché* de um poeta *daimon*. Forma encontrada pelo poeta para exercer seu ofício em meio aos interditos de sua época, por meio dela, sem o saber, ao perscrutar os mistérios do esquecimento, ao enveredar para o desconhecido e ao percorrer os labirintos do inconsciente, ele apresenta ao leitor uma “outra voz”, revelando-lhe a natureza íntima da alma. Nessa “outra voz”, cada palavra tem uma realidade única, singular, mergulhada nos mesmos mistérios do Verbo.

A linguagem poética, em “Esquecimento”, portanto, é colocada em relação com o universo da religião, mas não é a ele que se destina, pois o poema demonstra um fazer literário que busca atingir os segredos do mundo poético e deseja vislumbrar nele o etéreo, o mago, o sublime, o inefável, o puro e o elevado. A identificação da esfera estética com a esfera da religião evoca a poesia de inspiração divina e a criação da humanidade, reportando, por conseguinte, à identidade perdida. Nesse sentido, Paz (1982) destaca que:

a experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar à nossa natureza original. Encoberto pela vida profana ou prosaica, nosso ser de repente se recorda de sua identidade perdida; e então, aparece, emerge esse “outro” que somos. Poesia e religião são revelação. (PAZ, 1982, p. 166).

Vemos, então, que o poema “Esquecimento” situa no âmbito de um mistério divino, sugerindo o desejo do poeta de tornar célebre, de reconhecer, de honrar e de exaltar o culto da estesia. Os elementos litúrgicos que o compõem tendem a elevar a poesia à esfera do sublime, demonstrando que a origem do poeta é de inspiração divina. Por conseguinte, o poeta Cruz e Sousa revigora o plano estético elevando-o a um plano espiritual, neste caso o místico, com isso, o mundo poético contempla e expõe a natureza íntima da alma.

3.6 Entre a tradição e a modernidade: metáfora e analogia

O horizonte criativo do poema “Esquecimento” expõe o emprego da técnica de fusão da magia da linguagem com a alquimia da palavra. De acordo com Friedrich (1991), a teoria da magia da linguagem é muito antiga, mas ficou enterrada durante o Humanismo e

o Classicismo, sendo recuperada em fins do século XVIII. Esse recurso foi muito utilizado na teoria do poeta-crítico Edgar Allan Poe, sintomática na poesia de Novalis, e adotada por Baudelaire, que aliou a magia da linguagem com a fantasia criativa. Por sua vez, o poeta Rimbaud entrelaçou a magia da linguagem à alquimia do verbo gerando, em sua poesia, dinâmica e movimento semelhantes aos da música.

Friedrich acrescenta que as operações da magia da linguagem, associadas aos processos alquímicos e sugestivos, combinam, simultaneamente, as forças evocadoras da pintura e da música, a adoção de substâncias misteriosas das transformações alquímicas com as forças sensíveis da palavra, o ritmo e o som com a tonalidade. Em face disso, o material sonoro da língua revela o poder sugestivo e gera infinitas possibilidades de sonho por intermédio das combinações e das associações entre a sonoridade lexical e as pulsões rítmicas. Isso confere à palavra o poder de ser a primeira autora do ato poético, e converte o poeta lírico em mágico do som.

Portanto, é nessa linha de operação do texto que o poeta Cruz e Sousa insere a composição do poema “Esquecimento”, realizando o trânsito entre o antigo e o moderno. Com isso, o texto poético constitui-se da técnica de fusão de metáforas, a qual se refere às relações estabelecidas entre a seleção de vários tipos de metáforas e analogias poéticas.

O primeiro emprego metafórico que destacamos refere-se à metáfora que possui uma estrutura simples. Podemos apresentá-la pela expressão “R é S” como demonstram os seguintes exemplos: “O céu é o berço das estrelas brancas”; “O Esquecimento é flor, sutil, celeste”. Friedrich chama essa estrutura de metáfora predicativa com caráter de definição. No tocante à construção, esse autor nos adverte que, mesmo apresentando simplicidade, esse tipo específico de metáfora traz novidade para o leitor, atraindo a atenção não para a sua forma, mas sim para o seu conteúdo. O insólito dessa metáfora apresenta-se no fato dela “converter o mundo familiar em estranheza sensível e do significado” (FRIEDRICH, 1991, p. 208).

Na construção “O Esquecimento é flor, sutil, celeste”, há o emprego metafórico predicativo devido à presença do “é” e do artigo “o”, além de uma associação com a técnica da metáfora de aposição. Desse modo, esse verso mostra uma mudança na sua procedência formal de aspecto predicativo. Conforme Friedrich, o processo metafórico predicativo é mais raro na lírica moderna, já que há uma predileção pela “metáfora de genitivo”. O poeta também a escolhe para a construção do poema “Esquecimento”. Como exemplos, citamos: “Turíbulos de graça e encantamento”, “Aves de ninhos de frouxéis de prata”.

Nesta construção “Rosas de luz do céu resplandecente” ocorre a metáfora de genitivo predicativo. A metáfora genitiva trata-se de um dos esquemas metafóricos mais antigos, ela demonstra a preferência do poeta pela simplicidade e leveza na estrutura formal de seus poemas. É empregada na poesia moderna com efeito de estranhamento, já que “a preposição mais usada e mais ambígua, a do genitivo torna possível, mais do que qualquer outra, a desarmonia semântica, o enlace mágico de elementos estranhos” (Friedrich, 1991, p. 211). Como podemos notar nestes exemplos: “Silêncios dos silêncios sugestivos”, “Sudários dos Azuis contemplativos”.

Descoberta na primeira metade do século XIX, a técnica da justaposição foi outro caminho que aproximou a lírica moderna da identificação. Segundo Friedrich, no fundo, essa técnica é um tipo de metáfora predicativa abreviada ou metáfora absoluta. Assim como no caso da metáfora de aposição, a técnica de justaposição atinge uma abreviação sintática, colocando, de imediato, a metáfora junto às coisas. Essa variação metafórica está presente no poema “Esquecimento”.

Esse tipo de construção adotada por Cruz e Sousa e identificada como “metáfora absoluta” compôs os versos tipicamente modernos do século XX. O poeta, em sua poesia, apropriou-se desse recurso linguístico para criar versos que apresentam uma apreensão de algo que não é verbalmente exprimível, sendo, pois a sua tentativa de exprimir o indizível e ouvir o inaudível. Como notamos na expressão “Grito sem eco, eterno”.

Notamos nos versos da lírica sousiana aquilo que nos afirma o poeta-crítico Octávio Paz (1976): “a imagem diz o indizível: as plumas leves são pedras pesadas. Há que se retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer”. (PAZ, 1976, p. 44). De modo geral, em “Esquecimento”, as metáforas contêm em si as imagens dissonantes do fenômeno metafórico da poesia por excelência, pois apresentam a magia da palavra em seu sentido de mistério por meio da junção de incompreensibilidade com a fascinação.

A maneira como o poeta Cruz e Sousa constrói o poema “Esquecimento” o insere no horizonte de um procedimento que Friedrich chama de “técnica da fusão de metáforas”. Essa técnica foi empregada pela primeira vez por Rimbaud e, posteriormente, na lírica do século XX. O crítico declara que essa metáfora, transforma-se no meio estilístico mais adequado à fantasia ilimitada da lírica moderna, pois ela desenvolve as combinações mais desconcertantes. Além disso, pode unir algo próximo com algo distante, transformando um elemento que já é longínquo num absolutamente remoto, simultaneamente, busca superar

“no que poderia ainda recordar, uma das suas funções antigas que é a comparação, não aplicável desde o Barroco e, tampouco, à poesia moderna”. (LIMA, 2005, p. 36).

Com esses atributos, a linguagem da lírica moderna revela-se inusitada, expondo a configuração de um novo período estilístico mediante o emprego da metáfora ousada. Sobre essa questão, Friedrich destaca que:

o vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. A sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. Os mais antigos instrumentos da poesia, a comparação e a metáfora, são aplicados de uma nova maneira, que evita o termo de comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. (FRIEDRICH, 1991, p. 18).

No artigo “A metáfora: da analogia à técnica de fusão de opostos”, o pesquisador Aldo de Lima (2005) afirma que na Literatura e nas artes empregam-se dois processos distintos de metáforas. O primeiro é identificado como processo de metáfora da analogia e da comparação. O segundo refere-se à metáfora da interação de contrários, ou da técnica da fusão de contrários. Conforme Lima, esses dois processos distintos de metáforas são assim configurados:

a metáfora da analogia e da comparação (dos greco-romanos à Renascença) e a metáfora da interação de contrários, ou da técnica da fusão de contrários (do Maneirismo à contemporaneidade), ou seja, a metáfora grega: comparação, analogia, transposição; a metáfora ibérica (ibérica porque suas primeiras manifestações aconteceram na Itália maneirista): fusão e interação de contrários, de tensões. Esta distinção pode ser demonstrada, por exemplo, através daquelas cinco oposições estabelecidas por Wölfflin (1989:10, 14-16) para caracterizar a passagem do Renascimento ao Barroco; esta passagem, como entende Wölfflin, “é um exemplo bastante elucidativo de como o espírito de uma nova época exige uma nova forma: Renascimento (a metáfora da analogia e da comparação)” 1 — linear, sensibilidade manual; 2 — composição de plano, de forma a ser sentida; 3 — forma fechada, deixando de fora o observador; 4 — pluralidade; 5 — clareza absoluta. Barroco (“a metáfora da interação de contrários, ou da técnica da fusão de contrários”) 1 — pictórica, sensibilidade visual; 2 — composição em profundidade, para ser seguida; 3 — forma aberta, fazendo com que o observador se interiorize na obra; 4 — unidade; 5 — clareza relativa. (LIMA, 2005, p. 37-38).

No poema “Esquecimento” a construção poética, em seu conjunto, adota um modo de operação do texto que privilegia a riqueza do emprego linguístico da metáfora e da analogia. Estas se desdobram num processo de associação de ideias, de semelhança, de comparação mental, de tensão e de diferença, concedendo ao poema tanto beleza e encantamento quanto um desvendar não de um artifício, mas de um ato fecundo, inventivo e cognitivo. Isso pode ser notado no desenvolvimento das estrofes. Nessa perspectiva,

Lima destaca que tais construções revelam relações de metáfora/vida que se dobras a tal ponto de se inserirem no âmbito de metáfora/história. Nesse sentido, o autor ressalta que:

da tragédia à epopéia, desta à poesia contemporânea, a metáfora, condicionada pela História, está, irremediavelmente, ligada a uma certa concepção de vida, a uma visão de mundo, a uma ideologia. A metáfora dos iluministas, por exemplo, jamais corresponderia à metáfora trágica dos gregos ou interacionista de opostos do Barroco. O Arcadismo configura muito bem a fé iluminista sobre as possibilidades antropocêntricas quando transforma a natureza, graciosa e redentora, em uma das metáforas mais significativas e tradutoras da ideologia das luzes. (LIMA, 2005, p. 37-38).

Em nosso objeto de estudo, por um lado, encontramos a presença da analogia utilizada na tradição poética desde os greco-romanos à renascença, por meio dela, o poeta realiza as associações, comparações e transposições. Por outro lado, observamos a técnica de fusão de pensamentos antagônicos, como a metáfora barroca que está presente no jogo com o claro/escuro e o eterno/efêmero. Aparecem ainda as combinações dialéticas que percorrem o romantismo e a lírica moderna mediante contrastes entre vida/morte, bem/mal, divino/humano; amor/ódio, sublime/grotesco. Vejamos a seguinte estrofe, que amalgama o processo metafórico com o analógico:

O Esquecimento é flor, sutil, celeste,
De palidez risonha.
A alma das coisas languemente veste
De um véu, como quem sonha. (SOUSA, 1995, p. 120).

Nesse caso, Cruz e Sousa executa o processo metafórico empregando metáforas consideradas predicativa, de aposição e genitiva. Em seguida, ele finaliza a estrofe com a analogia mediante adoção da partícula comparativa “como”, sugerindo o efeito de um extasiado estado da alma. Diante do exposto, observamos que “Esquecimento” abrange um admirável espaço imaginativo no qual a riqueza metafórica apresenta a sua essência poética mais intensa. O poeta realiza a combinação de palavras nunca antes combinadas, obtendo, em seu texto poético, efeitos estranhos os quais afiguram um enorme espaço imaginativo. Inserimos, nesse horizonte criativo, as seguintes construções: “Aves de ninhos de frouxéis de prata”, “Grito sem eco, eterno”, “Relógio mudo, incerto”, “Solução nebuloso das Distâncias”.

3.7 A letra e a voz

“Esquecimento” é rico em imagens, as quais evocam múltiplas reflexões. Neste momento, voltamos o olhar para a ternura da seguinte estrofe, na qual o poeta promove o

encontro entre a letra a voz, entre a música e a poesia. A análise da estrofe, porém, não é estanque, mas dialógica com a totalidade do poema em questão. Ouçamos o seu canto:

Aves de ninhos de frouxéis de prata
Que cantais no Infinito
As Letras da Canção intemerata
Do Mistério bendito. (SOUSA, 1995, p. 119).

Esses versos externam ao leitor a dimensão de um simbolismo profundo da poética de Cruz e Sousa. Nela, são visíveis os símbolos da alma, da transcendência, da segurança, da existência, do encanto e da beleza, além da ideia de intermediação entre o céu e a terra, a qual pode ser notada na simbologia das “aves”. O conteúdo dos versos estabelece um vínculo associativo com a inesquecível imagem poética do pássaro tecelão, a qual se volta para o próprio fazer poético e a identificação da presença do poeta como sujeito do poema.

A nosso ver, na referida estrofe, Cruz e Sousa destaca a questão da letra e da voz na construção do tecido poético de “Esquecimento”. Nesse ponto, o poeta realiza o trânsito entre tradição e modernidade, estabelecendo um sinal da diferença entre ele e Homero. Segundo o poeta e crítico Gilberto Mendonça Teles (2014), é na *Ilíada*, de Homero, que observamos os primeiros registros sobre a escrita anterior ao século IX, principalmente, nas passagens (*Ilíada* VI, 145 a 170; e VII, 175-89). Nesse poema, Homero cala a escrita, o que pode ser notado no mito de Belerofonte. Ao citar um comentário de Philippe Brunet, Teles (2014)⁴ afirma que:

o mito de Belerofonte designa a escrita como um código repartido entre duas pessoas, com suas duas fases de escritura e leitura: ao lado da materialidade da escrita, é possível comunicar com a exclusão de uma terceira pessoa, portadora da mensagem. Mas qual é o grande excluído do negócio? Qual é, além de Belerofonte, o outro grande excluído dessa comunicação privada entre Preto [Proitos] e seu sogro? O auditório de Homero. Como é normal na comunicação oral e, portanto, na epopéia, as mensagens que os deuses ou os homens se transmitem são sempre ditas uma primeira vez, depois repetidas pelo mensageiro. Ora, no caso da mensagem escrita a Preto, o público fica sem o conhecimento de sua letra. Homero cala a escrita. Ele não confia à voz, ao verso épico, o que é destinado ao segredo. A escrita confisca a voz, ela é literalmente sem voz. (BRUNET, apud TELES, 2014, p. 10).

Diferentemente de Homero, Cruz e Sousa luta para dar voz à letra. O próprio verso do poema ressalta a poeticidade das “Letras da Canção intemerata”, as quais são cantadas

⁴ Lembramos aqui que a informação contida nesta citação foi cedida pelo poeta e crítico Gilberto Mendonça Teles para contribuição desta pesquisa. A citação faz parte do livro de crítica intitulado *Defesa da Poesia* (No prelo). Agradecemos ao autor a autorização para citarmos parte da sua pesquisa ainda inédita.

pelas aves. Com isso, o poeta unifica a letra e a voz, situando a sua poesia numa dimensão para além do tempo, nela habita um não simbolizável e um não imaginável, pois o canto é atemporal, além disso, prende o brilho e o instante.

Podemos dizer que, em “Esquecimento”, a letra é o traço infinito, a centelha resplandecente que brilha na noite do inconsciente poético sousiano. O eu lírico está em estado de vigília para evitar o perigo de apagá-la. A letra é para o “outro ausente”, por sua vez, a palavra, a voz, é destinada ao “outro presente”. Vemos, então, que, na lírica de Cruz e Sousa, a letra e a voz são fontes de alteridade. Sob essa perspectiva, o pesquisador Biarnés (1998) destaca que:

a palavra preenche o vazio entre mim e o outro, criando os objetos do nosso encontro. Do grito à voz, da voz à palavra, da palavra à letra, trata-se do mesmo processo. Mas, se a palavra é ‘para o outro presente’, a letra é para o ‘outro ausente’. A letra me permite encontrar o outro, encontrar a alteridade e, sobretudo, construir ‘meu outro’ em mim. A letra, objeto do outro se a leio, objeto para o outro se a escrevo, é um espelho mágico que me permite reconhecer-me, descobrindo-me outro. (BIARNÉS, 1998, p. 140).

Outro fator a ser considerado é que, Cruz e Sousa atribui o canto às aves e não às sereias, isso sugere o reconhecimento da distinção do ofício do poeta, o qual é reconhecido como ser privilegiado para exercer a função a ele destinada. Nesse sentido, a estrofe faz alusão a Orfeu, por conseguinte, ao lugar do poeta, da poesia e do canto. Em sua tese *Presenças de Orfeu* (2006), Maria Claudete de Souza Oliveira afirma que:

o canto de Orfeu atinge a ferocidade dos animais, a natureza e o próprio destino trágico ao qual o músico é submetido. O resultado é sempre transformador. Seja como aquele que encanta ou amante que sofre, o motor de seu canto é o desejo de paz ou consolo; é o querer – este impulso de vida, causa da primeira inspiração –, força constante a nortear esta espécie de arquétipo dos cantores e poetas de sempre. (OLIVEIRA, 2006, p. 19).

As imagens das “Aves de ninhos de frouxéis de prata” associadas às “Letras da canção intemerata” sugerem as fontes da sedução do canto órfico, as quais tomam conta do eu lírico, fazendo jorrar a água lírica do poema. Em face disso, os versos apresentam a atualização do mito de Orfeu e o reconhecimento pela alteridade, já que o canto é dos poetas de todos os tempos.

Na tecitura da estrofe aqui apresentada, o poeta Cruz e Sousa revela uma sensibilidade na criação aliada à sedução órfica. De origem órfica, o canto sousiano é movido por um desejo de fusão da *physis* com o divino, de igual modo, revela-se como canto que tem o desejo de alçar voos como águia, canto com a melodia de mistérios e de

seres angélicos, canto com sede do infinito. Isso suscita em seu leitor múltiplas sensações as quais lhe recordam o infinito. Além disso, despertam-lhe a lembrança de um som que ficou esquecido, como aquele de uma vaga nota musical que tanto recorda as distâncias e as proximidades ausentes quanto dá sinais de inquietude. Assim, ao realizar o encontro entre a letra e a voz, entre a música e a poesia, o poeta expõe em seu tecido literário a unidade eterna entre o céu e a terra, entre o sujeito e o mundo, rompendo com o silêncio que tende à morte.

Capítulo 4
LESMOSYNE/RECONHECIMENTO

4.1 As torrentes de *Léthe*: o rio infernal do esquecimento

Bem distante desses, uma torrente lenta e quieta,
 Lete o rio do esquecimento corre
 Seu labirinto de águas, do qual quem bebe
 Imediatamente esquece seu antigo estado e ser,
 Esquece alegria e dor, prazer e sofrimento.⁵
 (Jonh Milton)

Este capítulo detém-se na questão da descida de Cruz e Sousa ao *Léthe*, o rio infernal do esquecimento. As análises têm em vista a travessia pelas águas tenebrosas desse mundo ínfero e objetivam trazer à baila o legado do poema “Esquecimento” por via da discussão sobre o martírio do poeta em sua luta pelo reconhecimento. Entendemos que o mencionado poema encaminha o poético para a ambiguidade das relações arquetípicas e míticas da água, vinculada às dimensões do sagrado e profano, do amor e do ódio, do feminino e do masculino, da vida e da morte, da memória e do esquecimento.

A nosso ver, as dimensões que envolvem o processo estético-criativo de “Esquecimento” apresentam esse fluir das águas, aproximando o poeta Cruz e Sousa de Edgar Allan Poe. A travessia sousiana pelas águas da memória e do esquecimento tem início numa viagem em tons cristalinos e se encaminha para águas profundas, escuras e subterrâneas simbolizadas pelos rios infernais, isto é, águas da morte, águas dormentes, águas noturnas e sombrias do inconsciente.

Para melhor apreensão dessas dimensões, lançamos o nosso olhar para o universo dos mitos sobre as águas e buscamos nas fontes ocidentais antigas da mitologia greco-romana os fundamentos da ideia de esquecimento associada à pulsão de vida e à pulsão de morte a partir da união entre *Mnemosyne* (memória) e *Lesmosyne* (esquecimento). Nessa direção, Garcia-Roza (2005) enfatiza:

é em torno desse par de opostos memória-esquecimento (*Mnemosyne-Léthe*) que se estrutura a palavra poética. Pela palavra do poeta eterniza-se o feito guerreiro, pela ausência da palavra sobrevêm o silêncio e o esquecimento. Ao guerreiro é preferível uma morte cantada e lembrada a uma sobrevivência no esquecimento. A verdadeira morte não é a do corpo, mas a da lembrança. Morte da palavra, morte pela ausência da palavra, esta é a ameaça maior que pairava sobre os gregos dos tempos homéricos. (GARCIA-ROZA, 2005, p. 27).

Com a leitura de “Esquecimento”, observamos que é o medo de não ser lembrado, o temor de ter a sua memória velada, que faz Cruz e Sousa regressar aos gregos e trazer a lume a questão do esquecimento e do lugar da palavra poética. Nessa perspectiva, a

⁵Tradução Harald Weinrich (2001).

pesquisadora Muzart (2008) ressalta que o esquecimento torna-se o inferno para o poeta, porém, o seu medo não é esquecer, mas ser esquecido. A água tenebrosa do *Léthe*, o rio do esquecimento, o amedronta, pois evidencia a possibilidade de perder algo valioso e conquistado.

O retorno de Cruz e Sousa às origens evoca a lembrança de volta à casa paterna, à origem da lírica. Essa viagem aos tempos imemoriais, portanto, busca significar a imagem por muito tempo esquecida, a qual se refere aos primeiros aedos e à condição de vida dos poetas na Grécia. No entanto, a lembrança esquecida do tempo primordial, a qual é evocada no presente, não tem em vista um retorno nostálgico ao passado, mas sim reivindica uma recordação que estabeleça um vínculo entre o poeta e a sua poesia, a tradição como patrimônio cultural e o momento presente.

Esse autor, por não acolher as mesmas verdades que seus pares e por não aceitar certas regras de conformidade com os discursos validados pelas instituições do final do século XIX, sente que seu dizer poético tende a ser excluído e marginalizado. Ao sentir sua memória ameaçada no mundo histórico, erige uma poética que afirma seu lugar e sua futura lembrança para além da morte física. Com intuito de criar seu próprio mito e atingir a imortalidade, Cruz e Sousa vale-se do poder sagrado de *Mnemosyne*, a deusa da Memória e mãe das musas, para desvendar o reino sombrio do esquecimento e fazer sua memória resistir à morte. Desse modo, para não cair no reino do não ser, o poeta evoca o passado para iluminar os erros do presente e evitá-los. Isso revela uma luta contra o apagamento da lembrança dos seres e das coisas.

Como o aedo ancestral e à maneira dos rituais Trofônios em Lebadia, Cruz e Sousa retoma o conhecimento de caráter iniciático e divinatório. Conforme Detienne (1988), esses rituais eram realizados num antigo santuário, no qual se pretendeu “reconhecer um antigo *Tholos*, uma tumba em forma de colmeia que teria pertencido a um rei beócio”. (DETIENNE, 1988, p. 30). Nesse ritual, antes de entrar nas regiões infernais, o poeta inspirado era submetido aos ritos de purificação e de consulta aos oráculos, logo após, o iniciado nos mistérios se conduzia para perto de duas fontes a do lembrar e a do esquecer: *Mnemosyne* e *Lesmosyne*.

Em *Teogonia*: a origem dos deuses, o poeta Hesíodo apresenta o Esquecimento (*Lesmosyne*) como filho da Noite, o reino do Não-ser, da ausência, reino noturno do oblívio. Já *Mnemosyne* como a personificação da Memória e mãe das musas, ela está próxima do dia claro e do deus do sol Apolo, fazendo oposição a *Léthe*, divindade feminina da linhagem da Noite. Segundo o pesquisador Weinrich (2001) *Léthe* “é,

sobretudo, nome de um rio do submundo que confere esquecimento às almas dos mortos” (WEINRICH, 2001, p. 24). As duas deusas têm seus direitos e seus reinos, elas concedem ajuda poderosa ao poeta na arte do lembrar e do esquecer. Conforme a mitologia grega, quem deseja a imortalidade “não deve beber as águas do *Léthe*, fonte do esquecimento, mas nutrir-se da fonte da Memória” (LE GOFF, 2003, p. 434). *Lesmosyne* faz par com a Memória que tem o poder entre presença e ausência e apresenta a revelação (*Alétheia*) e o esquecimento.

Ao beber nas fontes de *Léthe*, água que abre as portas infernais considerada, portanto, águas da morte, o consultante torna-se semelhante a um morto ao colocar a máscara de um falecido para deslizar ao seio da Terra-Mãe. Ao sair da consulta, o iniciado se vê dotado de uma memória e de um dom de vidência semelhante aos poetas inspirados. Ao beber da água de memória, ele também se beneficia de um estatuto equivalente ao de um adivinho como: Tirésias e Anfirau, pois se torna um vivo entre os mortos.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009),

o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é ao mesmo tempo, o da possibilidade universal e o da fluidez das formas (F.Schuon), o da fertilidade, da morte e da renovação. O curso das águas é a corrente da vida e da morte. Em relação ao rio, pode-se considerar: a descida da corrente em direção ao oceano, o remontar do curso das águas, ou a travessia de uma margem à outra. A descida para o oceano é o ajuntamento das águas, o retorno à indiferenciação, o acesso ao Nirvana; o remontar das águas significa, evidentemente, o retorno à Nascente divina, ao Princípio; e a travessia é a de um obstáculo que separa dois domínios, dois estados: o mundo fenomenal e o estado incondicionado, o mundo dos sentidos e o mundo de não-vinculação. Seja a descer as montanhas ou a percorrer sinuosas trajetórias através dos vales, escoando-se nos lagos ou nos mares, o rio simboliza sempre a existência humana e o curso da vida, com a sucessão de desejos, sentimentos e intenções, e, a variedade de seus desvios. Entre os gregos, os rios eram objetos de culto; eram quase divinizados, como filhos do Oceano e pais das Ninfas. Costumava-se oferecer-lhes sacrifícios, afogando, em suas águas touros e cavalos vivos. Não se podia atravessá-los senão após ter cumprido os ritos da purificação e da prece. Como toda divindade fertilizante, tinha o poder de submergir, irrigar ou inundar, e de transportar os barcos em suas águas ou de afundá-los: suas decisões eram sempre misteriosas. Inspiravam veneração e temor: Não deveis atravessar jamais, diz Hesíodo, as águas dos rios de eterno curso, antes de ter pronunciado uma prece, com os olhos fixos e suas correntes magníficas, e antes de ter mergulhado vossas mãos nas águas agradáveis e límpidas. Aquele que atravessar um rio sem purificar as mãos do mal que as macula, atrairá sobre si a cólera dos deuses, que lhe enviarão, depois, castigos terríveis (LAVD, 430). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 781).

Em “Esquecimento”, Cruz e Sousa mostra-se como homem privilegiado e repositório vivo da memória, o qual numa mescla de iniciado, músico, cantor, vidente e peregrino no domínio da noite realiza a descida ao Inferno pelo fluir das águas do rio do esquecimento.

Esse feito trata-se de uma viagem ao mundo sobrenatural e invisível que busca a renovação da forma poética, a qual culmina na indeterminação. Sobre essa viagem simbólica Chevalier & Gheerbrant (2009) destacam que:

a viagem simbólica é frequentemente realizada *post-mortem*. Os casos mais conhecidos são os dos Livros dos mortos, egípcio e tibetano. Mas encontramos o mesmo tema em muitas outras regiões, por exemplo, entre os tais negros do Vietnã do Norte e entre os mais uma vez, trata-se evidentemente de uma progressão da alma em estados que prolongam os da manifestação humana, o objetivo supra-humano ainda não tendo sido alcançado. [...]. A viagem ao inferno representa uma descida às origens, como no sexto canto da *Eneida*, ou uma descida ao inconsciente, de acordo com as interpretações modernas. Nos dois casos, não é possível detectar uma necessidade de justificação? Os romanos procuravam títulos de nobreza entre os heróis antigos, o homem moderno procura causas que expliquem o seu comportamento. A viagem aos infernos parece ser geralmente sentida mais como uma autodefesa, uma autojustificação, do que uma autopunição. Outras viagens, como as de Ulisses, de Hércules, de Menelau, de Salaad e de tantos outros, são interpretadas como buscas de ordem psíquica e mística. Em todas as literaturas, a viagem simboliza, portanto, uma aventura e uma procura, que se trate de um tesouro ou de um simples conhecimento, concreto ou espiritual. Mas essa procura, no fundo, não passa de uma busca e na maioria dos casos uma fuga de si mesmo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 952).

Em Cruz e Sousa, portanto, a descida ao Inferno não intenta tratar de uma doutrina sobre essa realidade, mas configura-se como uma viagem virtual, imaginária, em busca de uma super visão sobre os mistérios que rondam o esquecimento. O poeta desce à sombria morada dos mortos e guarda na memória tudo que viu e ouviu no outro mundo para, como Orfeu ou Dante, predizer o alvorecer do novo dia. Vamos aos detalhes dessa travessia do poeta Cruz e Sousa pelas águas tenebrosas de *Léthe*, o rio do esquecimento.

4.2 As brumas encantadas do esquecimento

O poema “Esquecimento” alude ao tom guerreiro da *Ilíada*, de Homero, primeira grande conquista da poesia grega. Esse texto poético sugere o desespero de Cruz e Sousa por um não apagamento de sua memória na história, pois os que passam invisíveis, conforme nos apresenta o contexto histórico, não serão reconhecidos. A tecitura do poema insinua que o poeta busca erguer

um monumento funerário feito de palavras em memória e para a glória dos heróis mortos. O poeta como um mestre de memória e de verdade (*a-letheia*) preenche simultaneamente o papel de sacerdote (de ligação às origens e aos mortos) e de virtuose (com domínio da memória e das técnicas de memorização), uma função essencial que *Ilíada* e *Odisseia* realizam. (GAGNEBIN, 2009, p. 195).

Para concretizar tal intento, o poeta Cruz e Sousa veste a máscara de morto e percorre o mundo dos mistérios. Ao modo de um vidente e um iniciado, ele busca desvendar as mansões do esquecimento. Por isso, volta aos tempos imemoriais, nos quais a memória relacionava-se com as intervenções sobrenaturais e a poesia era considerada uma forma de possessão e de delírio divino.

O retorno ao passado poético faz esse poeta transportar ao coração os acontecimentos antigos da coletividade, e à maneira da antiguidade clássica, ele dirige a súplica às musas da memória, suplicando a elas a revelação dos mistérios que envolvem as mansões do esquecimento. Nesse ponto, podemos dizer que a partir desse momento de súplicas encaminhamos para a segunda parte do poema “Esquecimento”, a qual inicia na 5ª estrofe e encerra na 29ª estrofe. Nela se dá a busca do caminho de universalidade por meio da travessia do navegante pelas águas da morte, por isso, podemos relacioná-lo com *Mnemosyne/Léthe*. O poema entra em declínio no louvor, sendo, paulatinamente, envolvido nas brumas encantadas do mistério e pela sombra crepuscular do véu do esquecimento. A partir daí, o poeta adentra o espaço simbólico do mundo dos mistérios e confere ao poema um caráter divino, iniciático.

Cruz e Sousa retoma a linhagem dos poetas inspirados e recupera o canto II da *Iliada*, no qual Homero invoca a sabedoria das musas com o intento de ouvi-las dizer os nomes dos melhores guerreiros, que irão compor o catálogo do exército troiano. No caso do poema em estudo, o eu lírico solicita o conhecimento sobre os heróis lendários anônimos na história, os quais foram mortos em combate. Esse entendimento origina-se da força expressiva dos seguintes versos:

Turíbulos de graça e encantamento
Das sidéreas umbelas,
Desvendai-me as Mansões do Esquecimento,
Radiantes sentinelas.

Dizei que palidez de mortos lírios
Há por estas estradas
E se terminam todos os martírios
Nas brumas encantadas.

Se nessas brumas encantadas choram
Os anseios da Terra,
Se os lírios mortos que há por lá se auroram
De púrpuras de guerra.

Se as que há por cá titânicas cegueiras,
Atordoadas vitórias,
Embebedam os seres nas poncheiras
E no gozo das glórias! (SOUSA, 1995, p. 119).

Para desvendar os mistérios do esquecer, o poeta bebe nas fontes de *Mnemosyne* e retorna às origens da palavra mitopoética, que somente pode dar-se em presença no aqui e no agora. Sendo pura presença, a Memória, por um lado, exige a presença de alguém que fale/cante e de alguém que ouça, por outro, seu olhar se volta para o passado, para o que foi, tendo em vista o que será. Isso pode ser notado no emprego dos verbos no imperativo, que exprimem a súplica enunciada no presente, apresentando ainda o valor de um futuro, pois a ação que exprime está por realizar-se.

A presença da dupla invocação no poema “Esquecimento” retoma a importância dessa figura retórica, a qual também está presente na criação poética de Homero e de Hesíodo. O recurso retórico da invocação suscita a prerrogativa do poder de decisão das musas sobre o que dizer e o como dizer. Com isso, há

um alargamento do espectro do cantar das Musas e, em última instância, da Memória. Além de falar de presente e passado, elas também têm acesso ao invisível, ao devir, atributo marcante de outro desdobramento importante de Verdade, de revelação: a vidência. A palavra mitopoética constrói-se, então, no diapasão “do ser e do tempo”, ou melhor, do ser no tempo, do que é, do que foi e do vir-a-ser. Na tensão entre o silêncio da morte, do esquecimento e a fulgurante presença da revelação, orienta-se a palavra das Musas em torno do ser e de seus contornos. (AZEVEDO, 2004, p. 25).

O uso dos dêiticos “lá” e “cá” procura situar os acontecimentos em um quadro espaço temporal. Nas estrofes apresentadas, há um processo de dramatização linguística de alta eficácia, que dá vivacidade e efeito de veracidade aos fatos sugeridos no poema, como se eles tivessem ocorrido. A construção frasal constituída de verbos de valor afetivo permite ao poeta trazer e visualizar as imagens do passado e do presente. Diante disso, ele faz cair “a barreira que separa o presente do passado, ao mesmo tempo em que estabelece uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, ao qual retorna tudo o que deixou à luz do sol”. (VERNANT, 1990, p. 143).

As estrofes deixam transparecer, de maneira singular, um desejo de descortinar o fim dos martírios no *post-mortem* e de conhecer o destino dos mortos em campo de batalha. Os versos focalizam um espaço tumular de “mortos lírios” que se igualam aos guerreiros e heróis mortos em combates. O conteúdo dos versos insinua uma metáfora da *Ilíada* e *Odisseia*, já que, por um lado, recorda um dos maiores temores dos atenienses de prestígio: o ostracismo, o qual gera o perigo de morte política e social, pois aquele que está sob esse desterro não pode ser lembrado como herói na memória do seu povo. Por sua vez, a ligação com a terra dos ancestrais evoca o maior anseio de Ulisses, o retorno a Ítaca. Por outro

lado, a escrita do poema sugere um efeito de um pensamento crítico sobre o encobrimento ou o reconhecimento dos nomes de combatentes que ficaram anônimos na história.

Outro detalhe digno de atenção diz respeito à presença das radiantes sentinelas e à menção às brumas encantadas, pois ambas demarcam a questão de algo que está protegido, encoberto, vigiado pelo inconsciente. Isso sugere o sentido de “encobrimento” (*Léthe*), que na palavra *Alétheia* se apresenta negado pelo prefixo “a”, ou seja, a verdade que oculta à compreensão total do ser, ou do mistério a ser revelado ao poeta.

O poema demonstra o movimento e o jogo entre ser e ente, entre verdade e aparência, envolvendo de modo complementar a diferença, a ocultação e o esquecimento. Podemos dizer que a poesia relacionada com a verdade enquanto *Alétheia* implica a própria relação com a linguagem, com a palavra. Em face disso, percebemos que o horizonte criativo do poema expõe o desejo de trazer a lume “algo que não pode ser representado, um resto, que se constitui como um ponto de furo no psiquismo, que causa no sujeito a busca de um reencontro, a busca do objeto perdido”. (GUEDES, 2010, p. 162).

Com isso, “Esquecimento” apresenta uma linguagem que pede decifrações, como a linguagem do sonho regida pelo inconsciente. É nesse sentido que a poesia relacionada com a verdade faz confluír a dimensão do real para o ficcional, o verdadeiro para o enganoso, de modo que o trabalho poético fique situado entre a fantasia, a escrita criativa e o sonho. Sob essa ótica, o trabalho de criação configura-se também como um trabalho de recriação, pois a memória pode reconfigurar o passado e despertar o que está adormecido mediante associações com o que estava relegado ao canto do esquecimento e do silêncio.

Dessa maneira, o canto poético pode produzir palavras que enganosamente se assemelham aos fatos e revelar uma compreensão aguda da ficção como uma mentira que diz a verdade, indicando, com isso, o aforismo de Lacan sobre a verdade como ficção: “toda a verdade, é o que não se pode dizer. É o que só se pode dizer com a condição de não levá-la até o fim, de só se fazer semidizê-la”. (LACAN, 1985, p.124).

Após lhe ser concedido o direito ao deciframento do invisível, o poeta, como peregrino do além, começa a decifrar a geografia do sobrenatural. Como destaca Aguiar (2001), Cruz e Sousa torna-se um “Homero lírico de um tempo sem grandeza, ele fecha os olhos para as aparências e abre-se para o sonho. Mas tudo ainda é sonho, aparência, reflexo especular de algo que ali está, mas cujo sentido se ocultou”. (AGUIAR, 2001, p. 18).

Nessa viagem virtual em busca dos mistérios do além túmulo, o poeta aporta-se primeiramente na planície de *Alétheia*, uma paisagem mítica paradisíaca que assinala o divino, a intemporalidade e a estabilidade, como sugerem os seguintes versos:

O céu é o berço das estrelas brancas
 Que dormem de cansaço...
 E das almas olímpicas e francas
 O ridente regaço...

Só ele sabe, o claro céu tranquilo
 Dos grandes resplendores,
 Qual é das almas o eternal sigilo,
 Qual o cunho das dores.

Só ele sabe, o céu das quintessências,
 O Esquecimento ignoto
 Que tudo envolve nas letais diluências
 De um ocaso remoto... (SOUSA, 1995, p. 119 - 120).

Nessas estrofes, vemos que o poeta apresenta a imagem do Paraíso como a esfera mais elevada do poema, a qual mostra-se como monumento literário dedicado à eterna morada das almas “olímpicas e francas”, retomando a mais alta esfera do Paraíso da *Divina Comédia*, que Dante dedica à memória permanente de Beatriz. A paisagem evoca os bem-aventurados em meio ao esquecimento, pois o céu configura-se como um berço para as almas que lutaram titanicamente e receberam o merecido descanso, recebendo a justiça divina, assumindo seu lugar correspondente, o Paraíso.

Os versos demonstram a luta da vida humana com a morte, de igual modo expõem a busca da eternidade e da imortalidade. O céu apresenta-se ambíguo com aspecto materno e paterno, pois mostra-se como terra natal, paterna, o princípio da vida e a morada eterna para a qual as almas “olímpicas e francas” retornam após a separação dos corpos no momento da morte. Conforme Chevalier e Gheerbrant (2009), o céu é

símbolo quase universal pelo qual se exprime a crença *em um Ser divino celeste, criador do universo e responsável pela fecundidade da terra (graças às chuvas, que ele deseja)*. [...]. O céu é uma **manifestação direta da transcendência**, do poder, da perenidade, da sacralidade: aquilo que nenhum vivente da terra é capaz de alcançar. [...]. Enquanto **regulador da ordem cósmica**, o céu foi considerado como o pai dos reis e dos senhores da terra. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 227— grifos do autor).

Associado ao vínculo paterno, o poeta agrega ao céu a dimensão materna ao concedê-lo o atributo de berço que,

é um símbolo do seio materno, o qual é a continuação imediata. Elemento de proteção indispensável, macio, e cálido, em nós permanece como recordação das origens, retorno ao útero; [...]. Útero que voga ou que voa, e que dá *segurança* na travessia do mundo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 129 — grifos do autor).

O eu lírico atribui ao céu o conhecimento das dimensões do abismo sombrio, da fonte de tensão e angústia existente entre o sopro de vida a finitude. Essa percepção ultrapassa a compreensão humana do poeta e lança o poema na dimensão da transcendência. Diante da percepção da finitude, numa travessia dolorosa capaz de lançar o sujeito para além de si próprio na dimensão da transcendência ética em direção ao Outro, o eu lírico busca o infinito, busca comungar o efêmero com o eterno, transcender a morte, preenchendo a eternidade com a sua presença.

O significado sacral desse mundo envolvido de morte e do transcendente é filtrado pela imaginação poética. Os versos apresentados estabelecem uma relação com o pensamento dos poetas inspirados e com os mistérios órficos. Já os verbos no presente do indicativo indicam ações e estados permanentes ou assim considerados. Como uma paródia, esses elementos aproximam o poema do dogma religioso sobre o céu, o purgatório e o inferno, sendo, portanto, considerados verdades poéticas daquilo que é, foi e sempre será. Vemos, então, que Cruz e Sousa faz-se como um novo Dante, o único vivo com acesso a esse outro mundo.

A partir do final da última estrofe aqui apresentada, isto é, a 11ª estrofe do poema “Esquecimento”, o poeta começa a delinear uma poética das sombras, a qual se apresenta na forma da evocação do esquecimento ignoto, envolvido pelas letais diluências do ocaso remoto. Com isso, o poema passa a expressar outro modo de produção poética, pois se distancia da clara vidência da tradição e se aproxima da obscuridade da modernidade. O ocaso remoto simboliza a transição do antigo processo de criação correlacionado com os poetas inspirados, para o novo processo de ruptura, o qual ainda não se pode ver claramente, uma vez que está oculto, está nas sombras, e apresenta-se como o outro lado das coisas, pois ainda não se expressou abertamente.

4.3 “Rio do esquecimento tenebroso”

O poema “Esquecimento” sugere a travessia pelas águas infernais do *Léthe*, as águas da morte. Nas estrofes que serão analisadas, a seguir, os versos evocam a luta agônica do poeta Cruz e Sousa ao viver o martírio para não ser relegado ao rio do esquecimento. O conteúdo dos versos nos encaminha para uma atmosfera de angústia mortal, isso é demonstrado na tonalidade roxa da água e nos atributos relacionados ao frio, ao gelo, ao horto, às trevas e à melancolia.

A água imaginativa evoca uma realidade sacral e dramática no poema. O poeta, como iniciado nos mistérios da morte, realiza a sua passagem pelo rio *Léthe*, o qual também apresenta os atributos do rio Arqueronte que, em grego, quer dizer tristeza e aflição. Ao rio do esquecimento soma-se ainda às propriedades do rio Cocito, que significa estar preparado para vivenciar o sofrimento. Diante disso, a travessia do poeta por esse rio infernal expõe a busca de uma nova compreensão da realidade, do conhecimento e da transformação psíquica. De acordo com Cavalcanti (1997),

a viagem através dos rios infernais é uma marcha espiritual em direção ao sagrado, é uma peregrinação ou jornada solitária, na qual o iniciado descobre outra realidade de nível totalmente diferente. Esses rios simbolizam a porta, ou a goela para o outro mundo, não só porque a boca ou a goela são símbolos infernais de acesso para as entranhas escuras, mas porque esses rios permitem a entrada nessa realidade sagrada. (CAVALCANTI, 1997, p. 115).

Vemos que a travessia pelas águas é uma das provas iniciáticas que o eu lírico deve enfrentar para vencer a sua condição humana de mortal e se tornar um imortal. Segundo Cavalcanti, os rios do mundo inferior representam não só o aspecto da morte simbólica, do encerramento do “eu”, mas também de um renascimento. Nesse sentido, a autora sublinha:

o rio é tanto a fonte da vida, como lugar da morte, o ponto onde se dá o retorno à indiferenciação, à totalidade, ao Nirvana. A água diz Bachelard, é um “convite à morte”, é através do rio, em sua barca de morte que Caronte carrega as almas dos mortos. Assim, a água do rio sempre impõe um devir, uma passagem, o nascimento, uma morte. As suas águas são tanto as águas da vida, como águas da morte, águas da alegria, como águas das tristezas. [...] A água confere um novo nascimento por um ritual iniciático, ela cura por ritual mágico, ela assegura o renascimento *post mortem* por rituais funerários. A água do rio representa as duas pulsões atuantes na vida: a de Eros e da Thánatos, as duas forças construtivas e destrutivas presentes em tudo. (CAVALCANTI, 1997, p. 106).

Sendo assim, a travessia pelos rios infernais tem um significado de entrar no mundo interior e no inferno individual que criamos. Notamos na estrofe abaixo a angústia e a tristeza do poeta ao descer as águas do rio do esquecimento, e a imagem deste rio como o inferno dantesco. Ouçamos o que dizem os seus versos:

Ó rio roxo e triste, ó rio morto,
 Ó rio roxo, amargo...
 Rio de vãs melancolias de Horto
 Caídas do céu largo! (SOUSA, 1995, p. 120).

A plasticidade dessa imagem do rio roxo, triste e morto, evocada nos versos citados, reporta à água dormente, pesada, parada, demonstrando um sinal da poética sombria, das

águas profundas da poética do devaneio, presente na poesia de Edgar Allan Poe como menciona Bachelard na obra *A água e o sonho*. Do mesmo modo, os atributos do rio recordam a agonia e morte de Cristo. A ênfase na tonalidade do roxo nos insere na dimensão de morte e de tristeza. Essa cor é empregada na liturgia da Igreja Católica no período da Quaresma ou nas celebrações em memória dos mortos. Utilizada nos paramentos dos sacerdotes e na decoração das igrejas durante o período quaresmal, a cor roxa possui o significado de melancolia e penitência. A dimensão eclesial dessa cor, nos versos de “Esquecimento”, confirma a entrega do poeta como vítima e sacerdote. A atmosfera constituída da presença do roxo transmite a sensação sinestésica de tristeza e de introspecção, de mistério e de magia.

Nas estrofes abaixo, há enfaticamente o ritmo melancólico do estado do eu lírico, o qual percebe esse rio de amargura sepulcral que leva em suas águas a dor e o suplício agonizante envolvido de trevas, agonia profunda da alma e das lágrimas castas. Ouçamos os versos:

Rio do esquecimento tenebroso,
Amargamente frio,
Amargamente sepulcral, lutuoso,
Amargamente rio!

Quanta dor nessas ondas que tu levas,
Nessas ondas que arrastas,
Quanto suplício nessas tuas trevas,
Quantas lágrimas castas! (SOUSA, 1995, p. 121).

O fluir do rio exprime o estado de luto, de ausência, de morte concluída. No campo literário, o poeta apresenta a passagem das mortes pelas águas, entre elas, observamos sutilmente uma relação com a morte de Ofélia, o que pode ser notado na presença das dores levadas pelas ondas. Podemos dizer que as águas tenebrosas do esquecimento se ofelizam. O poeta cria uma atmosfera que nos faz recordar, por um lado, a dimensão da trama da morte da personagem Ofélia da peça *Hamlet* de Shakespeare, por outro, nuances da música da morte apresentada em *Tristão e Isolda* de Richard Wagner, bem como a morte de Orfeu, recordando, assim, as passagens das mortes pela água, pelas flores e pela música. No âmbito histórico, inferimos que as águas do rio do esquecimento evocam as memórias veladas sobre o drama vivenciado pelos africanos durante o tráfico negreiro, isto é, as mortes pelo caminho, os corpos jogados ao mar.

Todavia, convém mencionarmos que, se por uma via, Cruz e Sousa faz essa abordagem do rio do esquecimento como uma passagem pela morte trágica, envolvendo

melancolia e tristeza, por outra perspectiva, o poeta realiza um jogo irônico com a linguagem. Isso se dá principalmente porque “rio do esquecimento tenebroso” e “rio de vãs melancolias de horto” marcam o tom do riso irônico pela palavra “rio”, que pode ser simultaneamente, verbo e substantivo.

4.4 A *Anagnorisis* na lírica sousiana

O termo “reconhecimento” advém da palavra grega *Anagnorisis* e é definida por Aristóteles na *Poética* no capítulo XI, 1452a 33 como:

a passagem do ignorar ao conhecer (*ex agnoías eis gnósin metabolé*), que se faz para a amizade (*phílan*) ou inimizade (*échttran*) das personagens que estão destinadas para a dita ou para a desdita (ARISTÓTELES, 1993, XI, 1452a 33).

O pensador utilizou esse termo para referir-se à tomada de consciência do herói trágico diante de uma peripécia cometida em um passado remoto, a qual o conduziu à perdição ou à felicidade presente. Desse modo, o reconhecimento configura-se como uma constatação de acontecimentos acidentais trágicos que conduzem às cenas de identificação da personagem envolvida. O exemplo mais conhecido e admirado como forma de reconhecimento aparece no *Édipo Rei*.

Em *Cenas de reconhecimento na poesia grega*, a pesquisadora Adriane da Silva Duarte (2012) apresenta um quadro sinótico das espécies de reconhecimento citadas na classificação aristotélica. Conforme Duarte (2012), o filósofo Aristóteles classifica as cenas de *anagnorisis* da seguinte maneira:

- a) O primeiro tipo se dá por meio de sinais congênitos ou adquiridos, tais como: marcas de nascença, as cicatrizes e os objetos. Esse tipo de reconhecimento é menos técnico.
- b) O segundo é aquele composto pelo poeta, é um tipo de reconhecimento que diz o que o poeta deseja e não o que o enredo solicita, está mais distanciado da arte.
- c) O terceiro tipo se dá por intermédio da memória, alguma coisa que é vista evoca as recordações desencadeadoras do reconhecimento. Este ocorre quando um estímulo sensível produz lembranças capazes de revelar sentimentos profundos, como o pranto de Odisseu diante dos feácios ao ouvir a canção de Demódopo sobre Tróia.

- d) O quarto tipo apresenta-se por intermédio de uma dedução ou falsa dedução, o silogismo.
- e) O quinto tipo de reconhecimento é aquele que ocorre por intermédio das ações mesmas, as quais estão associadas às peripécias e, por conseguinte, são consequências da ação dramática. Para Aristóteles, esse tipo de reconhecimento é o mais eficiente, pois pode despertar o terror ou a piedade no expectador, ou seja, a catarse, já que estas são consideradas as emoções trágicas por excelência.

As cenas de *anagnorisis* estão presentes em diversos gêneros literários, embora Aristóteles tenha refletido a função muito particularmente na tragédia. Na poesia lírica, podemos encontrar dimensões de reconhecimento de modo particular no tom confessional, no qual o poeta informa sobre a sua própria vida, esta é tomada como uma metáfora de tragédia. No poema “Esquecimento”, por exemplo, Cruz e Sousa descortina um conflito que gera as peripécias do reconhecimento de si, do reconhecimento mútuo e do reconhecimento da produção do fazer literário. O poema cria um círculo trágico às avessas que assim se organiza:

do reconhecimento ao conflito deste ao despedaçamento. A consciência que buscará analogia depara com a ironia. A subjetividade que contemplava recebe a ferida da memória e se despedaça pondo em dúvida a visão turvada em névoas. (RABELLO, 2006, p. 74).

Com relação ao reconhecimento da produção do fazer literário, voltamos o nosso olhar para o modo singular de dizer a poesia e para o processo da criação literária, mais precisamente, dirigimos a atenção para aquilo que o poema diz a respeito do modo como Cruz e Sousa apreende e reconhece uma dimensão para ele até então desconhecida do fazer poético. Consideramos que durante o processo criador algo novo sucede com o poeta, e o fruto disso encaminha tanto para o reconhecimento de “um saber-fazer-aí com a língua”, na “acepção de composição poética”, (LEMOS, 2011, p. 22), quanto para a invenção, cujo produto é uma criação mimética proveniente do inconsciente estruturado como linguagem. Essa dimensão do desconhecido presente na tecitura da lírica sousiana demonstra concretizar-se na trama de um jogo conflituoso, de entrechoque e de contraste com o simbólico e com a realidade, elevando o fazer poético para uma nova ordem do saber, a do inconsciente estruturado como linguagem.

Vemos, então, que na dimensão estética o reconhecimento passa a ser de conhecimento do modo de operação do texto, que se desloca ora do simbólico para o real,

ora do real para o simbólico. Consequentemente, o poeta desenvolve uma lírica no horizonte da *mimesis* de produção envolvendo o alargamento do real e a diferença. Como faz notar Rabello (2006), Cruz e Sousa segue trajetória própria, criando a sua própria concepção técnica de trabalho. Os estudos dessa autora demonstram que o processo de conhecimento sobre a construção do texto sousiano envolve-se num movimento de razão e de embriaguez poética, a esses elementos acrescentamos a intuição. Fundamentado nessa tríplice instância desse movimento criador, o ato poético gera um jogo com a palavra que, primeiramente, engendra tensão, no passo seguinte, um processo de adormecimento ou quietude, e repentinamente suscita novas tensões para desaguar no signo da dissolução.

Nesse movimento de tensão entre interior e exterior se dá a busca particular pelo (re)conhecimento da desconhecida forma poética e Cruz e Sousa volta-se para a sua interioridade, toma, paulatinamente, consciência das transformações em seu entorno, bem como do seu lugar e papel de poeta na sociedade. Processo que paira sobre momentos de embates e de profunda angústia, pois, nessa busca de um novo modo de expressão, o espírito do poeta se debate “dentro de suas próprias fronteiras, cujas limitações ele experimenta dolorosamente, e as quais gostaria de poder atravessar. Ele, o espírito, é ao mesmo tempo o sujeito, o objeto e o território da busca”. (GAGNEBIN, 2006, p. 157). Com isso, Cruz e Sousa adquire um amadurecimento como ser e, por conseguinte, faz a descoberta de um novo fazer poético.

4.5 O reconhecimento de si e o reconhecimento mútuo

No que se refere ao reconhecimento de si e ao reconhecimento mútuo, o conteúdo de “Esquecimento” sugere o desespero do poeta Cruz e Sousa ao lutar por um não apagamento de sua memória na história e ao demonstrar “uma vontade de tornar-se homem, de ser reconhecido como tal, pelo exercício da escrita”, (OLIVEIRA, 2011, p. 50), a ponto de implorar ao próprio verso para não esquecê-lo.

Apesar do desejo de não ser esquecido por seu povo ser comum a todos os poetas e escritores, em Cruz e Sousa, isso expõe dimensões mais agudas e singulares. Essa aspiração do poeta se diferencia do desejo de seus pares devido à sua condição de intelectual afrodescendente, já que a sociedade do século XIX era movida por valores e teorias científicas que veiculavam o determinismo e o racismo, por conseguinte, não consideravam o negro como um ser humano e negavam-lhe o direito de exercer o ofício de

ser homem das letras. Em vista disso, verificamos que, primeiramente, o anseio do poeta é por ser aceito como ser humano, por ser reconhecido em sua dignidade humana. Contudo, a luta pelo reconhecimento, em Cruz e Sousa, não é algo que se petrifica em torno de si mesmo, mas é algo que envolve um conjunto de relações intersubjetivas.

Essas relações são pautadas no anseio por diálogo, no desejo de ir ao encontro do outro, e na responsabilidade ética por outrem. Nos versos do poema, em questão, há o desejo agônico do poeta de obter o reconhecimento de sua própria singularidade, desdobrando-se numa busca pelo reconhecimento mútuo com base numa responsabilidade ética que vai além da literatura. Convém destacarmos, que surgem não só no poema “Esquecimento”, mas em outros momentos da obra do referido poeta, a ânsia pelo reconhecimento como distinção da própria singularidade e pelo reconhecimento do outro em sua diversidade, mesmo que este outro não seja reconhecido na História como um grande “herói”.

Em *Percurso do reconhecimento*, Paul Ricoeur (2006) apresenta a questão do autorreconhecimento considerando uma dimensão epistemológica da identificação, direcionando-se para a discussão sobre o reconhecimento enquanto capacidade antropológica de reconhecimento de si, até aportar na questão do reconhecimento mútuo como noção política. Em nossa análise, tomamos por base o *Humanismo de outro homem*, do teórico Emmanuel Lévinas (1993). Segundo esse autor, o reconhecimento ocorre mediante o conhecimento e o relacionamento intersubjetivo com a alteridade, envolvendo o fator de afirmação das identidades individual, coletiva e cultural.

Nesse sentido, para que o sujeito se conheça e se reconheça, ele precisa estar na relação com o outro. De acordo com o pensamento de Lévinas, o outro é quem me faz ser quem sou naquilo que, por um lado, está correlacionado com o sentido de alteridade, por outro, está intimamente relacionado à identidade. Sendo assim, somente nos reconhecemos com o(s) outro(s). Sob essa perspectiva, entendemos que a busca do reconhecimento de si e do reconhecimento mútuo, em Cruz e Sousa, manifesta-se pelo desejo de transcender um eu solipsista, e se desdobra num desejo de infinito, que busca uma relação pessoa-pessoa, ou um face a face com base no respeito ao ser humano e à diferença por meio de uma responsabilidade ética.

Podemos dizer que o horizonte do poema “Esquecimento” desenha a trajetória do desejo do eu lírico de obter o sentido de sua errância poética, de atingir o infinito e a presença do outro. Este outro, que o poeta a reconhece como “alma irmã”, quando encontramos, assegura Paz (1982), temos a súbita sensação epifânica do amor que nos

“suspende, nos arranca de nós mesmos e nos lança no pasmo por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser”. (PAZ, 1982, p. 162). Daí aquele misto de estupefação, assombro, horror, alegria, vertigem que nos faz cair, perder, esvaziar, ser um com outro. A poesia é a “procura dos outros, descoberta da outridade” (Paz, 1982, p. 319).

Portanto, é esta busca da experiência da alteridade, forma de pura estranheza, que nos faz reconhecer que este outro está num mesmo plano e instante, apresentando-se como presença total e ausência absoluta. Nesse abismo de ausência e presença lançamo-nos angustiados e desamparados na procura desta outridade, aportamo-nos na unidade de estados de união e separação, solidão e comunhão conosco. Conforme Paz, o outrem está no próprio homem, isto é, na perspectiva de morte e ressurreição incessante, unidade que resulta em outridade e se recompõe originando uma nova unidade, que possibilita ao leitor desvendar o enigma da “outra voz”. Isso nos leva a descoberta de que o outro é também uma parte nós, o estranho, aquele que ora desconhecemos, o nosso duplo. Para Paz, esta experiência — feita do tecido de nossos atos diários — é, sobretudo,

a percepção de que somos outros sem deixarmos de ser o que somos, e que, sem deixarmos de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte. Em outra parte quer dizer: aqui, agora mesmo enquanto faço isto ou aquilo. E também: estou só e estou contigo, num não sei onde que é sempre aqui: quem és tu, quem sou eu, onde estamos quando estamos aqui? Irredutível, elusiva, indefinível, imprevisível e constantemente presente em nossas vidas, a outridade se confunde com a religião, a poesia, o amor e outras experiências afins. (PAZ, 1982. p. 325-326 — grifos do autor).

A poesia de “Esquecimento” abriga a imagem da proximidade e da distância entre o Mesmo e o Outro. Nesse poema delinea-se um exercício de escrita que é simultaneamente poética, mística, transcendente, a qual nos insere na dimensão de outro modo de ser da poesia e do humano, regido pela responsabilidade ética por outrem.

Sendo assim, o fazer poético de Cruz e Sousa é constituído do desejo de ultrapassar distâncias, de romper com as barreiras, de ascender à transcendência e de aproximar-se da alteridade, com a qual o poeta almeja reconhecer-se, confundir-se, envolver-se, ser imortal e habitar poeticamente a terra. Em outros momentos de sua lírica, ele expressa mais uma vez esta mesma sensação, como podemos conferir em “Emparedado”. Nos versos, em prosa, desse poema ressoam a vontade de transcender a barra que interdita a unidade e a comunicação entre os sensibilizados pela arte. O referido poema ainda se insere na esfera da escrita desejante da troca de experiência com a outridade, a qual é expressa em “Esquecimento”.

Apresentamos abaixo um fragmento de “Emparedado”, no qual o poeta, considerando-se um “Errante do Sentimento”, expressa sua ânsia sedenta por uma relação amistosa com seus leitores baseada no amor da poesia. Ouçamos esse anseio lírico:

o que em nós outros Errantes do Sentimento flameja, arde e palpita é esta ânsia infinita, esta sede santa e inquieta, que não cessa, de encontrarmos um dia uma alma que nos veja com simplicidade e clareza, que nos compreenda, que nos ame, que nos sinta.

E de encontrar essa alma assinalada pela qual viemos vindo de tão longe sonhando e andamos esperando há tanto tempo, procurando-a no Silêncio do mundo, cheios de febre e de cismas, para no seio dela cairmos frementes, alvoroçados, entusiastas, como no eterno seio da Luz imensa e boa que nos acolhe.

É esta bendita loucura de encontrar essa alma para desabafar ao largo da Vida com ela, para respirar livre e fortemente, de pulmões satisfeitos e límpidos, toda a onda viva de vibrações e de chamadas do Sentimento que contivemos por tanto e tão longo tempo guardada na nossa alma, sem acharmos uma outra alma irmã à qual pudéssemos comunicar absolutamente tudo.

E quando a flor dessa alma se abre encantadora para nós, quando ela se nos revela com todos os seus sedutores e recônditos aromas, quando afinal a descobrimos um dia, não sentimos mais o peito oprimido, esmagado: – uma nova torrente espiritual deriva do nosso ser e ficamos então desafogados, coração e cérebro inundados da graça de um divino amor, bem pagos de tudo, suficientemente recompensados de todo o transcendente Sacrifício que a Natureza heroicamente impôs aos nossos ombros mortais, para ver se conseguimos, aqui embaixo na Terra, encher, cobrir este abismo do Tédio com abismos da Luz! (SOUSA, 2008, p. 628).

Diante desses versos, vemos que o conteúdo de “Emparedado”, em prosa, e “Esquecimento”, em verso, comunica o desejo poético de viver experiências ressignificadoras e transformadoras de realidades com a aspiração por uma relação amistosa com seus leitores baseada no amor pela poesia.

Em vista desses aspectos, os poemas “Esquecimento” e “Emparedado” figuram como o coração da lírica sousiana. Neles, o poeta sonda o mais profundo da interioridade do sujeito e dá a conhecer o desejo de sua alma. Em “Emparedado”, notamos a apresentação do projeto estético-criativo da *via crucis* do poeta, já que ele percorre o caminho da Dor transcendentalizada pelo Mistério da Arte. Em “Esquecimento” se dá a peregrinação de Cruz Sousa pelos vales sombrios da morte, chamado, por ele, de “Mansões do Esquecimento”.

Alfredo Bosi (2002) destaca que, em Cruz e Sousa, a poesia brota da dupla fonte de seu imaginário: o corpo africano, o qual “assume dramaticamente os estereótipos que pesavam sobre o negro, e a alma que não tem outra pátria além dos espaços siderais onde tudo se espiritualiza”. (BOSI, 2002, p. 244). Para esse crítico, “Emparedado” é,

dilaceradamente, o corpo que vive sob o império da carne, do sangue, da raça, e entre os muros de uma sociedade darwiniana, e a alma que sonha ardentemente com a transcendência estética (o Artista puro, o Poeta assinalado) aliada à transcendência mística. Já “Esquecimento”, em nossa leitura, é a alma que vive no corpo da letra, alma com sede de infinito e com desejo de ir ao encontro da alteridade ausente.

4.6 “Esquecimento”: memorial da antiga e nova aliança

No texto “A Musa e Homero” (1999), o pesquisador Jacyntho Lins Brandão faz um comentário interessante sobre a questão do estatuto do poeta, do poema e de seu público na Grécia. O autor argumenta que além das ideias de forma, de destreza, de autoridade, de inspiração e de contemplação, comumente, apresentadas nos estudos sobre a literatura helênica, poderíamos apresentar questões que discutam o poema como patrimônio cultural, no sentido de monumento que se ergue, ou de um objeto rentável, levado como mercadoria de porto em porto, como fez o poeta Píndaro.

Esses apontamentos corroboram com a nossa discussão, uma vez que entram no cerne da nossa problemática. Em “Esquecimento”, Cruz e Sousa evoca questões relacionadas à ordem externa, ao extraliterário, expondo um exercício de memória crítica sobre o próprio fazer literário. Encontramos um eu autoral que reflete sobre as novas relações instaladas na sociedade e nas instituições de seu tempo. Relações fundamentadas em valores burgueses e da modernidade, os quais abrangem o verdadeiro e o simulacro, a mercadoria e o fetiche, a compra e a venda, o efêmero e o transitório, o amor puro e o amor corrompido, o interesse e o desinteresse.

Nesta direção, Bosi (2004) afirma que o tempo moderno do XIX, marcado por relações do estilo capitalista e burguês de viver, não era mais preenchido pelas mitologias, mas por esquemas ideológicos e pela cisão entre trabalho manual e intelectual. Nessa realidade, o que imperava era a banalidade, o espírito de concorrência e o lucro. O autor ressalta ainda que, no interior dos discursos concorrentes da sociedade regida pelo processo capitalista,

furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de *compreender* a natureza e os homens, poder de suplência e de união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e o seu valor foi se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de status. Os tempos foram ficando — como de já deplorava Leopardi — egoístas e abstratos. (BOSI, 2004, p. 164 — grifos do autor).

Essas relações de ordem histórico-sociais e culturais se estenderam ao âmbito da instituição literária. Conseqüentemente, as tensões desses contextos impactaram a esfera das representações simbólicas. A instituição literária apresentou-se como uma estrutura de poder, fundamentada nas mesmas regras que configuraram tais contextos. Com isso, houve a valorização das práticas de modelos pré-estabelecidos, os quais privilegiavam a publicação de obras que atendiam as expectativas de rentabilidade capital, e de conteúdo de fácil degustação para o pequeno público de leitores brasileiros. Isso gerou contestação e resistência por parte de algumas poéticas que se posicionaram de forma dissonante diante de tal realidade. Por conseguinte, elas ficaram sob o grande risco de sufocamento ou foram relegadas ao definitivo esquecimento.

O novo ritmo da vida cotidiana e a mercantilização da literatura oficial, especialmente, do romance e da poesia parnasiana, que desfrutavam de enorme sucesso e prestígio social, aliados ao apadrinhamento e ao ingresso de novos autores sem talento, mas que escreviam simplesmente por dinheiro, influenciaram no desenvolvimento de uma política de inclusão e de exclusão no campo intelectual e das letras no Brasil oitocentista. Os poetas/escritores, “os homens de talento sentiam-se unanimemente repelidos e postos de lado em favor de aventureiros, oportunistas e arrivistas sem escrúpulos” (SEVCENKO, 2003, p. 109).

O poema “Esquecimento” foi escrito nesse período de crise social, existencial e cultural, que marcou o contexto histórico-literário finissecular do século XIX. Inserido nessa realidade de fraturas, de crises, de intolerância à diversidade, de concorrência, do não reconhecimento mútuo e do interdito ao negro e à cultura afro-brasileira, certamente, o fazer poético de Cruz e Sousa, que adotava uma postura ética e estética duma “sensibilidade etérea e sutil”, viu-se ameaçado. Portanto, diante da consciência das mudanças da realidade circundante e para garantir a futura lembrança do seu projeto estético-criativo, o poeta erige um canto de guerra, uma Ode ao esquecimento, em defesa da poesia lírica e em honra da sua memória poética.

Entendemos que o poema “Esquecimento” sugere o desespero do poeta Cruz e Sousa diante da real possibilidade do apagamento de sua memória na história, a qual faz esse autor implorar ao próprio verso para não esquecê-lo. Feito que se concretiza num pacto de antiesquecimento selado pelo amor sincero, evidenciando o desejo do poeta de estabelecer uma relação com a poesia de forma desinteressada e com bases em valores éticos.

Assim, o poema demonstra o desejo agônico do poeta de obter um reconhecimento de sua própria singularidade, e do reconhecimento do outro como uma responsabilidade

ética que vai além da literatura. “Esquecimento” mais uma vez revela-se belo, apresentando dimensões e significados cada vez mais escondidos nos fios de sua trama. Uma dessas dimensões é a mescla das relações que enlaçam a poesia com a ética. A nosso ver, essa questão se encaminha para a constituição da subjetividade que se fundamenta no desejo de ir ao encontro do outro mediante o processo de responsabilidade ética, bem como no processo de abertura e de desprendimento de si, como nos propõe o filósofo francobelga Emmanuel Lévinas. Isso se faz notar no canto lírico das estrofes a seguir. Ouçamos:

Ó meu verso, ó meu verso, ó meu orgulho,
 Meu tormento e meu vinho,
 Minha sagrada embriaguez e arrulho
 De aves formando ninho.

Verso que me acompanhas no Perigo
 Como lança preclara,
 Que este peito defende do inimigo
 Por estrada tão rara!

Ó meu verso, ó meu verso soluçante,
 Meu segredo e meu guia,
 Tem dó de mim lá no supremo instante
 Da suprema agonia. (SOUSA, 1995, p. 121).

Nestas estrofes encontramos a explosiva declaração de amor e reconhecimento do poeta ao seu fazer poético. Podemos dizer que, essas estrofes, assim como as próximas que serão analisadas, apresentam ao leitor o motivador da angústia e da felicidade, a causa da dor e do amor, o objeto de desejo e de posse do sujeito poético. Esse objeto amado é o verso, a poesia, que se mostra misteriosa e ambígua, como a mulher amada, com sua dupla face de anjo e demônio, ou como Eros, o pequeno deus do Amor, que a poetisa Safo considera “doce-amargo”.

O poema expõe a identidade pessoal do poeta, a linguagem impessoal cede lugar à presença do eu lírico por intermédio da declaração do sentimento de posse do ser amado, a poesia. A passagem do tom de impessoalidade para a primeira pessoa (meu) confirma o desejo de fundar uma poética vinculada à instância do íntimo. Em face disso, podemos dizer que o sujeito é o “eu” constituído pelo discurso. Ao voltar-se para si mesmo ele se conhece e reconhece na sua própria ação, e o poeta fica em face de sua própria verdade. Só é reconhecido no plano ficcional, somente no plano simbólico e na tensão da letra que ele cria novos mundos e vive os seus sonhos.

Verificamos, ainda, a sugestão do desejo do outro e o sentimento de posse. Todavia, esse sentimento não evoca ou intenta a satisfação do possuidor e não fica na esfera da posse que regula as relações sociais, na qual o “eu posso”, o “eu tenho” domina as regras de convivência, seja no campo literário, social, cultural, político ou econômico. O sentimento de posse, expresso no poema, encaminha para o desejo de respeito e acolhimento da diversidade do outro, isto suscita a responsabilidade e o reconhecimento de si e do outro por meio de um processo de abertura e de desprendimento.

Como mostra Lévinas (1980), esse desejo volta-se para o movimento de abertura e transcendência do eu em direção ao outro, o qual me interpela, me afeta, me desafia em muitas dimensões. Por isso, a resposta a esta interpelação é a liberdade que se realiza com justiça. Portanto, o sentimento de posse, em “Esquecimento”, ancora-se numa postura de responsabilidade ética nas relações entre sujeito e objeto.

Os versos desvelam um modo de ser que se transforma numa atitude, que qualifica a pessoa em sua totalidade, na psique, no pensamento, na vontade, na interioridade. O desejo, como destaca Costa Lima (2012), torna-se fonte da *mimesis*, tendo em vista o ser (como) e não o ter (isso ou aquilo). Conforme o crítico, a passagem do desejo para o campo mimético tem

a grande vantagem de dissociar o desejo da vontade de posse e, portanto, do direcionamento *objetal*: “O desejo [...] não visa essencialmente à posse ou ao usufruto de um objeto, visa (se é que visa ao que quer que seja...) a uma identidade subjetiva. Seu verbo fundamental é *ser* (ser como), não *ter* (usufruir). (LIMA, 2012, p. 25— grifos do autor).

Portanto, dizer isso “é meu” envolve uma tomada de posição que afirma a presença do sujeito nesse processo. Nesse ponto, o poema expõe a construção da subjetividade que se dá a partir da relação com o outro. Ao dizer “meu verso” o poeta deixa em evidência um processo de singularização da sua identidade por intermédio da valorização do eu. Vemos então, que, ao dizer “meu verso”, ocorre não só a apropriação do objeto desejado, mas também a revelação da escolha pela poesia, desvelando a identidade do autor: sou poeta. Esse ato de Cruz e Sousa de assumir a autoria de seu feito, de modo autônomo e atrevido, recorda a atitude destemida da grande personagem trágica Antígona: “Fui eu a autora; digo e nunca negaria.” (SÓFOCLES, 1998, p. 214).

Entendemos que o conteúdo das referidas estrofes trata do ato de Cruz e Sousa de se reconhecer poeta, como o fez o jovem Rimbaud, em sua Carta a Georges Izambard,

quando disse que queria ser poeta, mas era preciso ter nascido poeta, por isso, se reconheceu poeta. Eis o fragmento da carta:

quero ser poeta, e trabalho para tornar-me vidente: o senhor não compreenderá de modo algum, e eu quase não poderia explicar-lhe. Trata-se de chegar ao desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos. Os sofrimentos são enormes, mas é preciso ser forte, ter nascido poeta, e eu me reconheci poeta. (RIMBAUD, 2006, p.155).

Ao delinear os atributos de seu verso, Cruz e Sousa apresenta as cenas do seu autorreconhecimento, ou seja, de sua pertença à linhagem de poetas que buscam a originalidade de novos processos estéticos. O reconhecimento da propriedade do verso mostra a insígnia de seu autor e como tal é pessoal e intransferível. Por meio da sua letra, a persona do poeta pode ser reconhecida pelo leitor como poeta maldito, *daimon*, gênio, vate, demiurgo, sacerdote do verbo.

Percebemos que ao pronome “meu” se agrega o sentimento de posse, a afetividade, o respeito e a carícia. Aqui, mencionamos o pensador Lévinas, que nos ajuda a pensar essa questão no âmbito da subjetividade e do sentimento de posse nas relações que estabelecemos com nossos objetos. De acordo com o autor,

o Desejo é desejo do absolutamente Outro. Para além da fome que se satisfaz, da sede que se mata e dos sentidos que se apazigua, a metafísica deseja o Outro para além das satisfações, [...] Desejo sem satisfação que, precisamente, entende o afastamento, a alteridade e a exterioridade do Outro. Para o desejo a alteridade, inadequada à ideia, tem um sentido. (LÉVINAS, 1980, p. 22).

No texto sousiano, o poeta critica o sistema que privilegia o mercado e os valores baseados em relações dominadoras, nas quais o eu domina o outro, vestígio da tradição ocidental. Com o articular de um novo modo de ser poético, ele abre caminhos para a sensibilidade e a responsabilidade nas relações entre sujeito e objeto, que se fundamentam numa disposição desejanse e afetiva. Todavia,

o outro metafisicamente desejado não é o ‘outro’ como o pão que como, como o país em que habito, como a paisagem que contemplo, como por vezes, eu para mim próprio, este ‘eu’, esse ‘outro’. Dessas realidades, posso ‘alimentar-me’ e, em grande medida, satisfazer-me, como se elas simplesmente me tivessem faltado. Por isso mesmo, a sua *alteridade* incorpora-se na minha identidade de pensante ou de possuidor. O desejo metafísico tende para uma *coisa inteiramente diversa*, para o *absolutamente outro* (LÉVINAS, 1980, p. 21—grifos do autor).

Para Lévinas (1980), a constituição da subjetividade se dá na relação com a alteridade, na abertura e no desprendimento de si. O papel do poeta o direciona para ser

mediador no processo de abertura ao humano, no sentido do acolhimento do outro por meio do reconhecimento de sua subjetividade, algo que se desvela como abertura ao infinito.

Sob esse olhar, os versos de “Esquecimento”, por um lado, evocam que o poeta e seu fazer poético se completam um no outro, assim como os gêneros humanos, e, por outro, sugerem que a relação de envolvimento proposta no poema é de criação do elo afetivo entre os dois, e não de anseio monetário. O fazer poético emana uma crítica às relações burguesas que eram estabelecidas sob influência dos interesses políticos, econômicos e culturais, além de fundamentadas em interesses de ascensão social, de manutenção e permanência do *status* adquirido. Em vista disso,

o poema enuncia o sonho de um mundo em que essa situação seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2003, p. 69).

Desse modo, o desejo de Cruz e Sousa de obter o reconhecimento não está relacionado com “a boa vida”, mas correlacionado com a dignidade e com a busca da distinção da sua singularidade. A análise do poema “Esquecimento” dá o entendimento de que esse poeta, ao viver o martírio para não ser relegado ao rio do esquecimento, não faz uma apologia ao narcisismo. Mas que o desejo desesperador de não ser esquecido parte de um indivíduo e vai em direção a uma coletividade. Mesmo apresentando o pronome “meu”, que nos dá a ideia de culto privado da estesia, o poema evoca uma dimensão de ultrapassamento do “eu”.

Observamos ainda que o verso apresenta atributo duplo, deus e criatura, o escudo e a lança, o arco e a lira, o que seduz e deixa-se seduzir. É motivo de orgulho, tormento, martírio e sacrifício, mas é também o motivador de uma entrega amorosa e de acolhimento. Isso pode ser notado na presença do vinho que simboliza “a gota de sangue em cada poema”. Quando o poeta diz “ó meu verso, meu segredo e meu guia” recorda a poetisa Safo “com seu tom lírico primitivo que nos soa como segredo confiado à distância”. (STAIGER, 1997, p. 41).

Chevalier e Gheerbrant (2009) destacam que, por estar ligado ao temor, a força e ao sangue, o vinho é a porção de vida e de imortalidade. A embriaguez volta-se para o conhecimento e a iniciação. Na Grécia antiga substituía o sangue de Dionísio, representava a bebida imortal e o símbolo da loucura. Possui ainda o significado do Cálice do Sangue de

Cristo na Eucaristia prefigurada pelo sacrifício de Melquisedeque. O vinho significa bebida do amor divino. Jesus ao instituir a Eucaristia afirma: “Este é o meu sangue, sangue da Aliança” (Marcos, 14, 24) e alude ao sacrifício sangrento da aliança descrito no Êxodo 24,8. Em Gênesis 49, 11, “o vinho é o sangue da uva”.

Essas simbologias e o conteúdo poemático de “Esquecimento” demonstram que o poeta edifica o poema em forma de sacrifício, em de forma de oblação, na qual ele se apresenta como vítima e sacerdote, aludindo a Cristo e à instituição eucarística. Neste ponto, o projeto estético organiza-se a partir da correspondência entre a modernidade e a forma mais antiga da obra em uma tradição, isto é, a poesia apresenta-se indissociável do ritual mágico ou religioso, o culto da sagrada Arte. Essa correspondência entre poesia e religião assinala o aspecto aurático do poema.

a forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprime no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte autêntica tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. (BENJAMIN, 1989, p. 171).

Dessa maneira, Cruz e Sousa expressa mais nitidamente a elevação do poema à dimensão do sagrado e do sublime por meio da inserção da poesia na esfera do culto da estesia. O poema sugere o inquietante desejo de união com o Eterno e de comunhão entre os homens por meio de uma ceia mística da Arte. Cruz e Sousa se aproxima do poeta Novalis, defensor da ideia de reconciliação da noite com o dia e da comunhão poética entre os homens, pois entende que a missão do poeta é restabelecer a palavra original. Sob este aspecto a poesia apresenta o idealismo romântico de Novalis,

a comunhão de Novalis é uma reconciliação das duas metades da esfera. Na noite da morte, que é também a do amor, Cristo e Dionísio são um. Há um ponto onde as grandes correntes poéticas se cruzam: em um poema como “O pão e o vinho”, a visão de Höelderlin, poeta solar, roça por um momento a do “Hino V” de Novalis, poeta da noite. Porque a comunhão de Novalis é uma ceia mística e heroica na qual os comensais são cavaleiros que também são poetas. E o pão que se reparte nesse banquete é o pão solar da poesia. (PAZ, 1976, p. 83)

As estrofes abaixo dizem o embate do poeta Cruz e Sousa no seu acercamento da modernidade e a relação conflituosa com os fatos da época. Os versos sugerem o desejo de romper com a indiferença frente à dor de outrem, uma vez que é a indiferença da sociedade

que faz o poeta dirigir-se para o campo simbólico e implorar ao seu próprio verso para não esquecê-lo. Como podemos ouvir nas seguintes estrofes:

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

Embora o esquecimento vão dissolva
 Tudo, sempre, no mundo,
 Verso! que ao menos o meu ser se envolva
 No teu amor profundo! (SOUSA, 1995, p. 121).

Plasmadas em sonho, desejo e súplica essas estrofes são emblemáticas da poesia sousiana e constituem o centro místico do poema “Esquecimento”, já que elas simbolizam o rito de oferenda e comunhão, no qual o poeta, como vítima e sacerdote, celebra uma aliança amorosa e recíproca entre ele e o seu verso. O pacto de aliança configura-se como um acordo entre duas ou mais partes que se unem com intento de compartilhamento de recursos, tendo em vista objetivos comuns.

Os versos recordam as alianças realizadas entre os homens em tempos de crise. Dentro dos contextos históricos, principalmente, em épocas em que as leis eram insuficientes e que prevalecia a força, as alianças eram basilares para a garantia de direitos e a resistência aos invasores. Nota-se a presença desses pactos em várias situações, tais como: simples laços de amizade e cooperação, uniões matrimoniais, no comércio, no trabalho ou em guerras. Esse tipo de acordo é emblemático nos relacionamentos entre os homens e as nações, servindo de modelo para os contratos que regem a sociedade moderna.

Nos contextos bíblicos, as alianças eram realizadas por meio de uma promessa solene de união e cooperação, com isso, o relacionamento entre as partes envolvidas não ficava sujeito às futuras variações do sentimento ou das circunstâncias. Os aliados se comprometiam ao auxílio mútuo, principalmente, em casos de guerras. Essas uniões eram formalizadas por meio de rituais. No campo religioso, o conteúdo modificava conforme a época e o lugar, as cerimônias podiam envolver sacrifício de animais, refeição, troca de presentes, presença de testemunhas, festa, compromisso verbal em forma de juramento, estabelecendo um memorial, um símbolo que permitisse a lembrança da aliança realizada.

Vemos que, em “Esquecimento”, o poeta propõe uma aliança entre ele e seu verso, denotando um amor de alma, amor atemporal entrelaçado ao campo místico ultrapassando a dimensão estética. Para Plotino “o verdadeiro amor é fonte de memória”. (DETIENNE, 1988, p. 108). A última estrofe, aqui analisada, sugere que no ato da aliança a vítima será o

poeta, e o signo, o verso. Com isso, Cruz e Sousa demonstra reconhecer que a continuidade da aliança não está ligada à fidelidade entre os pares ou ao reconhecimento do público leitor, mas opta por manter-se fiel às suas opções estéticas independentemente da obtenção de fracasso ou de sucesso, tanto no tocante ao retorno financeiro quanto no que concerne à notoriedade na sociedade dos poetas. O verso, a palavra, o acompanha e o guia para lutar por seus intentos e para vencer as próprias guerras. O poeta, por essa razão, implora ao próprio verso, ao próprio símbolo humanizado, para que este não o esqueça.

Essa união, do ponto de vista estético, lembra o poema Camoniano “Transforma-se o amador na cousa amada”, o qual retoma Petrarca, e no plano místico, recorda o poeta São João da Cruz com o poema “Noite escura”, e tem como símbolo a letra espiritualizada, banhada e selada no verso com o brilho das lágrimas da dor e do amor. Os versos se aproximam de um canto nupcial, um Epitalâmio. Eles também reportam ao próprio processo da criação literária, o qual expõe o destino unitivo do poeta, ou seja, o elo entre o criador e a sua criatura, o poeta e a poesia, a qual se mostra à imagem e semelhança da mulher anjo e demônio, céu e abismo.

Cruz e Sousa realça a íntima comunhão de vida e de amor nas relações, expondo no âmbito estético uma visão crítica da relação social estabelecida em seu contexto histórico, que passou a ser fria e egoísta, tanto no âmbito familiar quanto no campo institucional. Além disso, ele problematiza a nova relação estabelecida entre o poeta e a instituição literária, ou a sociedade dos poetas, a qual influencia na adesão ao pacto instaurado entre a escrita, o autor e o público.

Em seu artigo “Ondula, ondeia, curioso e belo”, o poeta e crítico Gilberto Mendonça Teles (1993) destaca que, em “Esquecimento”, Cruz e Sousa encontra soluções verdadeiramente expressivas por intermédio do ritmo ternário do verso, o qual pode ser notado na ênfase dada ao choro entrecortado que, aliado a uma significação paralela, humaniza o ritmo. Isso permite ao leitor ouvir o eu lírico soluçar no próprio poema, expondo um conflito entre o sonho da perfeição e as dificuldades criadoras. Esse poeta-crítico acrescenta que, ao substituir a repetição inserindo “orgulho em vez de verso”, Cruz e Sousa completa o decassílabo e introduz o inesperado. Nesse sentido, se dá o estranhamento por parte do leitor que esperava a repetição, no entanto, encontra a palavra,

cujo sentido realimenta a significação do verso, humanizando-o e também transformando-o em meio de se salvar do esquecimento através da Arte, como se depreende das outras estrofes do poema. Ou, como queria Drummond, “*salvar-se, /ao prêmio de uma canção*”, como se lê no poema “O Arco”, de *Novos poemas*. (TELES, 1993, p. 89 — grifos do autor).

Desse modo, o poema “Esquecimento” nos surpreende e suscita em sua tecitura a belíssima metáfora da ausência/presença associada à cena do reconhecimento de si e do outro, como uma responsabilidade ética, que vai além do âmbito literário. Com isso, o poeta nos demonstra que só “uma grandeza reconhece outra grandeza”. Podemos dizer, então, que a escrita de “Esquecimento” é uma forma de celebrar o rito memorial do martírio e da solidão do poeta, que é o eleito entre o seu povo para adentrar a grande noite da percepção dos sentidos e do inconsciente.

Sendo assim, o poema sob o véu da *mimesis* tanto vela quanto desvela uma metáfora do reconhecimento do poeta que encontra a vida secreta na/da poesia. Esse reconhecimento se reverbera em um pacto de amor e antiesquecimento entre poeta e poesia, ou entre esse e seu verso. Semelhantemente, ele expõe uma tensa relação de amor e ódio entre lírica e sociedade, entre os acontecimentos e a linguagem.

Nesse sentido, “Esquecimento” traz a cena de um fazer poético que amalgama o tempo apolíneo com o tempo dionisíaco, pois, no texto, o autor sugere que o verso não deixa o poema cair no esquecimento, repetindo Horácio, para quem Apolo dá eternidade à poesia, e de igual modo, evoca um regresso a desmesura de Dionísio, que o fará enlouquecer a palavra poética pela embriaguez de todos os sentidos.

Outro aspecto interessante sugerido nas estrofes analisadas trata-se do desejo do poeta de habitar o poético, de contemplá-lo, e, nele, fazer morada, ato que se desloca da imanência para transcendência. Nesta direção, o poema apresenta um conjunto de palavras e expressões que situam no âmbito de um campo semântico próprio do sagrado e do sublime, acentuando a dimensão sacralizada da poesia, como podemos notar nas expressões “meu templo”, “meu sacrário”, “minha sagrada embriaguez”.

As expressões “meu templo” e “meu sacrário” demonstram que o verso é a morada sagrada do poético e do poeta, elas fazem alusão a Salomão, que edificou o templo em honra de Javé, e aludem às correspondências de Charles Baudelaire, poeta que faz da natureza o templo. Assim como o poeta e salmista bíblico, o rei Davi, fez do Altíssimo a sua morada e nas sombras das suas asas descansou a sua alma, nas sombras das asas da “Ave Letra” o poeta Cruz e Sousa habita.

O poeta diz que o verso é o seu sacrário, recordando o aniquilamento amoroso, traço característico da vida de Jesus na Eucaristia. Do sacrário Cristo governa o universo, mas não como os reis da terra, que exercem o poder valendo-se do autoritarismo, da pompa e de aparatos que impressionam, Ele rege pelo Amor. Escondido no sacrário, Cristo continua combatendo o velho orgulho com as armas da humildade e da sensibilidade. Assim como

Cristo está presente de modo oculto, entretanto, brilha como uma chama viva nos sacrários das igrejas, os versos de “Esquecimento” velam e desvelam a presença da centelha de vida presente no sacrário poético, ligando o céu e a terra por meio do infinito grito de amor aos homens, o qual, simultaneamente, anseia e clama por suas doces presenças.

Essa linguagem metafórica vinculada ao vocabulário místico-litúrgico reforça, nas estrofes analisadas, o sinal do reconhecimento da sacralidade e da dignidade da poesia, e evoca a glória oculta da poesia lírica sousiana. Mais uma vez essa dimensão do sagrado no fazer poético sousiano comunga com a concepção de Novalis, pois,

apresenta-se como uma tentativa de inserir a poesia no centro da história. A sociedade se converteria em comunidade poética e, mais precisamente, em poema vivente. A forma de relação entre os homens deixará de ser a de senhor e servo, patrão e criado, para converter-se em comunhão poética. (PAZ, 1976, p. 83).

Nessa união lírica, desvela-se o próprio ato da criação poética e a concepção de poesia para Cruz e Sousa. A apreensão do objeto amado constitui o anseio do ser. O ser da coisa apreendida emerge do ser do eu e do ser do outro. Isso é notado à medida que o poeta dá a conhecer a identidade de seu verso, “insano”, “soluçante”, “arrulho de aves formando ninho”, “terra”, “céu”, “vasto oceano”, “templo”, “sacrário”. Podemos relacionar esses atributos do verso sousiano com as seguintes simbologias: o “templo é a habitação de Deus sobre a terra, o lugar da **Presença real**”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 874 — grifos do autor). O céu simboliza a transcendência, o desejo do elevado e do infinito. A terra alude à presença telúrica e maternal, à fecundidade, à mulher. O vasto oceano sugere o sem limites, a indeterminação, o sentido secreto da linguagem, a sede do universal. Vemos, então, que o fazer poético volta-se para o culto da estesia, para o amor e a dor, para a loucura da palavra, para a fecundidade poética, para o particular e para o universal.

Aparece aí o sentimento de mundo desse poeta, como destacou Tasso da Silveira (1967), da mesma maneira, uma dimensão drummondiana do ser menor que o mundo, do ser maior que o mundo e do ser solidário. O culto sousiano da estesia tem o desejo de ultrapassar o individual e dirigir-se para o coletivo e para o universal. Assim, a escrita poética expõe o desejo do poeta de ir do lago ao rio, do rio ao mar, do mar ao oceano, do céu à terra, da terra ao céu, desdobrando o desejo de ir ao infinito sem barras. Portanto, é no plano simbólico e tensionando a letra que o poeta realiza os seus sonhos e cria novos mundos. Os versos são belos porque contêm a alma do poeta. Ele é como a luz do farol e

anseia por iluminar as vidas nas noites escuras do mundo e da existência por intermédio da poesia.

Com isso, o poema faz-se complexo, adquirindo dimensões mais profundas ao trazer em sua tecitura elementos que o insere entre a tradição e a modernidade. Seus versos apresentam o culto coletivo e o culto privado da estesia, a reivindicação do lugar do poeta e da poesia, a vida e a morte do sujeito dentro do espaço tenso entre lírica e sociedade, entre a memória e o esquecimento, entre a literatura e a história.

Quando o eu lírico diz: “meu verso solitário”, aparece em seu discurso o reconhecimento da solidão do poeta moderno, o qual é condenado a viver a contrapelo da história. Nesta direção, o poeta-crítico Octavio Paz afirma que:

condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta moderno. Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, é um desterrado. Em certo sentido, Dante jamais abandonou Florença, pois a sociedade antiga sempre guardou um lugar para o poeta. Os vínculos com sua cidade não se romperam: transformaram-se, mas a relação continuou viva e dinâmica. Ser inimigo do Estado, perder certos direitos cívicos estar sujeito à vingança ou justiça da cidade natal, é algo muito diverso de carecer de identidade pessoal. (PAZ, 1976, p. 85).

O poema “Esquecimento” põe em cena um fazer poético que se realiza na travessia da noite agonística e das águas tenebrosas do *Léthe*. Nela, o eu lírico combate a favor do canto poético e o tema da solidão do poeta transcende o indivíduo e aparece em forma literária. Com um sentimento de angústia, experimentado na noite da meditação e na busca de si mesmo, o sujeito lírico carrega consigo o desejo de subversão dos valores que regem o campo literário em que atua, gerando uma aflição que o faz emitir um grito desesperado de súplica dentro deste sistema que permanece surdo e silenciador, restando-lhe o socorro na esfera do simbólico.

Nesse momento, o poeta está só com a linguagem e só esta pode salvá-lo, pois o seu reino poético

é o mundo irreal criado por ele próprio, que existe só graças à palavra. Suas orientações, inteiramente próprias, mantêm-se, de forma deliberada, numa tensão não resolvida, frente ao familiar e seguro. Mesmo onde esta poesia se apresenta de forma suave, possui aquela estranheza cuja afiliação pode ser encanto e cujo encanto, aflição. (FRIEDRICH, 1978, p. 211).

Consequentemente, “Esquecimento” revela o fazer poético de um poeta que diz a origem do seu grito de dor dionisíaco, o qual advém do enfrentamento de determinados momentos históricos no interior de uma sociedade que tolhe a liberdade do sujeito, por

consequente, barra o desejo desse autor de atuar como artista, reprimindo suas grandes asas, impedindo-lhe de “heroicamente sobrevoar os abismos e as sombras da pobre terrenalidade”. (SILVEIRA, 1967, p. 07).

Capítulo 5
DO ESQUECIMENTO ALUCINADO À POÉTICA DO
SILÊNCIO SONORO E DA INTIMIDADE

5. O amálgama das pulsões apolíneas e dionisíacas do esquecimento

O tecido literário do poema “Esquecimento”, assim como a produção lírica de Cruz e Sousa escrita principalmente em sua segunda fase, apresenta uma amostra da singularidade estética e ética de um fazer poético realizado em meio aos tormentos e dilacerações de um sujeito que se vê emparedado por questões sociais e étnicas, e “sem lugar na lógica dominante do Brasil que se moderniza e faz da arte uma mercadoria de deleite e de prazer”. (RABELLO, 2006, p. 125). Portanto, podemos afirmar que o poeta concretiza a sua arte poética num mundo não-mítico, mas histórico e em transformação, marcado pelo desencantamento e sob a influência da modernidade, o qual acaba por atormentá-lo.

Em face disso, o poema “Esquecimento” carrega em si a força expressiva de uma linguagem lírica que emerge do espírito de um poeta desejoso de uma singularização, ao buscar dar sentido às “Formas” e que se vê diante de conflitos decorrentes do “choque entre o mundo do homem e o da poesia”. De igual modo, esse texto poético expõe em sua tecitura as tensões e angústias de um autor diante da “vontade de dizer o que não se pode dizer em um dado lugar social”. (OLIVEIRA, 2006, p. 256). Essas tensões, por um lado, atormentam o poeta, por outro, desencadeiam uma produção simbólica de alto teor poético, a qual está intimamente ligada às opções pessoais desse autor, lançando o seu fazer poético no devir e para além do campo literário, revelando uma obra de inspiração ética com cintilações políticas.

Situado, pois, no mesmo contexto finissecular do século XIX, período caracterizado por questões sociais e étnicas, bem como pelo domínio velado da dolorosa cisão entre sujeito e objeto, entre intuição e razão, entre corpo e espírito, Cruz e Sousa apresenta, no horizonte mimético de sua lírica, a violência do esquecimento da natureza do sujeito que luta para se tornar um ser esclarecido. Perante os paradoxos da trajetória de vida e do percurso artístico desse autor, observamos que ele pode ser tomado como protótipo do homem burguês. O mundo em que viveu nos desvenda um cenário histórico injusto, imerso em ideias e práticas sociais e morais racistas, opressoras, excludentes e repressoras. Visto por seus pares como um homem diferente, de face estrangeira, Cruz e Sousa enfrenta as intempéries de um ambiente hostil em seu processo de formação da subjetividade.

Diante da sobrevivência ameaçada, da dominação de seus instintos e da natureza, bem como do desejo de tornar-se um homem das letras, o poeta viu-se ante a necessidade de enfrentar as regras não mais impostas pelos deuses, como as do tempo mítico narrado na *Odisseia*, mas as normas do tempo histórico, no qual ele estabelece um constante embate

com a palavra e com mundo do homem. Portanto, configurado sob a égide lógica da razão iluminista, o contexto histórico-cultural desse autor contém as marcas das novas relações sociais e literárias que eram estabelecidas sob influência dos interesses e dos valores apregoados pela sociedade moderna, burguesa e capitalista.

Nesse contexto, o poeta vê o seu projeto estético-criativo diante de um embate com a técnica do fazer poético tradicional e o novo que surge. A tecitura do poema “Esquecimento”, por exemplo, expõe esse duelo que nos insere na poeticidade de uma criação literária que se dá entre razão e emoção, entre inspiração e construção, entre poesia e artifício, entre tradição e modernidade. Em vista disso, podemos dizer que, por meio do esforço da racionalidade em confluência com a subjetividade, Cruz e Sousa estabelece nesse poema o confronto entre o imaginário poético e a razão, entre a memória e o esquecimento. Da mesma maneira, o autor traz à tona a questão do lugar da poesia em uma sociedade que vivencia a dissolução do mito e simultaneamente é regida pelo pensamento científico.

Nesta mesma linha de considerações sobre o contexto histórico-cultural, Friedrich (1991) acrescenta que, desde o início do século XIX, a emoção inspiradora já tinha perdido prestígio como única legitimação da qualidade poética. Com Baudelaire, inicia-se o processo de “desromantização” e o poeta inspirado, paulatinamente, cede lugar ao lírico pensador, a poesia torna-se céptica, pressupondo “uma liberdade extraordinária frente a nossos próprios sentimentos”. (FRIEDRICH, 1991, p. 162).

O poeta moderno transforma-se em aventureiro do desconhecido, porém, está munido de conceitos que lhe permite, a qualquer hora, o controle sobre si mesmo, e a se resguardar do sentimento banal. O encantamento do qual emana a poesia moderna pode ser refreado pelo homem. O artista aproxima-se do *homo faber*; a sensibilidade da alma moderna se abandona à clara razão artística apolínea. O trabalho artístico passa a ser realizado na “luz sem sombras”, a inspiração é assunto secundário. A lírica moderna torna-se um assunto frio. A clara consciência domina as dissonâncias e as obscuridades, Apolo é posto em lugar de Dionísio.

Inserido, portanto, num contexto caracterizado por mudanças significativas nos âmbitos histórico, social, cultural e literário, o poeta Cruz e Sousa busca novas soluções expressivas e consegue dar vida a uma poética que se concretiza no espaço limítrofe crepuscular, envolvendo o amálgama de dois mundos: o da luz e o da sombra. Nessa direção, Rabello (2006) destaca que o fazer poético sousiano é realizado na contramão das correntes vigentes e apresenta o avesso do que se tornou homogêneo, ou seja, a lírica de

Cruz e Sousa mostra ao leitor a dor, o horror e os abismos, demonstrando grande habilidade e maestria poética. Desse modo, o poeta rompe com o modelo mimético vigente, o qual tende a aproximar-se o mais possível da representação do real. Conseqüentemente, a sua lírica manifesta um anseio por uma nova forma de experiência artística e um pensamento intuitivo do traço, isso se desdobra numa atitude crítica e ética perante o fazer poético, aspecto que se constitui a marca da sua originalidade.

Com isso, o ato poético sousiano realiza-se por meio da articulação das forças propulsoras da memória, da imaginação, da música, da inspiração, do inconsciente e da sensibilidade, apresentando um traço ficcional peculiar entre o simples e o complexo. Sob esse olhar, Cruz e Sousa estabelece uma luta com a palavra, não no sentido parnasiano, mas no sentido da esgrima baudelairiana e no sentido místico-estético de um profundo lançar-se no abismo da floresta de símbolos. As imagens surgem em seu tecido textual formando um corpo metafórico ora com dissonâncias e tensões ora com o segredo e a inefabilidade.

Isso pode ser notado no tecido literário de “Esquecimento”, pois este poema expõe vários ângulos da visão simbólica de um poeta que demonstra sentir as angústias próprias do limiar de uma época, a qual requer uma nova atitude diante da arte. Esse texto flui para a poética moderna, o que podemos constatar nas apropriações e no encadeamento da analogia, da metáfora e da ironia. O poeta afirma uma nova ordem estética que privilegia a equação psicológica, o monólogo sinuoso, a forma espontânea e deslizante da subjetividade e da intuição, além de adotar uma postura ética e crítica. Daí a rica presença da linguagem simbólica e metafórica que assinalam os detalhes do fazer poético sousiano, o qual se efetua no palco de atuação do drama duelar entre as forças da razão e da imaginação, revelando a faceta do poeta Cruz e Sousa como um exímio artesão de símbolos.

Atentando para a estrutura composicional de “Esquecimento”, percebemos que a peculiaridade e autenticidade da linguagem lírica do poema se direcionam para a apresentação de uma nova realidade enlaçada à expressão e à interpretação. Os detalhes de sua escrita mostram um desejo poético de estabelecer uma correspondência marcante entre o mundo interior, o mundo real e mundo supra real. O processo criador, por intermédio da valorização do sugestivo, da alusão e da insinuação, amalgama princípios de natureza estética e inconsciente com uma atividade mental aliada a uma vontade de desvendar o desconhecido, unindo razão e emoção.

A maneira como o poeta Cruz e Sousa lida com a linguagem poética investe os versos de “Esquecimento” de densidade e evoca uma sensação de *agon*, a qual revela uma escrita que amalgama o apolíneo e com o dionisíaco. Nesse aspecto, o canto poético provoca um estranhamento no leitor, pois a sua tecitura contempla um jogo estético ambíguo no qual a captação do real se dá entre a luz e a sombra, não permitindo, sob o ponto de vista da informação revelada, que o enigma textual seja algo de fácil decifração.

Portanto, o referido poema provoca, no leitor, a sensação de que no interior de sua tecitura acontece um movimento dual de forças conflitantes que contêm os impulsos da arte do figurador plástico, a forma apolínea, e da arte não-figurada, a corrente amorfa dionisíaca. Isso nos mostra o jogo do homem individual com real por meio do sonho, e o jogo da natureza com o homem, o qual é realizado por intermédio da embriaguez, como sublinha o filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche tanto na obra *O nascimento da tragédia* quanto n’*A visão dionisíaca do mundo*.

Nessas obras, sob a ótica do campo artístico-filosófico, Nietzsche dirige críticas à ciência e à razão expondo um processo de remitologização da cultura ao trazer à discussão a questão da Arte e da Natureza, do homem racional e do homem intuitivo na formação da tragédia na Grécia a partir do conflito existente entre as pulsões antagônicas configuradas pelas potências artísticas dos deuses gregos Apolo e Dionísio.

Conforme interpretação do pensador, essas divindades representam os impulsos contraditórios da natureza, assim como a luz e a sombra caminham emparelhadas em incessante conflito entre si. Nietzsche (1992) assegura que a oposição entre o apolíneo e o dionisíaco está presentes na produção da arte grega, desde a poesia homérica, atravessando a poesia de Arquíloco, o pai da poesia lírica, até aportar na tragédia; momento no qual estas duas figuras opostas aparecem fundidas, engendrando o mundo da aparência e o mundo da embriaguez. Nessa direção, o filósofo afirma que:

ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum “arte” lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da “vontade” helênica, aparecem emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 1992, p. 27).

Em *A visão dionisíaca do mundo*, Nietzsche (2005) alude a unidade entre existência e criação a Apolo e a Dionísio, pois estas divindades identificam com os dois princípios da natureza estética e inconsciente da arte, ou seja, o sonho e a embriaguez, dos quais se

obtêm o êxtase e a inspiração. O filósofo parte do princípio de que as forças conflitantes do apolíneo e do dionisíaco são caracterizadoras do processo de simbolização das formas artísticas e da potência da vida, expressada como vontade de potência que dá ao homem o sentido ativo da arte.

Segundo a estética nietzschiana, o espírito apolíneo se contrapõe à realidade cotidiana e joga com o onírico, pois Apolo é o deus do belo e da música plácida, é a divindade que transporta a luz, que rege o interior e harmoniza os contrários. Enfim, a divindade que atenua, por meio da experiência onírica, a condição trágica do ser, pois por meio da sensação das belas aparências do mundo da fantasia e dos sonhos, provoca o distanciamento do sofrimento, tornando a vida possível e digna de ser vivida. Por isso, a arte apolínea evoca o estado edificante do sonho em que privilegia a produção das formas, das belas imagens, a moderação e a serenidade da alma.

Por outro lado, o estado dionisíaco é aquele que repousa no jogo com a embriaguez e com o arrebatamento. No panteão grego, Dionísio mostra-se como um deus de natureza muito complexa e de muitas facetas, simbolizando a mania e a orgia. Essa divindade revela-se como deus da metamorfose, da fecundidade, da alegria, da loucura, do vinho e das intensidades. É o deus das sombras, já que representa tudo aquilo que preside à liberação das pulsões impetuosas e obscuras que emergem do inconsciente. Segundo Brandão (1992), essa divindade retrata as forças de dissolução da personalidade provocada pela ruptura das inibições, das repressões e dos recalques.

Diante do exposto, consideramos que o poema “Esquecimento” apresenta o entrelaçamento do jogo onírico apolíneo com a imersão da consciência no magma do inconsciente pela embriaguez dionisíaca. Esse amálgama expõe a relação da escrita como fruto do esquecimento criativo, o qual permite ao poeta experimentar por um lado, um viver inventivo, por outro, agir como criador, conjugando arte e natureza, arte e vida, intuição e razão, sonho e alucinação.

Nas análises das estrofes que serão apresentadas mais adiante, o conteúdo do poema evoca os dois princípios da natureza da arte, mencionados por Nietzsche, nos quais o homem alcança os dois sentimentos de delícia no que tange à existência, ou seja, o jogo poético com o sonho e com a embriaguez. O esquecer entrelaçado com as pulsões apolíneas e dionisíacas gera a bela aparência do mundo onírico, o qual deixa transluzir a sensação de paraíso e o sentimento de alegria. Além disso, faz surgir o mover intempestivo no interior do ser, trazendo à tona as dores e as dilacerações presentes no mais recôndito da alma.

Notamos que na irrupção dos impulsos inconscientes realiza-se a suspensão do esquecimento e a partir disso o poema toma forma como exercício do lembrar. Em consequência, a memória surge em contraste com o ato de esquecer. Nesse jogo com o esquecer e com o lembrar, o primeiro ato é condição do segundo. Desse modo, o esquecimento é a própria estratégia da *mimesis*, ele é simultaneamente sujeito e objeto da criação. Por meio dele a memória flui, trazendo à tona as lembranças ocultas nas profundezas de um olvido insondável.

Podemos dizer que o poeta Cruz e Sousa realiza um exercício de memória e se faz um memorioso. Mas, como menciona Júlio Pimentel Pinto (1998), em seu texto “Os muitos tempos da memória”, esse memorioso não se trata apenas de alguém que repõe imageticamente o aedo ancestral, que desce aos Infernos ao custo de sua visão terrena, mas diz respeito a um memorioso que entranha nos labirintos do inconsciente e instaura uma poética portadora de um lugar de memória, ao mesmo tempo íntimo e universal, igualmente mostra-nos um mundo memorial retido nas profundezas do esquecimento.

Desse modo, “Esquecimento” sugere as marcas da memória como formas de percepção interna, como postula Santo Agostinho em seus estudos sobre a memória e o esquecimento, visto que há no poema o predomínio de certas imagens, as quais sugerem o enlace da memória sensível, com a intelectual e a afetiva. Essa aliança entre esses três tipos de memória envolve as capacidades de fixação, conservação, evocação, reconhecimento e localização. Nessa dimensão, podemos realizar a análise do lembrar e do esquecer por meio da articulação da palavra com a interioridade e com a verdade. Esse enlace nos direciona para a questão do erro, da mentira e do equívoco, além da contradição e complementaridade ou da irrupção da *Alétheia* e do esquecimento.

Ouçamos as sugestões e afirmações do poema, o qual se insere nos mistérios do doce esquecer e mostra-nos que o esquecido é lembrado, além de nos recordar que para lembrar é preciso esquecer, pois,

O Esquecimento é flor, sutil, celeste,
De palidez risonha.
A alma das coisas languemente veste
De um véu, como quem sonha. (SOUSA, 1995, p. 120).

Nessa estrofe o poeta apresenta metaforicamente o esquecimento como “flor sutil, celeste e de palidez risonha”. Como flor, esse esquecer liga-se ao belo e harmonioso, além disso, pode ser idêntico ao elixir da vida, ou ao lótus receptacular da ilusão formal, a Maya, da qual emerge o Nirvana. A *anima* afetada por esse olvido vive como um sonhador,

esquecendo-se do tempo de ferro da existência. É o esquecimento provisório, seu aspecto floral, sutil e celeste evoca o estado edênico e delicado, contudo, mostra-se também astuto, hábil e engenhoso. Por outra via, a significação da imagem da flor, assim como a da rosa, já mencionada anteriormente pelo poeta, simbolizam metaforicamente a palavra poética e a mulher. A presença desta analogia da metáfora floral retoma uma figura da linguagem expressada na retórica antiga de Cícero e nos recorda a poesia de Mallarmé.

O poeta também faz menção à presença de um véu, o qual expõe o jogo do velar e desvelar das lembranças, na confluência imprecisa entre o vivido e o imaginado. Nesse ponto, o trabalho poético dá sinais das leituras de Cruz e Sousa da teoria do filósofo alemão Arthur Schopenhauer. Esse pensador desenvolve na obra *O Mundo Como Vontade e Representação* a teoria sobre os preceitos de interdependência entre sujeito e objeto, entre vontade e representação. Segundo Schopenhauer (2005), o mundo que vemos não consiste na coisa em si, mas em representação. Influenciado pela filosofia indiana, defensora do pensamento de que toda natureza visível é ilusória e as realidades eternas são invisíveis, já que estão sob o “véu de Maya”; o filósofo expõe sua analogia sobre a cortina que separa a verdadeira união entre a realidade e a ilusão.

Dessa maneira, a realidade, ou a “coisa em si”, estaria escondida atrás do fenômeno sob máscaras enganosas, portanto, velada em sua essência. Para o autor, esse encobrimento, que impede o homem de conhecer o mundo real, trata-se de Maya, o véu da ilusão, pois,

envolve os olhos dos mortais, deixando-lhes ver um mundo do qual não se pode falar que é nem que não é, pois assemelha-se ao sonho, ou ao reflexo do sol sobre a areia tomado a distância pelo andarilho como água, ou ao pedaço de corda no chão que ele toma como uma serpente. (SCHOPENHAUER, 2005, p.14).

Schopenhauer entende que o véu da ilusão da nossa existência é o mundo enquanto representação, submetido ao princípio da razão. Para atingir a essência da realidade, a “coisa em si”, torna-se necessário a ruptura com o véu mediante moção da essência volitiva em nossa consciência que, segundo o filósofo, é a manifestação da vontade. Nessa experiência metafísica de Schopenhauer ocorre a inversão da face da moeda e o mundo passa a ser visto como pura representação desta vontade, pois ela nos revela “a coisa-em-si”. Conforme o autor, a vontade consiste num desejo, num querer constante que move o homem. Todavia, é uma manifestação impetuosa, irrefreável, sempre insatisfeita, consistindo num desejo que é produto de uma privação, e enquanto não for satisfeito é

fonte de angústia e conflito. Sendo, pois, considerada a causa da tragicidade da existência por gerar dor e sofrimento ao homem.

No caso de Cruz e Sousa, como menciona Isadora Dutra no texto “O prelúdio nebuloso de Cruz e Sousa”, o fazer poético dá a entender que o poeta não expõe a pretensão de “se livrar por completo de todos os véus para atingir a revelação e sim de trocar de véu: o da ilusão que a realidade transitória provocava pelo do esquecimento que acolhe”. (DUTRA, s/d, p. 35). O esquecimento mostra-se fluido, múltiplo, e não pode apenas ser considerado como uma falha da memória, mas uma força plástica propulsora da criação. Ele próprio é o “véu” e a “veste” que cobre e oculta a realidade visual da alma das coisas. O próprio olvido é a cortina que esconde e revela o conhecimento, já que se interpõe entre dois mundos o da realidade e o da aparência, o real empírico e o sonhar místico da alma que deseja abrir-se para a imortalidade.

É a investidura que simboliza a realidade essencial e fundamental do pertencimento da alma ao mundo dos mistérios e dos sonhos, estabelecendo relação não só com aquilo que se oculta, mas com o que se permite ver, sugerindo algo que revela ocultando-se e, simultaneamente, vela revelando-se. Sobre essa questão do véu, Joel Birman (1999) enfatiza:

na estrutura do véu, existe no sujeito a demanda de explicitar algo que ao mesmo tempo se camufla, de maneira a se fundir a apresentação de alguma coisa com o seu próprio ocultamento. Existe a promessa de que se tem algo precioso para oferecer, mas que não se evidencia de imediato e que se esconde como um grande segredo. É essa marca capital de lusco-fusco e de claro-escuro, fundadora da estrutura do véu, que nos leva a dizer que o objeto do desejo é obscuro e indizível. A exibição total do objeto retira dele a sua graça e o seu fascínio e, conseqüentemente, o seu poder de provocar desejo. (BIRMAN, 1999, p. 61).

A relação com o que é velado coloca-nos diante de um mistério oculto sob as aparências, o mistério do ser, evidenciando o desejo de desvendar o desconhecido, o desejo de desnudar a interioridade. A escolha do poeta pela adoção das metáforas do “véu” e da “veste” estabelece um jogo com a aparência e a essência, com a presença e a ausência, com o lembrar e o esquecer, com o sonho e a realidade. Todavia, na construção desse mundo poético, por via do esquecimento, a tensão dualista da visão do real se difere da sensibilidade barroca, que reúne o jogo tensivo entre o ser e o aparecer na máscara e no disfarce.

Ao diferenciar o velado do mascarado, Birman (1999) destaca que a máscara por ser, excessivamente, personificada apresentando a rigidez e a dureza de um mineral, nada

promete na sua exibição, enquanto o véu opera com a oposição entre presença e ausência, por isso, sua malícia e o seu efeito desejante. Esta sedução apresenta-se, principalmente, em virtude do aspecto da mobilidade do véu que demonstra a vitalidade indizível do desejo, enquanto a máscara exhibe a afronta quase cadavérica da apresentação sem segredo. Daí o desejo do poeta de cantar e proteger o caráter enigmático do esquecimento e da alma, o que é aludido à própria poesia.

O poeta elabora uma teoria poética sobre o “Esquecimento” aliando a imaginação com a vontade, esta é tomada no conceito ampliado por Nietzsche, a partir da definição apresentada por Schopenhauer. O conceito de vontade é visto como volição que impele tanto o guerreiro quanto o artista a lutar e a combater. Vontade que introduz nos atos humanos mais movimentação e criatividade e não apenas a cega e insaciável volição que se alimenta de si mesma.

É com esta força criativa que o poeta Cruz e Sousa cria a *anima* das coisas, dá vida a elas, o que no plano do real seria um desvio, mas no plano poético é possível pelo deslocamento. O animismo aproxima o fazer poético do conjunto das experiências perceptivas do mundo infantil que dá vida aos objetos. O poeta expõe a visão das essências originais, a qual é esquecida durante a vida, mas recuperada nos sonhos. Assim, no plano onírico ocorre a ruptura com o controle do mundo adulto e com o controle do imaginário que tendem a eliminar tais atributos expressivos, os quais revelam o sujeito como criador.

Nas próximas estrofes, vamos perceber que a voz lírica continua a mergulhar no doce esquecimento afável, que possibilita ao homem abstrair-se dos horrores do mundo presente e entrar numa realidade acolhedora do mundo simbólico. A natureza desse olvido, portanto, está próximo do esquecimento proporcionado pelas Musas, filhas de *Mnemosyne*, a deusa da memória e da imortalidade, que, com seu encanto, tanto confere ao poeta o dom do lembrar e do esquecer quanto faz o homem esquecer as dores e as desgraças.

Dentro da lógica cosmogônica do pensamento grego, *Mnemosyne*, a guardiã de toda lembrança, produtora da eternidade e mantenedora dos feitos dos homens, era a memória pura, mas ao gerar as Musas com Zeus, as suas descendentes já não trazem em si o atributo de memória pura e sim a marca da ambiguidade. Elas são memória e não memória, pois carregam consigo o inesquecível, a Verdade, a *Alétheia*, e o esquecimento (*Lesmosyne*).

Nesse sentido, Brandão (2000) destaca que a memória das Musas ao invés de fluir sem limites, faz cessar algumas coisas, especificamente, as preocupações, os males e as dores, logo, trata-se de uma espécie de memória para o esquecimento, pois o oblívio que elas geram não é absoluto. Segundo o autor, se as musas fossem somente memória, sem o

esquecimento e a pausa, não deixariam de ser o mesmo que representam as sereias e acabariam por tornarem-se fatais.

Por serem detentoras desses atributos, as Musas quando dizem a Verdade, simultaneamente, anunciam o esquecimento das dores, trazendo trégua às preocupações. Sob o efeito de suas vozes, do prazer que elas provocam, o mortal foge do tempo cotidiano, o tempo das misérias e das confusões. Se o homem traz o luto em seu coração ou se sua alma é consumida pelo desgosto, ao ouvir a voz de um cantor servo das Musas o esquecimento o invadirá, por conseguinte, esquecerá dos seus desgostos e não se lembrará de seus pesares. Nesse sentido, aquilo que é memória para o poeta-aedo é, para o seu ouvinte, esquecimento.

Nesse caso, portanto, o ato de esquecer não é considerado um lapso ou um problema, um apagamento silenciador de memórias, já que não está ligado à morte, mas a pausa necessária que demarca fronteiras entre a percepção e a imaginação, entre o sonho, a suave lembrança e o doce olvidar-se. Como se faz notar o canto lírico das estrofes a seguir. Ouçamos sua voz:

Tudo no esquecimento se adelgaça...
 E nas zonas de tudo
 Na candura de tudo, extremo, passa
 Certo mistério mudo.

Como que o coração fica cantando
 Porque, trêmulo, esquece,
 Vivendo a vida de quem vai sonhando
 E no sonho estremece...

Como que o coração fica sorrindo
 De um modo grave e triste,
 Languidamente a meditar, sentindo
 Que o esquecimento existe.

Sentindo que um encanto etéreo e mago,
 Mas um lívido encanto,
 Põe nos semblantes um luar mais vago,
 Enche tudo de pranto.

Que um concerto de súplicas de mágoa,
 De martírios secretos,
 Vai os olhos tornando rasos d'água
 E turvando os objetos...

Que um soluço cruel, desesperado
 Na garganta rebenta...
 Enquanto o Esquecimento alucinado
 Move a sombra nevoenta! (SOUSA, 1995, p. 120).

De fato, o ato poético sugere que é preciso esquecer para lembrar, da mesma maneira, nos faz refletir sobre o fato de que o esquecido é lembrado. E mais intimamente nos move para a abstração do tempo presente, a pausa necessária para que ocorra a evocação do tempo interior, que por um lado, sugere os motivos pelos quais houve o esquecimento, por outro, reporta às imagens esquecidas e sepultadas no passado distante. Em vista disso, Cruz e Sousa delinea o percurso do tempo histórico que recai sobre o tempo interiorizado, expondo suas angústias e uma dimensão do aspecto ético-existencial do esquecimento.

Os versos das estrofes apresentadas sugerem que o esquecimento lança a alma do homem no bom esquecer, e trazem à recordação o doce olvido, aquele que se apodera da água de Zeus, a “nuvem sombria”, o “suave fechar das pálpebras”, o sono suavizador “que faz Ares esquecer-se do ferro áspero das lanças, o sono que vertem os cantos e o vinho”. (DETIENNE, 1988, p. 40-41). Nesse aspecto, o efeito da palavra do poeta é comparado ao canto das Sereias e do esquecimento difundido por Zeus, pois em sua presença, o homem esquece tudo que a vida humana traz de temor e de sofrimento. O esquecimento provocado pela força do verbo poético atua como “a droga que Helena joga em uma cratera: acalma as dores, a cólera, desfaz todos os males”. (DETIENNE, 1988, p. 40).

Por analogia, podemos aproximar este ato de esquecer do “doce esquecimento”, Esquecimento-Sono, a palavra cantada, apaziguadora, ligada a *Léthe*, Eros e a *Hypnos*. Este olvido segundo “Apolo contém três prazeres: Alegria, Amor e sono suave”. Para os gregos existiam dois tipos de esquecimento que são como os irmãos gêmeos *Thánatos*, pulsão de morte, ligado a potência negativa *Léthe*, a filha da Noite, que faz oposição a *Alétheia* luminosa, e *Hýpnos*, pulsão de vida, unido a potência positiva *Léthe* a mãe das *Chárites*, das visões brilhantes, da alegria dos banquetes e dos eflúvios cintilantes, acompanha Eros e o suave prazer. O primeiro, *Thánatos*, o Esquecimento-Morte é obscuro, coração de ferro, alma de bronze, implacável em seu peito. O segundo, *Hýpnos*, o Esquecimento-Sono é claro, tranquilo, e doce para os homens.

O poema “Esquecimento” contém essa paisagem que diz respeito ao mundo onírico, um dos pilares da lírica sousiana. Muito rico em imagens e símbolos, igualmente marcado por um vocabulário sidéreo, esse poema evoca uma atmosfera noturna que encontra sua pertinência no entre-lugar do sono e da vigília. Nele, aparece a insinuação do esquecimento de si por meio do abandono das preocupações e entrega aos mistérios mudos da presença da noite, momento em que cessa a atividade humana e nasce uma nova realidade. Por conseguinte, há uma inclinação para uma plena atividade da mente, na qual podemos

acordar o sonho, deixar fluir a imaginação, derramar as lágrimas, dialogar com as estrelas, escutar o murmúrio do rio do silêncio, ouvir os deuses, trazer à presença os ausentes, enfim, surge um momento que parece propício para o exercício da atividade geratriz da criação poética.

Esse momento expõe uma interseção com a dimensão da noite mencionada por Charles Baudelaire quando nos diz:

a noite chegou. É a hora estranha e ambígua em que se fecham as cortinas do céu e se iluminam as cidades. Os revéberos se sobressaem sobre a púrpura do poente. Honestos ou desonestos, sensatos ou insanos, os homens dizem consigo: “Enfim, acabou-se o dia!” Os plácidos e os de má índole pensam no prazer e todos acorrem ao lugar de sua preferência para beber a taça do esquecimento. Entretanto, para o poeta a noite tem outro ritmo é “a hora santa da esperança” e como o pintor da vida moderna ele “será o último a partir de qualquer lugar onde possa resplandecer a luz, ressoar a poesia, ferver a vida, vibrar a música; de todo lugar onde uma paixão possa posar diante de seus olhos, de todo lugar onde o homem natural e o homem convencional se mostrem numa beleza estranha, de todo lugar onde o sol ilumina as alegrias efêmeras do animal depravado! “Foi, com certeza, uma jornada bem empregada”, pensará certo leitor que todos conhecemos. “Todos têm talento suficiente para preenchê-la da mesma maneira.” Não! Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir. Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. A fantasmagoria foi extraída da natureza. Todos os materiais atravancados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de uma percepção aguda, mágica à força de ser ingênua! (BAUDELAIRE, 2006, p. 858-859).

A dimensão da noite em Cruz e Sousa mostra essa face descrita por Baudelaire, ela o faz saborear e embriagar-se na taça do esquecimento, mas não se trata da taça do vinho e sim da embriaguez das intensidades poéticas, que possibilita ao poeta esquecer o tempo presente e adentrar o cenário que Nietzsche (2005) considera próprio do mundo transfigurado do olho, que no sonho, com as pálpebras fechadas, é possível criar artisticamente, pois contém a demarcação da arte apolínea, a visão, o belo, a aparência.

Com relação a essa dimensão da noite ligada ao sonho e ao processo de criação, Cruz e Sousa se aproxima de Álvares de Azevedo que, de todo o Romantismo brasileiro, foi o poeta por excelência da noite, do sono e do sonho, como apontou Candido (2000). O fazer poético sousiano é incrustado na noite e embebido pelo sono que se metamorfoseia em modelo de poesia, propondo o sonho como realidade, ou a realidade como sonho mediado

pela vigília. A ligação da noite com o sono, em sua lírica, cria um “estado que conduz a um mundo próprio, às vezes tocado pelo sobrenatural, por causa do sonho e da sua manifestação extrema, o pesadelo” (CANDIDO, 2000, p. 46). Notamos esses atributos na escrita das estrofes mencionadas anteriormente.

Nelas, o poeta exprime o que se passa nesse mundo mimético, mundo da transfiguração e do alargamento da realidade. Nos versos escolhidos para análise, acontece o jogo metalinguístico com o esquecer e o lembrar pela memória afetiva, a memória que passa pelo corpo e a memória intertextual. O conteúdo poemático das estrofes sugere a imersão no mundo poético subjetivo, no qual podemos conhecer o interior, os sentimentos, as contemplações e as emoções da alma.

No verso “tudo no esquecimento se adelgaça” o que a voz lírica diz faz vir à nossa memória os versos de Mário de Andrade, quando este nos afirma que “só o esquecimento é o que condensa”. Cruz e Sousa realiza esta condensação tanto no conteúdo quanto na própria construção formal do poema. A estrofe sugere que o esquecer torna possível o aguçar e o refinar da inteligência, mergulhando a consciência na pausa necessária para o acolhimento do novo, o conhecimento criativo e o devir, do qual nasce a efabulação criadora de formas. Com um processo alicerçado nos sonhos, na intuição e na imersão nas profundezas do esquecimento, o poeta sonda a interioridade do ser e alcança a palavra poética. Dela, ele extrai a beleza para fazê-la brilhar na noite do inconsciente.

Vemos que o trabalho poético é realizado por meio da ação do esquecer e expõe o movimento ondulante do véu da bela aparência do mundo onírico, no qual o poeta, tomado pela pulsão apolínea, joga com o sonho e com a realidade na tentativa de fazer o real corresponder ao sonhado. Sendo assim, o esquecimento mostra-se como força plástica que traz leveza, permitindo a digestão das próprias experiências e dos mistérios. Ele é tanto fruto de uma operação mágica do sonho quanto produtor de um estado onírico de paraíso, de delícias celestes, que realiza a “restauração do indivíduo quase despedaçado, com o bálsamo terapêutico de um delicioso engano”. (NIETZSCHE, 1992, p. 126).

Constatamos, primeiramente, um direcionamento para a calma e a serenidade da alma que brota do jogo com os sonhos, que gera um efeito plácido semelhante ao da música e da lira apolínea, a qual faz sentir, sobremaneira, a alegria do coração sonhador, que sonha e vislumbra o sonho como sonho, mas mesmo assim, deseja seguir “vivendo a vida de quem vai sonhando/ E no sonho estremece...”

Em face disso, o sonhar para Cruz e Sousa adquire dimensão peculiar na realidade da existência tanto do mundo poético quanto no mundo do homem. O poeta demonstra ter

abertura e receptividade para as imagens oníricas que brotam do mundo interior da fantasia, e insere o poema no horizonte do artista apolíneo que:

em face da realidade do sonho; observa-o precisa e prazerosamente, pois, a partir dessas imagens interpreta a vida e com base nessas ocorrências exercita-se para a vida. As imagens agradáveis e amistosas não são as únicas que o sujeito experimenta dentro de si com aquela onicompreensão, mas outrossim as sérias, sombrias, tristes, escuras, as súbitas inibições, as zombarias do acaso, as inquietas expectativas, em suma, toda a “divina comédia” da vida, com o seu *Inferno*, desfila à sua frente, não só como um jogo de sombras - pois a pessoa vive e sofre com tais cenas - mas tampouco sem aquela fugaz sensação da aparência; e talvez alguns, como eu, se lembrem de que, em meio aos perigos e sobressaltos dos sonhos, por vezes tomaram-se de coragem e conseguiram exclamar: “É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!”. (NIETZSCHE, 1992, p. 28-29).

Para o poeta, o ato de sonhar cria uma situação viva de ida e vinda entre as esferas divina e terrestre, entre a realidade e o ideal. Esse vínculo eleva o real à potência imaginária do ideal, que é enriquecido pelo desvio da transcendência. Assim, mesmo acordado, e correndo o risco dos pesadelos, o poeta percorre a existência entre o céu e a terra como habitante do sonho.

Surge, então, o segundo momento, no qual a escrita poética flui e, mesmo no domínio circunscrito ao apolíneo, ocorre uma mudança de tom nas estrofes. A perspectiva do poema se inverte passando do estado onírico envolvido das imagens agradáveis e amistosas, de alegria, de candura, de felicidade, de canção, de sonho e de apaziguamento, para uma meditação gradativa entre o langue, o grave e o triste. De acordo com Nietzsche (2005), esses dois últimos elementos somados ao baço, e ao tenebroso são contemplados como mesmo prazer na arte apolínea, mas o autor destaca que o véu da aparência precisa estar em movimento flutuante para não recobrir completamente as formas fundamentais do real.

Percebemos, assim, a presença do deslizamento de um estado de apaziguamento de sonho para um estado meditativo de vigília, que se desdobra em direção aos impulsos da natureza ou das forças obscuras que emergem do inconsciente, liberando os retraimentos mais escondidos da alma. Nesse ponto, o sonho e a vigília concorrem para o acontecimento da criação que nasce no entre lugar do sono e da consciência.

É o sonho que faz emergir da consciência a emanção da vida mental inconsciente do poeta. Ele é a ponte entre a receptividade da inspiração, a momentânea suspensão do controle consciente e a vontade lúcida de dar vida e organicidade ao poema. Diante disso, podemos dizer que o trato com linguagem poética desvela um ato criador entrelaçado com

impulsos diversos, porém, tecidos mutuamente entre sono e vigília, razão e emoção, esquecimento e memória.

Isso pode ser percebido por meio da menção do verbo meditar. O ato de meditar situa-se em região intermediária entre sono e vigília. Nele, ocorre um processo de desligamento das inquietudes habituais para dedicar-se à introspecção. A meditação é um estado de abstração da mente que gera o acolhimento do silêncio e edifica uma ponte sobre a consciência e o inconsciente. O meditar torna possível o acesso ao conhecimento intuitivo, ao conhecimento do objeto terreno, ao conhecimento do ser e ao conhecimento divino. Entretanto, esse gesto não se ergue contra a inspiração, mas apresenta-se como vontade consciente de reconstruir o que foi nutrido pelo sonho inspirador. Nesse aspecto, o poema apresenta a ruptura com o poeta-aedo inspirado pelas Musas, pois a poesia deixa de ser somente fruto da inspiração e passa a ser também resultado da elaboração subjetiva do poeta.

Conforme notamos na exposição das estrofes, o ato reflexivo não se processa somente na mente do ser afetado pelo olvido, ele também passa pelo coração, pelo sentir. Esse verbo liga-se à percepção intuitiva dos sentidos e à expressão da emotividade da alma. O enlace dos dois verbos “meditar e sentir”, na escrita do poema, desencadeia um pensamento crítico e humanizado sobre o mundo por meio da aliança estabelecida entre a lucidez e a sensibilidade. Além disso, expõe o desejo de unir a alma e o corpo no trabalho poético. Sobre a importância do “meditar sentindo”, mencionamos uma contribuição do poeta Tasso da Silveira (1967), o qual destaca que:

o vocábulo ‘sentimentos’ na poesia de Cruz e Sousa assume sentido particular. Refere-se à plenitude do mistério interior, que para a análise psicológica não contém apenas sentimentos agindo na esfera da consciência, mas também energias secretas de insondáveis origens. (SILVEIRA, 1967, p. 80).

Vemos aí, um aspecto diferenciador em Cruz e Sousa no tocante aos atributos da poesia moderna, que busca a separação entre lírica e coração, como percebemos em Poe e Baudelaire, da mesma forma, na poesia desumanizada de Artur Rimbaud. Para Cruz e Sousa, portanto, o coração denota ser o lugar onde os embates da vida e do poético são decididos, da mesma forma, a via na qual o ser humano encontra o verdadeiro ideal e sentido de existência.

O coração é o centro místico da poesia sousiana, o *locus* de acesso à interioridade e ao sublime, por conseguinte, a sede do amor, da emoção poética e da verdade da alma. Neste sentido, o enlace do “meditar sentindo” integra intelecto e sentimentos, dois aspectos

da atuação da consciência reflexiva interiorizante que desvela a descida do eu lírico às profundezas da alma e entrelaça a experiência interior com a exterior. Há uma tendência em nosso poeta de humanizar cada vez mais o símbolo, mesmo quando são apresentados traços da despersonalização do eu lírico, como nos versos aqui analisados.

A essa maneira, o ato criativo emana abertura e receptividade da intuição que é transformada conscientemente, mas sem a rigidez da consciência criadora. As análises das estrofes admitem inferir que o esquecimento provoca um momento de pausa, no qual é possível meditar até mesmo sobre a sua própria existência. E o “meditar sentindo” revela-se, então, um exercício metamemorialístico que põe em ação os signos sensíveis da memória, os quais se configuram como edificantes da arte do recordar; arte da permanência, ou do por de novo no coração o ontem fugidil.

Diante disso, temos o entendimento de que o fazer poético em “Esquecimento” opera com a memória voluntária e a involuntária, pois o ato de meditar aliado ao sentir mobiliza a afetividade, o inconsciente, o involuntário, sugerindo que a lembrança ali delineada não é somente fruto do pensamento como exercício mental, memória construída, artificial, mas é também produto do acaso, do advento da memória espontânea.

Essa inferência é feita a partir do pressuposto de que memória voluntária, a memória do intelecto, é incapaz de ressuscitar as lembranças mais profundas das mansões do esquecimento ou do palácio da memória. Essas lembranças só vêm à luz por meio das imagens que surgem involuntariamente do desconhecido inconsciente. Isso nos lembra Proust, quando em ansiosa espera pela chegada da presença ausente, nos diz,

será que vai chegar até a superfície de minha clara consciência, essa lembrança, o instante antigo que a atração de um instante idêntico veio de tão longe solicitar, comover, erguer do fundo de mim? (PROUST, 1992, p. 57).

Essa busca interior pelo objeto perdido, mas não inteiramente esquecido, é aquilo que move a reflexão do poeta sobre a existência do esquecimento e traz à consciência fragmentos preciosos de algo conhecido que se resvalou no tempo, da mesma forma, pode expor as consequências deste apagamento. Todavia, não é suficiente para o surgimento das imagens lembranças que estão veladas pelo olvido. A aliança entre essas duas ações — meditar e sentir — são desencadeadoras de uma atividade íntima da operação poética que busca recriar o passado dentro de um momento específico do presente, e manifesta tanto o desejo de conhecer a fundo a causa do olvido quanto uma vontade de recordar, de por de novo no coração, o ausente.

Inicialmente, o ato de “meditar sentindo”, evoca a memória voluntária, pois há uma tentativa consciente de lembrar que antecede, imediatamente, a localização da lembrança. Inferimos que é a partir das imagens evocadas nesta busca de conhecimento aliadas ao sentimento sobre os efeitos do esquecer que chegam às projeções internas das imagens de outrora, as quais fazem brotar inesperadamente as sensações que não dependem somente da vontade de lembrar, já que estavam protegidas na profundidade abismal do espírito humano.

Dessa maneira, o ato de esquecer situado entre sono-vigília, ou mais no estado de sonho do que de sentinela, pois o meditar concretiza-se em profunda situação de langor, tornando-se fonte de deslocamento de ações conscientes para ações inconscientes, despertando a memória involuntária. Esta se torna motivadora de uma agitação sintomática no interior do ser, sendo possível visualizá-la na linguagem de valor semântico-afetiva que realça e expõe a tensão emocional do sonhador. O impacto do meditar sentindo sobre os esquecimentos desperta as lembranças encobertas no interior da memória. Daí suscita algo inesperado, trazendo à tona as lembranças encobertas pelo esquecimento profundo.

O conteúdo temático das estrofes analisadas sugere que o acontecimento fortuito de sentir o “encanto etéreo e mágico” é o responsável por trazer à luz as imagens-lembranças que invadem o presente e instiga a volta de algo ausente que, não é citado, apenas insinuado. Só podemos inferir que o efeito do encanto traz à memória alguma coisa que estava esquecida, oculta, guardada incólume nas brumas do esquecimento, portanto, que se passava por baixo de um olvido longo e profundo. Mas, ao sair desse estado de dormência sonâmbula do impedimento, as lembranças permitem o acesso a um instante atemporal que é promotor do reencontro com objeto ausente.

Sendo assim, o aflorar do “lívido encanto” faz vir à memória a experiência vivida que “põe nos semblantes um luar vago” e “enche tudo de pranto”. O poeta evoca o termo pranto ligando-o ao choro, ao lamento, indicativo de um despertar da sensibilidade, reportando ainda à tradição poética greco-romana e à lírica trovadoresca. Segundo Moisés (1974), entre os gregos e romanos o pranto era um tipo de lamentação fúnebre perpetuada nos epitáfios e mortuárias. Entre os trovadores provençais, rotulado de *planh*, o pranto vinculava-se a um tipo de cantiga elegíaca em memória da bem amada ou por ocasião da morte de alguém, que se homenageia.

Esses versos de Cruz e Sousa nos levam até o célebre episódio de “madeleine”, narrado por Proust (1992), no romance *No Caminho de Swann*. O escritor nos conta que Marcel, seu personagem, praticamente não guardava nenhuma recordação de sua cidade

até o momento em que o sabor de um doce, madeleine, o transportou ao passado. O doce desencadeou o aflorar da memória involuntária e Marcel pode lembrar-se de fatos que se encontravam totalmente apagados de sua memória. Esse contato com o doce permitiu-lhe o reencontro com o objeto ausente, tornando possível a lembrança de aspectos que não dependiam de sua vontade de lembrar. Portanto, tanto em Cruz e Sousa como em Proust, as imagens involuntárias que se apresentam, e ascendem para a superfície da consciência, despertam a memória que passa pelo nosso corpo. Tal lembrar pode surgir em diferentes situações. No poema, ele brotou da busca do pensamento por alguma lembrança que se aconchegou no fundo mais recôndito da memória.

Entretanto, o retorno imprevisto destas imagens pode produzir tanto sensações idênticas às experimentadas outrora quanto outro efeito de abalo diverso do sentido no passado. Nas estrofes apresentadas, isso é um enigma protegido pelo manto do esquecimento. Só nos é sugerida a sensação misteriosa causada por fortes emoções que fazem aparecer repentinamente às lágrimas, seguidas de imagens carregadas de sentimentos que exteriorizam os tormentos dilaceradores da alma. Instala-se a ambiguidade, pois o drama existente pode ser causado pelo desejo de querer esquecer algo traumático, ou um grito angustiado que deseja manter vivo na lembrança algo que foi forçado a esquecer ou a esconder. É o que mostra a menção dos “martírios secretos” somada ao conjunto da atmosfera apresentada nas estrofes.

Vemos, então, que a memória involuntária faz surgir à mente lembranças, impressões, imagens, acontecimentos passados que podem gerar sensações agradáveis ou angustiantes diante do retorno do vivido ou do recalçado. Em “Esquecimento”, isso pode ser notado na melodia entrecortada das pausas das vírgulas e nos momentos de suspensão da frase presentes nas sugestões das reticências. A demarcação da linguagem afetiva e poética destaca e amplia a fala agônica da alma que recorda e sente as emoções emergidas das profundezas do inconsciente. Observamos, ainda, o detalhe do encanto que não é somente “etéreo e mágico”, mas “um lívido encanto”. Do ponto de vista etimológico, lívido torna o encanto algo “duro”, já que está ligado ao chumbo e a cor cinzenta, mas do ponto de vista “poetológico” do esquecimento, como enfatiza Weinrich (2001), tem uma dimensão profunda próximo do espírito poético, pois torna-se fonte de intensidade poética.

A criação poética sousiana ousa ir além da memória involuntária, pois o fazer poético expressa uma tentativa de se conhecer a essência do ser humano, os estados da alma, o inconsciente e transpor o âmago da realidade. O poeta extrai do esquecimento aquilo que escapa das coisas, para fazê-lo brilhar em palavras como o fez Mallarmé. O

“lívido encanto”, portanto, é porta de entrada para se adentrar no mundo de um esquecimento sombrio. É por ele que se desencadeia o aflorar da memória involuntária e se chega “a lembrança escura, atingindo uma profundidade extrema e recolhimento meditativo”, que se “transforma em esquecimento abissal”. (WEINRICH, 2001, p. 196).

Por meio do “lívido encanto” o poema faz emergir a memória involuntária, o lembrar inconsciente, que faz vir à tona o pranto, surgir às súplicas de mágoa, os martírios secretos os quais tornam os olhos rasos d’águas e turvam os objetos. Os detalhes mencionados nos versos delineiam uma paisagem interior povoada por tormentos contidos e represados no interior do ser. Mas a irrupção do pranto faz um rasgo no inconsciente liberando os impulsos e as dores mais escondidas da alma, trazendo à luz o que estava oculto nas sombras. Vemos nascer aí, entre as visões cinzentas, as quais surgem do estado de vigília e de sono, uma força gerativa, o poder artístico plasmador da natureza, que a abole a individuação e o poema tende a dizer o mais íntimo pensamento humano geral, do natural-universal.

A imagem onírica do esquecimento que provoca um “encanto etéreo, mago e lívido” contém a duplicidade do gênio apolíneo-dionisíaco. O poeta por meio do artífice do esquecimento entrelaça o sonho com a embriaguez. Para Nietzsche (1992), o jogo com o sonho é o jogo com real, no qual cada homem é um artista consumado, já a embriaguez é o jogo da natureza com o homem e o criar do artista dionisíaco é este jogo com o inebriante, no qual o homem não é mais artista, pois torna-se obra de arte ao se elevar até o esquecimento de si.

Conforme a interpretação de Nietzsche (2005), a embriaguez atua com a mesma intensidade plástica da criação onírica, pois permite o esquecimento da dor cotidiana. Em *Crepúsculo dos ídolos* (1998), o pensador expõe a sua visão sobre a relação da embriaguez com o trabalho artístico. Segundo o autor,

a fim de haver arte, para que exista um fazer e um olhar estético, é indispensável uma condição fisiológica: a embriaguez. Primeiro, a embriaguez deve intensificar a excitabilidade de toda a máquina: antes, a nenhuma arte se chega. Todos os tipos de embriaguez são para isso idôneos: acima de tudo o inebriamento da excitação sexual, a forma mais antiga e mais originária de embriaguez. De igual modo, a embriaguez que se segue a todos os grandes desejos, a todas as emoções fortes; o inebriamento da festa, da luta, do feito temerário, da vitória, de todo o movimento extremo; a embriaguez da crueldade; a embriaguez da destruição; a embriaguez sob ação de certas influências meteorológicas, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou a influências dos narcóticos; por fim, a embriaguez da vontade, a embriaguez de uma vontade acumulada e tumefata – O essencial da embriaguez é o sentimento de intensificação da força e da plenitude. Em virtude de tal sentimento o homem se

entrega às coisas, força-as a apossarem-se de nós, violenta-as. (NIETZSCHE, 1988, p. 74).

Vemos nesta visão nietzschiana uma ressonância no impulso artístico inebriante da lírica moderna do poeta-crítico Charles Baudelaire. Como podemos notar no poema “*Enivrez-vous*” (“Embriagai-vos”), esse poeta afirma que, para não ser escravo do tempo, é preciso estar sempre num estado artístico da embriaguez, seja de vinho, de poesia ou de virtude, a escolha é do artista. Se a escolha é do artista, conforme afirma Baudelaire, vemos que, em Cruz e Sousa, a embriaguez direciona-se para as intensidades poéticas e torna-se a embriaguez dos sentidos, da musicalidade, da poesia, que leva a um arrebatamento místico e a um deslumbramento, como uma entrega à alucinação mítica, proporcionada pelo deus dionisíaco da possessão inebriante, a “sagrada embriaguez” mencionada no poema.

Sendo assim, a analogia da embriaguez e do sonho, em Cruz e Sousa, apresenta-se como um aspecto inerente à criação artística do homem intuitivo. O jogo que o poeta realiza com o real, dentro dos limites nos quais o sonho é sentido como aparência, como ilusão, e meio de acesso ao mundo divino, não denota ser uma fuga da realidade ou meio de distração ou de autoengano. Mas, apresenta-se como meio de acesso a outros mundos e modo de tocar as profundezas do inconsciente que irão influir diretamente no processo criador, transfigurando e alargando o real para que a vida se torne suportável e desejável.

O sonho para Cruz e Sousa não é somente a “estrada real que conduz ao inconsciente”, mencionada por Freud em *A Interpretação dos Sonhos* (1996), o sonhar adquire a dimensão de um espaço simbólico no qual o poeta sonha as liberdades. O sonhar evoca uma tonalidade mística da *anima*. Nessa direção, os pesquisadores Saulo Lopes de Sousa e Antonio Coutinho Soares Filho (2012) destacam que:

o sonhar místico da alma permite rasgar as imortalidades. Na Psicanálise, o sonho representa a manifestação do desejo mais fundo do inconsciente humano, aqui seria a vontade na sua mais profunda querência de realização. Portanto, o campo onírico é a única via de acesso para a alma saciar sua vontade, pelo vislumbre das imortalidades e das ideias puras. É aí que o sonho, universo permissivo a qualquer manifestação do desejo inconsciente humano, fortifica a alma - essência arrebatada do corpo - para transpor (rasgar) todos os obstáculos e empecilhos (imortalidades) que possam existir. (SOUSA; SOARES FILHO, 2012, p. 11).

A criação poética desvela um desejo ambíguo de afirmar a ligação entre os homens e de reconciliá-los com a natureza. O desassossego que arde no íntimo da alma é desvelado numa relação trágica entre sonho e inquietação, a qual se desdobra na desmedida dionisíaca. O poema alça voo ao titânico e apresenta a dupla essência de Prometeu, ou seja,

sua natureza dionisíaca e apolínea. Consequentemente, a sua tecitura desvela a figura prometeica do Artista, tendo em vista que “ele deverá pagar um alto preço pelo cumprimento da sua missão de criador no meio da turba hostil e mesquinha”. (BOSI, 2002, p. 249). O emprego do gerúndio na tecitura do poema reporta a um sempre sentindo, como se recordasse o dionisíaco Prometeu que pelo seu amor titânico pelos seres humanos foi dilacerado por abutres.

O tecer do canto e da música dionisíaca liberta sua imensa força rítmica, imagética e tempestiva que percorre os sons torturados de todas as escalas da alma. Consequentemente, a atmosfera do poema nas estrofes analisadas desenha uma escrita da interioridade, do grito lacerante da alma, já que expõe uma espécie de drama vivido pelo ser, em que o elemento dialógico corresponde ao desdobramento da dor, e do pensamento que sai do coração. Como enfatiza Santos (2013), em Cruz e Sousa, “assim como foi para Eurípedes o poeta de *Medeia*, o *Kósmos* trágico não se circunscreve mais no mito, mas reside no coração humano”. (SANTOS, 2013, p.37). Entretanto, o poeta não descreve as dores da alma, ele coloca o leitor diante dessas dores e apresenta no texto poético as experiências mais obscuras da vida. Desse modo, o poema nos faz recordar o que esquecemos, o que somos realmente, pois recria e revive a nossa experiência do real, como assinala Paz (1976).

O campo da frase poética é acentuado pelo resgate simbólico das potências inconscientes que dirigem para um sentido de pressão vital, fazendo vibrar o estado emotivo do falante em relação ao que vai dizer. Notamos isso, principalmente, na irrupção do soluço cruel expressado na última estrofe apresentada. A voz lírica toma fôlego para potencializar e chamar a desesperada metáfora do “nó na garganta”.

Nessas estrofes, a criação poética direciona-se para a construção de um “teatro da mente”, “teatro do sonho”, ou mais apropriadamente um “teatro da alma” defendido pela estética simbolista, para a qual a obra dirigir-se-ia aos movimentos interiores da alma. Teatro feito para ser lido, que tem como mote o conflito idealizado e abstrato, denominado, conflito da alma.

O “grito cruel que na garganta rebenta” insinua a cena de um teatro da crueldade. Segundo Artaud (1999), no plano da representação, o teatro da crueldade não diz respeito aos atos cruéis praticados uns contra os outros, mas “trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer influência sobre nós. Não somos livres. [...]. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso. (ARTAUD, 1999, p. 89). Entendemos que o poema “Esquecimento” expõe esta dimensão da crueldade no sentido “da expressão do conflito primordial e incessante que dilacera o homem e o mundo”,

(BRITO, 2000, p. 39), ou seja, o sujeito barrado em sua liberdade. A pausa na estrofe assinalada pela vírgula exerce o papel de ponte para uma suspensão agônica de toda operação expressiva. Segundo Bosi (2004), esta curva melódica assemelha a um gesto espontâneo, que irrompe da expressão por excelência posta entre o difuso do sentimento e o articulado da frase, promovendo a união entre o afeto e a lógica, igualmente, a “transposição dos altos e baixos emotivos para a pauta da significação”. (BOSI, 2004, p. 120). Sendo assim, o que é dito torna-se sinal de interesse para o sujeito.

Vemos que há nas estrofes analisadas a luta da mente e do coração com os esquecimentos por meio da dramatização de um mundo visionário e titânico, no qual o poeta realiza metaforicamente e psiquicamente uma descida agônica de sua passagem da escuridão à luz. Sendo assim,

o poeta sabe que é preciso destruir tanto as falsas pompas do mundo aristocrático como a *hybris* do Indivíduo burguês que, insolente, já vai tomando conta da cena. Luta contra os fantasmas do passado; luta contra o novo Ego onipresente. (BOSI, 2004, p. 218).

Na primeira estrofe, aqui analisada, o esquecimento sugere provocar um efeito paradisíaco do estado do espírito e dos sentidos, na última estrofe ele é levado à loucura. Alucinado, fora de si, o esquecimento é capaz de mover a sombra nevoenta do seu próprio invólucro. Entretanto, essa alucinação poética da palavra não é fruto de uso de alucinógenos, mas mostra-se uma espécie de desvario visionário da luta poética que se abre a um tempo iluminado chamado por Bosi (2004) de “alucinação lúcida”. Estado de alumbramento que “abre-se, primeiro, o tempo iluminado até o delírio e a febre do encantamento de que os seres são penetrados quando os contempla o olhar de fogo do poeta”. (BOSI, 2004, p. 141).

O “Esquecimento alucinado” torna-se palavra enlouquecida, imenso desregramento de todos os sentidos, forma de ação e movimento metamórfico. Essa palavra mostra-se, ainda, como água revolta que se desloca de um fundo abissal da memória e do inconsciente, de igual modo, a geratriz de uma poética do silêncio e da intimidade. Desdobramento da danação poética dividida entre a lucidez compositiva e a mediação entre o jogo com o sonho e o jogo com a embriaguez dos sentidos, o qual tende a libertar o grito primevo aprisionado no interior do homem barrado pelas conformidades e regras do decaído mundo burguês. A intuição é a chave do estado de lucidez que antevê o delírio da palavra, dando “vida a imagem é mediada pelo discurso, síntese de nome e verbo, sujeito e predicado, visão e ponto de vista”. (BOSI, 2004, p. 142).

A repetição do verbo sentir sugere que a dor ou os sentimentos delineados no poema não são simplesmente dissimulados ou voltados para o ressentimento, mas que eles se repetem nas dores da existência do indivíduo submetido ao encanto inebriante do esquecimento dionisíaco. Há uma sobreposição do sentir sobre o meditar sugerindo que a poesia é mais sentida que pensada. Além disso, a força da função poética, que move a linguagem da expressão anímica, manifesta um estado estético de ultrapassamento do grito, da lágrima, da explosão emotiva, da retórica do coração e da retórica do pensamento cognitivo do poema. O fazer poético desvela o seu lado moderno e mostra a face da palavra encarnada.

Vemos, então, a presença dionisíaca e apolínea, desta união, o individual dá lugar ao universal. Nele, as duas figuras mesclam-se originando o estado de Uno—primordial. Nesta direção, Nietzsche (1992) destaca que as pulsões apolíneas e dionisíacas simbolizam a tensão da inspiração da arte, pois apresentam a oposição do ser e do vir-a-ser de Heráclito e Parmênides. Segundo esse filósofo, o poeta lírico Arquíloco, enquanto artista dionisíaco, com sua dor e contradição e sob a influência apolínea do sonho foi o primeiro a se fazer um só com o Uno-primordial. Tal experiência deu início ao processo de dissolução do eu, na qual o individual cede lugar ao universal.

Sobre esse assunto, o pesquisador Dominique Combe afirma que, neste ponto, Nietzsche traz sua marca pessoal, pois,

ao reinterpretar a distribuição retórica dos gêneros segundo uma oposição estética fundamental entre o lirismo da embriaguez dionisíaca e o épico da forma apolínea, da representação plástica. Ora, precisamente, ‘no processo dionisíaco, o artista abdicou de sua subjetividade’, ‘o gênio lírico’ está em ‘estado de união mística e de despojamento de si mesmo’, de maneira que o ‘eu’ do poeta ecoa desde o abismo mais profundo do Ser; sua ‘subjetividade’, no sentido da estética moderna, é pura quimera’. O estado dionisíaco em que o poeta lírico está mergulhado remete à fusão do sujeito com o fundo indiferenciado da Natureza sobre a forma de participação, e, através do “eu”, quem fala é, em suma, a voz do *Abgrund* [abismo]. (COMBE, 2009-2010, p. 116-117 — grifos do autor).

Cruz e Sousa traz à tona a problemática da despersonalização do sujeito lírico que se inscreve na poesia moderna. Vemos, pois, que a construção poética de “Esquecimento” entrelaça a arte com a vida. Nela, a linguagem atua como uma potência que extrapola, em muito, algo meramente pessoal, individual. A composição do poema forja um modelo de um “eu” impessoal e o sujeito lírico converte-se em uma espécie de sujeito “coletivo”, como afirma Dominique Combe (2009-2010), em seu texto: “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. O poema se encaminha para “o sujeito lírico

fora de si” e o texto transborda numa paisagem universal. O tom impessoal expõe a tensão entre o eu singular, biográfico, temporal e o eu universal, fictício, atemporal. Nesse sentido, Michel Collot ressalta que, saindo de si, o sujeito moderno abre-se “à alteridade do mundo, das palavras e dos seres, pode se realizar nesse desapossamento”. (COLLOT, 2004, p. 176).

A poesia criada atravessa a margem da expressão emotiva da subjetividade essencialmente narcisista para a “dupla visada” da lírica moderna expondo, simultaneamente, os pressupostos da “filosofia da composição” de Edgar Allan Poe e o deslocamento do “eu” em direção a um outro, como em Rimbaud. Por conseguinte, a elaboração lírica do poema “Esquecimento” se direciona para a abordagem de intensidades impessoais que tendem para a apresentação de um tom íntimo, no qual o singular se encontra com o universal. A temática abrange a quintessência da experiência vivida, os tormentos, as angústias, os sentimentos, o amor, as alegrias, as mágoas e as tristezas, que indicam a abertura para a expressão universal. Portanto, a voz dessa intimidade não diz respeito apenas ao sujeito lírico, mas pode ser a de qualquer um de nós.

Observamos, assim, a presença de uma imagética simbolista mesclada com a poética romântica, afigurando uma poesia densa e de intensidade dramática nutrida do saber em torno da palavra em sua dobra. Diante disso, presença e ausência, alegria e tristeza, vida e morte, memória e esquecimento são tecidos e imaginados, esteticamente, num ciclo misterioso e caminham lado a lado numa expressão lírica ambígua que vai da alegria à tristeza, do sonho à vigília, da lucidez ao delírio.

Esse movimento dúbio expõe um caminho para o alto e o caminho para baixo, da luz às sombras, do sublime para o contra-sublime, da identidade para a diferença demonstrando, entre tantas dimensões, uma veia que simboliza “um processo poético que funde atmosferas espiritualizadoras opostas que vão do Ocidente ao Oriente, do materialismo extremo à energia sutil, da alucinação à realidade, das trevas à luz, da vida à obra, do sofrimento à arte”. (CARNEIRO, 1993, p. 17). Em consequência, o poeta produz formas, produz mundo, produz imagens por intermédio do sonho, da embriaguez dos sentidos e da busca pelo desconhecido, mesclando realidade com deformação e imaginação, de igual modo recria e renova constantemente o mundo poético.

A primeira vista, parece imitação da poética romântica “uma poesia, exortativa, suplicatória, encantatória, uma poesia de soluço em que rebenta o sentimento pessoal, na fórmula de Musset lembrada por Antônio Candido”. (CAMPOS, 2010, p. 148). Mas o fazer poético faz vir à tona uma metáfora do romantismo e não sua repetição. As estrofes

fazem notar, de modo especial, a condensação da poética romântica, aproximando-se da figura de William Blake que, como observou Paz (1984), condensa as contradições da primeira geração romântica fazendo-as “rebentar em uma explosão que vai além do romantismo”. (PAZ, 1984, p. 77).

Observamos a técnica de fusão de metáforas, a qual combina entre si diversos conteúdos inconscientes ou latentes, enlaçando-os, pelos pontos em comum, em uma só unidade. A essa maneira, entre o sonho e a vigília, o poeta cria imagens condensadas da poética romântica, como notamos no sonho manifesto. O labor poético traz as marcas de um processo denominado elaboração onírica que consiste na passagem do conteúdo inconsciente ou latente para a apresentação de um conteúdo manifesto, lembrado e consciente.

Vemos, então, que o poeta Cruz e Sousa, assim como Baudelaire, regressa a alguns aspectos estéticos do Romantismo. O crítico literário José Guilherme Merquior (1977) afirma que, profeta do verso, Cruz e Sousa, assim como Antero de Quental, não foi um simbolista neo-romântico, mas “um romântico...simbolista digno dos grandes primeiros vates do romantismo alemão e inglês, tão distantes do sentimentalismo afilosofo que prevalecera no longo ocaso desse estilo”. (MERQUIOR, 1977, p. 146).

Com isso, desenha-se no poema “Esquecimento” um percurso de reconhecimento de uma poética inserida na tradição e Cruz e Sousa deixa-nos um rastro da pertença à linhagem da inspiração e danação romântica. Esses traços resultam da profunda imersão na imaginação, que é vista como autêntica potencialidade criadora, fruto da memória, da abertura ao domínio onírico, da visão prometeica e da irrupção do inconsciente, a qual revela não só uma dimensão psicológica como também mística.

5.2 “Esquecimento”: visão poética e profética

O poema “Esquecimento” contém uma teoria sobre o olvido, neste sentido, o poeta Cruz e Sousa se desdobra em crítico ao tentar desvendar o processo dos mistérios que envolvem as mansões do esquecer. Na busca desse desconhecido, ele transforma-se em profeta, em vidente, em peregrino e em *flâneur* num mundo sobrenatural, o *post-mortem*.

Esse texto poético apresenta uma paisagem construída de morte, um cemitério onírico, diferentemente, da paisagem citadina do *flâneur*, que é “construída puramente de vida”. (BENJAMIN, 1994, p. 186). Por outro lado, a cada palavra proferida, o poeta expõe um lance de dados imagéticos que compõem um cenário vivo constituído de restos mortais.

Nesse ponto, “Esquecimento” revela a junção de dois tipos de sonho, o profético e o visionário.

De acordo com Chevalier & Gheerbrant (2009), o sonho profético ou didático diz respeito a um “aviso mais ou menos disfarçado sobre um acontecimento crítico, passado, presente ou futuro; sua origem é frequentemente atribuído a uma força celeste.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 845). Quanto ao sonho visionário, os autores declaram que ele

transporta ao que H. Corlin chama de o mundo das imagens, e que pressupõe no ser humano, num certo nível de consciência, poderes que nossa civilização ocidental talvez tenha atrofiado ou paralisado, poderes sobre os quais encontra testemunho entre os místicos iranianos; trata-se aqui, não de presságio, nem de viagem, mas de visão. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 845).

Em vista disso, podemos dizer que, em “Esquecimento”, a palavra percorre um espaço desolado de modo poético, visionário e profético. O verso lírico evoca a sensibilidade do olhar vidente de outros visionários: Isaías, Ezequiel, Tirésias. As imagens dos versos demonstram uma percepção de mundo marcada pelo visto e pelo imaginado, promovendo no espaço estético tanto um efeito de uma experiência quanto de uma sensibilidade, as quais são capazes de fazer o leitor reconhecer aqui e ali uma silhueta histórica aliada ao todo artístico-literário. Acompanhem os versos:

Esquecer é andar entre destroços
Que além se multiplicam,
Sem reparar na lividez dos ossos
Nem nas cinzas que ficam...

É caminhar por entre pesadelos,
Sonâmbulo perfeito,
Coberto de nevoeiros e de gelos,
Com certa ânsia no peito. (SOUSA, 1995, p. 121).

Os versos mostram o poeta vidente e andante percorrendo o espaço desolado do *post-mortem*. A paisagem observada é de uma visão onírica e pertence aos vales e sombras da morte. O ambiente ainda sugere o cenário de uma grande batalha, no qual os mortos foram relegados à indiferença, já que foram deixados onde caíram e ninguém se preocupou em sepultá-los. Inferimos isso a partir da análise das presenças dos “destroços”, da “lividez dos ossos” e das “cinzas que ficam”.

Outro aspecto que desperta a nossa atenção refere-se ao “andar entre destroços”, o qual nos direciona para a visão profética do sacerdote Ezequiel que exerceu sua atividade de profeta entre os anos 593 a. C e 571 a.C, em pleno exílio dos judeus do antigo Reino de

Judá para a Babilônia por Nabucodonosor II. Esse sacerdote exerceu sua função profética mediante o anúncio das visões que teve durante a expatriação, ele é reconhecido como um dos responsáveis pela estruturação da religião judaica na diáspora. Entre suas profecias, provavelmente, a mais conhecida é a registrada no capítulo 37 do livro de Ezequiel. Nessa profecia, observamos alguns sinais que podemos conectá-los com o conteúdo poemático presentes nas estrofes do poema “Esquecimento”, principalmente, no que se refere aos primeiros versículos nos quais é anunciado:

¹A mão de Javé pousou sobre mim e o espírito de Javé me levou e me deixou num vale cheio de ossos. ²E o espírito me fez circular em torno deles, por todos os lados. Notei que havia grande quantidade de ossos espalhados pelo vale e que estavam todos secos. [...]. (EZ, 37, 1-2).

A relação do poema com essa visão profética é sugerida pelo tom exortativo presente nas estrofes anteriormente apresentadas. Os versos do poema apresentam a voz de um poeta-profeta que exorta o seu povo enunciando-lhe sobre os perigos dos mecanismos do esquecimento, os quais podem levar à indiferença aos fatos bárbaros e históricos que se referem à memória nacional. Nesse reino do esquecer, o poeta Cruz e Sousa expõe o olhar observador de um *flâneur*. Neste ponto, torna-se visível a marca do “olhar exterior” da memória, no qual Paul Ricoeur (2007) destaca uma dimensão pessoal e coletiva, estabelecendo uma relação entre o conhecimento histórico, o esquecimento comandado e a memória manipulada.

O ficcional, em “Esquecimento”, traz uma dimensão do alargamento do real, no qual subjaz uma dicção de que a memória não foi apenas instruída, mas igualmente ferida pela história, da mesma maneira, apresenta a dimensão de um esquecimento imposto ou legitimado que “equivale a apagar a memória em sua expressão de atestação e a dizer que nada ocorreu”. (RICOEUR, 2007, p. 462).

Assim, somos lançados na dialética do lembrar e do esquecer, que refere às questões sobre os ardis do esquecimento, os quais tocam nas próprias raízes do político e do olvido comandado. Nessa mesma linha de considerações, Ricoeur (2007) sublinha a dimensão jurídica e política do esquecimento institucional, referindo-se à anistia e ao perdão. Para o autor, o perdão é categoria não jurídica, não pode ser imposto com base numa lei. Mas a anistia sim. A anistia tem por objetivo cicatrizar a força, em âmbito individual e coletivo, um ato de barbárie, oferecendo uma trégua à sociedade ferida. Assim, ela pode continuar fluindo historicamente e as pessoas podem dar sequência à vida cotidiana, já que tudo permanecerá apagado e adormecido.

As estrofes descortinam o poema como um lugar de combate, mais nitidamente, um espaço de conflito entre ficção, realidade e sonho, ou de embate entre literatura, esquecimento, memória e história. Como vidente andante, o eu lírico percorre o espaço onírico revelando que há “esquecimentos” e “esquecimentos”, pois o oblívio possui muitas facetas. Entre elas a que impede a recordação dos horrores da vida.

Nesse ponto, o conteúdo do poema dirige a nossa atenção para as marcas dos esquecimentos das violências que assolam o humano, o apagamento encobridor das barbáries duma história criminosa. A exortação profética do poeta sugere uma abertura tanto para o olhar crítico diante do passado e do esquecer encobridor quanto para a perda da sensibilidade perante os acontecimentos do mundo do homem. As imagens dos versos “Esquecer é andar entre destroços / É caminhar por entre pesadelos” demonstram isso, pois, o ato de andar e caminhar em ambiente desolado, sem dar atenção para as cinzas que ficam, insinua a indiferença à reivindicação de justiça feita pelas vítimas.

Em “A palavra profética”, Blanchot (2005) declara que a fala profética possui peso e é sinal de autenticidade, por isso não só anuncia o futuro, o porvir, mas compromete o próprio presente. Diante disso, entendemos que o poema evoca uma denúncia dos silenciamentos interditos ou disfarçados que levam à autorrepressão do sujeito, ao aniquilamento das lamentações, dos sonhos e à extinção de todos os tipos de vestígios históricos da sua trajetória de vida. A essa maneira, a palavra poética sugere uma dimensão política e ética, uma vez que os versos se revestem do apontamento da capacidade de destruição da memória.

O poeta funde inspiração e crítica, poesia natural e artificial. Os verbos de ação “andar” e “caminhar” sugerem uma luta poética empreendida por meio do exercício do espírito. A poesia expõe um olhar crítico sobre a consciência poética e a consciência histórica, o pensamento simbólico e o pensamento opressor, o mundo poético e o mundo da vida. A intuição poética é aliada a uma consciência lúcida do tempo histórico, nesse sentido, Bosi (2004) assegura que: “o poeta é o primeiro a dar, pela própria composição do seu texto, um significado histórico às suas representações e expressões”. (BOSI, 2004, p. 142). Segundo o crítico, isso se dá porque o lado da escrita se impõe a uma matéria de uma *forma mentis*; tendo um pensamento formante que tudo organiza, produzindo os sentidos possíveis do texto.

Na estrofe abaixo, por exemplo, o esquecer insere-se na dimensão de deixar cair no esquecimento definitivo, isto é, a segunda morte do sujeito, já que está ligado à imposição

de tirar algo que nos foi significativo, não só da lembrança e da memória, mas também do coração. Vejamos os versos da estrofe:

Esquecer é não ter lágrimas puras,
 Nem asas para beijos
 Que voem procurando sepulturas
 E queixas e desejos! (SOUSA, 1995, p. 122).

Esses versos exprimem a força da imposição do esquecimento e do silêncio, a violência simbólica, pois sugerem o apagamento dos rastros de respeito e memória viva dos mortos, afirmando o perigo de que eles sejam definitivamente esquecidos, o que pode ser percebido nos símbolos utilizados pelo poeta. Percebemos aí, que esquecer é ser impedido do poder de exprimir o afeto, o respeito pelos entes falecidos, figurando o processo violento do esquecimento dos vencidos, aqueles que não são vistos como heróis históricos.

A ausência das “lágrimas puras” e a inexistência de “asas para beijos” evocam algo que é interdito ou recalcado, não pela força de falhas no pensamento, mas algo que traz à tona o que foi imposto historicamente, já que estão ligadas à censura e à perda da sensibilidade. O esquecer vinculado a não ter lágrimas é metáfora da repressão dos sentimentos. E esquecer relacionado com a “não ter asas” é metáfora da falta de liberdade de expressão, revela o sujeito barrado, no campo expressivo e no campo da ação.

Nessa perspectiva, Cruz e Sousa, metaforicamente, realiza uma produção mimética que sugere a fusão entre texto e contexto dentro da obra literária, pois o poema expressa um anseio inconsciente por recriar uma nova realidade de homens livres. As metáforas exprimem a dicção do sujeito que está sob o interdito e recaem sobre as estruturas históricas e sociais que buscam inibir a liberdade criativa.

Sentindo-se situado no mundo dos sonhos, mas mantendo uma lucidez sobre a realidade do tempo presente, o eu lírico revela-se um estrangeiro, adequando-se perfeitamente à definição de Julia Kristeva, a qual nos diz que o estrangeiro é a face oculta da nossa identidade, é o estranho que nos habita estranhamente. O estrangeiro conforme a autora,

é o “sintoma que torna o ‘nós’ precisamente problemático, talvez impossível, o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades.” (KRISTEVA, 1994, p. 9).

Vemos, então, que o poeta não pertence totalmente nem à realidade nem ao imaginário. Ele situa no entre-lugar, entre o real e a ficção, como podemos notar nos versos

do poema “Esquecimento”. A construção estrangeira para si mesmo, estrangeiro para os outros, estrangeiro em sua própria terra, estrangeiro em sua própria pátria, estrangeiro entre seus pares, poderia defini-lo, já que a palavra poética se mostra errante por espaços crepusculares, de lugares de trânsito entre a vida e a morte, entre o céu e a terra, entre o sonho e a vigília, entre o inconsciente e o consciente. Com isso, a inscrição da letra no inconsciente evoca a configuração do real. Entre seus pares e convivas, o poeta é considerado um nativo de outra terra. Essa inscrição originária do ser negro, que faz de Cruz e Sousa um “outro” em solo adventício, será determinante para que se tenha, em sua lírica, a constituição identitária de uma subjetividade que “diz respeito menos à identidade e mais à singularidade”. (SANTOS, 2004, p. 27).

A constituição da sua identidade e o seu reconhecimento enquanto ser ocorrem de modo inseparável do espaço de tensão entre os interditos da sociedade e a dupla pertença à cultura negra e a branca, entre o duplo e a falta, entre um discurso de inclusão e de exclusão, entre o vínculo e a proibição ao vínculo, gerando sentimentos de estrangeiridade dentro de um mundo familiar. Tudo isso causa os conflitos da instabilidade, das incertezas desse espaço paratópico do entre-lugar pelo fato do poeta se situar, permanentemente, entre duas culturas, dois mundos.

Nas estrofes analisadas, a letra mostra-se sempre como um traçado nômade, errante, que se move sem direito à posse de um ponto fixo, ou de um lugar permanente em cada passagem de sua errância. Podemos inferir que, nesses versos, Cruz e Sousa retoma Antígona e apresenta a questão do interdito ao voo das asas em direção às sepulturas, a celebração dos ritos fúnebres em honra da memória de seus mortos. Como podemos notar no conteúdo deste fragmento do diálogo estabelecido entre Antígona e Ismene:

Antígona: “Eu já previa e te chamei aqui por isso, apenas tu irás ouvir-me e mais ninguém. Creonte [...] dizem que proclamou a todos os tebanos a interdição de sepultarem ou sequer chorarem o desventurado Polinices: sem uma lágrima, o cadáver insepulto irá deliciar as aves carniceiras que hão de banquetear-se no feliz achado. Esse é o decreto imposto pelo bom Creonte [...] impõe aos transgressores a pena de apedrejamento até a morte perante o povo todo. Agora sabes disso e muito breve irás tu mesma demonstrar se és bem nascida ou filha indigna de pais nobres. Decide se me ajudarás em meu esforço [...] ajudarás as minhas mãos a erguer o morto?” (SÓFOCLES, 1998, p.198).

A essa maneira, o poema “Esquecimento” estabelece um ponto de contato com Antígona, de Sófocles, pela insistência do poeta em não abdicar o seu desejo, nem mesmo no momento em que enfrenta a maior adversidade. E com maior ênfase na presença da marca limítrofe no “entre-dois”, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, o mundo dos

homens e o mundo poético, a solidão e o desamparo, o “lugar da beleza” e o “além dela”, a vítima e o voluntário, o real e o simbólico. Dessa forma, o poema vive no lugar da beleza que se extrai de Antígona: “lugar que ela ocupa no entre-dois de dois campos simbolicamente diferenciados. É certamente desse lugar que ela extrai seu brilho.” (LACAN, 1997, p. 301).

Segundo Lacan (1997), esse lugar é articulado na fronteira entre a vida e a morte configurando um entre-dois ou uma segunda morte, o que pode ser depreendido do fato de Antígona ser enterrada viva enquanto deixa insepulto o irmão morto. O poema insere-se no horizonte da “morte vivida de maneira antecipada, a morte invadindo o domínio da vida, vida invadindo a morte.” (LACAN, 1997, p. 301). Os versos, apresentando nuances de uma interpelação simbólica que se diferencia do confronto com o real, lampejam o reconhecimento da falta de um pensamento crítico, ou uma atuação política frente à condição do não lugar de um povo e de sua memória.

As metáforas criadas pelo poeta velam e desvelam a tirania dos mecanismos de poder, os quais impõem estratégias de apagamento tanto do rastro que recorde o amor e a estima à pessoa quanto das provas de aniquilação de um povo, o qual não interessa ao sistema de poder. Sendo assim, mais que um poeta inspirado, Cruz e Sousa revela-se um visionário, que procura decifrar o sentido simbólico do mundo, para, em seguida, por meio da palavra poética, revelá-lo aos homens comuns.

5.3 O sujeito perturbado e complexo da modernidade

Em “Esquecimento”, Cruz e Sousa expressa uma tentativa consciente de criar um poema crítico envolvendo questões sobre o estatuto do poeta, o fazer poético e a relação com o público. O poema converge para um viés crítico de um querer pensar a posição dos poetas e o lugar da poesia diante de um momento histórico, o qual vivencia a transição entre o passado ou uma tradição que se esvai e um presente incerto, em crise, o qual aponta para um futuro desconhecido. O poeta, ao escolher realizar esse feito dentro de uma determinada forma, demonstra fazê-lo com base numa vontade consciente e sincera marcada pela intencionalidade, porém, bloqueada pelo predomínio da intuição, da espontaneidade e da imersão no inconsciente.

Com isso, em Cruz e Sousa, ocorre algo que o aproxima da poética de Mário de Andrade no que se refere à combinação de sinceridade e intencionalismo durante o processo de criação, como sublinha João Luiz Lafetá (1986), no estudo *Figuração da*

intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade. Nesse sentido, percebemos que o fazer poético sousiano deixa marcas de uma tomada de consciência diante das transformações do momento histórico, a qual faz o poeta perceber e sentir a necessidade de provocar mudanças no ambiente literário.

Na produção poética sousiana, portanto, aparecem dados materiais que sugerem um processo criador efetivado sob o signo da tensão entre lírica e sociedade iniciado com o acercamento de Cruz e Sousa da modernidade, culminando com a dilaceração deste poeta inserido na modernidade. Sob essa perspectiva, a vida do poema “Esquecimento” nasce da percepção de mundo dilemática e angustiada de um sujeito atormentado com as transformações do momento sócio-histórico e literário, e se desdobra em um modo de ser poético com articulações éticas e estéticas de amor e ódio em relação à tradição e ao moderno.

O modo de operação desse texto poético expressa tensões que se relacionam com os conflitos do momento histórico do autor que está em fase de transição e toma consciência das transformações em seu entorno, reconhece seu lugar de poeta e adquire amadurecimento em seu processo de criação. Observamos que Cruz e Sousa toma consciência dos problemas e dissoluções que emergem da opção por produzir uma obra literária na contramão dos valores vigentes em seu tempo, a ponto de dilacerar-se e atingir o ponto mais alto da dilaceração da dor de expressão lírica brasileira.

Sob essa perspectiva, o poema “Esquecimento” exprime uma vontade e uma intenção consciente desse poeta de criar algo novo em seu tecido literário. Isso se amalgama com uma sinceridade espontânea que o impulsiona a realizar modificações, as quais seguem as correntes das águas do inconsciente, da fantasia criadora e do sonho. Em face disso, o poeta busca superar a fixidez da forma e faz um mergulho na espontaneidade da criação. Nesse sentido, a poesia de Cruz e Sousa evidencia um processo volitivo e consciente de criar, mas bloqueado pelas incertezas e pelo desconhecido, isso encaminha o autor para um fluxo espontâneo da intuição perceptiva e o conduz para a concretização do ato criador com predomínio de uma imersão no inconsciente.

Verificamos, por essas análises, que “Esquecimento” apresenta a síntese da instância do processo de produção poética em conflito com a história, a sociedade e a instituição literária, convergindo para um processo de formação da subjetividade. O poema expõe a maneira como o poeta Cruz e Sousa opera em seu processo criativo, concedendo ao leitor uma amostra da singularidade estética e ética do seu fazer poético. O imaginário poético vai mais longe, e traz à tona os tormentos e dilacerações de um sujeito que se vê

emparedado por questões sociais e étnicas e “sem lugar na lógica dominante do Brasil que se moderniza e faz da arte uma mercadoria de deleite e de prazer”, (RABELLO, 2006, p. 125). Enfim, expõe as angústias de um sujeito inserido no mundo histórico em transformação, o qual é marcado pelo desencantamento, portanto, não-mítico, que acaba por atormentá-lo.

O poema, assim analisado, mostra que o texto poético sousiano, no presente da sua criação, entrelaça a arte com a vida de um sujeito em crise com seu contexto histórico. Portanto, em “Esquecimento”, notamos a presença da construção de uma voz autoral que reflete o posicionamento do indivíduo como sujeito social. No entanto, a tecitura do poema privilegia o mundo interior e a linguagem com ênfase na valorização dos estados da alma, nas emoções, na musicalidade e nos desregramentos dos sentidos, sobrepondo o mundo subjetivo e o inconsciente ao mundo objetivo e das aparências externas.

Conhecer esse universo criativo do poema “Esquecimento”, por conseguinte, é contemplar e desvelar as marcas de uma poética carregada de imagens e símbolos do inefável ou da presença e da ausência, da luz e da sombra, do céu e do inferno, do céu e da terra, da elevação e da queda. Isso expressa tanto à angústia quanto à agonia de estar, simultaneamente, dentro e fora dos esquemas sociais que levam o artista à criação mediada por um impulso que pode ser, a um ó tempo, desencadeado por rebeldia ou desespero. Vemos que o poeta se debruça sobre as tensões da forma poética e delinea o percurso da subjetividade moderna, expondo no interior de seu tecido literário a problemática do desejo desesperador de não querer ser esquecido, dando vazão ao sujeito perturbado e complexo da modernidade.

Na composição do poema “Esquecimento”, o poeta Cruz e Sousa segue o percurso da invenção, ora se aproximando ora se distanciando da tradição e da modernidade com marcas reconhecíveis de repetição e diferença. Além disso, toca no íntimo de poéticas simbolistas díspares entre si, como as poéticas francesas de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud e Valéry, expondo, dessa maneira, sua própria proposta de poesia. Para melhor compreensão dessa temática, em Cruz e Sousa, vamos estabelecer breves conexões com os estudos sobre os referidos poetas franceses. Examinaremos alguns pontos de contato entre Cruz e Sousa e os poetas precursores da lírica moderna, tentando compreendê-los dentro de um contexto mais amplo no que se refere ao estatuto do poeta, do poema e de seu público.

Iniciamos o nosso diálogo à luz da poesia lírica de Charles-Pierre Baudelaire. No advento da lírica moderna, o pensamento poético baudelaireano mostra-se relevante para a

literatura francesa, que passou a ser também de domínio europeu. Considerado o poeta da modernidade, Baudelaire é um dos criadores do referido termo. No ensaio “O pintor da vida moderna”, publicado em 1869, o poeta apresenta a definição da Modernidade como “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. (BENJAMIN, 1994, p. 96). Palavras que associadas à tradição e à ruína definem a visão de mundo e a poética desse poeta.

Conforme Hugo Friedrich (1991), esse poeta reúne a qualidade de gênio poético e a intelectualidade crítica. A imagem de Baudelaire diante da beleza é de um *flâneur*, um observador anônimo, que vaga pelas ruas e galerias parisienses, ocioso, sem direção certa, mas atento e atraído pelo fascínio da multidão. Simultaneamente, o autor de *Les fleurs du mal* (*As Flores do Mal*) é tomado em sua complexidade subjetiva como o poeta maldito, o albatroz, o exilado na terra e nas alturas.

Conforme Friedrich, o processo de despersonalização da lírica moderna inicia-se com Baudelaire. Diferindo-se dos românticos, ele mostra-se um poeta que vislumbra a poesia demolidora, cujas fantasias são guiadas por uma atividade intelectual consciente e concentrada. A poesia vinculada à razão e ao cálculo é um retorno desse autor a Novalis. Por isso, Baudelaire, em sua poética, expressa uma forma lírica e matemática em detrimento do emocional. No entanto, a obra desse autor não é pura racionalização do poético, tendo em vista que em sua linguagem sobressaem elementos que oscilam entre a consciência e o inconsciente. O trabalho poético com bases no processo intelectual consciente indica a procura por melhores efeitos no jogo com a língua, no qual se detecta a forma de uma linguagem zelada pela mente. As imagens criadas pelo poeta evocam mensagens ambíguas que se propõem como código decifrador da vida.

Anna Balakian (1985) traz um Baudelaire apreciador da música de Richard Wagner, a qual estimulava a imaginação do poeta e lhe proporcionava um estado de embriaguez próximo aos efeitos do haxixe. Além disso, a música wagneriana permitia-lhe entrar num estado de clarividência e sugestão, de igual modo, ela o lançava numa espécie de experiência mística. Outro fator destacado pela autora, diz respeito ao mergulho de Baudelaire no *gouffre*, no abismo, o qual, associado ao decadentismo, conduzia o poeta às evocações macabras ou satânicas, situando-o no limite entre a consciência e a inconsciência, a morte e a vida.

Esse poeta privilegia o mistério, o grotesco, a estética do feio, a anormalidade, a dissonância por meio da aproximação de elementos incompatíveis e a negatividade. A poética desse autor abrange a fantasia deformadora que decompõe o real, a idealidade

vazia, a despersonalização da lírica, a beleza dissonante, as correspondências, as sugestões sonoras da língua, a magia da linguagem e o sonho associado ao inorgânico.

O legado literário de Baudelaire apresenta ainda a cidade e o lixo, o abismo e a desolação, a prisão e o frio, o negro e o podre. Para esse poeta, o céu, o ideal, a luz e a pureza também são matéria de poesia. De igual modo, o decadente, o mísero, o mau, o noturno e o artificial são fortes estímulos para a realização de sua metamorfose lírica. A arte desse autor ironiza e ofende, choca e demole, unificando a luz a gás e o céu do crepúsculo, o perfume das flores e o odor do alcatrão, a alegria e a dor, o repugnante com a nobreza. Por conseguinte, suscita, em seu leitor, o estranhamento e a surpresa.

Convém mencionarmos, ainda, que esse poeta institui na poesia novas figuras ligadas à cidade, colocando lado a lado o sujeito e o espaço urbano, a rapidez e a selvageria do novo tempo moderno, que devoram e conduzem as pessoas à sombra da multidão. Essa nova maneira poética de ver o mundo aponta para uma sensibilidade do olhar poético que leva o poeta a dizer: “é impossível não ficar emocionado com o espetáculo dessa multidão doentia, que traga a poeira das fábricas, [...] e lança um olhar demorado e carregado de tristeza à luz do Sol e às sombras dos grandes parques”. (BAUDELAIRE; In: BENJAMIN, 1994, p. 73). Como precursor da lírica moderna, ele faz oposição à arte oficial burguesa, em sua poética, as prostitutas, a população pobre, os despossuídos, o proletariado, os perseguidos e a vida privada são matéria da poesia.

De modo geral, o ambiente da obra de Baudelaire dirige o leitor para a floresta de símbolos, os quais se entrelaçam a um universo de imagens alucinantes, as quais fascinam devido à utilização de paradoxos e as associações insólitas entre o que sugerem, a decadência e o que propõe impulso para o novo. Sua influência tornou-se mais evidente na segunda metade do século XIX e está conectada a outras três estrelas da poesia lírica deste período: Paul Marie Verlaine, Jean-Nicolas Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé.

Diante dessas considerações, entendemos que o poeta, Cruz e Sousa, principalmente em sua segunda fase de escrita, ao lado do ato criador faz um exercício de reflexão sobre o mesmo. Porém, essa atitude o lança numa realidade desconhecida; nesse ponto, ele se aproxima do jovem poeta Jean-Nicolas Arthur Rimbaud. Segundo Friedrich, em duas cartas de 1871, (Cartas de um vidente), Rimbaud expõe sua proposta de poesia, que se fundamenta na reflexão sobre a arte poética e reivindica para si a condição de vidente. Em consequência, a visão poética perscruta o mistério e o vazio, tendo por objetivo “chegar ao desconhecido”, ou seja, “escrutar o invisível”, “ouvir o inaudível”. (FRIEDRICH, 1991, p. 62).

Esses conceitos almeçados por Rimbaud derivam de Baudelaire, que por meio deles chegou à transcendência vazia, implicando numa “irrupção vulcânica” deformadora da realidade sem “sinais de uma transcendência verdadeira”. O desconhecido, em Rimbaud, desvela-se como “um polo de tensão destituído de conteúdo.” (FRIEDRICH, 1991, p. 62). Com isso, tem-se um sujeito que mergulha na região destinada ao inconsciente, o *eu* já não é o eu empírico, pois o *eu* é outro, de feições místicas que se autoabandona e se subjugava à inspiração divina.

Como destaca Friedrich, este *eu* é desarmado e está no “umbral onde a poesia moderna se deixa lançar no caos do inconsciente”. (FRIEDRICH, 1991, p. 63). Por outro lado, este *eu* é movido pela vontade e pela inteligência. O ato poético é fruto de um autodespojamento do *eu* cultivado por princípio volitivo, que quer ser poeta, por isso, busca realizar tal vontade. Em Rimbaud, o ato poético é motivado por escolhas que motivam o poeta a criar a deformação da própria alma. Conseqüentemente, a anormalidade passa a ser uma opção do poeta, gerando uma poesia com uma nova linguagem, a qual apresenta o estranho, o insondável, o belo e o feio, de igual modo, a excitação da “música desconhecida”, a música dissonante.

Para esse poeta, o ato poético não aponta para a mesma direção dos atos criadores da tradição, porque sua poesia chega ao desconhecido, e ressoa “inaudíveis e inomináveis”, atraindo seguidores. Pois o poeta é “aquele que trabalha na explosão do mundo por força de uma fantasia violenta que penetra no desconhecido e contra este se despedaça de encontro a ele”. (FRIEDRICH, 1991, p. 64). Depreendemos daí, a inevitável ruptura de Rimbaud com a tradição. Apesar de seus versos contemplarem reminiscências de autores contemporâneos e anteriores ao poeta, Rimbaud demonstra ter aversão à tradição que possui papel meramente secundário em seu fazer poético. A tradição denota apenas que nenhum poeta nasce do nada. A mesma incomunicabilidade que esse autor estabelece em sua relação com o público é direcionada para a tradição.

Rimbaud confirma o posicionamento de Baudelaire ao instaurar uma relação de amor e ódio com a modernidade. A construção poética, em Rimbaud, é avessa à modernidade no que diz respeito às conseqüências dos progressos material e científico, que se prendem na racionalidade mensurável da lógica cartesiana. Por outro lado, esse poeta apega-se à modernidade pelo impulso que esta lhe propicia. Com isso, ele realiza novas experiências, as quais o levam a uma poesia citadina, de uma obscuridade indefinível, “poesia dura e negra”, mas que o permite perder-se na liberação embriagadora dos sentidos.

A obra de Rimbaud abrange um singular processo de uma escrita atormentada e inteligente, que finda com o silêncio. O poeta é profundamente marcado por angústias provenientes da herança cristã que, primeiramente, o leva a revolta com término no martírio de não poder escapar à sua coação. Em sua primeira fase de escrita, ele faz ataques abertos, mas tende a apresentar tensões espirituais insolúveis em efeito zigue-zague, o que amava, volta a odiar, retorna a amar e novamente a sentir ódio. Exilado no mundo tradicional nos planos do real, do espiritual e do racional ele envereda para a transcendência vazia, e o cristianismo se desfaz.

A poesia desse autor apresenta um esquema dinâmico de rupturas com os limites, com fortes tendências à insaciabilidade, às imagens de uma loucura buscada com a lucidez, a irrealidade sensível, a intensificação da fealdade e a trasladação do caos. A fantasia ditatorial faz a inversão da ordem do espaço, a realidade é dissolvida, criando sentidos obscuros, enigmáticos e insolúveis, os quais movem a linguagem para o entrelaçamento da magia com a música, apresentando o Verbo poético regido pela “alquimia da palavra”.

Costa Lima (2003) reconhece em Rimbaud o poético desventurado, das velocidades imagéticas, no qual “não só barco e navegante, mas ainda mar e poema se integram e interpenetram em fusão cósmica, poema e via-láctea”. (LIMA, 2003, p. 156). Entendemos que a poesia desse poeta revela-se como verdadeiro *bateau ivre* (barco bêbado) que, mesmo em meio ao caos, sem rumo ou bússola, segue rumo ao desconhecido com desejo, com fome e com sede de desvendar o infinito. Nessa mesma linha de considerações, notamos similitudes e diferenças significativas na poesia lírica e na formação da subjetividade de Rimbaud e de Cruz e Sousa. Vemos, então, situações de dois processos criativos diversos entre si, mas convergentes e dissonantes em um ponto intercessor, como aparecem na tecitura do poema “Esquecimento”.

5.4 Poetas Malditos e a descida ao inferno

“Esquecimento” é rico em signos que reportam à passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, entre a luz e as trevas, entre o sagrado e o profano, entre o mistério e o encantamento, entre o tesouro e a desdita. Ressaltamos aqui, a “porta” cuja simbologia indica local de passagem e nos convida a atravessá-la. Mas no poema essa passagem está sob o signo do interdito e da morte, pois apresenta-se fechada, sugerindo a porta do Inferno.

Por uma via, isto assinala a descida do poeta Cruz e Sousa ao mundo ífero, por outra, mostra a sua inserção na categoria dos “poetas malditos”. Termo aplicado aos poetas banidos da sociedade e que adquiriu projeção graças a Paul Verlaine em sua antologia *Les Poètes maudits*, publicada inicialmente em uma revista literária, *Lutèce*, em 1883. Assim como Dante, Poe, Baudelaire e Rimbaud, Cruz e Sousa situa entre os poetas condenados à maldição.

Baudelaire associa a sua condição de poeta maldito e olímpico à rebelião que ele decretou entre poesia e sociedade, um confronto o qual vivenciou intensamente. Em Baudelaire, a maldição está relacionada com o rompimento da fraternidade entre Abel e Caim com desdobramento na danação protagonizada por este. Os traços que qualifica esse poeta como maldito são: a postura polemista, a descida ao inferno e a interlocução com o diabo. Em face disso, a maldição ou condição de maldito, em Baudelaire, está, fundamentalmente, ligada à própria criação poética. Esse poeta é banido pela sociedade devido a sua escolha estética.

Todavia, em Cruz e Sousa, a questão da maldição está para além da literatura, e por isso, se agudiza, tendo em vista que a sua condição de maldito é conferida pelo processo de estigmatização dos povos negros. Por conseguinte, não está vinculada somente à questão das escolhas estéticas feitas pelo poeta, mas a algo que está acima da escolha do sujeito, ligando-se a “institucionalização” e “legalização” do mito bíblico da danação de Cam. Essa inscrição sob o signo de Cam foi utilizada historicamente durante o século XIX para defender, por intermédio de teorias científicas, a superioridade ariana e condenar à maldição todos os africanos e seus descendentes espalhados pelo mundo; submetendo-os a condição de inferioridade por meio do racismo, da segregação, da intolerância, da violência e da opressão.

Nesse sentido, a descida ao Inferno, em Cruz e Sousa, mostra uma singularidade estético-literária que o diferencia dos outros malditos e mobiliza toda a potência criativa desse poeta. Isso se dá, justamente, porque o poeta passou por um determinado processo de socialização na sociedade que ele estava inserido, envolvendo constrangimentos sociais e interdições que criaram condições muito específicas para o desenvolvimento de sua de escrita. Nessa direção, Bosi (2004) destaca que, sendo considerado maldito por sua raça, Cruz e Sousa passou a exercer o ofício de poeta em altares marginais, estabelecendo uma tensão no plano do simbólico. Neste âmbito, o poeta manifestou toda sua originalidade de modo radical e realizou uma obra de alta inflexão psicológica, como podemos notar em sua lírica e nos versos de “Esquecimento”.

5.5 Poética do silêncio, da intimidade e do trabalho de luto

Em “Esquecimento”, traça-se uma rota de constelações simbólicas plasmadas conforme a imaginação de um sujeito que busca realizar uma experiência insólita e sobrenatural ao peregrinar pelo sombrio e velado reino da morte. Nessa aventura rumo ao desconhecido, esse sujeito revela um desejo de fazer sua memória resistir ao Inferno e ao silêncio da linguagem, simultaneamente, ele busca honrar a memória dos mortos por meio da celebração de um rito de comunhão entre vivos e falecidos. Em vista disso, esse poema mostra o contraste entre voo e queda, e um lusco-fusco que se dirige para a presença e a ausência de significação, sintetizando as questões significativas da lírica sousiana. Do início ao fim, a escrita desse texto poético dá sinais de um extinguir-se, de uma passagem da presença ausente à ausência absoluta regida pelo silêncio.

A escrita poética se encaminha para o abismo e para uma redução, pois temos inicialmente um desejo do eu lírico de desvendar os mistérios que envolvem as “Mansões do Esquecimento”, as quais sugerem a ideia de palácios, de construções em espaços luxuosos e grandes, mas o fluir da escrita deságua na condensação do espaço da casa vazia. O poema contém espaços amplos e excessivos da imaginação, do sonho e da memória, os quais são configurados por: mansões, céu, mar, oceano e abismo, da mesma forma, espaços que acolhem a intimidade do ser e dos objetos, tais como: o ninho, o berço, a casa e o coração.

O fazer poético flui para a concretude da ausência ou da idealidade vazia, apresentando uma tecitura ordenada e movimentada, cujas linhas formam uma parábola de cima para baixo. Isso demonstra que o poeta tem por meta atingir o ponto mais profundo chamado abismo. Sob esta perspectiva, por um lado, ocorrem a *ascensio* ou *elevation*, a atração pelo céu, e o conseqüente desejo de ascensão, de transcendência. Por outro lado, observamos a catábase ou descida ao inferno, o mergulho no abismo e o alcance de outras possibilidades de conhecimento e de perspetivação do real.

O poema traz a lume a imagem do acrobata, a qual já foi mencionada pelo poeta Cruz e Sousa em outras ocasiões, citamos como exemplo o poema “Acrobata da dor”. De origem grega *Akrobatos*, *ákros* = ponta, extremidade (ponta dos pés); + *baino* – caminhar, o termo acrobata volta-se para o exercício com destreza corporal; jogo de equilíbrio com as mãos e com os pés. Daí a expressão ser muito utilizada nos circos, no qual esse exercício é atribuído ao controle, à estabilidade, à habilidade. Os movimentos estão relacionados com a agilidade cujo procedimento pode ser acompanhado de música. A acrobacia envolve

manobras precisas capazes de prender a atenção de quem a observa, além de desenvolver e alargar o gosto de quem a executa. Mas o que se destaca nessa figura do acrobata é a destreza em realizar manobras audaciosas entre o salto e a queda.

Ao apresentar tais atributos em seu tecido poético, Cruz e Sousa revela-se como acrobata das palavras, um equilibrista do verso, a poesia lhe proporciona efetuar movimentos artísticos com a linguagem, que vão do *Ápice à Queda*. Ao longo do poema

repete-se esse movimento em que o voo se desdobra no mergulho, em que a elevação se desdobra na queda, ambiguidade contida na expressão francesa *enlèvement*, que Jean-Michel Maulpoix identifica como definidora de todo lirismo. (PEDROSA, 2001, p. 16).

A pesquisadora Pritama Morgado Brussolo (2010) mostra que enquanto o Romantismo sonha, o Simbolismo cai. Essa queda pode ser notada nas quebras dos padrões estéticos vigentes, os quais são vivenciados cotidianamente na crise. É nesse exercício de acrobacia poética que a construção de “Esquecimento” se efetiva, expondo a cena de um drama ritualístico de uma inelutável solidão.

A relação entre ascensão e descida ao abismo altera a percepção da existência e desvela a face de uma poesia moldada na “sede de infinidade”, e no polo de tensão da paridade entre o ideal e o abissal. Nesse ponto, o fazer poético de Cruz e Sousa dá as mãos à construção arquitetônica da lírica de Charles Baudelaire. Em ambas poéticas, os poetas apresentam a imagem do “homem duplo e essencialmente cindido, pois temos o “hiperbólico” sempre propenso para o alto, numa febre espiritual”, e aquele com propensões para as profundezas abissais que especifica uma necessidade de “satisfazer seu polo satânico, para ir ao encaço do celestial”. (FRIEDRICH, 1991, p. 46).

Nas duas poéticas, a idealidade vazia tem origem romântica. O poeta simbolista realiza uma queda em direção ao mundo interior reaproximando da estética romântica. Porém, adentra com mais intensidade nas camadas mais profundas do eu: o inconsciente e o subconsciente, dando origem às paisagens oníricas surreais. Nesse sentido, tanto em Cruz e Sousa quanto em Baudelaire existem um ultrapassamento da perspectiva do romantismo. Com isso, o fazer poético desses poetas é direcionando para uma tonalidade mais aguda, que expressa uma tensão dissonante e o olhar inquietante da alma, gerando, por conseguinte, uma dramaticidade agressiva na linguagem, atributo significativo da poesia moderna. Sendo assim, a transcendência vazia é dinamizada pela força atrativa que desperta uma tensão excessiva direcionada para cima e, simultaneamente, impele o homem que está em tensão para baixo.

Nessa luta, a escrita poética de “Esquecimento” encaminha para outra forma de expressão da lírica sousiana, isto é, o silêncio sonoro. O silêncio que fala, como a nos dizer que o testamento poético de Cruz e Sousa é a sua persistência em não calar. Neste sentido, observamos uma espécie de silêncio sinestésico, que vigora poeticamente. No prefácio do seu livro de poemas, *Brumas do silêncio* (2014), o poeta-crítico Gilberto Mendonça Teles faz uma abordagem sobre o silêncio brumoso, o qual julgamos apropriado para definir o silêncio em Cruz e Sousa. Conforme o poeta-crítico, o silêncio brumoso é sinestésico e apresenta uma sonoridade ou a ausência dela. Por uma via, “está para o não falar, o calar, o sossego, o sigilo, o segredo, e, nesta linha o misterioso” (TELES, 2014, p. 08). Por outra, este “silêncio brumoso”, configura-se como uma “afirmação de que alguma coisa mais poderia ter sido dita no intervalo entre a voz e a letra, entre o dito e o não dito que alimenta e prolonga a poesia”. (TELES, 2014, p.10).

Nesse ponto, o poeta difere e se distancia de Rimbaud, que nos deixou um “estranho testamento: *Uma estação no inferno. Depois, silêncio*”. (PAZ, 1984, p.144). Para o jovem Rimbaud, o silêncio adquiriu significações de encerramento da busca poética. Já em Cruz e Sousa, aquilo que parecia um eterno silenciar, ganha contornos de uma complexa relação entre a tradição e a modernidade na poesia, a qual expõe uma nova forma de expressão do poético. O silêncio, por uma via, situa entre o limiar da linguagem, por outra, revela o limite da palavra, a sua capacidade ou incapacidade de dizer, de gerar significações e de evocar algo ausente. O poeta se aproxima do estranho desejo baudelairiano de ascender ao “azul inacessível”, “a linguagem das flores e das coisas mudas”, a transcendência vazia. (FRIEDRICH, 1991, p. 47).

Nas belíssimas estrofes mencionadas a seguir percebemos mais nitidamente a intercessão e a diferença entre Cruz e Sousa, Baudelaire e Rimbaud, no que se refere à descida ao *gouffre*, ao abismo, presente na lírica dos três poetas. Aqui, estamos no “coração do silêncio”, no reinado do vazio, do deserto e do soluço, na plaga da solidão dos sujeitos, do esquecimento e do trabalho de luto.

Diante do exposto, é imprescindível trazermos à presença a voz do silêncio e do vazio, a letra do esquecimento como pulsão de morte e pulsão de vida da linguagem. Ouçamos:

Esquecimento! eclipse de horas mortas,
 Relógio mudo, incerto,
 Casa vazia... de cerradas portas,
 Grande vácuo, deserto. (SOUSA, 1995, p. 122).

A partir dessa estrofe, o poema expressa com nitidez a questão do silêncio inconsciente. Os versos evocam a palavra muda, oca, vazia. A plasticidade da imagem sugere um cenário parado, habitado por: ausência, falta, incerteza, vazio e silêncio. A estrofe direciona o nosso olhar para o trabalho do oleiro que, ao criar o vaso com suas mãos, realiza seu fazer artístico em torno de um vazio, aproximando do Caos primordial, no qual Deus criou o mundo, *ex-nihilo*, a partir do furo. Lacan (2008), n' *O Seminário livro 7 A Ética da psicanálise*, pormenoriza essa questão da coisa, a *das Ding* sempre velada. De acordo com esse autor, a *das Ding* para que possamos concebê-la, faz-se necessário contorná-la. Esse seria um processo de busca da coisa que só se dá pela via do significante. Lacan (2008) interpreta a imagem do vaso como objeto representativo da função do significante e como obra de criação.

Portanto, entendemos que a escrita poética de Cruz e Sousa realiza-se em torno desse vazio, no centro do real da coisa, *das Ding*, na qual se articula a trama significante. Em face disso, notamos que na tecitura de “Esquecimento” o poeta traz à tona a imagem das “mãos agarrando o vácuo”, o objeto invisível, e também indizível. Nesse ponto, Silvano Santiago (2013) observa:

uma das primeiras e mais belas esculturas de Giacometti se chama “O Objeto Invisível” (1934) e leva por subtítulo: ‘Mãos Agarrando o Vácuo’. Nela um homem, não tão longilíneo quanto serão os personagens das suas esculturas futuras, está sentado em posição hierática. As mãos se lançam para frente e os pés estão soldados no chão, como se fossem puxados pelo sarcófago que pisam. Os braços se lançam para que as mãos espalmadas agarrem alguma coisa - o objeto invisível, o vácuo. André Breton trouxe para si a escultura ao fazer dela uma primeira leitura. Ali estaria representada a emanção do desejo de amar e ser amado na busca do seu objeto humano, na sua dolorida ignorância. (SANTIAGO, 2002, p. 13).

A experiência da queda reporta-nos ao caos primordial e encaminha-nos para um fazer poético que nasce do indizível, do não poder dizer, que se reduz ao silêncio e naquele balbucio advindo da vontade de dizer a palavra barrada, gangrenada. Com base em Paz (1982), podemos dizer que a simbologia empregada na estrofe demonstra um desejo de expressar a “música calada” da palavra. Porém, essa mesma palavra se revela como signo rumoroso, pois até quando cala nos diz o seu silêncio. E, paradoxalmente, da “música calada” pode nascer uma necessidade de falar, e o dizer poético flui para uma dicção do indizível. Nesta direção, Paz (1982) declara que:

todo silêncio humano contém uma fala. Calamos, dizia Sor Juana, não porque não tenhamos o que dizer, mas porque não sabemos como dizer tudo aquilo que

gostaríamos de dizer. O silêncio humano é um calar e, portanto, é uma comunicação implícita, um sentido latente. (PAZ, 1982, p. 67).

O silêncio torna-se a prova de fogo do poema, é o atirar-se no abismo da linguagem. A pausa do instante em que o poeta se lança no assombro da página em branco, na ausência de realidade, no vácuo da não existência, ou em um Nada misterioso. O silêncio da linguagem expressa um ato mágico transmutado em suicídio da palavra e um trabalho de luto. Assim, o silêncio presente no poema é aquele que faz

buraco no Real sobre o qual Imaginário e Simbólico vão lançar pontes mais ou menos frágeis, mais ou menos resistentes. Pontes sobre o abismo. Um Buraco: à falta de ser (l'être), a palavra (lettre) falta. Um "buraco da memória". Uma perda atual – a de um ser fantasiado como "parte" de si – vem percutir o luto longínquo no tempo interior, luto mantido em ignorância. Tempo interior: uma memória parada, memória que tinha conservado "no presente" a catástrofe primeira. Nesse tempo interior o espaço fora abolido, o tempo estava parado no acontecimento vivido. A realidade da perda e suas consequências estavam recusadas: invólucro de silêncio. (MOULIN, 2010, p.164).

A metáfora "relógio mudo" mostra duas situações: o silêncio e o mutismo. Chevalier & Geerbrant (2009) sublinham a divergência em ambas as situações. Conforme os autores,

o silêncio é um prelúdio de abertura à revelação, o mutismo, o impedimento à revelação, seja pela recusa de recebê-la ou de a transmiti-la, seja por castigo de a tê-la misturado à confusão dos gestos e das paixões. O silêncio abre uma passagem, o mutismo a obstrui. [...]. O silêncio envolve os grandes acontecimentos, o mutismo os oculta. Um, dá as coisas grandeza e majestade; o outro as deprecia e degrada. Um marca um progresso; o outro uma regressão. (CHEVALIER; GEERBRANT, 2009, p. 833-834).

Em "relógio mudo e incerto" temos as duas situações associadas ao risco e às incertezas do momento histórico. Neste verso, torna-se visível a forte marca da lírica moderna. Nele, é sugerido que o poeta Cruz e Sousa, em sua descida ao Inferno, leva a linguagem para terras desconhecidas como o fez Rimbaud. Nesse sentido, Cruz e Sousa percorre o espaço da desolação, o ambiente da vida ausente, desértico, e, tal qual Rimbaud, mostra a dimensão do tempo suspenso, no qual esse jovem poeta fez parar o relógio da vida.

A estrofe analisada aponta diretamente para a modernidade e emite uma crítica a este momento histórico voltado para a multidão em desvario, indiferente ao destino dos demais, no qual instaura as novas relações da vida cidadina, que transfiguram a rotina de quem tinha por ofício a escrita. O cenário moderno passa, então, a ser figurado pela nova paisagem de desenvolvimento das cidades que prosperam como a Babel, seguindo o ritmo

do tic-tac do relógio mecânico, o ritmo fabril, e não mais as badaladas dos sinos dos mosteiros e igrejas ou os ritmos naturais como os ritmos do coração.

Nas próximas estrofes, o poeta, cada vez mais, mostra-se como um equilibrista do verso, realizando o salto rumo ao mistério da escrita, cuja culminância é a descida ao abismo interior. Ato que o faz exteriorizar a sua alma. Conforme a pesquisadora Raïssa Cavalcanti (1997),

a descida ao mundo da escuridão traz o significado simbólico de uma entrada no centro anímico interior, nos subterrâneos da alma, no inconsciente, e pressupõe sempre a subida posterior, a ascensão, significando a transformação operada num nível profundo. A descida às câmaras escuras da alma simboliza o processo de dissolução das formas, a volta ao caos, necessário para o surgimento do novo ser. (CAVALCANTI, 1997, p. 117).

Examinando a força imagética das estrofes, percebemos que elas carregam em si uma carga simbólica, a qual mostra a linguagem em tensão, que se reduz ao silêncio. Sobre esse aspecto, o poeta-crítico Paz (1982), ressalta que o poema sendo nato da palavra desemboca em algo que a ultrapassa. Esse ultrapassamento conduz “ao extremo de ser e em ser até o extremo, a palavra volta para suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala, o silêncio e a não-significação”. (PAZ, 1982, p. 135). Além disso, expõe um mais aquém da imagem, na qual jaz o mundo do idioma, as explicações da história, e o mais além, a abertura para o real por meio de um processo de significação e não-significação.

Notamos isso nos versos abaixo, eles apresentam o esquecimento da seguinte forma:

Cinza que cai nas almas, que as consome,
 Que apaga toda a flama,
 Infinito crepúsculo sem nome,
 Voz morta à voz que a chama.
 Harpa da noite, irmã do Imponderável,
 De sons langues e enfermos,
 Que Deus com o seu mistério formidável
 Faz calar pelos ermos. (SOUSA, 1995, p. 122).

Diante do vazio, a palavra é um objeto a ser criado um vir-a-ser, o “crepúsculo sem nome”. É a palavra que preenche o vazio existente na região limítrofe entre “mim” e o “outro”. Os versos evocam o instante suspenso, o ponto obscuro de mudança e de transformação. Nesse âmbito do crepuscular e do imponderável situa-se a saudade do passado e a incerteza do futuro, um misto de sombra e melancolia, o entre lugar mediado pela morte de um ciclo e o nascimento de outro. A palavra que deseja ser nomeada, porém, ainda está entre brumas e nas sombras, mas de alguma forma é sentida ou intuída. Nessa

direção, Chevalier & Gheerbrant (2009) declaram que, como símbolo estreitamente ligado à ideia do Ocidente, à direção na qual o Sol declina se extingue e morre, o crepúsculo

exprime **o fim de um ciclo**, e, em consequência a preparação de outro. Os grandes feitos mitológicos, prelúdio de uma revolução cósmica, social ou moral, ocorrem no curso de uma viagem para Oeste: Perseu tentando matar a Górgona; Hércules, o monstro do jardim das Hespérides; Apolo voando em fuga para os Hiperbóreos etc. O crepúsculo é uma imagem espaço temporal: **o instante suspenso**. O espaço e o tempo vão capotar ao mesmo tempo no outro mundo e na outra noite. Mas essa morte de *um* é anunciadora do *outro*: um novo espaço e um novo tempo sucederão aos antigos. A marcha para Oeste é a marcha para o futuro, mas através das transformações tenebrosas. Para além da noite esperam-se novas auroras. O crepúsculo reveste-se, também para si mesmo, da beleza nostálgica de um declínio e do passado, beleza essa que ele simboliza. É a imagem e a hora da saudade e da **melancolia**. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 300)

O poeta encaminha o poema para uma dimensão de correspondência mística entre o silêncio e a linguagem poética, pois “ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estado poéticos tanto quanto religiosos e amorosos.” (PAZ, 1982, p. 171-172). O silêncio expressa-se como sinal da plenitude da linguagem, como horizonte do dizer, isto é, o silêncio fala do que não pode ser dito, conforme ressalta Baldini (2003), ao discutir como é o silêncio para o místico:

para o místico, falar é perseguir o impossível; em sua linguagem se verifica um choque tumultuoso entre o que ele experimentou e a prática literária, assim suas tentativas o mais das vezes culminam num grande grito de silêncio. [...]. É um apelo à inefabilidade. O silêncio do místico é mais eloquente do que suas palavras quando ele percebe que está falando de sua experiência, do totalmente Outro, sem conseguir dizer alguma coisa, que está falando e dizendo somente “não palavras”, então a escolha do silêncio é a única que lhe resta. O silêncio do místico é o silêncio daquele que praticou o suicídio semântico para empregar somente as palavras do silêncio, é um silêncio que se apresenta como o horizonte do dizer, é silêncio que nos fala do que não pode ser dito. Em outras palavras é silêncio que abrem novas dimensões para a realidade e torna consciente de que o dizível, o que pode ser dito, não é tudo; isto é, torna consciente do fato de que os nossos problemas mais profundos estão além da linguagem. A escolha do silêncio da parte do místico é sinal de reconhecimento da plenitude do homem. [...]. Quem deixa um espaço ao silêncio automaticamente se reconhece criatura e reconhece seus limites de criatura. [...]. O silêncio não tem, portanto, só uma valência ascética no sentido de que purifica a palavra, mas também uma valência mística porque permite a comunhão com Deus e com seu mistério. (BALDINI, 2003, p. 969).

Nas próximas estrofes, observamos o poeta diante da crise da representação e da crise do sujeito, elas externam ao leitor um contexto de solidão exterior e desolação interior. A escrita do poema faz nascer uma produção mimética da interioridade. No conjunto dos versos o silêncio é completo, o poeta tenta apagar os sinais de qualquer

movimento e traz à tona a paisagem morta. Explicitamente, encontramos duas coisas que não fazem parte do cenário: “a lua que chora a solidão dos lírios virginais” e o “soluço que enche a eternidade”; implicitamente, observamos a presença ou a ausência do som da “harpa da noite”, já que o verbo calar possui aspecto ambíguo, pois tanto sugere ser interdito quanto repercutido.

As estrofes abaixo expõem uma singular atmosfera plástica e figurativa de uma “solidão sonora”, na qual se ouve o choro da lua. Ouçamos:

Solidão de uma plaga extrema e nua,
Onde trágica e densa
Chora seus lírios virginais a lua
Lividamente imensa.

Silêncio dos silêncios sugestivos,
Grito sem eco, eterno
Sudário dos Azuis contemplativos,
Florescência do Inferno.

Esquecimento! Fluido estranho, de ânsias,
De negra majestade,
Soluço nebuloso das Distâncias
Enchendo a Eternidade! (SOUSA, 1995, p. 122).

Nesses versos a poeticidade da linguagem mostra que o poema “Esquecimento” expõe a dimensão da palavra barrada, já que eles sugerem o impedimento da permanência do dizer nos territórios do desejo, insinuando a tentativa de calar a palavra plena que deseja nascer. O efeito da articulação significativa, gerado nas referidas estrofes, ainda sugere que o poeta busca expressar a palavra destituída de seu ser, o que deságua no próprio sujeito do inconsciente e na instância simbólica da linguagem que nomeia o Real.

O vazio presente no poema faz vir a lume a questão do sujeito do inconsciente, que é o sujeito barrado da linguagem, e do objeto sempre perdido. Ele circunscreve a falta simbólica de um significante no Outro que afeta o sujeito, como podemos identificar na simbologia metafórica que engendra a dimensão do “grito sem eco, eterno”, o qual também evoca no poema um efeito da pintura expressionista *O Grito* de 1893, de autoria Edvard Munch.

No artigo “O Grito e a Coisa”, Christian Oddoux (2010), fundamentando-se em Freud e Lacan, afirma que o atributo primordial do grito é o buraco de silêncio, isto é, buraco no coração do espírito humano. Já Chaperon (2010) ressalta que:

o grito é esse buraco que a imagem da carne tão bem evoca nas pinturas de Bacon, ou ainda essa boca aberta de Medusa. O buraco do grito petrifica – aqui

invoco a ereção –, acarreta a queda do corpo como se ele retornasse à Coisa e cavasse um oco na palavra. Com o grito, o corpo se expulsa de si mesmo e provoca o silêncio. Eu articularia neste ponto minha questão: o grito não seria somente um primeiro objeto, como diz Freud, ou simples abjeto de que fala Kristeva, mas seria o produtor de um silêncio. De um silêncio que é preciso ouvir como o encontro perdido do analista com o analisando. (CHAPERON, 2010, p. 158).

Esse grito, por um lado, perfila o fundo de silêncio mortal em todo o poema, por outro, faz emergir o silêncio do caos criador. Direcionando-se, por conseguinte, para a dimensão da palavra não-dita, e para uma ausência essencial da palavra, um buraco de significação, a impossibilidade de dizer, ou a própria morte. Diante do exposto, consideramos que o “grito sem eco” evoca a morte ou silenciamento do objeto de angústia e de desejo do sujeito, isto é, o clamor que almeja pelo direito a voz.

Consideramos que, nas referidas estrofes, o inconsciente faz vir a lume uma dimensão do esquecimento como um trabalho de luto que faz entrar na vida. Há um silêncio mortal que lampeja um sofrimento mais profundo relacionado com o luto histórico e traumático. De acordo com Moulin (2010), esse tipo de silêncio responde por um silêncio de morte, no qual o sujeito é situado como um morto-vivo, pois quando não lhe é dado morrer e como morto-vivo ele geme por não ter sepultura, por estar fadado a deambular. Diante do exposto, o silenciar da palavra sugere um luto estrutural que se encontra na origem dos tempos. A função desse silêncio é ter o poder de apagar a palavra, por isso, adquire um tom originário e tem relação com a pulsão de morte.

Com base no texto “Um silêncio tão lento... um silêncio de morte”, de Jacqueline Moulin (2010), afirmamos que Cruz e Sousa inscreve o poema no “impasse de um fora sem dentro, ou de um dentro sem fora, no qual o Imaginário se desdobra numa topologia impossível: a do invólucro vazio ou a do cheio sem bordas”. Topologia secreta,

domicílio de quem erra sem sepultura, domicílio à revelia, o sujeito se assegurou da propriedade desse domicílio pela dor, em geral enigmática, pelo gozo dito de órgão, pelo sono e pelo gozo do Outro que o subtraem a toda parada, toda competição, toda vigilância, ou seja, a todos os limites. Queixa, sono, gozo: liberado do silêncio tão somente por eles, o sujeito poderia tomar a palavra, mas uma palavra que jamais o conduziria a nada mais do que à ausência de si mesmo e à Coisa, cujo silêncio inconsciente guarda o Nada. Desse Nada do ser desaparecido no próprio brilho de sua grandeza, desse Nada “que não tem mais nome em lugar nenhum”, Bossuet fazia oração. Ora, esse nome, para sempre secreto, longe de não estar em parte alguma, não descobrimos, a favor do discurso da análise, que ele é parte de nós, englobado que está em nosso corpo? Letra do inconsciente. Cifra da falta da voz. Paciência do vazio. (MOULIN, 2010, p. 171).

O vazio é preenchido pelo soluço, o qual reporta ao som das vibrações rítmicas, que estão na origem primordial. O soluço das distâncias é como o ruído que entrecorta o choro, sugerindo um suspirar, um sopro que entoa um sentimento de lamento, de saudade, de amor, um desejo abrasador. Por ser uma emanção do íntimo da alma, pode ser tanto um ressoar de uma brisa mansa de um insondável sentimento enamorado quanto um rugir do mar, um estrondear do vento ou da tempestade, o elã vital que se mantém preso à vida impedindo-o de cair no eterno esquecimento.

O poeta reconhece que, no contexto da modernidade, a preservação da memória fica cada vez menor. O soluço torna-se a arma de luta para salvar o que ainda resta de memória, de vontade, de vida, sugerindo a sobrevivência de algo que insiste a ressoar, algo fecundo que subjaz no discurso poético. Nesse contexto de ausência e morte expressado no poema, Cruz e Sousa sugere o mistério do soluço, no qual o eu lírico faz morada, aconchega a alma, germina o desejo de encontrar com o ausente e fala eternamente. O poema inicia com a presença das lágrimas esquecidas no seio das esferas e finaliza apresentando o soluço de um choro solitário que enche o tempo eterno. O poeta “subverte a zona do silêncio”,⁶ e do vazio. A eternidade é habitada, o “soluço das distâncias” e o choro íntimo preenchem o tempo eterno. O poeta habita a eterna morada da letra.

Cruz e Sousa combina várias palavras buscando atingir a significação de ausência. Isso pode ser notado no emprego das metáforas, o qual demonstra a dificuldade de criar a imagem do vazio, do abismo e do silêncio ou do esquecimento. Há um esforço para suspender a significação corrente da palavra, criando um distanciamento entre a palavra e a coisa, problematizando e complicando o próprio processo de significação das palavras. Expressões como “relógio mudo”, “grito sem eco, eterno”, “sudário dos azuis contemplativos”, “silêncio dos silêncios sugestivos”, demonstram isso, como podemos notar na ambiguidade da forma fluida do esquecimento.

O poema, em questão, apresenta um trabalho que tenta expressar o sentimento de ausência de uma literatura e de relações com teor mais consistentes. Além disso, a forma e o conteúdo do texto poético se encaminham para o reconhecimento de que a ausência situada no eixo da crise literária também está relacionada com a constituição do sujeito moderno. Portanto, esse texto poético dá a conhecer no próprio universo que se constrói as condições de possibilidade de sua própria enunciação. Por intermédio da embreagem paratópica, o poeta mobiliza os embreantes, aqueles elementos que participam,

⁶ A ideia aqui apresentada foi retirada do poema “Origem”, de autoria do poeta Gilberto Mendonça Teles.

simultaneamente, do mundo apresentado pela obra e da situação paratópica da qual se institui o autor que constrói esse mundo.

Sob esse olhar, o fazer poético de Cruz e Sousa demonstra ansiar por uma liberdade no campo da expressão inserindo-se, ainda, nas tensões do Barroco, do Romantismo e do Simbolismo. Conforme afirmação de Oliveira (2013), as poéticas barroca, romântica e simbolista se configuram como “poéticas da desrepressão”, “marcadas pela vontade de fazer emergir as sombras, as incompletudes, os dilaceramentos que constituem o sujeito no mundo” expressando, por conseguinte, “o intenso desejo de não se relacionarem de forma autoritária com o real”.

Cruz e Sousa, devido à pertinência de seu dizer e a tensão sobre *o que, o como* dizer e *para quem* dizer, inclui-se no discurso dessas poéticas, por conseguinte, é expulso da *polis*, pois a sua linguagem lírica e a sua imagem de poeta expõem o “descompasso entre a praxe dominante e o sacerdote-poeta que acaba oficiando em altares marginais os seus ritos cada vez mais estranhos à língua da tribo.” (BOSI, 2000, p. 174). Diante da solidão imposta pela sociedade, Cruz e Sousa encontra-se na condição do poeta moderno, sua imagem identifica-se com a do “poeta como estranho, o albatroz baudelairiano, “*exilé sur le sol*”, impedido de voar pelas próprias asas gigantes, satã, o amaldiçoado, o maldito, o rebelado, o abandonado, o isolado”. (OLIVEIRA, 2013).

Observamos que, por estar inserida numa sociedade regida pelo signo do controle do imaginário, a linguagem da lírica sousiana tem o seu voo barrado, o que é notável na linguagem do poema “Esquecimento”. No entanto, apesar da poética de Cruz e Sousa exprimir as relações entre a arte e o homem, o ficcional e o real, é relevante ressaltarmos, que ela não é o espelho de uma realidade social, mas a sua linguagem demonstra uma deformação do real mediado pelo olhar de ciclope. Na instância da letra, esse poeta insiste em lançar o desafio de chegar à terceira margem, fazendo o possível transitar no horizonte da realidade.

Diante da crise das representações simbólicas, o poeta busca expressar, no texto poético, o vazio sobre o qual os discursos se sustentavam, mas sem o saber constrói uma poética de alta inflexão psicológica. Cruz e Sousa realiza uma produção mimética da interioridade ao desbravar o desconhecido, o inconsciente, resgatando a subjetividade no ato que liga a ética diretamente à estética. Os símbolos expostos no poema revelam a inscrição da letra do inconsciente trabalhado por Freud e, posteriormente, por Lacan.

Na teoria freudiana, o desejo ocupa o lugar central, por essa via da ética do desejo podemos analisar o trágico no poema. Entretanto, a ética do desejo impõe sua própria lei

articulada ao limite que inaugura o sujeito da perda e enuncia o *Fort-Da*. Como podemos notar, magistralmente, na singeleza do brinquedo da criança com o carretel que enunciado no intervalo do vai e vem deste objeto durante o jogo lúdico.

É interessante notarmos que o poeta envolve o ato poético nesta atividade lúdica infantil, indicando a constituição do sujeito por seu ingresso na ordem simbólica, no qual passa a compreender o mundo e a si próprio. Sobre essa experiência de repetição do jogo do *Fort-Da*, Lacan (1964) enfatiza:

a hiância introduzida pela ausência desenhada, e sempre aberta, permanece causa de um traçado centrífugo no qual o que falha não é o outro enquanto figura em que o menino se projeta, mas aquele carretel ligado a ele próprio por um fio que ele segura – onde se exprime o que, dele, se destaca nessa prova, a automutilação a partir da qual a ordem da significância vai se pôr em perspectiva. Pois o jogo do carretel é a resposta do sujeito àquilo que a ausência da mãe veio criar na fronteira de seu domínio - borda de seu berço - isto é, um fosso, em torno do qual ele nada tem a fazer senão o jogo do salto. (LACAN, 1964, p.63).

O texto lírico nos lança nesse jogo de aparecimento/desaparecimento, ausência/presença, vida/morte do objeto amado e desejado que foi perdido, mas que figura sempre como uma fonte do nosso desejo recuperá-lo. Vemo-nos, então, diante da brincadeira de esconde-esconde, em que o bebê esconde-se do rosto do adulto e logo em seguida reaparece. No caso do poema, o poeta sugere a morte da palavra, por conseguinte, a segunda morte do sujeito. Nesse aparecer/desaparecer percebemos o jogo com a vida e a morte, a memória e o esquecimento.

A aparente morte do sujeito enunciada no poema relaciona-se com a saída da mãe, a sua ausência, a perda, a separação da palavra e da imagem, o significante da significação, o corpo do gozo. Voltando-se tanto para o ato da criação poética quanto para a perda, pois a cada vez que a criança cria o carretel-objeto, ela o perde. Mas em meio às cinzas, à morte, a palavra guarda um sopro de vida, assim como a lua, que, em suas fases, em alguns dias desaparece, morre, porém, em outros dias ela ressurgem em brilho e esplendor.

A temática de “Esquecimento”, portanto, nos permite realizar a experiência com a dimensão trágica da existência, pois ela nos direciona para a questão da morte do sujeito, a qual é estreitamente ligada aos laços do desejo, da falta, da pulsão de vida, e da pulsão de morte. O projeto estético criativo desse texto poético configura-se como uma fala do desejo. Nele, também se revela um lampejo de verdade numa estrutura de ficção. Nesse horizonte, entendemos que por sugerir, em sua tecitura, uma fala do desejo,

“Esquecimento” enlaça a literatura com a psicanálise. A respeito desse aspecto, Lazzarini (2011) afirma que:

a literatura, se considerada como uma fala do desejo, pode manifestar uma mensagem com valor de verdade, mas que tem, contudo, uma estrutura de ficção. Sua especificidade é a escrita, mas não uma escrita qualquer, e sim uma escrita única, com a marca de quem a produziu, pois o que ficou escrito vai além das intenções do autor, porque há o inconsciente, ou melhor, o saber produzido pelo inconsciente. (Lazzarini, 2011, p. 45).

Isso nos permite dizer que o fazer poético de Cruz e Sousa em “Esquecimento” possui alta inflexão psicológica, a qual pode ser apreendida quando o poeta realiza a descida ao mundo da escuridão, o mundo das sombras, simbolizado pelo crepúsculo da alma e instaurado no jogo entre ser e não-ser, que move o anímico interior para o desconhecido inconsciente. Dessa maneira, “Esquecimento” expõe um campo *mimético* e poético que tende a elevá-lo para além do âmbito literário, situando a sua construção na esfera do sublime e da cultura.

Com essas análises, compreendemos que, em “Esquecimento”, Cruz e Sousa exprime aquilo que atormentava a sua alma. O poeta, valendo-se da alquimia do verbo, da sugestão e das correspondências alia a poesia à música e à pintura. O seu olhar penetrante perscruta e apresenta o inferno interior, o vazio, a ausência e o mal-estar no mundo, num momento de profunda angústia e desespero existencial. Com isso, ele traz à cena “as letais diluências de um Esquecimento ignoto”.

CONCLUSÃO

Encaminhamo-nos para o momento conclusivo do trabalho, propusemo-nos a ler e a analisar detidamente o poema “Esquecimento”, de autoria do poeta afro-brasileiro João da Cruz e Sousa, observando a relação existente entre memória e reconhecimento em sua lírica. Os resultados da nossa pesquisa direcionaram-se, espontaneamente, para a questão da marca de uma presença/ausência de um sujeito autoral na instância da letra.

Vimos ao longo do presente estudo que, em “Esquecimento”, Cruz e Sousa apresenta uma criação poética híbrida e instigante, que abarca com profundidade a instância intelectual e a sensibilidade de um sujeito atormentado, o qual manifesta um mal-estar no mundo. A nosso ver, esse mal-estar relaciona-se com o sentimento desse sujeito de um não-pertencimento a uma sociedade que tolhe as relações com a alteridade, e com a tomada de consciência do poeta acerca dos mecanismos de apagamento da memória de um povo.

Constatamos que, ao urdir uma teia poética da memória pelo viés do esquecimento, Cruz e Sousa realiza um ato poético que antecipa a sua futura lembrança, expondo um dilema entre linguagem e poder, o qual deságua no jogo ambíguo dos significantes lembrar/esquecer. Da mesma forma, ele assinala um discurso que busca romper com a indiferença ao instituir uma interconexão entre Literatura, Memória e História por meio da luta pelo reconhecimento de si e do outro.

Diante disso, fomos motivados a pensar a questão do esquecimento, presente na tecitura desse poema, por uma ótica que percebe o conflito angustiado do eu lírico ao expressar o desejo de não querer ser esquecido, examinando ainda o embate que se manifesta numa produção poética na qual o mundo interior e o exterior se amalgamam. Acreditamos que a origem desse conflito manifesta-se como sintoma de uma relação agônica entre o mundo do homem e o mundo poético.

Verificamos que “Esquecimento” contém a dimensão de uma relação tensiva entre poeta e sociedade, nesse relacionamento podemos desvelar uma complexidade à medida que dele nos aproximamos e reconhecemos, em seu interior, uma tentativa de ainda se produzir poesia, como criação mimética, em tempos de crise. Isso é entendido no âmbito de uma sociedade sob domínio do “desencantamento do mundo”, da mesma forma, na esfera de uma cultura alicerçada em valores e interesses hegemônicos vinculados ao gosto burguês.

Nessa sociedade, é perceptível a perda da aura e sacralização da poesia, por outra via, constata-se a falta de espaço para as experiências poéticas que elegem uma escrita

enredada em tensões entre existência e ficção, arte e vida e, principalmente, que refletem as mazelas sociais de sua época. Nesse âmbito, privilegia-se a arte oficial, isto é, aquela que está em consonância com a linguagem da sociedade, na qual se expressa tanto o gosto quanto os valores estabelecidos pelas relações mediadas pelo poder econômico, cuja ênfase volta-se para as estratégias e os fetiches do mecenato.

Diante desse contexto, ao expor uma visão literária correlacionada com a relação tensiva e complexa que se estabelece no campo literário e no âmbito histórico dos tempos modernos da sociedade e da cultura do século XIX, o poeta Cruz e Sousa tanto busca dar um sentido novo a poesia quanto intenta encontrar uma maneira nova de circular em meio ao caos, à crise. Ele captura o poético e o apresenta no disforme, no grotesco, nas sombras. Por conseguinte, esse autor colide com uma arte determinada pelos interesses hegemônicos burgueses, ou de uma aristocracia rural reinante que financiava o campo literário daquele final de século. O posicionamento do poeta, neste cenário, demonstra uma ânsia por voar nas alturas e expõe uma vontade de dar voz a seus próprios tons literários. Além disso, vislumbra, em meio ao mundo em transformação, um desejo do surgimento de uma nova maneira de se relacionar com a instituição literária.

No movimento de dentro para fora, algo se processa no interior do poeta. Esse momento revela-se de reflexão e de aprendizagem, por meio de uma mescla de concentração com imaginação, evidenciando uma busca de dimensões desconhecidas e das formas que apreendem o mundo em transformação. No ato de deslocamento do interno para o externo e do externo para o interno, o poeta volta para si mesmo e realiza uma elaboração estética por via de uma tensão reflexiva, a qual molda uma escrita que recolhe o conflito entre lírica e sociedade amalgamado com o desejo de obter o reconhecimento de si e o reconhecimento mútuo por meio da comunhão entre o mundo poético e o mundo do homem. Nessa dimensão conflituosa, o poeta, inserido numa sociedade que tolhe as relações com a alteridade, demonstra ser um sujeito desejoso de dirigir-se ao outro, gerando, em sua escrita, um eu lírico agônico e com profundo sentimento de mundo, que podemos relacioná-lo com a dimensão drummondiana.

Percebemos que, apesar de ser pouco privilegiado pela crítica, “Esquecimento” mostra-se como um jogo de enigmas que solicita e vela a decifração. A escrita do poema, regida pela lógica do “inconsciente estruturado como linguagem”, busca fazer morada no coração do espaço sem tempo, o espaço eterno. Sua temática nos permite realizar a experiência com a dimensão trágica da existência, que nos direciona para a questão da morte do sujeito estreitamente ligada aos laços do desejo, da falta e da pulsão de vida.

Interpretamos que o projeto estético criativo desse texto poético configura-se como uma fala que emana do desejo, revelando, ainda, um lampejo de verdade numa estrutura de ficção. A nosso ver, em sua especificidade, “Esquecimento” exprime uma escrita poética única, que possui a insígnia de quem a produziu. Por conseguinte, o poema expressa um campo *mimético* e poético que tende a elevá-lo para além do âmbito literário, situando a sua construção na esfera do sublime e da cultura, o que dificulta a interpretação.

Constatamos ainda que, por meio da incursão pelo universo da criação distante no tempo, mas próximo a um campo de convergência entre o antigo e o moderno, Cruz e Sousa delinea em sua poesia o percurso do tempo histórico que recai sobre o tempo interiorizado, expondo suas angústias e uma dimensão ético-existencial. Ao recriar o mundo por intermédio da floresta de símbolos, a criação poética adentra no tempo arquetípico em que se instaura um processo ora de consonância ora de rupturas com as origens. Com isso, o poeta demonstra não querer esquecer a sua marca originária, a qual regressa à historicidade da lírica com ênfase num processo de construção e reconstrução.

Sob essa perspectiva, ao fazer uma travessia poética rumo a um novo modo de ser literário, por meio das águas submersas da memória e do esquecimento, Cruz e Sousa articula o passado com o presente e o futuro, faz o trânsito entre o lembrar e o esquecer, permitindo ao fio do estado poético recordar e restaurar aquilo que foi esquecido ou ignorado, presentificando-o. Dessa maneira, ele deixa para nós leitores o legado dos rastros de um poeta que faz o mergulho na tradição e expõe os prenúncios de uma modernidade. Em vista disso, Cruz e Sousa revela uma produção poética concretizada na tensão ao decidir entre o manter a tradição e o romper com os padrões vigentes, demonstrando, ainda, que ele sente angústia ao percorrer um novo caminho rumo à nova criação.

Por conseguinte, o poema “Esquecimento” evoca as marcas do passado que não se repete tal qual ele foi, mas é modificado e recriado, presentificando-se com o sinal da diferença, o qual singulariza o seu autor diante de seus predecessores e sucessores. As fronteiras entre estas instâncias temporais tornam-se fluidas, já que o poeta desloca o passado para o presente. O tempo da poesia torna-se um tempo vivo que se recria perpetuamente.

Esses aspectos permitem inferir que, em seu poema, Cruz e Sousa busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. O poeta toma posse do passado e opera sobre ele atualizando-o no presente por meio de um processo que materializa o ato poético e expressa a linguagem de modo singular e criativo. Portanto, em “Esquecimento”, Cruz e Sousa deixa uma marca originária que atualiza o poema ao longo do tempo. A escrita desse

poeta mostra-se como fonte inesgotável de expressividade poética, que desloca e reconfigura a lírica brasileira. Sua técnica rítmica avança em relação ao clássico, com isso, ele cria sua própria teoria. Desse modo, a criação do poema abrange a invenção elaborada a partir do reconhecimento da tradição e delinea outro caminho rumo ao novo e ao desconhecido, no que concerne à modernidade.

Sob esse olhar, o poema “Esquecimento” expõe a ideia de uma composição literária que engendra uma síntese de eventos simultâneos, os quais enlaçam o passado, com o presente e com o futuro, suscitando uma ruptura com a concepção linear de tempo histórico. Com isso, a escrita do poema lança-se na dimensão do tempo poético, que não se circunscreve no espaço-temporal. Em seus versos ecoam o que disse Homero: “versejar era lembrar”, Mário de Andrade: “só o esquecimento é o que condensa”, e Carlos Drummond de Andrade: “esquecer para lembrar”. Cruz e Sousa sincroniza com a poesia grego-romana de Homero, Safo e Horácio, é coevo de Dante e Shakespeare, e dá as mãos à poesia moderna de Mário de Andrade, Drummond, Murilo Mendes e Manuel Bandeira. Nesse ponto, esse poema é relevante no sentido em que traz à tona a dimensão temporal sincrônica que mescla o passado mítico com o presente da criação poética e com os prenúncios de inovações literárias da poética moderna do século XX.

Seguindo por esses meandros notamos nesse horizonte, que aqui começou a descortinar, a fonte dos conflitos de um poeta atormentado por seu modo de apreender o mundo em transformação, e por seu drama étnico existencial, mas, sobretudo, pela opção por produzir uma obra literária na contracorrente dos valores vigentes em seu tempo, da mesma forma, pelo conhecimento das regras que regiam a instituição literária e pelos desdobramentos da entrada do país na modernidade. O conflito e a angústia experienciados, por meio do amálgama com o mundo interior e o mundo exterior, fazem o poeta imergir na instância do íntimo de forma desesperadora, a ponto de dilacerar-se e atingir o mais alto grau da dilaceração da Dor de Ser, na expressão lírica brasileira, quiçá da poesia lírica de língua portuguesa.

Por fim, cabe-nos dizer que a pesquisa realizada abre caminhos para outros olhares sobre a lírica sousiana, instigando à continuidade do estudo sobre esse autor e sua obra, pois ele ainda é um mistério a ser desvendado. Registramos a nossa alegria em trazer mais uma contribuição para o enriquecimento da fortuna crítica de nosso inesquecível poeta afrodescendente João da Cruz e Sousa, grande personalidade no campo artístico e intelectual brasileiro. A ele o nosso sincero reconhecimento.

BIBLIOGRAFIA

1. De Cruz e Sousa

SOUSA, João da Cruz e. (1861-1898). *Obra completa: poesia / João da Cruz e Sousa*; Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. v. 1.

SOUSA, João da Cruz e. (1861-1898). *Obra completa: prosa*. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. v. 2

SOUSA, João da Cruz e. *Obra Completa*. Org. Andrade Murici. Atualização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

SOUSA, João da Cruz e. “Esquecimento”. In: _____. *Obra Completa*. Org. Andrade Murici. Atualização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 118-122.

2. Sobre Cruz e Sousa

AGUIAR, Flávio Wolf de. “A secreta malícia”. In: SOUSA, João da Cruz e. *Os melhores poemas de Cruz e Sousa*. São Paulo: Global, 1998.

ALVES, Uelinton Farias Alves. *Cruz e Sousa: Dante Negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

ALVES, Paulo. *A Farpa e a Lira: uma análise socioliterária a partir de Cruz e Sousa e Lima Barreto*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2009. (Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura). Disponível em: <[http:// www.academicoo.com/.../a-farpa-e-a-lira-uma-analise-socioliteraria-a...](http://www.academicoo.com/.../a-farpa-e-a-lira-uma-analise-socioliteraria-a...)> Acesso em: 28 set. 2012

AMARAL, Glória Carneiro do. “Cruz e Sousa, Leitor de Baudelaire”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.127-136, 1993. Disponível em: <[http:// www.periodicos.Ufsc.br](http://www.periodicos.Ufsc.br)> Acesso em: 16 nov. 2012.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

ARRIGUCCI JR, Davi. “A noite de Cruz e Sousa”. In: _____. *Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASSUNÇÃO, Ronaldo. “Uma leitura polifônica de Cruz e Sousa”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.103-111, 1993. Disponível em: <[http:// www.periodicos.Ufsc.br](http://www.periodicos.Ufsc.br)> Acesso em: 16 nov. 2012.

BASTIDE, Roger. “Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa”. In: COUTINHO, Afrânio (org). *Cruz e Sousa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979

BOSI, Alfredo. “Sob o signo de Cam”. In: _____. *Dialética da colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BOSI, Alfredo. “Poesia e sociedade: Poesia versus racismo”. In: *Estudos Avançados*. 2002. p. 235-253.

BRAYNER, Sônia. “Esoterismo e estética: Evocações de Cruz e Sousa”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.171-183, 1993. Disponível em: <[http// www.periodicos.Ufsc.br](http://www.periodicos.Ufsc.br)> Acesso em: 16 nov. 2012.

CLEMENTE, Ir. Elvo. “Elementos simbolistas em *Missal e Broquéis*”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.45-51, 1993. Disponível em: <[http// www.periodicos.Ufsc.br](http://www.periodicos.Ufsc.br)> Acesso em: 16 nov. 2012.

COUTINHO, Afrânio (org). *Cruz e Sousa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979.

DEL-PINO, Nestor Omar. “O poeta que ia de luto”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.193-201, 1993. Disponível em: <[http// www.periodicos.Ufsc.br](http://www.periodicos.Ufsc.br)> Acesso em: 16 nov. 2012.

FIRMINO, Carmen Lúcia Zambon. “Singularidades fônicas em Pessanha e Cruz e Sousa”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.113-125, 1993. Disponível em: <[http// www.periodicos.Ufsc.br](http://www.periodicos.Ufsc.br)> Acesso em: 16 nov. 2012.

FONSECA, Jair Tadeu. “Cruz e Sousa: as expansibilidades do emparedado”. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*, v.9. Belo Horizonte: POSLIT/CEL, Faculdade de Letras da UFMG, 2002.

KLEIN, Fernando. *A anatomia da felicidade em Cruz e Sousa (1861-1898): entre a filosofia de Schopenhauer (1788-1860) e a poesia de Baudelaire (1821-1867)*. Maringá: Universidade Estadual de Maringá, 2010. (Dissertação de Mestrado em Estudos Literários). Disponível em: <[http// www.ple.uem.br/defesas/pdf/fklein.pdf](http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/fklein.pdf).> Acesso em: 2 out. 2012.

LÔBO, Danilo. “Cruz e Sousa: o assinalado”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.11-23, 1993. Disponível em: <[http// www.periodicos.Ufsc.br](http://www.periodicos.Ufsc.br)> Acesso em: 16 nov. 2012.

MACHADO, Ubiratan. “O poeta e os parnasianos”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.53-58, 1993. Disponível em: <[http// www.periodicos.Ufsc.br](http://www.periodicos.Ufsc.br)> Acesso em: 16 nov. 2012.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Editora das Américas, 1961.

MUZART, Zahidé Lupinacci. “Espelho contra espelho”. In: *Revista História*. Junho. 2008. Disponível em: <[http// www.revistadehistoria.com.br/secao/leituras/espelho-contra-espelho](http://www.revistadehistoria.com.br/secao/leituras/espelho-contra-espelho)> Acesso em: 6 abr. 2012.

MUZART, Zahidé Lupinacci. “O ‘popular’ na poesia do jovem Cruz e Sousa”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.163-169, 1993. Disponível em: <[http// www.periodicos.Ufsc.br](http://www.periodicos.Ufsc.br)> Acesso em: 16 nov. 2012.

NUNES, Cassiano. “Cruz e Sousa e o mito do poeta como herói moral”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p. 25-43, 1993. Disponível em: <[http// www.periodicos.Ufsc.br](http://www.periodicos.Ufsc.br)> Acesso em: 16 nov. 2012.

OLIVEIRA, Anelito Pereira de. “A forma e o mundo: repensando *Broquéis*, de Cruz e Sousa”. In: *Revista Eutomia*. 8. ed. Ano IV, p. 144-160, dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revistaeutomia.com.br>>. Acesso em: 2 abr. 2012.

OLIVEIRA, Anelito Pereira de. “O grito e o mar: sobre a transformação do processo poético em Cruz e Sousa”. In: *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n.9, p. 46-66, ago. / dez. 2011. Disponível em: <<http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate>> Acesso em: 2 abr. 2012.

OLIVEIRA, Anelito Pereira de. “Intercessões: Cruz e Sousa e Edgar Allan Poe”. In: *Revista USP*, São Paulo, n.90, p.164-171, junho/ ago. 2011.

OLIVEIRA, Anelito Pereira de. *O clamor da letra: elementos de ontologia, mística e alteridade na obra de Cruz e Sousa*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. (Tese doutorado).

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1987. (Tese doutorado).

PINHEIRO, Giovanna Soalheiro. *A rasura como processo: modernidade, modernização e consciência-dupla em Cruz e Sousa*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. (Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura). Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.>> Acesso em: 19 jan. 2013.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2006.

RABELLO, Ivone Daré. *Entre e o inefável e o infando: ensaio*. Florianópolis: FCC, 1999.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. “Cruz e Sousa: o poeta das intensas quimeras do desejo”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.143-147, 1993. Disponível em: <<http://www.periodicos.Ufsc.br>> Acesso em: 16 nov. 2012.

SACHET, Celestino. “O ‘inditoso Cruz e Sousa’ de Silvio Romero e o ‘Malogrado poeta negro’ de José Veríssimo”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.59-72, 1993. Disponível em: <<http://www.periodicos.Ufsc.br>> Acesso em: 16 nov. 2012.

SANTOS, Valci Vieira dos. *Tragicidade nas poéticas de Cesário Verde e Cruz e Sousa*. Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós- Graduação UFF. Niteroi-RJ. 2013.

SANTOS, Wellington de Almeida. “Cruz e Sousa: ‘Campesinas’ e Campesinas inéditas”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p. 149-162, 1993. Disponível em: <<http://www.periodicos.Ufsc.br>> Acesso em: 16 nov. 2012.

SCHÜLER, Donaldo. “A prosa de Cruz e Sousa”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.185-192, 1993. Disponível em: <<http://www.periodicos.Ufsc.br>> Acesso em: 16 nov. 2012.

SOUSA, Saulo Lopes de. SOARES FILHO, Antonio Coutinho. “Viver é sofrer: uma leitura existencialista de *Cárcere das Almas*, de Cruz e Sousa”. In: *Revista temática*. Ano VIII, n. 06. Junho de 2012, p.1-16. Acesso 29 out. de 2013.

SOUTO, Hamilton Carlos. Incorporação das tensões da sociedade oitocentista pela poética de Cruz e Sousa. [manuscrito]. Montes Claros: Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, 2012. (Dissertação mestrado). Disponível em: <http://www.cch.unimontes.br/ppgl/admin/arquivos_upload/banco.../62.pdf> Acesso em 10 de jun. 2013.

SILVEIRA, Tasso da. *Cruz e Sousa: poesia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

TELES, Gilberto Mendonça. “Ondula, Ondeia, curioso e belo”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.73-101, 1993. Disponível em: <<http://www.periodicos.Ufsc.br>> Acesso em: 16 nov. 2012.

TORRES, Marie-Helène. “O satanismo em Cruz e Sousa e Baudelaire”. In: *TRAVESSIA*. Santa Catarina, nº 26, p.137-142, 1993. Disponível em: <<http://www.periodicos.Ufsc.br>> Acesso em: 16 nov. 2012.

VÍTOR, Nestor. “Cruz e Sousa”. In: COUTINHO, Afrânio (org). *Cruz e Sousa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979.

3. Teoria e crítica literárias, filosofia da linguagem e estética

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 5 ed. Coimbra - Portugal: Almedina, 1983.

AGAMBEN, Giorgino. *O que é o contemporâneo*. Chapecó - SC: Angos, 2009.

ARAGÃO, Maria Lúcia. “Gêneros literários”. In: SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de teoria da literatura*. Petrópolis: Vozes, 1984. p. 64-86.

ADORNO, Theodor. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. Editora Martins Fontes, São Paulo – 1999.

BASTOS, Hermenegildo. “A atualidade da mimese”. In: _____. ARAÚJO, Adriana de F.B, (orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: _____. *Poesia e Prosa*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 851-881.

BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1997. Obras Escolhidas v.2.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. rev. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

- CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1986.
- CAMPOS, Haroldo. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 4. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: (momentos decisivos)* 3. ed. São Paulo: Martins, 1969.
- CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- CORRÊA, Laura dos Reis. HESS, Bernard Herman. “Termos-chave para a teoria e prática da crítica dialética”. In: BASTOS, Hermenegildo. ARAÚJO, Adriana de F.B, (orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.
- COLLOT, Michel. “O sujeito lírico fora de si”. Trad. de Alberto Pucheu. In: *Poesia Brasileira e seus encontros interventivos. Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro*, v. 8, n. 11, 2004.
- COMBE, Dominique. “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”. Trad. Vagner Camilo, Iside Mesquita. *Revista USP*. São Paulo. nº 84, dez/fev. 2009/2010. p. 112-128.
- COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1968. v. 1.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas - São Paulo: Papyrus, 2007.
- D’ONOFRIO, Salvatore. *Teoria do texto 2: prolegômenos e teoria da lírica e do drama*. São Paulo: Ática, 1995.
- ELIOT, T. S. “Tradição e talento individual”. In: _____. *Ensaio*. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FERNANDES, José. *As (I)ma(r)gens da Crítica- poesia*. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2012.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. do texto: Marise M. Curioni. Trad. das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade: formas das sombras*. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- LUCAS, Fábio. *O poliedro da crítica*. Rio de Janeiro: Calibán, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 34. ed. reimp. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MERQHIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímesis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MERQHIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

OLIVEIRA, Anelito de. *A aurora das dobras: introdução à barroquidade poética de Afonso Ávila*. Montes Claros: Imensa, 2013.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 2. ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

TELES, Gilberto Mendonça. *Defesa da Poesia*. Brasília DF: Editora do Senado, 2014, v. 1 (No prelo).

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. 3 reimp. São Paulo: Iluminuras, 2007.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ZOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

4. Bibliografia básica

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

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

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas III).

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

DUARTE, Adriane da Silva. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas - São Paulo: Editora Unicamp, 2012.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FREUD, Sigmund. (1900) *Interpretação dos Sonhos*. In: *Edição Standard das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. IV-V.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

HALBSWACHS, Maurice. *Memórias Coletivas*. São Paulo: Centauro, 2006.

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Ed. 34, 2003.

LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: _____. *História e Memória*. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão, Suzana Ferreira Borges. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003, p. 419- 476.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 1980.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In: *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP*. Trad. Yara Aun Khoryde. São Paulo: n.10, dez. 993, p. 7-28.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Org. Augusto de Campos. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005. t.1

STAIGNER, EMIL. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. 3 ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

YATES, Francis. *A arte da memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

5. Geral

- AZEVEDO, Ana Vicentini de. *Mito e psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BALDINI, M. “Silêncio”. In: BOVIELLO, L. CARUANA, E. DEL GÊNIO, M. R. SUFFI, N. (Orgs.). *Dicionário de Mística*. São Paulo: Loyola, 2003.
- BIARNÉS, Jean. “O ser e as letras: da voz à letra, um caminho que construímos todos”. In: *Revista da Faculdade de Educação*. v. 24, nº. 2. jul. 1998, p.137-161. ISSN 0102-2555.
- Bíblia Sagrada*. Trad. Ivo Storniolo. Euclides Martins Blancin. Edição Pastoral. Imprimatur. São Paulo: Paulus, 1991.
- BIRMAN, Joel. *Cartografias do feminino*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- BONNICI, Thomas. ZOLIN, Lúcia Osana. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. ver. e ampl. Maringá: Eduem, 2009.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.
- BRITTO, Paulo Henriques. “Poesia e Memória”. In: PEDROSA, Célia (org). *Mais Poesia Hoje*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2000, p. 124-125.
- BRUSSOLO, Pritama Morgado. “Simbolismo: queda em direção ao mundo interior”. In: *Revista Eletrônica Ensaio*. Publicação de graduação da Universidade Federal Fluminense. v. 2. nº 3. Ano 2, 1º semestre, 2010. p. 1-13. ISSN 2175-0564. Disponível em: <[http://www.uff.br/capa/v.2,n.3\(2\)brussolo](http://www.uff.br/capa/v.2,n.3(2)brussolo)> Acesso em: 10 de jan. 2014.
- BYINGTON, Carlos. “Prefácio”. *Mitologia Grega*. Junito de Souza Brandão. Petrópolis: RJ: Vozes, 1986.
- CAVALCANTI, Raïssa. *Mitos da Água*. São Paulo. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CHAPERON, Muriel. “Debate”. In: *O silêncio na psicanálise*. NASI, J.-D. (org.). Trad. Martha Prada e Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. p. 158.
- DANTAS, Jéferson. “Breve, síntese da poética grega: períodos arcaico e clássico”. In: *Revista Desenredos*. Teresina – Piauí, Ano V, nº 16, jan./ fev./ mar. de 2013. p. 1-7. ISSN 2175-3903 Disponível em: <http://www.desenredos.com.br/arquivo_129.html> Acesso em: 04 nov. 2013.
- FINLEY, M. I. “O mundo de Ulisses”. Trad. Armando Cerqueira. Lisboa: Presença, 1982.
- FRAGA, Danilo Augusto de Athayde. “O nome das Musas: desocultação e presença no canto de Hesíodo”. In: *Revista Desenredos*. Teresina – Piauí, Ano IV, nº 14, julho/ ago./

sete. 2012. ISSN 2175-3903. Disponível em: <http://www.desenredos.com.br/arquivo_129.html> Acesso em: 04 nov. 2013.

GOERGEN, Pedro. “De Homero e Hesíodo ou das origens da filosofia e da educação”. In: *Revista Pro-Posições*, v. 17, n. 3 (51) - set./dez. 2006. p. 181-198. Disponível em: <<http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/>> Acesso em: 03 nov. 2013.

GUEDES, Denise de Fátima Pinto. “Uma introdução ao conceito de objeto a”. *Psicanálise & Barroco em revista*. Rio de Janeiro, v.8, n.1. jul. 2010. p. 159-174.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e trad. J. A. A Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 7: a ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LACAN, Jacques. “O saber e a verdade”. In: *Seminário, livro 20: Mais, ainda* – Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1985.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: Os Quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1964.

LAZZARINI, Eliana Rigotto. “Borges, a escrita criativa e o estatuto do leitor em psicanálise”. In: *Polifonia*. v.18, n.24. Cuiabá, MT. jul./dez., 2011, p.43-52.

LIMA, Aldo. “A metáfora: da analogia à técnica de fusão de opostos”. *Revista Investigações: linguística e teoria literária*. v. 18. n.1 jul. 2005.

LOPES, Silvina Rodrigues. “A Poesia, Memória Excessiva”. In: *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*. nº 9, Lisboa: Edições Colibri, 1996, p. 155-161.

MAFRA, Johnny José. *Ler e tomar notas: primeiros passos da pesquisa bibliográfica: orientações para produção de textos acadêmicos*. 3. ed. Belo Horizonte: ed. PUC Minas, 2011.

MARKENSON, Roberto. “Posse ou carícia: o eu e o desafio da alteridade em E. Lévinas”. In: *Perspectiva filosófica*. v. VII, nº 14, jul/dez. 2000.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Editora Sulina. Porto Alegre, 2007.

MOULIN, Jacqueline. “Um silêncio tão lento... Um silêncio de morte”. In: *O silêncio na psicanálise*. NASI, J.-D. (org.). Trad. Martha Prada e Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. p. 163-172.

NASI, J.-D. (org.). *O silêncio na psicanálise*. Trad. Martha Prada e Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Crepúsculo dos ídolos: ou como filosofar com o martelo*. Lisboa: Edições 70, 1988.

NUNES, Benedito. *Passagem para o poético: filosofia e poesia em Heidegger*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

ODDOUX, Christian. “O grito e a coisa”. In: *O silêncio na psicanálise*. NASI, J.-D. (org.). Trad. Martha Prada e Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010. p. 153-157.

OLIVEIRA, Anelito de. Nota do autor. In: _____. *Transtorno* (1993-1996). Série acontecimentos criativos. v 1. Belo Horizonte: Orobó Edições, 2012a. p. 7.

OLIVEIRA, Anelito de. Nota do autor. In: _____. *A ocorrência* (2002-2003). Série acontecimentos criativos. v 2. Belo Horizonte: Orobó Edições, 2012b. p. 7.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “História literária e julgamento de valor”. In: _____. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PEDROSA, Célia. “Considerações Anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência”. In: CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Pedrosa, Célia (Orgs.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Agros, 2001.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann*. 3. ed. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

REZENDE, Antônio Paulo. “Octávio Paz: as trilhas do Labirinto”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 223-248.

RIMBAUD, Arthur. “Carta a Georges Izambard”. In: *Alea: Estudos Neolatinos*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. vol. 8. n.1 Rio de Janeiro. Jan./Junho. 2006.

RODRIGUES, Adriano Duarte. “Tradição e modernidade”. Universidade Nova de Lisboa, 1997. p. 01-07. Disponível em: <[http:// www.bocc.ubi.pt/pag/rodrigues-adriano-tradicao-modernidade.pdf](http://www.bocc.ubi.pt/pag/rodrigues-adriano-tradicao-modernidade.pdf). > Acesso em: 03 nov. 2013

ROHR, Cilene Trindade. “A poética sincrônica de Haroldo de Campos”. In: *Leitura*. Maceió, n. 45, jan./jun. 2010, p. 15-22.

SANTOS, Francisco Venceslau dos. “Subjetividade narrativa na rearticulação da história” literária. In _____. *Subjetividades da ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Europa, 2004.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. “A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural”. *Educ. Soc.* [online]. 2000, vol.21, n.71, p 166-193. ISSN 0101-7330. Disponível em: <[http:// www. www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a08v2171.pdf](http://www.scielo.br/pdf/es/v21n71/a08v2171.pdf)> Acesso em: 07 dez. 2013.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

SÓFOCLES. *A triologia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

TONETO, Diana Junkes Martha. “Entre a invenção e a tradição: História e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos”. In: *IPOTESI*. Juiz de Fora, v.12, n. 2, jul./dez. 2008, p. 95-105.

TORRANO, Jaa. “A teogonia de Hesíodo”. In: *Revista Cult uol*. TAGS: Literatura. Edições 107. 14 mar. 2010. p.23 Disponível em: <<http://www.revistacult.uol.com.br/home/tag/literatura/page/23/>> Acesso em: 06 jan. 2014.

TORRANO, J.A.A. “Ouvir ver viver a canção”. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e trad. J.A.A Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995, p.10-15.

TORRANO, J.A. A. “Musas e Ser”. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e trad. J.A.A Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995, p.16-22.

TORRANO, J.A.A. “Musas e Poder”. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e trad. Jaa Torrano. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 1995, p. 23-30.

VENTURA, Roberto. “Civilização nos trópicos?”. In: _____. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.