



A forma e o mundo: repensando *Broquéis*, de Cruz e Sousa

Anelito Pereira de Oliveira¹ (UNIMONTES)

Resumo:

Este artigo propõe uma rediscussão do livro *Broquéis*, de Cruz e Sousa, com ênfase na questão da indizibilidade, aspecto atribuído, geralmente, à poética simbolista como um todo, resultante de um desejo de transcendência. Analisando o poema de abertura da coletânea, “Antífona”, procura-se associar o indizível sousiano à problemática da forma, cuja razão se encontra numa tentativa, da parte do poeta, de expressar o quadro histórico tumultuado do fim do século XIX.

Palavras-chave: Literatura brasileira, Cruz e Sousa, *Broquéis*

Abstract:

This article proposes a renewed discussion of the Cruz e Sousa's *Broquéis*, with emphasis on the question of the unspeakable, aspect attributed generally to the poetic symbolism as a whole, resulting from a desire for transcendence. Analyzing the opening poem of the collection, “Antífona”, seeks to associate the sousiano unspeakable to the problem of form, whose reason is an attempt of the poet to express the historical situation tumultuous in the end of nineteenth century.

Keywords: Brazilian literature, Cruz e Sousa, *Broquéis*

A indizibilidade na poética de Cruz e Sousa é assunto historicamente discutido como parte do programa simbolista, como traço característico de uma Escola (MICHAUD, 1947; BALAKIAN, 1985). Em contrapartida, claro que a obra audaciosa do catarinense se move, sobretudo, em função de um sujeito, do “programa” de um sujeito, que, por sua vez, não é algo controlado absolutamente pelo próprio sujeito situado num momento de intensificação da crise da modernidade, o fim do século XIX.

Esse sujeito se coloca em cena segundo uma intencionalidade autoral, é sujeito cuja ação é tornada possível por um autor, ou uma “função autor” (FOUCAULT, 1992). Essa “função” se inscreve numa dinâmica literária, efetiva-se num lugar simbólico, com suas características socioculturais. Nesse lugar simbólico é que o autor se torna concebível, é exatamente esse lugar que o solicita enquanto tal, qual seja, a cena literária. Fora dessa cena, torna-se inconcebível um autor, e, por conseguinte, torna-se inconcebível o movimento, qualquer que seja, de um sujeito poeta, escritor.

Todavia, essa cena literária, como a própria biografia do autor nos revela, não se processa em abstrato, mas na cultura, ou melhor, num dado território cultural, que é parte, naturalmente, de um espaço social, de algo mais amplo. Assim, se a literatura, a partir do século XVIII, com a organização iluminista dos saberes, tende para o específico, chegando a se configurar, já no século XIX, como coisa cifrada no (por que não dizer) gueto simbolista, a cultura, seu referente primordial, tende para o genérico, como que resistindo de maneira espontânea à redução estética, conforme se pode depreender da abordagem que Arnold Hauser (2000, p. 727-955) propõe da relação entre Naturalismo e Impressionismo.

Vemos, então, uma espécie de situação dialética, não objetivada pelo autor, a complicar os dados relativos à parte e ao todo da experiência, situação que, em Cruz e Sousa, atinge seu momento terminal nos *Últimos sonetos*, que Nestor Vitor organiza e publica em Paris em 1905, quando se revela a complexidade da relação da parte com o todo, que podemos reconhecer como sendo a própria complexidade da relação do desejo de forma com um mundo que se apresenta amorfo aos olhos de um sujeito atormentado.

A forma resultante dessa relação expõe, especialmente a partir de *Broquéis*, sua dificuldade de ser forma, sua condição de processo esbarrado num limite, numa instância que a nega, ou, dito de modo mais preciso, numa instância que a mata. Daí que a revelação da identidade dessa forma, a compreensão do que ela fundamentalmente é, consiste em revelar sua situação nessa instância, em demonstrar seu comportamento no limite. Para essa situação, esse instante decisivo na obra sousiana, prepara-nos *Missal*, demonstrando-nos que forma, para Cruz e Sousa, não é algo restrito à ordem do visível, mas algo que ascende a partir do invisível, do que subjaz ao visível, do que racionalmente é tratado como Espírito.

Dar forma ao mundo amorfo não tem, para o autor, o sentido pragmático de polir uma pedra bruta, a exemplo dos parnasianos, mas de revelar, paulatinamente, uma

dimensão desconhecida. Esse processo alcança seu ápice a partir de uma adesão aos postulados do Simbolismo, mas é inegável que já está inscrito no interior da própria obra sousiana em geral, desde seus primeiros momentos nos anos 1880, que já está colocado – esse processo – como seu “destino”.

A relação da obra de Cruz e Sousa com o Simbolismo pode ser compreendida pelo prisma de uma convergência mais do que de uma subserviência. Com ou sem Escola, essa obra parece destinada, desde o início, a atingir um limite de expressão, a não mais dizer totalmente aquilo que, de fato, deseja dizer. Este aspecto, conforme um olhar crítico que se tornou hegemônico ao longo do século XX, seria algo comum à modernidade, uma mera encenação a revelar um certo esnobismo.

A hipótese que anima este trabalho é que se trata de algo incomum em Cruz e Sousa porque o limite de expressão a que sua obra chega não é uma questão de literatura apenas, mas uma questão de cultura, do conflito entre essas duas dimensões – literatura e cultura – numa mesma sociedade. O indizível sousiano não remete a uma esterilidade, a uma falta do que dizer, mas antes a uma vontade de dizer o que não se pode dizer num dado lugar social: uma substância real.

Broquéis, aparecido em agosto de 1893, seis meses depois de *Missal*, tem um ar de complemento, digamos, de uma “oração”, estando, pois, diretamente ligado a uma origem, a um início. Seu sentido, ou a totalidade do seu sentido, não se encontra inteiramente ali, no próprio livro, nos textos que constituem o livro, sendo, portanto, um meio-sentido, um sentido faltante, insuficiente.

Se assim é, faz-se necessário, ao longo da tarefa interpretativa, procurar o que falta, mas, em contrapartida, podemos reconhecer nessa insuficiência um ponto alto do processo, algo de uma situação decisiva da experiência mística pensada por Jorge Guillén (1969, p. 73-109) a propósito de San Juan de la Cruz, ou seja, uma situação caracterizada pela insuficiência da linguagem.

Sem a consideração atenta do que acontece em *Missal*, *Broquéis* realmente tende a soar bastante exclusivista, concentrado apenas na literatura, esteticista. Em *Missal*, o que acontece é um retorno do sujeito a si mesmo em virtude de um desentendimento com seu entorno, seu objeto empiricamente visível. Digamos, para nos aproximarmos mais de *Broquéis*, que o que se encontra em *Missal* é a figuração de um mal-estar do sujeito no lugar material onde se produz a literatura, na cidade, no lugar onde se processa a cena cultural da

corde finissecular, o Rio de Janeiro, onde o poeta passou a residir a partir de dezembro de 1890.

Retornando a casa, imergindo em sua solidão, resta ao sujeito apenas buscar amparo na natureza, isto é, num ideal de natureza, o que pressupõe uma atitude religiosa, ou para-religiosa, a adesão a um sentimento de “religare”, como vemos em vários textos de *Missal*. Mas essa atitude, talvez mesmo pelo dogma que a fundamenta, parece não bastar a esse sujeito posto em cena por um autor de intuição altamente aguçada. Daí que essa atitude vá se intensificando, intensificando, até configurar uma atitude mística, que exige não uma rigorosa adesão a princípios exteriores, a dogmas, mas a experiência do que não está organizado em princípios, do que excede todo e qualquer princípio (KANT, 2005; LAGRÉE, 1991; DERRIDA, 2000).

Ora, isso que excede é exatamente o que ainda não se sabe de maneira metódica, que ainda não fora reduzido e catalogado como conhecimento, situando-se para além ou para aquém – o que nos parece cabível – do consenso científico, portanto, resistente ao “contrato social”. O que não se sabe é o mistério, e, como tal, indefinido, multifacetado, investido de uma complexidade que logra instigar ainda mais o poeta, que parece ver justamente aí a sua oportunidade de afirmação definitiva como tal. Sua pretensão não é, de modo algum, revelar o que se passa dentro do mistério, aclarar o enigma, mas sim cultivar o mistério, convertê-lo numa espécie de paradigma cultural, realizar, digamos, uma experiência do mistério, num processo semelhante ao de um Novalis e um Valéry, conforme a reflexão de Pierre Trahard (1940).

A postura do sujeito sousiano diante do mistério não é a de um religioso, mas, de fato, a de um poeta, conforme a epígrafe de Baudelaire que abre *Broquéis*, e a de um poeta que se sabe lançado a uma exterioridade vazia, a um mundo sem sentido, ou, como tantas vezes alardeado pelo século XX, um mundo abandonado pelos deuses, sem capacidade de encantamento, uma instância insuportável (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 62).

Missal e *Broquéis* – percebe-se facilmente – estão sob o signo da busca de sentido, com o que fica evidenciada a falta de sentido ou a insuficiência de sentido. Claro que só se busca sentido quando não há sentido, quando se sente uma falta de sentido ou mesmo quando o sentido que se apresenta não corresponde ao desejo de sentido de um sujeito. É essa situação que, em seus traços genéricos, aparece mapeada pela prosa de *Missal* e radicalizada pela poesia de *Broquéis*.

Não obstante a epígrafe, em que as intenções mais arraigadas já se declaram, *Broquéis* tem aparência de livro bem resolvido para o momento de sua publicação, coerente com o modo de figuração literária então em voga. Ao contrário do autor da epígrafe, *Broquéis* não remete seu leitor diretamente a qualquer problema de ordem estética, no qual, portanto, o leitor esteja naturalmente implicado, como parte envolvida no processo (BAUDELAIRE, 1985, p. 98-101). Dir-se-ia que o autor de *Broquéis*, diferentemente daquele de *Les fleurs du mal*, desvia-se do seu leitor, comprovando que deseja se inscrever num mais além baudelairiano, a exemplo de outros simbolistas, mas sem negligenciar Baudelaire.

À medida que não presume seu leitor, melhor, que não se faz em função do leitor, *Broquéis* nos convida a duvidar da sua aparência de livro bem resolvido, pois que sua questão, assim, deixa de ser uma questão prioritariamente livresca, literária. Seu autor não pretende chegar a um leitor, não se move, armado de artifícios retóricos, em sua direção. Não é que não pretenda atingir o leitor, mas é preciso perceber uma sutil diferença: *chegar* ao leitor equivaleria a efetivar um vínculo com uma entidade literária, ao passo que *atingir* o leitor seria envolvê-lo num acontecimento que vai além da literatura.

A partir da compreensão desse acontecimento é que se evidencia o fato de *Broquéis* ser mal resolvido enquanto livro, refletindo exatamente a vontade do seu autor de demarcar a crise do sujeito por ele cultivado, esse sujeito que constitui marca de uma determinada cultura.

Pelo fato de estar calcado na cultura – num lugar aquém da literatura, aquele lugar ainda não reduzido ao horizonte disciplinado das instituições – é que o acontecimento, no sentido postulado por Gilles Deleuze (1991, p. 118-119), logra ir além da literatura. Se esta pressupõe uma especificidade, uma parte, o acontecimento pressupõe uma generalidade, um todo. Se a literatura é uma questão de palavras, articuladas segundo um determinado princípio construtivo, o acontecimento é também, ou antes, uma questão de silêncio. Se, enfim, a literatura é uma questão de sintaxe, de ordenação de uma superfície, o acontecimento é, para aludir ainda às divisões instrumentais, uma questão de fonética, de profundidade, de pulsação.

Assim, *Broquéis* contém uma intencionalidade (resultante de uma intuição do autor, por certo) que consiste em manifestar o acontecimento através da insuficiência significadora da linguagem. Quanto menos significa, no sentido de explicitar seu referente, mais essa linguagem torna presente, melhor ainda, torna candente, o desejo do poeta, já

confundido com o desejo do autor, de transcender o dizível, o que se pode dizer claramente através da língua, figurando o indizível. Logo, o indizível sousiano equivaleria à figuração de um desejo de dizer, de externar, o que não se pode dizer, o que nos instiga a compreender exatamente o que é isso que não se pode dizer, ou, em outros termos, o quê se pode reconhecer, rigorosamente, como algo que não se pode dizer.

Consideremos a célebre abertura de *Broquéis*:

Antífona

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...

Formas do amor, consteladamente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dolências de lírios e de rosas...

Indefiníveis músicas supremas,
Harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormências de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

Infinitos espíritos dispersos,
Inefáveis, edênicos, aéreos,
Fecundai o Mistério destes versos
Com a chama ideal de todos os mistérios.

Do sonho as mais azuis diafaneidades
Que fuljam, que na Estrofe se levantem
E as emoções, todas as castidades
Da alma do Verso, pelos versos cantem.

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...

Que brilhe a correção dos alabastros
Sonoramente, luminosamente.

Forças originais, essência, graça
De carnes de mulher, delicadezas...
Todo esse eflúvio que por ondas passa
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

Cristais diluídos de clarões álacres,
Desejos, vibrações, ânsias, alentos
Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras do tédio e flores vagas
De amores vãos, tantálicos, doentios...
Fundas vermelhidões de velhas chagas
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

Tudo! Vivo e nervoso e quente e forte,
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
Passe, cantando, ante o perfil medonho
E o tropel cabalístico da Morte...

(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 63-64)

Comumente analisado a partir de premissas previsíveis, “Antífona” resiste a ser, e realmente acaba não sendo, aquilo que ali queremos ver. Trata-se de uma poética, evidentemente, mas não de uma prescrição do que deve ser ou não ser a criação poética. Trata-se de uma poética bastante específica, mas exatamente pelo fato de estar concentrada no livro de que é abertura. Sua preocupação não é com o leitor empírico, não é com o estabelecimento de um diálogo com o leitor, de modo a preparar-lhe para a leitura.

“Antífona” tem a ver com o livro não por uma questão meramente livresca, é claro, mas por uma questão que transcende o livro, o “locus” de organização da escrita. Caracterizemos esta questão como sendo a da existência, na linha da reflexão ontológica que Jacques Derrida (1995, p. 53-81) faz em torno de Jabès e, por outro lado, Catherine Chalié faz (1993, p. 13-35) em torno de Lévinas, com o que podemos pelo menos iniciar a compreensão da morte, à qual se alude na estrofe final, como motivo radical do poema, como mal a ser vencido.

“Antífona” se desenvolve na iminência da morte, como um modo de enfrentamento daquilo que implica necessariamente o sujeito. O que caracteriza esse modo é a exclamação, que pode ser compreendida como admiração, bem como espanto, reações que nos conduzem à ideia de conhecimento. Admirando-se ou espantando-se, o sujeito está conhecendo, de todo modo, a morte, um conhecimento qualificável, no entanto, somente a partir da reflexão sobre a exclamação, sobre a natureza, digamos, do desenvolvimento dessa exclamação.

Em face dessa exclamação, pode-se falar numa exaltação por parte do sujeito, mas essa exaltação não chega a nos revelar tudo que se passa no interior desse sujeito. Podemos reconhecer nessa exclamação um índice de que o sujeito não está indiferente ao que acontece a sua volta, de que ele está marcado pelo mundo, pelo “seu” mundo.

A exclamação que “Antífona” desenvolve é a marca de um mundo atravessado por admiração, nostalgia, desejo, espanto, sonho, frustração etc. Mundo que, por isso mesmo, não é uno, mas múltiplo, de tal forma que estar marcado por esse mundo equivale a estar marcado por uma multiplicidade. Corresponder sinceramente a esse mundo implica, por sua vez, alargar a voz que soa no poema, investi-la de um caráter múltiplo, de uma pluralidade, de uma totalidade, caráter que já se assinala no título *Broquéis*.

“Antífona” expõe uma admiração, mas também um espanto, situações em que o sujeito se vê envolvido, dimensões da mesma cena de conhecimento: a admiração estaria em face da vida ao passo que o espanto estaria em face da morte, com o que a cena de conhecimento resvala para uma espécie de cena de existência, que se inicia na vida e termina na morte. Essa cena de existência, portanto, não se restringe nem a um ponto nem a outro, não se restringe ao início-vida nem ao fim-morte, localizando-se num meio, numa instância indeterminada.

Essa instância só é passível de objetivação, naturalmente, em função das imagens que se apresentam dos seus extremos, do início-vida e do fim-morte. Entretanto, à medida que é tensionada, essa instância se amplia como indeterminação, ou “zona de subjetivação”, locus de irradiação do pensamento, de manifestação de dobras, pensando com Deleuze (1991, p. 101-130), processo em que aparentemente se apagam, no poema de Cruz e Sousa, as dicotomias. Assim, não se apresenta como dicotômica, em “Antífona”, a relação entre vida e morte, não ouvimos a exclamação como uma viva aflição diante do “tropol cabalístico da morte”.

Por outro lado, apresenta-se-nos, de maneira renitente, uma dificuldade, ou mesmo impossibilidade, de definição, não apenas porque sugerir é o ideal, segundo o Simbolismo mallarméano, mas também, ou antes, porque faltam mesmo palavras para tantas coisas intuídas. Tais coisas, paradoxalmente, existem, são visíveis (“alvas”), dão-se ao olfato (“incensos”), são audíveis (“músicas”), mas contêm uma natureza difícil de visibilidade (“vagas, fluidas, cristalinas”), dão-se de maneira estranha ao olfato (“dolências de lírios e de rosas”), chegam confusamente aos ouvidos (“Harmonias de cor e de perfume”).

Deriva dessa natureza difícil das coisas o paradoxo de faltarem palavras para defini-las, apesar da possibilidade de sua existência ser mostrada: as coisas se misturam entre si, tomam outras dimensões, enfim, complicam-se à medida que são percebidas, de tal maneira que as palavras se tornam insuficientes para nomeá-las.

A esta altura, poderíamos, a fim de dar uma resposta sintética ao problema, aceitar a hipótese, que parece mais racional, de que essas coisas seriam plenamente nomeadas com outras palavras. Hipótese que nos levaria para fora do poema, naturalmente. Considerando-a, por outro lado, resvalaríamos para uma dicotomia entre palavras e coisas, que, embora importante, não se coloca aqui como a questão fundamental.

“Antifona” não nos convida a pensar diretamente na relação entre palavras e coisas, pois isso já seria um viés decididamente lógico, mas antes numa complexa relação entre percepção e sinalização, de acordo com o horizonte aberto pela estética de Georg Lukács (1967), num conflito entre o que tende para o múltiplo e o que tende para o uno, entre o informe mundano e a forma literária reclamada como condição “sine qua non” de inteligibilidade. Esse conflito se apresenta nas cinco primeiras estrofes do poema, como tentaremos compreender:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...

Formas do amor, constelarmente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dolências de lírios e de rosas...

Indefiníveis músicas supremas,

Harmonias da Cor e do Perfume...
 Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
 Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

Visões, salmos e cânticos serenos,
 Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
 Dormências de volúpicos venenos
 Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

Infinitos espíritos dispersos,
 Inefáveis, edênicos, aéreos,
 Fecundai o Mistério destes versos
 Com a chama ideal de todos os mistérios.

Atentemos, inicialmente, para a insistência no signo "Formas", com o qual uma substância supostamente estaria sendo nomeada: definem-se como formas o que se apresenta ao sujeito. Entretanto, a insistência mesma sugere uma dificuldade de nomeação, desperta-nos para a possibilidade de, no fundo, o signo "Formas" estar já demarcando uma imprecisão formal. O uso insistente desse signo nos estimula a compreender, por outro lado, que há, da parte de quem diz no poema (independente de quem realmente seja), uma necessidade de precisão, de estreitamento, enfim, de redução.

Assim se explica a flagrante hesitação: as "Formas" são e não são "alvas", são e não são "brancas", são, finalmente, "claras", com o que se diz, sobretudo, a própria dificuldade de dizer, melhor, mostra-se essa dificuldade, revelando-se, inclusive, que se trata de algo inscrito num processo naturalmente difícil: as "Formas" não procedem de "luas", mas de "neves", não, de "neblinas!..."

Vemos que o sujeito tem necessidade de precisar, de dizer com exatidão aquilo que resiste, naturalmente, à precisão, que é impreciso, que tem na imprecisão um caráter do seu modo de ser. Assim, num primeiro momento, é possível compreender isso que é impreciso exatamente como informe, como aquilo desprovido de forma, uma generalidade exterior ao sujeito. Compreensão válida, sem dúvida, apenas para um primeiro momento, que perde sua eficácia à medida que consideramos, com mais sutileza, o caráter fluido das imagens que se nos apresentam nas cinco primeiras estrofes de "Antífona", que as leva a uma mútua contaminação.

Contaminando-se umas às outras, essas imagens se esclarecem e, paradoxalmente, atingem uma obscuridade, revelam-se isso num mesmo passo em que se tornam aquilo, enfim, figuram, transfiguram e desfiguram o que desejam sinalizar, afirmando a complexidade mesma de uma tal sinalização.

A partir da consideração dessa dinâmica das imagens é que, num segundo momento, vemos que o informe, o apontado como impreciso, está tão intimamente ligado ao interior do sujeito que já se torna impossível considerá-lo como sendo realmente de ordem exterior. O informe, figurado por imagens decididamente ocas, não logra nomear um mundo exterior ao sujeito, uma instância distante, configurando-se, por isso mesmo, uma espécie de extensão do mundo interior do sujeito, donde deriva precisamente a complexidade desse informe, que, a exemplo da mônada leibniziana compreendida por Deleuze (1991, p. 49), constitui um "interior sem exterior".

Assim, enunciam-se as "Formas" – que são "vagas", "fluidas", "cristalinas" – como incensos, como "Formas do Amor", mas de "virgens" e "santas vaporosas", "Formas" que são "brilhos errantes", mas ainda "músicas indefiníveis" que se diferem como "harmonias da cor e do perfume" etc. O que se percebe no mundo exterior – formas – encontra como que um termo de relação no mundo interior do sujeito, configurando-se uma espécie de elo entre os dois pólos, o exterior e o interior.

Este elo é o que nos permite encarar esses pólos como dimensões de um único sujeito, que se efetivam em função do sujeito, de modo que, sem este, torna-se improvável tanto um mundo exterior quanto um mundo interior, tanto o que se nos apresenta como informe quanto o que se nos apresenta como forma. Todavia, vemos que a configuração do exterior como instância informe elucida-se, dialeticamente, a partir da configuração do interior como instância igualmente informe, donde poderemos falar de uma ilusão de forma a caracterizar o movimento do sujeito, a lhe orientar a percepção.

O sujeito, evidentemente, age, efetiva uma ação, mas esta não lhe pertence totalmente, à medida que o próprio sujeito não se pertence, à medida que o próprio sujeito é ato que se desdobra de uma potência. Em "Antífona", vemos que um sujeito percebe e sinaliza, mas quase que simultaneamente, tornando-se impossível distinguir uma de outra ação na cena em si, isto é, no âmbito exclusivamente figurativo, que é o que temos em vista. O caráter simultâneo das ações denuncia a radicação dessas ações numa mesma potência

perceptiva, que circunscreve um todo, não apenas uma parte, que não se organiza de maneira hierárquica.

Essa potência perceptiva localiza-se num poeta, num nível textual, num autor, num nível cultural, e num homem, num nível existencial, sendo o sujeito uma atualização decisiva de um processo que, portanto, não se inicia com ele, que não é “o seu” processo, mas um processo coletivo, atravessado por uma natureza plural. Diante da morte, fatalidade que motiva “Antífona”, reluz o dado unificador dessa pluralidade, o ponto a partir do qual, pela voz do sujeito, fala o poeta, o autor, o indivíduo e a espécie a que pertencem:

Infinitos espíritos dispersos,
Inefáveis, edênicos, aéreos,
Fecundai o Mistério destes versos
Com a chama ideal de todos os mistérios.

Contra a morte, “Antífona” ensaia um clamor não exatamente pela vida, mas antes pelo sopro de vida, pelo que faz viver, pela fecundação, pelo processamento do que há de se manifestar como vida. O que está em seu horizonte, o que está sendo visado pelo poema, é o que antecede o que se nos apresenta, a matéria visível, portanto, o espírito, aquilo que vivifica, antídoto àquilo que mata, a letra, conforme a passagem de São Paulo explorada por Jacques Lacan (1978).

A letra constitui como que um “a priori”, uma contraforça negativa à qual é necessário opor uma força positiva, uma significação outra, capaz de superar o significado estabelecido. Compreende-se, assim, o caráter desviante das primeiras cinco estrofes do poema, sua imprecisão, sua indecisão, enfim, sua resistência a definir: “Antífona” deseja sair da sombra da letra, tornar possível a vida, deseja ser como resistência explícita à condição de não-ser, deseja figurar a luz como recusa à sombra, à zona de apagamento.

Todavia, não é simples essa passagem de um âmbito geral para outro específico, daquilo que se pode entender como sendo a regra para aquilo que constitui a exceção, da “lei” para a poesia, enfim, da morte para a vida, que se nos afiguram como dimensões de um mesmo Mistério condensado no “Sonho”, dimensões que participam do sonho, caracterizando-o como algo tão complexo quanto aquilo a que, aparentemente, estaria se opondo, qual seja, as “Formas”, o impreciso. Reouçamos estas estrofes:

Do sonho as mais azuis diafaneidades
 Que fuljam, que na Estrofe se levantem
 E as emoções, todas as castidades
 Da alma do Verso, pelos versos cantem.

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
 Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
 Que brilhe a correção dos alabastros
 Sonoramente, luminosamente.

Forças originais, essência, graça
 De carnes de mulher, delicadezas...
 Todo esse eflúvio que por ondas passa
 Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

Cristais diluídos de clarões álacres,
 Desejos, vibrações, ânsias, alentos
 Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
 Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras do tédio e flores vagas
 De amores vãos, tantálicos, doentios...
 Fundas vermelhidões de velhas chagas
 Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

A princípio, "Antífona" estaria demarcando, a partir destas estrofes, uma outra dimensão da experiência do sujeito, diversa daquela que vimos inicialmente. Estaria demarcando uma dimensão do sonho em oposição àquela dimensão das "Formas", como se uma dimensão não participasse da outra, como se o sonho também não contivesse algo das "Formas", algo de informe. E, de fato, não se pode descartar que o desejo do sujeito opere no sentido de estabelecer uma tal distinção. Esta operação se verifica em virtude da construção poética em "strictu senso", à medida que, de maneira inequívoca, o próprio poema vai-se colocando em questão, como que exigindo um pragmatismo escritural, um apuro técnico, enfim, um limite na esfera do enunciado.

Assim, apenas com a dimensão do impreciso, com a exclamação diante das "Formas", não é possível configurar o poema em si, o artefato de palavras. Faz-se necessária alguma precisão, mas a localização desta no "Sonho" é, sem dúvida, ilusória, sustentando-se apenas superficialmente. O que essas estrofes comprovam é que a ideia de sonho, cultivada pelo

autor, não difere, no fundo, da ideia de “Formas” porque ambas são marcadas pela dispersão do espírito e pela “chama ideal” do Mistério, ambas são, portanto, imprecisas.

Pouco se diz, efetivamente, com “Formas”, “sonho”, “espírito” e “Mistério”, mas muito se deixa sinalizar, tornando-se plausível a compreensão de que dizer, no sentido de externar um enunciado plenamente inteligível dentro da ordem discursiva (FOUCAULT, 2000) então vigente, já não é possível. Mas não se pode afirmar, por outro lado, que esta seja uma certeza alicerçada no autor, uma verdade nele estabelecida, mas antes uma possibilidade a lhe provocar, uma possibilidade a mover o sujeito.

A partir deste aspecto, compreende-se por que o sujeito insiste em dizer mesmo já não sendo possível: porque dizer passa a consistir em dizer exatamente a impossibilidade de dizer. Com efeito, esta sinalização se cristaliza na recorrência à ideia de sonho, donde desata, especialmente, um desejo de possibilidade de que algo seja possível: que as diafaneidades fuljam, que as emoções se levantem na estrofe, que as castidades da alma do verso cantem nos versos, que o pólen de ouro fecunde e inflame a rima clara e ardente, que despertem as forças originais e o oposto da morte aconteça,

Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
Passe, cantando, ante o perfil medonho
E o tropel cabalístico da Morte...

que a vida, portanto, aconteça. Mas tal acontecimento só é possível em relação com a morte, com aquilo que Lévinas, conforme Jacques Derrida (2004, p. 20-21), entende como o “sem-resposta”, que implica, fundamentalmente, apenas um, de modo que se torna possível entender a vida como um acontecimento motivado pela morte, esta como uma espécie de motor da vida, “pulmão” donde procede o sopro. Fundir, na falta de melhor imagem, esse motor, extirpar esse “pulmão”, equivaleria a inviabilizar a possibilidade do desejo de vida, impedir a presença do sopro no poema, que poderíamos qualificar como presença do “Sonho”.

Com seus “turbilhões quiméricos”, o “Sonho” interpõe-se entre a vida e a morte exatamente porque sua natureza congrega elementos de vária ordem, refletindo-os ao mesmo tempo em que os articula, confundindo, numa mesma instância, o dentro e o fora, o

eu e o mundo, mas sem anular – antes os tornando mais evidentes – os traços elementares e diferenciadores de cada dimensão. Vemos que o ato é traço diferenciante do acontecimento-vida, ao passo que a potência é traço diferenciante do acontecimento-morte – e ambos incidem sobre o poema, configurando-se uma dinâmica de força e contraforça, de desejo e frustração.

Essa dinâmica é que, em última análise, fundamenta a exclamação que o poema desenvolve, para retomar os termos iniciais desta análise, e é, então, a elucidação dessa dinâmica – tão bem sinalizada naquele “Tudo!” da estrofe final – que nos permite compreender a natureza de “Antífona”, prenúncio sintético da natureza de *Broquéis*. Trata-se de uma natureza totalizante, que tenta abarcar uma gama de elementos exteriores e interiores ao sujeito, congregando-os numa estrutura fixa, rigidamente parnasiana.

A “destruição das formas” (BASTIDE, 1979) a que assistimos ali comprova exatamente uma espécie de “desentendimento” (RANCIÈRE, 1996) entre o que o sujeito anseia dizer e como, por força da convenção, pode dizer, entre o “o único e o singular” (RICOEUR, 1999), entre o uno e o múltiplo – o que soa paradoxal, naturalmente. Todavia, entendamos que o que o sujeito anseia dizer, como “Antífona” nos adianta, é “Tudo”, não é algo exclusivo de um indivíduo, mas algo que diz uma coletividade, a oprimida coletividade afrobrasileira.

O anseio do sujeito, sua ansiedade, é dizer algo cuja natureza é múltipla, plural, contrariando a natureza do poema parnasiano, marcado pelo ideal do uno, operado por um sujeito puro, a partir de uma disciplina laboratorial. À medida que anseia dizer o múltiplo, o sujeito sousiano depara com o limite da “forma arquetônica” (BAKHTIN, 1993) parnasiana, um limite que precisa ser transposto para que uma singularidade – a desse sujeito, que vem a ser a do poeta, a do autor, a do indivíduo – possa se constituir. Tornar-se singular exige, portanto, dizer o múltiplo, o “Tudo”, no lugar estético consagrado ao uno, o que significa transtornar uma harmonia pré-estabelecida.

Não se pode dizer que em *Broquéis* essa tarefa se realize completamente, mas, sem dúvida, ali se agudiza essa tarefa, através de uma insistente implicação da carne, da matéria, do plano em que se dão, efetivamente, as sensações. *Broquéis* denuncia um mal-estar do sujeito no mundo das ideias, em que ainda está essencialmente assentado, e avança no sentido de configurar uma adesão ao mundo das coisas, dos corpos vivos, e, por conseguinte, da dor, numa conexão com a “experiência vivida”, como viu Roger Bastide (1979, p. 189).

Referências bibliográficas

BASTIDE, Roger. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. In: **Fortuna crítica**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1979.

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

BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In: **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et. al. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

CHALIER, Catherine. **Lévinas: l'utopie de l'humain**. Paris: Albin Michel, 1993.

CRUZ E SOUSA, João da. **Obra completa**. Org. Andrade Murici. Atualização e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995.

KANT, Immanuel. **A religião nos limites da simples razão**. Trad. Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 2005.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. Fé e saber. In: DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (orgs.). **A religião: o seminário de Capri**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira et. al. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Vega, 1992.

_____. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

HAUSER, Anold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GUILLÉN, Jorge. Lenguaje insuficiente: San Juan de la Cruz o lo inefable místico. In: **Lenguaje y poesía: algunos casos españoles**. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LAGRÉE, Jacqueline. **La raison ardente**: religion naturelle et raison au XVIIe siècle. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1991.

LUKÁCS, Georg. **Estética**. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona/México DF: Ediciones Grijalbo, 1967.

MICHAUD, Guy. **Message poétique du Symbolisme**. Paris: Nizet, 1947.

RABELLO, Ivone Daré. **Entre o inefável e o infando**. Florianópolis: FCC Edições, 1999.

_____. A jornada vã: polêmica sobre o misticismo cristão em Cruz e Sousa – Comédia divina e ironia moderna. In: **Morcego cego**: revista do Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, Florianópolis, ano II, número 2, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 1996.

RICOEUR, Paul. **L'unique et le singulier**. Bruxelles: Alice Éditions/Liège, 1999.

TRAHARD, Pierre. **Le mystère poétique**. Paris: Ancienne Librairie Furne/Boivin & Cie. Éditeurs, 1940.

¹ Anelito PEREIRA DE OLIVEIRA, Prof. Dr.

Universidade Estadual de Montes Claros (Unimontes)
Programa de Mestrado em Literatura Brasileira (PPGL)
anelitodeoliveira@gmail.com