

# O poema em prosa no Brasil: ângulos de experimentação

Jefferson Agostini Mello

---

**RESUMO:** Muitos dos poemas em prosa de Cruz e Sousa e de Raul Pompeia constituem uma metáfora da própria escrita do poema em prosa e da sua característica de *work in progress*. Ainda, em sua ambivalência, alguns podem remeter igualmente ao aspecto provisório da sociedade brasileira, sempre em transformação e pronta para se reinventar, pois, em boa medida, dependente dos rumos do capital internacional. Mas, ao dialogarem com esse contexto histórico, também por conta de seus traços formais, alguns poemas em prosa desses autores também fazem, indiretamente, a crítica do que as elites desejavam permanente e acabado: a Europa nos trópicos. Este texto explora as potencialidades críticas do poema em prosa de Cruz e Sousa e Raul Pompeia a partir de aspectos como inacabamento, deformidade e monstruosidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poema em prosa, Simbolismo no Brasil, Cruz e Sousa, Raul Pompeia.

---

**ABSTRACT:** *Many of Cruz e Sousa and Raul Pompeia's prose poems may be read as a metaphor for the prose poem's écriture and its work-in-progress style. Also, in their ambivalence, they may represent the provisional status of the Brazilian society, ever-changing and ready to reinvent itself, in part because of its dependence of international capital. Nevertheless, as these prose poems implicitly mention the historical context, mostly due to its formal aspects, they criticize what the Brazilian elites of the late 19th century had always wished for, i.e., Europe in the tropics. This essay explores the critical potentiality of the prose poem in Cruz e Sousa and Raul Pompeia through stylistic aspects, such as incompleteness, deformity and monstrosity.*

**KEYWORDS:** *Prose poem, Symbolism in Brazil, Cruz e Sousa, Raul Pompeia.*

## 1.

Muitos dos poemas em prosa de Cruz e Sousa e de Raul Pompeia constituem uma metáfora da própria escrita do poema em prosa, que possui como um de seus traços estilísticos o de ser também um *work in progress*, isto é, um texto inacabado, em processo. Ainda, em sua ambivalência, alguns dos poemas em prosa desses dois autores, na verdade as primeiras experiências dessa escrita no Brasil, podem remeter igualmente ao aspecto provisório da sociedade brasileira do final do século XIX, sempre em transformação e pronta para se reinventar, pois, em boa medida, dependente dos rumos do capital internacional. Mas, ao dialogarem com esse contexto histórico, também por conta de seus traços formais, alguns poemas em prosa desses autores também fazem, indiretamente, a crítica do que as elites da época desejavam permanente e acabado: a Europa nos trópicos. Neste ensaio, visa-se à exploração das potencialidades críticas do poema em prosa de Cruz e Sousa e Raul Pompeia, a partir de aspectos como inacabamento, deformidade e monstruosidade, que, de certo modo, os aproximam.

No poema em prosa “Umbra”, do livro *Missal* (1893) de Cruz e Sousa, o eu do poema, logo após voltar da rua, traz à tona um cenário de reforma urbana, fixando-se tanto nos homens ao trabalho quanto no terreno mutilado. A forma, reduzida ao mínimo e mimetizando as notas de um diário, busca apreender o instante poético e, pela adjetivação empregada, o sobressalto do eu:

À turba luz oscilante dos lampiões de petróleo, em linha, dando à noite lúgubres pavores de enterros, veem-se fundas valas cavadas a fresco, onde alguns homens áspersos, rudes, com o tom soturno dos mineiros, andam colocando largos tubos de barro para o encanamento das águas da cidade.

A terra, em torno dos formidáveis ventres abertos, revolta e calcária, com imensa quantidade de pedras sobrepostas, dá a ideia da derrocada de terrenos abalados por bruscas convulsões subterrâneas.

Instintivamente, diante dessas enormes bocas escancaradas na treva, ali, na rigidez do solo, sentindo na espinha dorsal, como numa tecla elétrica onde se calca de repente a mão, um desconhecido tremor nervoso, que impressiona e gela, pensa-se fatalmente na Morte...<sup>1</sup>

---

1. CRUZ E SOUSA, João da. *Missal e Broqueis*. Cruz e Sousa. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pp. 85-6.

À primeira vista, essas imagens evocam um país em reforma e assustado com as novidades.<sup>2</sup> Ainda, tendo em vista o conjunto da obra de Cruz e Sousa, são imagens que articulam a realidade ao demoníaco, isto é, a um mundo em negativo, sombrio, que persegue, no seu recolhimento, o eu do poema; trata-se de uma maneira de apresentação da realidade social e/ou da subjetividade que pode ser lida, igualmente, em outros textos do poeta.<sup>3</sup> Mas, além disso, chama a atenção nesse poema em prosa o diálogo que ali se estabelece com a ainda recente tradição dessa escrita, por meio da correspondência da arquitetura poética com a urbana.

Com efeito, as origens do poema em prosa, nos séculos XVIII e XIX, são tanto as traduções da Bíblia e dos autores greco-latinos quanto a construção do espírito nacional, como se pode ler nos poemas épicos de Ossian, uma invenção do escocês James Macpherson, na prosa poética de Chateaubriand e, no caso brasileiro, em *Iracema*, de José de Alencar. De modo que, caso não se separe radicalmente a prosa poética do poema em prosa, faz sentido vincular este último — segundo sugere Marcelin Pleynet, referindo-se ao contexto francês — ao trabalho de tradução e ao interesse pelas línguas e culturas estrangeiras, frutos do romantismo:

O trabalho de tradução [...] me parece um elemento particularmente significativo do que eu gostaria de reter a respeito do espírito do poema em prosa. O poema em prosa teste-

---

2. Comentando a passagem do Império para a República, Nicolau Sevcenko defende que “nunca em nenhum período anterior, tantas pessoas foram envolvidas de modo tão completo e tão rápido num processo dramático de transformação de seus hábitos cotidianos, suas convicções, seus modos de percepção e até seus reflexos instintivos”. SEVCENKO, Nicolau. “Introdução”. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, pp. 7-8.

3. David Arrigucci Jr., em ensaio sobre o poema “Olhos do sonho”, de *Faróis* (1897), chama a atenção para o aspecto demoníaco, presente em diversas passagens desse poema de Cruz e Sousa. Segundo Arrigucci Jr., em “Olhos do sonho”, “a noite recobre o que não se diz ou não se pode dizer, como se abrigasse o mundo dos refugos do desejo, o mundo tomado pelas imagens demoníacas. A realidade parece ter se transferido para esse outro lugar, de sombras e terror. E um sentimento de profunda melancolia, equivalente ao sentimento de morte em vida, habita com naturalidade esse mundo noturno das imagens de pesadelo. Elas tomam a cena e criam o clima da ação persecutória, cuja arbitrariedade realça, no entanto, a ironia dessa situação trágica”. ARRIGUCCI JR., Davi. “A noite de Cruz e Sousa”. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 171.

munharia, então, que a aventura da língua francesa participa de um espírito de tradução, de um espírito que faz passar, que difunde a poesia na prosa [...].<sup>4</sup> (p. 75)

Nesse sentido, também é possível pensar o poema em prosa — para usar a imagem de Cruz e Sousa no trecho acima transcrito — como um canteiro de obras: um texto trabalhado a partir de outros textos, em que se percebem desdobramentos do poético, em vez de acabamento e completude. Ademais, esse espaço literário, entendido como tradução e adaptação, sugere uma espécie de zona de contato, em que o Mesmo e o Outro se sobredeterminam — não à toa, o poema em prosa nasce no mesmo período em que se institui outra escrita híbrida, a saber, o relato de viagem naturalista.<sup>5</sup>

Se, como aponta Barbara Johnson, “vendo-se como a voz imediata da alma, da expressão original da subjetividade, a poesia não consegue perceber tanto o seu status de código, quanto a sua relação com outros códigos, ou seja, a sua mutilação necessária, produzida pelo processo mesmo de exclusão, do que seu sentido de totalidade e originalidade de fato depende”,<sup>6</sup> o poema em prosa surge como o duplo da poesia, aquilo que, na sua composição, esta negligenciou, mas que a compõe e a denuncia enquanto código feito por meio do corte do prosaico, isto é, do que não se adapta ao poético. Em outras

---

4. PLEYNET, Marcelin. “Le poème en prose et la poésie”. In: *L’Infini*, n. 48, hiver 1994, pp. 67-84. Optei por traduzir todos os textos teóricos e críticos em língua estrangeira sem versão para o português. Os textos literários aparecem apenas no original.

5. O conceito “zona de contato” é de Mary Louise Pratt, empregado em seu livro sobre relatos de viajantes: *Os olhos do império*. Segundo Pratt, na introdução do seu estudo, “o conceito ‘zona de contato’ é utilizado frequentemente em minha discussão como sinônimo de ‘fronteira colonial’. Mas enquanto este último termo se baseia numa perspectiva expansionista europeia (a fronteira é uma fronteira apenas no que diz respeito à Europa), ‘zona de contato’ é uma tentativa de se invocar a presença espacial e temporal conjunta de sujeitos anteriormente separados por descontinuidades históricas e geográficas cujas trajetórias agora se cruzam. Ao utilizar o termo ‘contato’, procuro enfatizar as dimensões interativas e improvisadas dos encontros coloniais, tão facilmente ignoradas ou suprimidas pelos relatos difundidos de conquista e dominação. Uma ‘perspectiva de contato’ põe em relevo a questão de como os sujeitos são constituídos nas e pelas relações uns com os outros”. PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999. p. 32.

6. JOHNSON, Barbara. “Poetry and Its Double: Two Invitations au Voyage”. In: *The Critical Difference*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985, p. 47. Em seu estudo sobre o poema em prosa, Johnson chega a essa conclusão por meio da comparação dos dois “Invitation au voyage” de Baudelaire, a versão em prosa e a em verso.

palavras, produzido na relação com a poesia, e a partir da poesia, da sua tradução, o poema em prosa explicitaria o aspecto construtivo de qualquer código.

Assim, voltando a “Umbral”, Cruz e Sousa sugere, num primeiro nível, uma correspondência do poema em prosa com esse duplo, que mostra as entranhas — “os formidáveis ventres abertos” — também do poético. Num segundo nível, apresenta outra homologia, do processo construtivo do poema em prosa com a cidade que se reforma e que, nesse movimento, exclui as suas partes indesejadas, para tentar se mostrar intacta. De forma ambivalente, a revolta no terreno pode se referir tanto a um espaço urbano em mutação — à capital da República que nascia e que, de acordo com seus ideólogos e administradores, precisava livrar-se dos seus dejetos e do seu passado, dos quais entretanto não conseguia livrar-se — como também à linguagem *em trabalho* no poema em prosa.

Ao exigir do poema em prosa os mesmos atributos do poético, isto é, do lírico (brevidade, densidade, gratuidade, autonomia, organicidade), a crítica em geral o toma pelo que ele pode não ser, ou pelo que pode ser o oposto dele.<sup>7</sup> Como argumentou Clive Scott, outro estudioso dessa escrita, em texto em que busca ressaltar, justamente, o seu aspecto inorgânico, inacabado, isto é, em processo,

muitas vezes o poema em prosa parece ser um método de captar o pré-poético; o dinamismo dos poemas de Rimbaud deve-se em larga medida a um nascer, a um tomar ou mudar de forma. Aqui, a própria fluidez do gênero deriva de seu objetivo de registrar nada mais do que o impulso de fazer poesia, o surgimento da matéria-prima poética. É a gestação tornada visível, a tentativa muitas vezes canhestra de algo vir a ser, e ser de modo único.<sup>8</sup>

**N**essa perspectiva, o poema em prosa seria menos o poema construído do que uma amostra dos bastidores da criação, isto é, desse canteiro de obras. Nele, estão expostos os

---

7. De acordo com Suzanne Bernard, que escreveu um volumoso estudo sobre o poema em prosa, este certamente “comporta um princípio anárquico e destruidor, pois ele nasce de uma revolta contra as leis da métrica e da prosódia — e muitas vezes contra as leis habituais da linguagem; mas toda a revolta contra as leis existentes é obrigada, muito rapidamente, se ela quer ser uma obra viável, a substituir essas leis por outras, sob pena de acabar inorgânica e informe. Ora, é uma exigência própria à poesia chegar à criação de uma *forma*, ou seja, exprimir, organizar o mundo obscuro que o poeta carrega dentro de si”. BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959, p. 13.

8. SCOTT, Clive. “O poema em prosa e o verso livre”. In: *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 289.

defeitos de composição, os devaneios e, concomitantemente, a busca de originalidade. Ainda, e mais importante, ele procura, como se disse, exhibir a genealogia da criação poética, contra o seu acabamento ou permanência. Com isso, ele se opõe, igualmente, à usura, isto é, à contenção da língua. Segundo Pleyne, “independente do ponto de vista que o considerarmos não podemos não constatar que o poema em prosa está ligado a um novo mundo de penetração e de revelação da presença da poesia como aparição da verdade na língua”. O trabalho “da língua na língua”, que “o poema em prosa assinala ao mesmo tempo que o dissimula”,<sup>9</sup> abriria, de acordo com Pleyne, um campo de possibilidades.

Por isso, talvez, que, quando não cumpre a promessa de ser *como se fosse* um poema na fôrma da prosa, o poema em prosa seja lido, tanto no Brasil da Primeira República quanto na França de Napoleão III, como um tipo de escrita disforme. Porque no seu espaço estão autorizados todos os excessos que os modernizadores e os poetas oficiais visam a esconder. No caso de “Umbra”, ele acaba se tornando, ao mesmo tempo, uma alegoria da transformação urbana e uma forma de desnudamento de um Brasil republicano e despótico. Dito de outro modo, se, por um lado, ele mimetiza, por sua forma, o bota abaixo, a dança das cadeiras, a precariedade econômica, por outro, ao mostrar-se como um *work in progress*, esse tipo de texto funciona como um antídoto à ilusão de civilização, pois ele exhibe não só as rachaduras, como também a artificialidade do processo, lançando a desconfiança a qualquer discurso redentor e/ou deslumbrado com as novidades estrangeiras.

## 2.

**Desconfiança.** Não é outra a posição de Raul Pompeia, nas suas *Canções sem metro* (1900), que vieram sendo escritas e publicadas parcialmente desde os anos 80 do século XIX. Se, diferentemente de *Missal*, esse *work in progress* de Pompeia não foi atacado pela crítica brasileira da época, isso se deveu, talvez, aos laços de amizade do seu autor, ou à boa recepção do seu romance *O Ateneu*. Deveu-se, também, provavelmente, ao fato de os poemas em prosa terem sido publicados antes, espaçadamente, em jornais — alguns de província — e de a coletânea só haver sido lançada postumamente, isto é, após a morte trágica do escritor. Além disso, em termos de sua organização interna, a

---

9. PLEYNET, Marcelin. “*Le poème en prose et la poésie*”, op. cit., p. 76.

coletânea de Pompeia parece ser mais equilibrada que a de Cruz e Sousa, assim como, apesar de certo artificialismo na organização das seções, os poemas em prosa, gestados ao longo dos anos e publicados por assim dizer incompletos, possuem forma e temática similar. O disforme, no caso, advém de outros aspectos que serão explorados a seguir.

Com o fito de trazer mais elementos para esta discussão sobre os primórdios do poema em prosa no Brasil, veja-se, então, um fragmento de uma das canções sem metro de Pompeia, “irmã” de “Umbrá”, intitulada “Noute”, que em sua primeira versão, de 1885, intitulava-se “Noite”. A mudança fônica no título de uma versão à outra parece indicar uma predileção tardia pela forma arcaica e rebuscada; ela reforça, igualmente, o parentesco com o poema de Cruz e Sousa; ainda, a tonalidade cerrada reitera o aspecto lúgubre e, paradoxalmente, iluminador da noite.

Chamamos treva à noute. A noute vem do Oriente como a luz. Adiante, voam-lhe os gênios da sombra, distribuindo estrelas e pirilampos. A noute, soberana, desce. Por estranha magia revelam-se os fantasmas de súbito.

Saem as paixões más e obscenas; a hipocrisia descasca-se e aparece; levantam-se no escuro as vesgas traições, crispando os punhos ao cabo dos punhais; à sombra do bosque e nas ruas ermas, a alma perversa e a alma bestial encontram-se como amantes apalavrados; tresanda o miasma da orgia e da maldade — suja o ambiente; cada nova lâmpada que se acende, cada lâmpada que expira é um olhar torvo ou um olhar lúbrico; familiares e insolentes, dão-se as mãos o vício e o crime — dois bêbedos.

.....  
Chamamos treva à noute — a noute que nos revela a subnatureza dos homens e o espetáculo incomparável das estrelas.<sup>10</sup>

Como em “Umbrá”, a noite aqui traz à tona imagens demoníacas, que a luz do dia obscurece e acoberta. Aliás, o mundo rebaixado, em negativo, é uma constante também nas canções de Pompeia. Em “Noute”, isso vem corroborado pela epígrafe do poema, anexada e recortada para a publicação em livro; trata-se do poema “Crépuscule du soir”, de Baudelaire, e, mais especificamente, da seguinte estrofe: “... *Le ciel/ Se ferme lentement comme une grande alcôve,/ Et l’homme impatient se change en bête fauve*”.<sup>11</sup> Se a metamor-

---

10. POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013, pp. 103-4.

11. BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Pocket, 1989, p. 120.

fose é outro traço dessa escrita e remete ao seu pioneiro na França, Aloysius Bertrand,<sup>12</sup> a diferença, nesse caso, é a transformação do homem em seu duplo, que o habita, e que só a noite faz emergir. Interessante, ainda, é que a articulação noite-animal-homem, perceptível na epígrafe, mas apenas sugerida no poema — na menção ao encontro amoroso da alma perversa e da alma bestial e à “subnatureza” humana — detalha um pouco mais esse duplo, um híbrido, como o lobisomem, ou seja, o homem que é *tocado* pela noite: “*Voici le soir charmant, ami du criminel;/ Il vient comme un complice, à pas de loup*”<sup>13</sup>

Porém, o monstruoso, pensado em termos de desproporcionalidade e deformidade, está presente também no nível formal, isto é, no próprio modo de construção de um bom número de poemas, entre, de um lado, o tamanho dos textos, em geral bastante curtos, e, de outro, a eloquência altissonante da voz poética. Pois, se Pompeia, em algumas das canções, abusa das fábulas, das moralidades, ou mesmo da pequena narrativa sobre algum evento cotidiano, isso vem quase sempre acompanhado de um tom grandioso e categórico, ou de uma dramaticidade exacerbada (traço que também parece aproximá-lo do autor de *Missal*), o que atesta o seu desejo de totalidade.<sup>14</sup>

Alguns desses traços estilísticos estão em “Noute”. Contudo, valeria transcrever, na íntegra, outro poema em prosa de Raul Pompeia, intitulado “O ventre”. Nele, fica ainda mais clara a desproporção entre a forma de certo modo contida do texto e o seu aspecto alegórico e totalizante — que o distancia, por exemplo, da ironia e da moralidade às avessas encontráveis, por exemplo, nos poemas em prosa de *Le spleen de Paris*, de Baudelaire.

A atração sideral é uma forma do egoísmo. O equilíbrio dos egoísmos, derivado do turbilhão, faz a ordem das cousas.

---

12. Sérgio Milliet, em texto sobre o poema em prosa, assinala que “há em Aloysius Bertrand uma atmosfera de bruxaria. As personagens dessas estampas que lhe sugerem os poemas subitamente rasgam o papel e põem-se a viver da vida própria. Pormenores se ampliam, se agitam e, de parte que eram de um todo, tornam-se independentes. Monstros nascem ou se metamorfoseiam. O nariz cresce e vira bicho. A torre da catedral cria pernas, o céu tempestuoso se anima. Ruídos aterrorizantes escapam das velhas casas assombradas. Aos poucos nos integramos em um mundo inédito e fantástico, mas acabamos achando naturais as mais espantosas mágicas”. MILLIET, Sérgio. “O poema em prosa”. In: *Três conferências*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1955, pp. 18-9.

13. *Le Fleurs du Mal*, op. cit.

14. Para fins de comparação, ver, por exemplo, as duas “Orações”, ao sol e ao mar, que abrem e fecham, respectivamente, o *Missal* de Cruz e Sousa.



Passa-se assim em presença do homem: a fúria sedenta das raízes penetra a terra buscando alimento; na espessura, o leão persegue o antílope; nas frondes, vingam os pomos assassinando as flores. O egoísmo cobiça a destruição. A sede inabrandável do mar tenta beber o rio, o rio pretende dar vazão às nuvens, a nuvem ambiciona sorver o oceano. E vivem perpetuamente as flores, vivem os animais nas brenhas, e vive a floresta; o rio corre sempre, a nuvem reaparece ainda. Esta luta de morte é o quadro estupendo da vida na terra; como o equilíbrio das atrações ávidas dos mundos, trégua forçada de ódios, apelida-se a paz dos céus.

A fome é a suprema doutrina. Consumir é a lei.

A chama devora e cintila; a terra devora e floresce; o tigre devora e ama.

O abismo prenhe de auroras alimenta-se de séculos.

A ordem social também é o turbilhão perene ao redor de um centro. Giram as instituições, gravitam as hipocrisias, passam os Estados, bradam as cidades... O ventre, soberano como um deus, preside e engorda.<sup>15</sup>

**A**qui, a condensação — corroborada pelas orações curtas —, aprendida com os modelos europeus (Bertrand, Baudelaire), convive com a alegoria e, no caso específico desse poema em prosa, com uma visão que se pode chamar de darwinista da sociedade, na qual o homem é um ser movido puramente por instinto, mais um dos animais na face da Terra a reproduzir a ordem do universo. Daí o tom pessimista mas categórico, graças ao emprego constante do verbo “ser” no presente, de denúncia indireta da realidade social no conjunto dos poemas, por meio da visão da história pelo viés do mundo natural, o que se opõe não só à gratuidade, apregoada por Suzanne Bernard como sendo uma das características do poema em prosa, como também ao tipo de engajamento, à distância, que se pode ler em Baudelaire.<sup>16</sup> E isso, provavelmente, porque o homem de letras, no Brasil de final do século XIX, não consegue abster-se das questões políticas e terrenas para viver nas nuvens. Mais ainda, por conta da heteronomia do campo literário, da impossibilidade de o escritor viver da sua pena e de, eventualmente, ter de

---

15. POMPEIA, Raul. “O ventre”. In: *Canções sem metro*, op. cit., pp. 101-2.

16. O engajamento irônico, sutil e agudo em Baudelaire foi estudado por Dolf Oehler. Ver especialmente OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997; *O velho mundo desce aos infernos: autoanálise da modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999; *Terrenos vulcânicos*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

depende do jornalismo, de cargos públicos e políticos, o trabalho “de arte”, no Brasil da época, traz para junto de si tanto o nacionalismo, quanto a crítica social, nos quais Pompeia, em diferentes fases de sua trajetória, é dos artistas mais engajados.

Em *Literatura como missão*, Nicolau Sevcenko busca entender os vínculos dos homens de letras não apenas com o progresso técnico<sup>17</sup> ou com o mercado, mas sobretudo com a política e com as ideologias à disposição no período. Para o autor, num primeiro momento, ao lado de parnasianos e realistas, os simbolistas se sentiriam “unanimemente repelidos e postos de lado em favor de aventureiros, oportunistas e artistas”.<sup>18</sup> Observando em bloco todos esses literatos, o autor elenca motivos e temas similares nos escritos de um Cruz e Sousa, um Coelho Neto e um Raul Pompeia. Nesses autores, que a crítica literária tem costumado separar em correntes antagônicas, Sevcenko chama a atenção para o tema do mundo incolor, metáfora da melancolia, perceptível no apêndice à seção “Vibrações” — excerto do poema em prosa “Vítima do incolor”<sup>19</sup> — de Pompeia, e, igualmente, em “Dias tristes”, de Cruz e Sousa. Ou, ainda, para o tema do impulso destrutivo, cuja explicação estaria na pouca atenção dada a eles pelo universo político oligárquico. Ao invés de um voluntário distanciamento do poder, Sevcenko quer evidenciar o desejo de participação desses intelectuais no processo político, que, entretanto, os rejeita. Em boa medida, o pessimismo destrutivo de Pompeia, que se pode ler no poema acima, articulado à grandiloquência, diz desse momento político de que, apesar de relativamente alijado, ele acaba, a seu modo, tomando parte.

### 3.

**Ao** articular o discurso latino-americano ao europeu, em uma referência à enciclopédia chinesa de Borges, citada por Foucault na introdução de *As palavras e as coisas*, Silviano Santiago se refere justamente ao monstruoso do discurso latino-americano, a

---

17. Ver, sobre as relações entre literatura e técnica, no período em questão, SÜSSEKIND, Flora. *O cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

18. SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 109.

19. Segundo as notas de Gilberto Araújo, da edição das *Canções sem metro* com que estou trabalhando (op. cit.), antes de aparecer excerto na edição póstuma, “Vítima do incolor” é publicado pela primeira vez, em 1883, no *Jornal do Comércio*, de São Paulo, e, mais tarde, em 1889, na *Galeria Ilustrada*, de Curitiba, p. 177.

esse espaço em que os incongruentes, na visão europeia — o Mesmo e o Outro —, saem de mãos dadas e questionam, assim, a própria ideia de um espaço puro, que a Europa tentou criar para si. De acordo com Santiago,

nossos autores sempre souberam integrar *num solo único*, ou seja, através da linguagem literária e artística, os dois ferozes inimigos alimentados pelo etnocentrismo, o Mesmo e o Outro. Leitões, sereias, cães em liberdade, animais pertencentes ao imperador ou desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, esses seres heteróclitos sempre conviveram familiarmente no mesmo espaço enciclopédico latino-americano.<sup>20</sup>

**E**, pensando novamente nas sugestões de Pompéia e na epígrafe que ele anexa ao seu poema em prosa, não seria justamente o lobisomem, esse híbrido, com fortes relações com a cultura popular,<sup>21</sup> uma síntese dessa integração?

Na literatura brasileira, José Lins do Rego vinculou-o ao homem livre, isto é, ao seleiro José Amaro, no romance *Fogo morto*. De acordo com Silviano Santiago, que em seu texto se detém na leitura desse romance,

Ao final do segundo capítulo [de *Fogo morto*] se lê: ‘No outro dia corria por toda a parte que mestre José Amaro estava *virando* [...] lobisomem. Fora encontrado pelo mato, na espreita da hora do diabo; tinham visto sangue de gente na porta dele’.

O verbo que o livro mais conjuga para José Amaro é o verbo *virar*, já que ele nunca é, e se for, será alguém sem identidade definida, ou com identidade a ser definida pelos outros para ser mais justamente marginalizado. [...].

O lobisomem será triplamente excluído em *Fogo Morto* — das terras pelo senhor de engenho, da comunidade pelo temor religioso do povo e da família pela raiva da mulher. [...]. Triplamente ameaçador, triplamente excluído, resta-lhe a autoexclusão. Se suicida com a faca de cortar sola, completa o narrador.<sup>22</sup>

---

20. SANTIAGO, Silviano. “A ameaça do lobisomem”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro, Abralic, n. 4, p. 35, 1991.

21. Segundo Marcelin Pleyne, “se [...] fixarmos o nascimento do poema em prosa à obra de Aloysius Bertrand e, por continuidade, ao romantismo, devemos levar em conta [...] um elemento novo, a saber, o gosto pronunciado dos românticos pelas literaturas estrangeiras e pelas culturas folclóricas, e populares”. Op. cit., pp. 74-5.

22. Op. cit., pp. 40-1.

Mesmo que, em seu texto, Silviano Santiago se refira ao modernismo latino-americano, que, de acordo com o seu argumento, teria muito o que ensinar ao estruturalismo francês assim como ao cânone latino-americano, nos primeiros anos da República brasileira são outros os monstros que precisam ser excluídos ou “coagulados”, para usar outra expressão desse texto de Santiago.<sup>23</sup>

Nesse contexto de surgimento de um “novo” país, sob a lógica neocolonial, o discurso busca frear a transformação perpétua, a não identidade dos não códigos, que uma escrita híbrida como a do poema em prosa — e aqui se podem incluir outros textos híbridos, como, por exemplo, *Os sertões*, de Euclídes da Cunha, ou as reportagens de João do Rio — traz à tona. Busca, com isso, evitar a convivência do Mesmo com o Outro. Portanto, mais do que a não referencialidade, que é típica do Simbolismo, o que parece incomodar os críticos do poema em prosa é, sobretudo, essa convivência intolerável, essa falta de limite entre a prosa e a poesia, entre a arte e outros discursos, entre o eu e o Outro.

Um desses críticos, ao se referir a *Missal*, viu no livro e no seu autor uma mescla para ele imperdoável, da Civilização com a África, tudo isso filtrado pela visão “maravilhada”, isto é, “tocada”, do poeta provinciano negro. Segundo Araripe Júnior, crítico de primeira hora do livro, o autor de *Missal* “deixa-se assoberbar pelo delírio das grandezas” (p. 148) do Rio de Janeiro. Segundo ele, Cruz e Sousa é um poeta maravilhado,

Ingênuo no meio da civilização ocidental, para a qual seus antepassados concorreram apenas com o braço físico, ele olha para tudo com os olhos de um Epimênides; e todas as suas sensações são condicionadas por movimentos de surpresa que se diluem imediatamente em gestos de adoração. Imagine-se este africano na rua do Ouvidor, transportado de uma cidade pequena e acanhada como é a capital de Santa Catarina. Tudo nele se transforma nas sensações do naufrago de uma raça, que pelos seus dotes se encontra iniciado na grande vida e relativamente acomodado no seio arminoso (como ele mesmo diz) dessa deliciosa movimentação.<sup>24</sup>

---

23. O autor vincula o termo à droga pura que começa a circular no mercado londrino e que impede, na novela de Stevenson que ele comenta — *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* —, a metamorfose no monstro: “Do momento em que o médico utiliza apenas a pureza dos produtos que são comercializados no mercado, não é mais possível o jogo das transformações”. Assim, arremata Santiago, “a pureza coagula o monstro”. *Ibid.*, p. 44.

24. ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. “Movimento literário do ano de 1893”. In: *Obra crítica*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1963.

É possível ler a reprovação de Araripe Júnior como incompreensão do Simbolismo. Ou é possível lhe dar razão, já que a irregularidade de fato marca essa obra de Cruz e Sousa. No entanto, de acordo com o que se expôs até este ponto, falta a Araripe Júnior a perspectiva de que o poema em prosa pode se constituir — e tem se constituído —, justamente, em um espaço de experimentação, e de uso impróprio do alheio: tradução e adaptação. Assim, ao experimentar onde não devia (na Poesia), ao ver o que não devia (a multidão da rua do Ouvidor), de um modo que não devia (maravilhado), o poeta, por meio do poema em prosa, abre um campo de possibilidades e rompe com a espacialidade prevista. A desfaçatez, ou ingenuidade, do crítico está sobretudo na sugestão de que o centro da capital é uma cópia perfeita de Paris; de que o Brasil corresponde à civilização ocidental; de que a cultura negra não influenciou e não influencia a brasileira.

De acordo com Jeffrey Needell, em *Belle époque tropical*, livro em que o autor trata, entre outras coisas, da aclimação das ideias e modos de vida europeus no Rio de Janeiro de final do século XIX e começo do XX, para a elite carioca, “abraçar a Civilização significava deixar para trás aquilo que muitos [...] viam como um passado colonial atrasado, e condenar os aspectos raciais e culturais da realidade carioca que a elite associava àquele passado”.<sup>25</sup> Entretanto, referindo-se às obras na avenida Central,

Embora os grandes edifícios públicos governamentais, da Igreja, da literatura e das belas-artes fossem completos em si e integrados, a maior parte dos prédios da avenida apresentava uma fachada Beaux-Arts enxertada em uma construção simples e funcional, completamente divorciada, estética e funcionalmente, de sua aparência.<sup>26</sup>

O poema em prosa de Cruz e Sousa suspeita justamente dessa máscara atravessada por ideais de pureza. Ele mostra, na sua arquitetura enxertada, o divórcio entre a estética europeia e o contexto brasileiro. É compreensível, portanto, que a crítica de plantão o censurasse. Em outras palavras, ele obnubilava (para usar uma categoria estética do próprio Araripe Júnior) a visão almejada pelo civilizador.<sup>27</sup>

---

25. NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 70.

26. *Ibid.*, p. 66.

27. Ainda comentando as edificações recém-construídas, Needell escreve que “apesar de lhe faltar coerência arquitetônica do modelo parisiense, tal edifício [quer dizer, o modelo de edifício construído

De todo modo, há na crítica de Araripe Júnior algum acerto analítico, apesar do erro interpretativo. Pois não há como desconectar o poema em prosa dos ritmos da cidade e da *flânerie*. O desenvolvimento dessa escrita no século XIX depende, sobretudo, do contato do indivíduo com as massas urbanas e é aí que, segundo explica Clive Scott, está o seu ritmo:

O poema em prosa [...] é altamente descodificado [*uncoded*] (daí nossa dificuldade em defini-lo) e não possui estabilidade silábica. Sem a necessidade de deixar abertos canais transubjetivos, o mundo rítmico do poema em prosa permite o solipsismo vocal do *flâneur*, enquanto a multidão de outras vozes, outras versões rítmicas, gira no entorno. Mas a solidão solipsista não pode se sustentar, por mais que queira se proteger por meio de diferenciadores paralinguísticos e complexidade; outras vozes, multiplicidades vocais, intervêm.<sup>28</sup>

Está portanto em jogo, nesse passeio solitário do *flâneur*, o deixar-se contaminar. E a fatura do poema obedece ao ritmo dessa contaminação, como se lê em “Ritmos da noite”, de *Missal*, que o seguinte fragmento sintetiza: “No meu quarto, entro, enfim, agitado, da rua, com mil ideias, com mil impressões e dúvidas e fundamentalmente considero, tenho tão estranhos monólogos mentais, que quase me alucinam” (p. 107). Mais ainda, o eu poético e o poema são *tocados* pela noite e pela rua. Nela, também, como se tem reparado — e esse fragmento corrobora — está a origem do monstruoso e do disforme do poema em prosa que o crítico purista rejeita. Em certa medida, diferentemente de Cruz e Sousa, Raul Pompeia escapa da rua, enquanto espaço frequentado pelas massas; recolhe-se no seu gabinete a cinzelar as suas canções ao longo dos anos. No entanto, o que as contamina e o contamina talvez seja o espaço político, ou melhor, da política, que o autor carrega também para a sua obra que só virá à luz postumamente e que, como se viu, se deixa infiltrar no tema destrutivo e no tom afetado dos seus poemas em prosa, apesar de todo o controle — em termos de brevidade — que ele se impõe.

---

na Avenida Central durante a administração Pereira Passos] transmitia com eficácia, por meio de sua fachada, de sua localização na avenida e de produtos ou vínculos europeus, a sensação neocolonial de Civilização. A máscara acabava moldando os traços e afetando a visão do usuário”. Ibid.

28. SCOTT, Clive. “*The Rhythmicity of the French Prose Poem*”. In: *L’Esprit Créateur*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999, v. 39, n. 1, pp. 26-36, p. 30.

#### 4.

Em outro contexto, o entendimento do poema em prosa como poesia acabada, apenas dissolvida na fôrma da prosa, explica bastante a crítica de Suzanne Bernard ao “Invitation au voyage”, poema em prosa de Baudelaire. De acordo com Bernard, Baudelaire poderia ter construído, ali, “um mundo harmonioso de acordes simbólicos”. Mas, ao contrário disso, ele *desenvolve*<sup>29</sup> o poema em prosa: “Tudo o que era apenas sugerido ou em germe no poema em verso se encontra retomado, detalhado, circunstanciado na prosa”.<sup>30</sup> São, assim, introduzidos “elementos estranhos, vindos da prosa e que atrapalham a ‘cristalização’ poética”.<sup>31</sup>

De sua parte, Barbara Johnson argumenta que, para Bernard, o poético é igual à Lírica, e nessa não há espaço para o prosaico; ou, nas palavras de Johnson, para a cozinha, e para os termos a ela vinculados, que estão explícitos na versão em prosa:

A inabilidade de Bernard para engolir o ‘rico, estimulante alimento’ no *Invitation* em prosa resulta, portanto, não de um simples excesso de detalhe, mas de um conflito de códigos. Cozinhar, que é certamente estranho à tradição lírica, causa distúrbio aqui na coerência do código poético — mas faz isso para revelar que o ‘poético’ é ele mesmo nada mais do que um código. Baudelaire de fato investiga a forma como a poesia funciona *enquanto* código na prosa do *Invitation*, assim como em outros poemas em prosa. O fato de muitos leitores acharem o gênero poema em prosa problemático é devido ao fato de ele se chamar de um ‘*code struggle*’, ficando tanto entre o verso e a prosa quanto dentro dos próprios poemas em prosa.<sup>32</sup>

Ou seja, alguns poemas em prosa — como esse de Baudelaire — não se encaixam na proposta de Bernard,<sup>33</sup> de que o poema em prosa seja um gênero, porque eles, já que heteróclitos e em transformação, põem em xeque a ideia mesma de gênero.

---

29. Grifo meu.

30. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, op. cit., p. 144.

31. *Ibid.*, p. 145.

32. “Two Invitations au Voyage”, op. cit., p. 25.

33. Há, evidentemente, outros de Baudelaire que se encaixam em sua proposta do poema em prosa como gênero.

Entre o poema em prosa e o poema em verso [de *Invitation au Voyage*], [...], o trabalho de mutilação e correção opera indefinidamente *nas duas direções*. Cada um dos dois textos é pretexto do outro; nenhum pode arrogar prioridade: a ‘matéria-prima’ já é um texto mutilado. Essa correção recíproca é, entretanto, assimétrica: enquanto é a heterogeneidade diversa dos códigos culturais o que foi excluído do verso, a infinita inclusividade da prosa se espraia tão longe quanto a inclusão do próprio gesto de inclusão. Mas, incluir a exclusão da inclusividade é apagar ou pôr em xeque a própria fronteira entre o dentro e o fora, os próprios limites do espaço poético. Assim fazendo, o poema em prosa questiona a sua própria exclusão à poesia (‘prosa’) assim como sua interioridade a ela (‘poema’).<sup>34</sup>

**P**or isso, nem prosa, nem poesia, o poema em prosa é o Outro da poesia no sentido de que é o seu duplo, assim como, pode-se sugerir, o lobisomem é o duplo do humano: “o espaço duplo enquanto o espaço de sua própria divisão, como seu ‘outro estágio’ onde o que foi reprimido pela poesia interminavelmente retorna nas enigmáticas figuras da sua estranha familiaridade”.<sup>35</sup>

Lê-los sob o signo da poesia é um modo de coagular o monstro.

---

**Jefferson Agostini Mello** é professor de literatura da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo e credenciado no Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. É autor de *Um poeta simbolista na República Velha: literatura e sociedade em Missal de Cruz e Sousa* (Florianópolis: Editora da UFSC, 2008). Seus temas atuais de pesquisa são o Simbolismo no Brasil e a ficção brasileira contemporânea.

---

34. Ibid., p. 48.

35. Ibid.