

**O GRITO E O MAR: SOBRE A TRANSFORMAÇÃO
DO PROCESSO POÉTICO EM CRUZ E SOUSA**
THE CRY AND THE SEA: ON THE TRANSFORMATION
POETIC PROCESS IN CRUZ E SOUSA

Anelito Pereira de Oliveira ¹

RESUMO: Este texto discute um tema praticamente ignorado pela crítica literária ao longo do século passado, que é o processo através do qual a obra de Cruz e Sousa chega, nos anos 1890, à complexidade expressa por livros como *Missal*, *Broquéis* e *Faróis*. Essa complexidade tem precedente na própria obra do poeta que ficou dispersa, em textos publicados em periódicos catarinenses e cariocas hoje constantes, em grande parte, da *Obra completa* sob a tarja de “O livro derradeiro”. Em dois desses textos – o poema “Grito de guerra” e o poema em prosa “O mar” –, percebe-se a transformação da escrita em sintonia com um fato histórico, de ordem biográfica: a mudança do poeta da periferia, a então Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, para o centro, o Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Cruz e Sousa. Poesia inicial. Escrita. Retórica. Poética

Ao se transferir da periferia para o centro em dezembro de 1890, trocando definitivamente a então Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, pelo Rio de Janeiro, Cruz e Sousa depara com a necessidade de alterar sua relação com a escrita, de romper, sobretudo, com a inocência que caracterizava essa relação. Vê-se na contingência de perceber que não pode ser mais o mero emissor de uma mensagem porque não há receptor conhecido e interessado, não há lugar para uma tal cena amistosa, para a vida social nos moldes da província. O que há, no novo lugar, é vida literária em configuração, agitada por banalidades, pelos cafés da Rua do Ouvidor, mas referendada, evidentemente, por esses elementos básicos, sistêmicos, que são o autor, o texto e o leitor. A princípio, ali haveria leitor para o texto produzido por qualquer autor; logo, era imperativo produzir o texto, uma outra escrita, diferente daquela de outrora.

O que Cruz e Sousa (2000) publica no jornal “Cidade do Rio” no início de 1891, na coluna “Formas e coloridos”, revela uma noção de texto como algo que se diferencia daquilo que ele havia feito anteriormente, marcado pela referencialidade que caracteriza uma mensagem em sentido corriqueiro, um enunciado funcional. Essa diferenciação, por sua vez, tinha início no estímulo: enquanto a mensagem era estimulada, sobretudo, por fatos – a

¹ Doutor em Literatura Brasileira pela USP, Professor na Universidade Estadual de Montes Claros, Email: anelitodeoliveira@gmail.com.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

chegada de uma atriz mirim, a inauguração de uma agremiação, uma data comemorativa –, o texto teria que ser motivado por si mesmo, ainda que tendo, se inevitável, alguma ligação com fatos. O que se coloca em questão, no texto, não é mais uma transigência pura e simples em direção ao externo, uma tentativa de abarcá-lo. Ao contrário, coloca-se em questão uma intransigência em relação ao externo, uma tentativa de confrontá-lo, com o que se afirma um distanciamento – base de uma torção – entre sujeito e objeto. No primeiro caso, quando o poeta objetivava realizar uma mensagem, aderiria-se à ordem estabelecida no externo, enquanto, no segundo caso, quando o poeta passa objetivar a realização de um texto, revela-se a desordem desse externo.

Tal situação denuncia que, a uma “ordem do discurso”, pensando a partir de Michel Foucault (2000, p. 40-53), corresponde uma certa ordem do externo em geral, sendo aquela um esforço de sistematização desta. A desordem do externo se revela no discurso exatamente quando este subverte o princípio da exterioridade – que consiste, segundo Foucault, na restrição do sujeito ao lado de fora do discurso, num distanciamento entre aquele que diz e aquilo que é dito –, considerado fundamental à manutenção da ordem do discurso. À medida que ater-se à “exterioridade” é exigência básica para a “condição de possibilidade” do próprio discurso, para que este se organize, o discurso entra em crise quando o sujeito transpõe a sua exterioridade – do discurso – e penetra na sua contraparte, a interioridade. É o que se verifica no ponto culminante da obra de Cruz e Sousa, lá nos *Últimos sonetos*.

Dois escritos podem ser relacionados como exemplos dessa transição da mensagem para o texto: o poema “Grito de guerra”, homenagem aos abolicionistas, e o poema em prosa “O mar”. Antes de proceder à análise de ambos, é preciso mencionar algumas de suas características gerais. Primeira: sob o poema, encontra-se um fato central da história brasileira no século XIX, o abolicionismo, enquanto sob o poema em prosa encontra-se o que se pode entender por um não-fato, uma coisa, o mar. Segunda: o poema se destina a determinados receptores, tendo por base um assunto que estes conhecem, enquanto o poema em prosa não tem destinatário certo, não se detém num assunto específico, mas antes no que se pode chamar de generalidade. E terceira: o poema é marcado por um tom de exaltação, deixando pressuposta uma convicção sobre o dito, enquanto o poema em prosa apresenta um tom vacilante, como que a reconhecer o “locus” vago, dir-se-ia mesmo o abismo, a partir de onde se edifica.

Essa alteração de tom é tanto mais importante à medida que sinaliza para um movimento em direção a uma “escrita menos que escrita”, nos termos de Jacques Rancière *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

(1996, p. 11), que se caracteriza por uma apresentação “não mimética” e a valorização do silêncio, aspectos presentes na obra de Mallarmé, por exemplo. Essa escrita se mostrará desestabilizada em função dos “índices de oralidade” que a atravessam, aquilo que, de acordo com Paul Zumthor (1993, p. 35), “informa-nos”, no interior de um texto, “sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação*”. A desestabilização da escrita sousiana pela oralidade evidencia uma espécie de apropriação de traço fundamental da cultura brasileira, que é a “auditividade”, conforme uma compreensão de Luiz Costa Lima (1981, p. 15-19). Em suma, é bastante claro - para aludir às distinções fundamentais estabelecidas por Aristóteles (1991, p. 218) e tensionadas à exaustão mais recentemente por Paul Ricoeur (2000, p. 17-75) – que o que se coloca no poema ainda é um caso de retórica, enquanto o que se coloca no poema em prosa já é um caso de poética. Consideremos, pois, os trechos mais significativos do poema:

Grito de guerra

Bem! A palavra dentro em vós escrita
Em colossais e rubros caracteres,
É valorosa, pródiga, infinita,
Tem proporções de claros rosiclères.

Como uma chuva olímpica de estrelas
Todas as vidas livres, fulgurosas,
Resplandecendo, - vós tereis de vê-las
Rolar, rolar nas vastidões gloriosas.

(...)

Quem como vós principiou na festa
Da liberdade vitoriosa e grande,
Há de sentir no coração a orquestra
Do amor que como um bom luar se expande.

Vamos! São horas de rasgar das fronteiras
Os véus sangrentos das fatais desgraças
E encher da luz dos vastos horizontes
Todos os tristes corações das raças...

(...)

O pensamento é como o mar – rebenta,
Ferve, combate – herculeamente enorme
E como o mar na maior febre aumenta,
Trabalha, luta com furor – não dorme.

(...)

Quem vai da sombra para a luz partindo
Quanta amargura foi talvez deixando

Pelas estradas da existência – rindo
Fora – mas dentro, que ilusões chorando.

Da treva o escuro e aprofundado abismo
Enchei, fartai de essenciais auroras,
E o americano e forte organismo
De retumbantes vibrações sonoras.

(...)

Os britadores sociais e rudes
Da luz vital às bélicas trombetas,
Hão de formar de todas as virtudes
As seculares, brônzeas picaretas.

Para que o mal nos antros se contorça
Ante o pensar que o sangue vos abala,
Para subir – é necessário – é força
Descer primeiro à noite da senzala.

(Cruz e Sousa, 1995, p. 344-346)

Entende-se facilmente o que este poema está dizendo. Não apenas em virtude do vocabulário, típico de um versejador iniciante, mas em decorrência, principalmente, do fato de que ele diz o dizível, ou seja, o convencionado. A simples colocação da questão do dizível aqui é significativa à medida que é ela que, no funcionamento da linguagem em geral, conforme postulado por Oswald Ducrot (1984, p. 461), resulta na colocação do problema do indizível. Pode-se observar que o poeta assim o faz - diz o dizível - em função da literatura, porque está sob o influxo do realismo de um Castro Alves, por exemplo. Entretanto, a questão se mostra naturalmente mais complexa à medida que o dizer por escrito desperta antes o campo da língua que o da literatura especificamente, enquanto fazer artístico. O parâmetro decisivo para a escrita desse poema, apesar das referências literárias que seu autor já tinha, é o espaço letrado em geral, tomado em conexão com o Esclarecimento, o que, à luz de Adorno e Horkheimer (1985, p. 19-112), implica complexidade.

À medida que é animado por esse parâmetro – e não havia outra opção a ser escolhida por um escritor que ainda não tinha projeto literário próprio –, o poema já se revela como algo que ignora seu lugar, isto é, o lugar que a ele foi consagrado na modernidade, conforme as reflexões de Octavio Paz (1991:33-57) e Martin Heidegger (1973: 224-268), entre tantos autores. Não se sabe como poema, mas apenas como uma mensagem, cuja essência é um argumento, cuja finalidade imediata, por sua vez, é o convencimento. Essa finalidade, naturalmente, nunca se pode atingir se não há pacto entre emissor e receptor (es), se não há acordo entre as partes em torno da “mercadoria” que aparentemente “negociam”: o sentido. *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

Atingir essa finalidade, nesse estágio inaugural da obra de Cruz e Sousa, não poderia significar nada menos que efetivar o sentido da mensagem.

Vê-se já na abertura do poema que esse sentido está previamente acordado entre as partes que o envolvem, que não será objeto de uma construção, de uma negociação propriamente dita. Não é um sentido que ainda será dado, que se desdobrará pelo escrito e se cristalizará como fruto de um “forçamento”, lembrando Alain Badiou (1996, p. 305-335), de sua dimensão interior-exterior. Pode-se dizer ainda que se trata de um sentido determinado “aprioristicamente”, anterior ao poema tal como este se apresenta, um sentido que funciona como uma espécie de substrato do poema: “o sentido”, portanto. Pode-se dizer, em última análise, que esse sentido é o senso comum do mundo letrado da época, o que ali está consolidado como conhecimento, verdade estabelecida, ordem discursiva vigente. O poema visa, preferencialmente, a uma adesão a essa ordem porque quem o escreve porta, evidentemente, um entendimento de que trata-se de ato básico para legitimar o aquele que diz – o pretendente a poeta – sob seu nome, como se fosse uma individualidade.

Entretanto, está claro que esse pretendente a poeta não diz nada de si mesmo, mas apenas aquilo que já está dito pelos “senhores que libertam escravos”, aos quais o escrito está dedicado. Esses senhores, dentro dos quais a palavra está escrita, onde o sentido está consumado, são uma coletividade meramente retórica, um “vós” fantasmagórico que, constituindo a substância do imaginário, atua decisivamente sobre o Cruz e Sousa de escritos como “Grito de guerra”. São os donos da “luz”, da razão iluminista já degenerada pelo esquematismo positivista, bem como são os donos da verdade sobre como externar essa razão: pela escrita. Homens de razão eram equivalentes, assim, a homens de escrita, o que, em contrapartida, diz que escravos negros, bem como índios e outros sacrificados, não eram homens. Óbvio que também não está fora do horizonte do “escrevente” desse escrito, para usar a expressão de Roland Barthes (1970, p. 33-35), uma vontade de tornar-se homem, de ser reconhecido como tal, pelo exercício da escrita. Sua humanidade, que, para ele, os outros divisariam, seria proporcional à certeza demonstrada sobre o que estava estabelecido como certo, como “reto”.

Pode-se dizer que a configuração desse escrito como mensagem, um dizer marcado pela transigência, decorre primeiramente de uma *relação de leitura* com o mundo escrito em detrimento de uma *relação de escritura*. Na verdade, o escrevente não escreve, mas apenas lê, reproduz um entendimento comum sobre o assunto em questão. Sua posição é, portanto, passiva. Seu intuito maior é ser fiel ao que já está escrito, codificado, e ele está lendo, *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

absorvendo, apenas aparentemente escrevendo. O que ele quer é ostentar, perante seus interlocutores, sua competência enquanto leitor, e mais: informar-lhes que participa do que está definido como consenso, que concorda que é aquilo que se deve dizer, com aquele regime de signos e com aquela estrutura formal.

Assim, não se trata aqui de um grito de guerra a soar, de algo que irrompe repentinamente, mas do desmembramento lógico de uma retórica sobre a insurreição. A fonte dessa retórica é a coletividade letrada, a aristocracia que se diz num “vós”, ou seja, que se assenta no “mundo escrito”, conforme a fértil expressão de Ítalo Calvino (1996, p. 4), fato que o escrevente considera lícito e, por isso mesmo, procura engrandecer. É a partir dessa coletividade, bem como para chegar a ela, alcançando sua compreensão, que a mensagem se efetiva no lugar do poema, isto é, onde se esperaria que o poema seria revelado, onde, pode-se inferir, o próprio escrevente, desejoso de ser poeta, gostaria que o poema acontecesse. Mas o poema, à luz da modernidade, é acontecimento em si, que se efetiva à revelia do que está retoricamente estabelecido, exigindo, por isso mesmo, uma disposição para o *fazer*, não apenas para o escrever, tampouco o passivamente ler.

Pode-se entender a legibilidade de “Grito de guerra”, bem como da maior parte do que Cruz e Sousa (1995) produziu em verso e prosa antes de 1891, como resultado da configuração do escrito como mensagem em detrimento do poema. Como mensagem, visa, preferencialmente, a um fim comunicacional, que é extrapoético, está fora de um universo artístico propriamente dito. É preciso enfatizar que não é o fato de conter uma mensagem que tira desse escrito sua qualidade de poema, já que é próprio do poema, é claro, conter mensagem, conteúdo funcional, também. O problema, que aqui está sendo demarcado, diz respeito ao fato de que esse escrito se reduz à mensagem, de que ele é mensagem, de que ele só é mensagem, de que ele só sabe ser como mensagem.

Essa qualidade de mensagem da escrita também não se deve apenas à primazia do conteúdo sobre a forma, muito menos à linearidade da forma, ao seu aspecto convencional. É mensagem simplesmente porque diz o dizível, o que se pode dizer, porque se submete à ordem escrita estabelecida, porque se conforma a uma mera leitura dessa ordem. Diz o dizível exatamente porque lê o legível, porque aquele que o escreve está numa posição passiva, obediente ao lado de fora, à coletividade letrada: “Bem!” – como a convir: assim é o mundo. Entretanto, ele não está, neste escrito em questão – daí a escolha – totalmente desligado do lado de dentro, completamente desgarrado de sua subjetividade, o que naturalmente seria impossível. Seu gênio se entremostra na recorrência a duas imagens: o mar e a senzala, únicos

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

momentos em que conteúdo e forma se amalgamam e resultam num ensaio de pequeno descompasso com a ordem escrita:

O pensamento é como o mar – rebenta,
Ferve, combate – herculeamente enorme
E como o mar na maior febre aumenta,
Trabalha, luta com furor – não dorme.

(...)

Para que o mal nos antros se contorça
Ante o pensar que o sangue vos abala,
Para subir - é necessário – é força
Descer primeiro à noite da senzala.

Notemos, primeiramente, o recurso visual comum às duas estrofes: o travessão. Seu aparecimento aqui é sensivelmente diverso do que se vê na segunda estrofe do poema, logrando demarcar um corte abrupto na expressão. Com o travessão, não se introduz mais apenas uma explicação, mas uma sensação do convulso e do movimento, do que *é* o mar e do *onde* está a senzala. Ser e estar são os dois termos que se apresentam aqui ao escrevente, que lhe exigem uma definição como etapa fundamental para a configuração do sentido de sua mensagem. O que *é* pensamento, para ele? E qual a substância em que está alicerçado esse pensamento? São questões inerentes, obviamente, ao “mundo escrito”, a partir do qual esse Cruz e Sousa escreve, mundo onde se localizam os interlocutores da mensagem. Inerentes no sentido de que estão dadas “aprioristicamente” constituem o fundamento desse mundo. Assim o *é* exatamente porque esse mundo não é especificamente literário, mas tão-somente letrado, supostamente pensante.

O afã de dar uma resposta precisa a essas duas questões – ao ser e estar do pensar - resulta num descompasso com o mundo escrito, num desvio dos seus parâmetros em nome de uma impressão própria. Não se pode dizer, com base no fato de que essa situação se configura gradativamente a partir da definição do pensamento como mar, que se trata aqui de uma estratégia de escrita, que, portanto, já estamos, por isso mesmo, diante de um texto, de uma “produtividade”, no sentido consagrado por Julia Kristeva (1974, p. 125-163), do produto de um processo, que traz inscritas suas marcas. Ainda aqui não se afirma um fazer artístico, uma “auto-representação”, que implica consciência sobre a obra em construção e sobre o caráter dividido do próprio sujeito, de acordo com Guy Rosolato (Apud Macksey e Donato, 1976, p. 214), algo em relação conflituosa com a realidade, mas antes uma tentativa

de informação precisa sobre a realidade. E esta – o escrevente, sem querer, deixa ver – não é o que está pensado, o que dela está dito.

A princípio apenas eloquente, a invocação da similitude entre pensamento e mar acaba por revelar um problema de que o escrevente está tomando consciência: o da limitação do pensamento à exterioridade, da sua suficiência apenas nos limites da ordem estabelecida pelos pensantes. Assim, o pensamento é como o mar até o ponto em que este denota apenas uma extensão, mas tende a ir além do mar – o que se conhece como mar – à medida que se intui uma interioridade do mar. Essa intuição não é pensada, premeditada – é, na verdade, algo que irrompe contra o sentido, depois do travessão, como uma espécie de contraforça da “força” significadora.

Sem dúvida, é uma outra voz que soa depois do travessão, conferindo ao mar características inusitadas, materiais, humanas, uma outra voz sobre a qual o escrevente tem pouco controle. Trata-se de uma intromissão, da emergência no escrito de algo realmente imprevisível, que desequilibra o estatuto de mensagem de “Grito de guerra”, cujas estrofes seguintes vão aludir à abertura, quebra, explosão, largura, partição, fora, dentro, abismo, vibração, som, cruzamentos, até chegarem ao paradoxo, tornado razoável, do descer para subir. Esse desdobramento é que impede uma compreensão meramente literária da predicação com que o mar é revestido a partir do travessão: não se trata ainda de literatura, porque não se está sob a égide desse regime de signos, ainda não se está naquele “interior da língua” onde a própria língua é “combatida” e “desviada”, para lembrar, uma vez mais, Roland Barthes (1997, p. 17).

Tal desdobramento tem importância, especialmente, à medida que evidencia a irrupção de um parâmetro cultural, que vai conduzir ao encontro do referente da problemática social, que, por sua vez, vai ser postulado como paradigma para um pensar ético, ou seja, contra o mal. Assim se entende porque nem o mar nem a senzala, em virtude da contraforça que se intromete a partir do travessão, já não são realidades pré-definidas, mas imagens de um ser e um estar, do “é” e do “onde”, do que se efetiva em convulsão e do que constitui espaço necessário de passagem. Com estas implicações, a mensagem deixa que se entreveja uma espécie de fatalidade do vir-a-ser: que ela, a mensagem, precisa se transformar, que ela mesma não poderá se cristalizar enquanto pensar comovido, ascender poeticamente, sem descer à “noite da senzala”, ali onde não se sabe nem se pode ler, onde não se sabe porque não se pode ler.

Não frustraria o desejo de sensatez claramente visado pela mensagem se a senzala se localizasse ao lado, à frente ou no meio, demandando, desta forma, um movimento de chegada: é força chegar. Mas ela se localiza justamente embaixo, implicando um movimento de descida: é força descer. Explicar-se-ia tal localização apenas como estratégia argumentativa com fumos de cientificidade: para subir, é preciso descer. Mas o elemento complicador aqui está justamente na interposição da noite entre o descer e a senzala (signo que, se tomado fosse com definida intenção estética, certamente seria dado como já suficientemente escuro). O que se impõe, portanto, não é apenas descer à senzala, mas descer à noite da senzala, mais do que a um espaço físico: é força descer a um espaço privado de luz.

Não é, pois, o cativo dos escravos que é convocado, primeiramente, como paradigma extremo para o pensar ético, até mesmo porque uma tal objetivação comprometeria a aura “intelectualizante” reivindicada pela mensagem, não seria uma mensagem digna de alguém que pensa. A noite é convocada, primeiramente, porque o que está em questão, o que constitui realmente o foco da mensagem, é o conhecer: é necessário, apesar de trabalhoso, erigir um conhecimento a partir do mundo não-letrado, daquele mundo onde supostamente nada se sabe, de lá onde não chegara o Esclarecimento. Aqui, neste entendimento com que fecha sua mensagem, não resta dúvida que o escrevente fala a si mesmo, expõe algo inaceitável para o mundo letrado. A noite da senzala é a instância fora da ordem escrita, onde não há escrita, ou seja, não há o que demanda uma legibilidade. Logo, tomar essa instância como paradigma para o conhecer vai resultar, fatalmente, numa ilegibilidade do que derivar desse conhecer, do que se escrever a partir daí, como o poema “Da senzala” (Cruz e Sousa, 1995, p. 234-235).

O poema em prosa “O mar”, aparecido em 25 de março de 1891 no jornal “Cidade do Rio”, revela-se como momento importante daquilo que se poderia encarar como prenúncio de um desvanecer da legibilidade da escrita sousiana. Aquele que o escreve, como já foi ressaltado, está agora definitivamente estabelecido no centro do país, na corte, no espaço onde a escrita já conta com estatuto de moeda forte para as trocas sociais. Para se integrar à sociedade, para ser reconhecidamente social, é preciso, antes de mais nada, articular uma escrita, mas não qualquer escrita. Impõe-se, naturalmente, a necessidade de realização de uma outra escrita, diferente daquela realizada na cidade natal, primeiramente porque essa escrita terá outros receptores. Quais?

Não é possível que aquele que escreve o saiba exatamente, é claro, mas apenas intua que são os da Rua do Ouvidor, uma coletividade letrada, afinada com as modas europeias, pouco ou nada tolerante com aquilo que delas destoasse, conforme se percebe na narrativa *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

biográfica sobre o poeta produzida por Raimundo Magalhães Jr. (1972, p. 71-101). Era imperativo corresponder à expectativa desses receptores, potenciais consumidores de jornal, no que diz respeito à novidade: demandava-se um fato textual novo, uma nova “notícia”, pode-se pensar, configurada a partir de um outro “o quê”, “onde”, “quando” e “como”, enfim, outros referenciais. E assim é que aquele que escreve se vê condicionado, por força de uma situação material, a começar a proceder a um “forçamento” da escrita até que ela extravase sua modesta limitação ao que está sendo entendido aqui como mensagem e vá se aproximando da deslimitação que, ao longo do século XX, estabelecer-se-ia como peculiar ao texto criativo, como elemento básico de sua complexidade.

Antes de exibir “O mar” em sua totalidade – porque agora o todo não prescinde das partes –, são necessárias algumas considerações, com vistas a demarcar ainda mais o lugar desse escrito no que postulo como desvanecimento da legibilidade. Primeiramente, é preciso notar que o esforço de ofertar um fato textual novo já impõe, por si só, uma tripla alteração conceitual na intuição daquele que escreve: 1) quanto à factualidade, 2) quanto à textualidade e 3) quanto à novidade. É plausível pensar que, para ele, fato deixa de ser algo restrito à “cotidianidade”, resultado de ação de indivíduos situados num tempo e espaço determinados. Escrever, por sua vez, deixa de se lhe apresentar como algo apenas funcional, que transige em direção a um leitor com finalidade unicamente informativa –, escrever perde, portanto, a subserviência à referencialidade que outrora caracterizara a mensagem, e, então, entremostrase a própria noção contemporânea de texto tal como articulada por Kristeva (1974, p. 24) e Derrida (1991: 7).

A novidade, finalmente, passa a ser intuída como modo particular de perceber o entorno, como o que resulta de uma impressão. Assim se compreende, sobretudo, o latente paradoxo desse escrito produzido para ser publicado em jornal, ainda que para uma coluna própria, ainda que jornal fosse suporte pouco noticioso naquela época. Com efeito, aparentemente “O mar” está longe, muito longe, de constituir fato textual novo para aqueles seus possíveis leitores, especialmente enquanto tema, mas também enquanto forma. Todavia, o jornalista Cruz e Sousa o exibe como fato textual novo, subscreve-o como a ostentar sua importância, exatamente como amostra de que intui outro entendimento sobre factualidade, textualidade e novidade. No fundo – é preciso ver – não se trata do conhecido, ou melhor, já não se quer tratar do conhecido. Enfim, o poema em prosa

O mar

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

Lá está o Mar, o grande encarcerado. Dali, daquelas raias a que está circunscrito, nem mais um passo dará jamais.

Estoure em turbilhões d'espuma branca, de onda em onda; gema, rebente revoltamente nas praias, desdobrando-se nelas como alvas e vaporosas peças de tule finíssima, que se desenrolam, e tudo será em vão, e ele, o Mar, continuará sempre, perpetuamente, no seu círculo estreito, sem liberdade, num tédio de chumbo, como um verdadeiro cárcere de bronze.

Ah! Desola imenso aquela ânsia de querer rebentar diques, alargar horizontes, tirar da frente as pesadas barreiras que se lhe opõem à marcha pelo mundo afora, ruindo continentes e territórios.

Mas, não é uma utopia doida, essa do Mar?!

Ele, que tem sido comparado a gigantes, a leões convulsos e ferozes, ele, que tem a calma e a tempestade, o Mar, não parece às vezes um forte.

Pelo sentimento profundo, estranho que o invade, no subterrâneo mistério da sua existência, mais parece uma frágil criança.

E ninguém mais infantil do que esse Laocoonte supremo, que chora e soluça eternamente, sem repouso, por um ideal que não se sabe bem o que é: se é o amor, se é a glória ou se é a morte, porque a morte é também um ideal quando a vida apenas chega a ser uma dúvida.

O mar lembra o possante autocrata de pedra, Tzar de todas as Rússias, com cem mil homens de guerra, vermelhos e rijos, colossais, de cabelos de sol, ásperos, rudes no semblante, duros como engrenagens, mineralizados no militarismo de aço, cheirando a hulha e a ferro fundido, mas vigorosos e belos, numa máscula beleza.

Cem mil homens armados até os dentes, e que ele manobra do fundo das estepes nevadas só com um gesto, tão alto, tão poderoso, imponente, quase sobre-humano, que a palavra morre para descrevê-lo.

Esse imperador do capacete e da espada, que frecha ordens e leis de batalha aos mais bravos generais do mundo como se frechasse raios d'extermínio sobre a humanidade, à maneira dum flamejante arcanjo rebelado.

Esse Alexandre III, matemático, geométrico, exato, certo na sua onipotência como o algarismo da sua hierarquia, impassível no Poder como múmia deificada, mas que há-de sentir na frente, à noite, as veias latejarem com os pavores surdos do nihilismo, essa nevrose negra da morte, - e soluças, gelado e trêmulo, por uma independência do seu ser falível, material, por uma liberdade que lhe dê mais caráter humano e lhe tire todo esse aspecto bárbaro que o torna um momo tartáreo ou um sátiro capro, repulsivo e horrendo, enchendo de um terror absoluto, incoercível, toda a face da terra.

-

Por isso, o Mar, encarcerado na sua eterna dor de bronze, ululando e gemendo, parece mais um combatente que luta em vão, interminavelmente, numa desesperante agonia, com os seus milhares de glaucos braços incomensuráveis abertos e levantados a um Ideal a que nunca chegará nem abraçará jamais!

(Cruz e Sousa, 1998, p. 56-57)

Excluído pelo próprio autor do conjunto de textos que aparecem sob o título de *Missal* em 1893, “O mar” ainda não é, realmente, uma peça artística bem faturada em todos os aspectos. Ainda não preenche os pré-requisitos que se consolidavam desde a década anterior, na França, como indispensáveis a uma estética simbolista, como se percebe a partir de Robert

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

Sabatier (1977), Henri Peyre (1974) e Pierre Martino (1970). Configura-se, na verdade, de maneira mais parnasiana, a começar pelo próprio tema, pela recorrência a imagens grandiloquentes e, em especial, pela pretensão de clareza, pela ostentação de lucidez. Certamente, é mais plausível pensar esse escrito, assim como outros aparecidos na mesma coluna “Formas e coloridos” de Cruz e Sousa, como um produto híbrido, em que se divisam elementos parnasianos e simbolistas.

Esse hibridismo é a própria confirmação de um estágio maneirista nessa escrita, um mal-estar em si mesma que logra apontar, no fundo, para o fato de que algo se move ruidosamente, muito a contrapelo. Esse mover poderia ser mais natural, mas não o é exatamente porque não se desdobra a partir de um diferente lugar de discurso propriamente dito – do romântico, já então superado –, mas apenas se dobra num lugar já cindido, cujas partes são idênticas no que diz respeito à concepção da autonomia da forma artística, ou seja, o lugar parnasiano-simbolista, como se pode depreender ainda a partir de Martino (1970, p. 2-26) e, de modo mais amplo, a partir de Arnold Hauser (2000, p. 727-955). Esse algo que se move ruidosamente contra si mesmo deixa-se afigurar como a própria forma que se dobra por não estar imbuída de uma certeza sobre o que ela mesma é radicalmente, para além do simulacro que constitui sua fatalidade, pelo simples fato de que se trata de forma moderna, que não é haurida numa origem, motivo pelo qual não pode ser original.

Este entendimento mescla, naturalmente, Gilles Deleuze (1994, p. 259-271) e Walter Benjamin (1994, p. 165-196). Para o primeiro, a modernidade se define pela “potência do simulacro”, que ele, numa política de reversão do platonismo, entende não ser cópia degradada de um original. Reflexão importante, para este trabalho, especialmente por romper com a dicotomia Essência/Aparência e Modelo/Cópia, categorias que sempre prejudicaram a avaliação crítica da obra sousiana. Para o filósofo alemão, por outro lado, a retirada do objeto da percepção do seu invólucro pelas técnicas de reprodução consiste exatamente na destruição da “aura”, num desaparecimento do original. À medida que se dobra sobre si mesma, que evidencia sua dificuldade de conformação, a forma sousiana, a partir desse estágio que se encontra em análise, expõe sua necessidade de encontrar identidade, de se diferenciar, para além do simulacro e da aura impossível.

Ao dobrar-se em movimento, essa forma denuncia, simultaneamente, seu estado de crise e ânsia de identidade, o que tem sido e o seu ideal de ser. Assim entendido, “O mar” se afirma como uma espécie de “pre-sentação” da forma que está-se constituindo em detrimento de uma representação do mar. Então, a latente deficiência desse escrito, sua dificuldade em *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

representar o mar, não se deveria apenas à inabilidade do ainda escrevente, mas, sobretudo, ao fato de que, no fundo, o que está em questão não é o “representar”, mas muito mais o “conhecer”, conforme arguta distinção proposta por Hugo Mari (1998, p. 13-163) numa instigante revisitação aos conceitos periclanos. O que se entremostra (Cruz e Sousa não tem domínio sobre isso ainda) como questão, portanto, não é a literatura, ou não é apenas a literatura, mas algo que se situa antes dela, daquilo de onde ela, enquanto saber original, emergiria.

Com efeito, o que em “O mar” se diz sobre o mar, em tom argumentativo, é o contrário do que comumente se diz, como que evidenciando-se que o que se quer não é dizer, mas desdizer o já dito. Nisso fica pressuposto, naturalmente, que o que está dito sobre o mar é o conhecimento estabelecido sobre o mar, de forma que desdizer o dito significa, automaticamente, alterar esse conhecimento, alargando os limites do dito em direção ao dizer, que, pensando com Emmanuel Lévinas e Paul Ricoeur (1999, p.15-33), culmina numa relação com outrem, no envolvimento com o outro, numa transição do campo da Ontologia para o campo da Ética. Desdizer o Dito sobre o mar equivale a alterar um conhecimento ontológico, essencialista, sobre o mar: o enunciado se processa a partir da premissa de que o mar não é o mar, mas sim uma representação historicamente consagrada, cuja característica básica é a liberdade.

Essa representação está fundamentada numa dada “parecência” (o mar parece livre), que, no entanto, não constitui um problema em si: não é porque parece que não é. O problema adviria do fato de a representação implicar, em si mesma, um distanciamento do objeto mar, a ponto de este “subressumir-se” em palavras, uma vez que a representação já constitui sistema próprio de signos, com suas próprias leis. Como se sabe, “sobressumir” é termo que corresponde, de maneira considerada mais plausível, a categoria hegeliana “Aufhebung”, que agrega os sentidos de “tirar”, “elevar” e “conservar”, conforme argumenta Ernildo Stein ao traduzir o ensaio “Identidade e diferença” de Martin Heidegger (1991, p 152), em que o termo aparece. Ao “sobressumir-se” em palavras, no caso aqui em questão, o objeto “mar” é tirado de sua condição de objeto, elevado para além da realidade e conservado como um “constructo” de palavras, nada mais. A resistência ao distanciamento, provocado pela representação, vai resultar numa “presentação” do objeto mar, tal como se revela já na frase de abertura do poema, em que um sensível tratamento sonoro e sintático, pela parataxe, provoca a emergência de uma ambigüidade a respeito da localização do mar:

A assonância desata o sentido de que o mar está tanto longe quanto perto de quem o está vendo, está lá mas também está cá, de forma que sutilmente se apresenta o enigma sobre onde está realmente esse objeto que se vê, para o qual se aponta: onde, afinal, é “Lá”? Seria, aparentemente, o “fora”, o “pensée du dehors”, com aquela complexidade descortinada por Michel Foucault (1990, p. 62), ao pensar em autores afins do mundo sousiano, como Hölderlin e Artaud. Mas esse fora, na verdade, não chega a se efetivar, dilui-se no mesmo instante em que se enuncia: lá é cá, por força da assonância, bem como pela parada brusca da frase com o signo “encarcerado”, que materializa, com precisão, um *interrompimento*.

Se não há “fora”, se esse “lá” está eivado de ironia, então o que há é “dentro”, tudo se dá dentro de uma instância em que não há separação entre sujeito e objeto, em que o que se diz, portanto, refere-se igualmente aos dois termos, que se assentam sobre uma identidade comum. Disso resulta que o atributo “encarcerado” não se aplica apenas ao mar, mas também àquele que escreve, antecipando futuras terminações em “ado” de que o poeta já feito lançaria mão: assinalado, emparedado. Também o esforço de personificação do mar ao longo do escrito não deixa dúvida de que não se trata exclusivamente de um objeto, mas também de um sujeito em irrupção. Com o signo “encarcerado” referindo-se a ambos, a identidade comum entre o mar e aquele que escreve apresenta-se como sendo o limite, astutamente enunciado como “raias”: fronteira entre países, mas também aquilo que configura o raiado, a superfície riscada, o que contém raias. Esse mar não está circunscrito, portanto, apenas a um limite, diga-se, geológico, a rochas, mas a um limite que emerge como marca, o que também já se enuncia na abertura:

donde se pode inferir: lá está a marca. No dizer, no processamento do sentido, irrompe o dito, como que a contrapelo do dizer: pode não ser o que se quer dizer, mas já está dito: lá está a

marca, ou seja, não é de mar que se trata; lá está a marca, ou seja, é de marca que se trata; e, sendo “lá” um espelhamento de “cá”, dêiticos idênticos: cá está a marca. A questão que aquele que escreve se coloca, interiormente, parece ser como explicitar essa marca não só enquanto conteúdo, mas também enquanto forma. Seu método, evidentemente pensado, consiste em desfazer o discurso estabelecido sobre o mar, por um lado, e figurar uma precariedade escritural, por outro, que já é a configuração da forma radical do mar: o mar não é o que se diz; o mar é o que não se pode dizer, mas que, no entanto, está-se dizendo.

Assim, o mar não é livre, não é forte, não é um Tzar, não é um imperador, não é Alexandre III; o mar é encarcerado, é frágil, é criança, é infantil, é Laocoonte supremo, é combatente idealista. Evidencia-se, naturalmente, que o mar é o que não se pode dizer não no horizonte da língua – diz-se, é claro, sobre ele -, mas no da cultura: o mar é o que não se admite que se diga sobre ele, isto é, índice de fraqueza, de não-poder, de impotência. Ora, essa ressemantização do mar decorre, de maneira decisiva, de um desvio da sua superfície e conseqüente postulação de sua profundidade, momento que assim se enuncia:

Pelo sentimento profundo, estranho que o invade, no subterrâneo mistério da sua existência, mais parece uma frágil criança.
E ninguém mais infantil do que esse Laocoonte supremo, que chora e soluça eternamente, sem repouso, por um ideal que não se sabe bem o que é: se é o amor, se é a glória ou se é a morte, porque a morte é também um ideal quando a vida apenas chega a ser uma dúvida.

O que o mar é, portanto, só o é em profundidade, aquém da superfície, instância em que, tal qual os demais seres, revela-se como existente, perde o estatuto de não-ser. Ao revelar-se a existência do mar - fato surpreendente, hiperbólico ou não -, afirma-se que não se trata de uma realidade restrita à profundidade, mas antes em relação com a superfície, com a instância em que se desenrolam existências historicamente delimitadas. Neste passo, pode-se falar desse mar no sentido em que Martin Heidegger (1999, p. 90) caracteriza a “pre-sença”, que é preciso recordar: “a pre-sença é um ente que, na compreensão de seu ser, com ele se relaciona e comporta. Com isso, indica-se o conceito formal de existência. A pre-sença existe. A pre-sença é o ente que sempre eu mesmo sou”.

Portanto, podemos pensar que aquilo de que se fala – o mar enquanto “pre-sença” – é aquilo que já se está sendo. Por isso, não se representa, não se “mimetiza”, mas antes “pre-senta-se”, irrompe-se. Pode-se dizer que profundidade e superfície não constituem espaços

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

opositivos entre si, mundos “incompossíveis”, mas antes lugares que se intercambiam, que estão interligados. Tal intercâmbio é fundamental para que possa emergir um conhecimento outro, o do mar como índice de fraqueza: este conhecimento não seria possível sem a superfície, “plano de imanência”, conforme a expressão de Deleuze e Guattari (1993, p. 49-79), em que seu oposto encontra-se consolidado: o mar como índice de fortaleza. O conhecimento outro do mar impõe-se àquele que escreve em pleno processo de constituição de uma “verdade” exatamente em função de uma espécie de esgotamento da superfície, da impossibilidade de dizer apenas com os fatos ocorridos ali, o que se enuncia com bastante precisão neste trecho:

O mar lembra o possante autocrata de pedra, Tzar de todas as Rússias, com cem mil homens de guerra, vermelhos e rijos, colossais, de cabelos de sol, ásperos, rudes no semblante, duros como engrenagens, mineralizados no militarismo de aço, cheirando a hulha e a ferro fundido, mas vigorosos e belos, duma máscula beleza.

Cem mil homens armados até os dentes, e que ele manobra do fundo das estepes nevadas só com um gesto, tão alto, tão poderoso, imponente, quase sobre-humano, que a palavra morre para descrevê-lo.

O mar como fortaleza, conhecimento assim consolidado na superfície, corresponde a um excesso de sentido, que prescinde, evidentemente, de outro sentido. Dito de outro modo, não é possível descrever o mar que se apresenta na superfície pelo simples fato de que ele já está repleto de sentido. Apresenta-se àquele que quer escrever - desejo acusado no processo mesmo de escrita - como mar fechado, não aberto à interação. Trata-se de um mar já determinado “aprioristicamente”, já percebido de maneira decisiva como fortaleza. Essa maneira de percepção consistiria numa espécie de sublimação, através da qual o mar se eleva para além do humano, converte-se em poder que domina o humano. Logo, a palavra, mecanismo utilizado por humanos para produzir sentido entre humanos, morre porque é humana.

Enuncia-se uma fatalidade: não há porvir para a palavra na superfície, sob o jugo de um mar que se identifica com uma fortaleza, isto é, sob o império de um conhecimento já consolidado, um conhecimento sinônimo de experiência. Esta é visada aqui, portanto, de modo negativo, como a “máscara do adulto”, conforme Walter Benjamin (2002, p. 21-25) a compreendeu num texto de 1913, uma experiência que é “inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma”. Desta forma, o poema fere, ainda que de maneira imprecisa, uma questão importante da vida social brasileira no século XIX, problematizada por Gilberto Freyre *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

(1984, p. 411-464) com base em relatos de viajantes, que era a impossibilidade de ser criança naquela época, a obrigatoriedade que se tinha de se comportar, na superfície, como adulto, como sujeito da experiência. A superfície, assim entendida, revela-se, inequivocamente, como instância da experiência histórica, como ordenação simbólica do vivido.

Não poder ignorar essa superfície e resistir a aceitá-la como única instância para a efetivação da experiência são os termos fundamentais do futuro drama do sujeito sousiano, drama que está aqui apenas começando enquanto dilema. Desde já, é preciso entender que o que “assusta” esse sujeito não é o fato de a superfície provocar a morte da palavra, mas sim o fato de que essa morte seja decretada antes da vida da palavra, ou seja, antes da efetivação do sentido pela palavra, antecipadamente, sem sentido. Considerando-se que se trata de um sujeito em constituição, essa morte antes da vida acaba por figurar o próprio aborto do sujeito. Também no âmbito da profundidade, a morte se apresenta, mas agora reivindicada como um possível ideal, como desdobramento de uma incerteza sobre o que realmente seria esse ideal: o amor ou a glória. No “subterrâneo mistério da sua existência”, o mar parece uma “frágil criança”, sobretudo, por não saber sobre si mesmo, por se mostrar entregue à dúvida, por corresponder à imagem da “tabula rasa” sobre a qual o conhecimento pode se assentar.

Na profundidade, portanto, o mar se assemelha ao sujeito em constituição, encontram-se os dois num estágio nascente, numa “primeiridade”. Ao contrário da superfície, o mar, na profundidade, já não é o exército a oprimir o sujeito, a fortaleza que não deixa a palavra viver. Não é um mar que se situa acima do sujeito, mas rente a ele, na mesma altura: não é, rigorosamente, a afiguração de um “sublime terrível”, mas de um “belo”. Entretanto, é um belo que tende ao sublime, como que num esforço mesmo de escapar à superfície enquanto instância da experiência histórica, cuja insuportabilidade, por parte do sujeito, acaba por se evidenciar. Com efeito, a associação, no âmbito da profundidade, do mar com o belo resulta numa conexão decisiva entre esse âmbito e o da superfície, donde emergiu a imagem, bem ao gosto parnasiano, de uma “ máscula beleza”. O desdobramento dessa imagem culmina num resgate metonímico da Antigüidade clássica, através do nome Alexandre III, movimento com o qual, antes de mais nada, enuncia-se uma referencialidade originária do escrito, sua radicação na civilização ocidental, numa cultura que se orienta pela potência. Alexandre corresponde à imagem que se assenta sobre a superfície,

mas que há-de sentir na frente, à noite, as veias latejarem com os pavores surdos do nihilismo, essa nevrose negra da morte, - e soluços, gelado e trêmulo, por uma independência do seu ser falível, material, por uma liberdade que lhe dê mais caráter

humano e lhe tire todo esse aspecto bárbaro que o torna um momo tartáreo ou um sátiro capro, repulsivo e horrendo, enchendo de um terror absoluto, incoercível, toda a face da terra.

Com a mediação da noite, Alexandre III, que é o sentido consolidado como belo, chegará ao sentimento do sublime, que deriva, por intenção daquele que escreve, do niilismo, estando este, por sua vez, diretamente associado à morte. Noutras palavras, o belo, como que numa fatalidade, converter-se-á em sublime, o que torna plausível a compreensão de que a força se converterá em fraqueza, a superfície se converterá em profundidade. Trata-se de um processo desejado por uma segunda pessoa, por um “tu”, que, em virtude da intromissão novamente do travessão, resulta em ambigüidade: não está claro se quem soluça é Alexandre, o sujeito ou o mar, embora pareça mais coerente pensar que seja o mar.

Essa ambigüidade acaba sendo importante mesmo para que se possa falar de uma dimensão soluçante, fragilizada, em que vários entes se confundem, agitam-se, em função de uma vontade de ser, o que exige uma libertação das garras da matéria espúria, da instância da superfície, que não é outra, portanto, senão a matéria histórica. Liberdade aqui se deixa ler como aquilo que humaniza, que desliga o ente da barbárie, daquilo que o torna “repulsivo e horrendo”, que o disponibiliza para a produção do “terror”. Esse ideal de liberdade, que se desprende da profundidade fraca, é que se pretende afirmar na superfície forte, isto é: um conhecimento outro, que é o conhecimento do outro, quer acontecer. Mas, sem dúvida, encontra-se barrado, ainda barrado, fadado a uma situação agônica, conflituosa, que se mostra, ao final, como resistência a dizer o que se pode dizer, a dar a ler o que se pode ler. Realmente, é um mal-estar na literatura, uma condição dolorida, que “pre-senta-se”:

Por isso, o Mar, encarcerado na sua eterna dor de bronze, ululando e gemendo, parece mais um combatente que luta em vão, interminavelmente, numa desesperante agonia, com os seus milhares de glaucos braços incomensuráveis abertos e levantados a um ideal a que nunca chegará nem abraçará jamais!

ABSTRACT: This paper discusses a topic practically ignored by literary criticism along the last century, which is the process through the Cruz e Sousa’s work arrives in the 1890s to complexity expressed in books like *Missal*, *Broquéis* and *Faróis*. This complexity has precedent in texts of poet published in journals of Santa Catarina and Rio de Janeiro in the end XIX century and today presents in the *Obra completa* under domination of “O livro derradeiro”. Two texts – the poem “Grito de Guerra” and the prose poem “O mar” – reveals the transformation of writing in line with historical and biographical fact: changing the poet from the periphery – then Nossa Senhora do Desterro, now Florianópolis – to the center, the Rio de Janeiro.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

KEYWORDS: Cruz e Sousa. Initial poetry. Writing. Rhetoric. Poetics.

Referências

ADORNO, Theodor, HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. do francês Antonio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

BADIOU, Alain. *O ser e o evento*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 1996.

BARTHES, Roland. Literatura e significação. In: *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. A significação. In: *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1997.

BENJAMIN, Walter. Experiência. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad., apres. e notas Marcus Vinícius Mazzari. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2002.

CALVINO, Ítalo. A palavra escrita e a não escrita. In: *Jornal do Brasil*, Idéias, 3 de agosto de 1996. p. 4.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. 3ª ed. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1994.

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

_____ e GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1993.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DUCROT, Oswald. Dizível/indizível. Trad. Teresa Leitão. In: *Enciclopédia Einaudi*: Linguagem-Enunciação. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. Vol. 2.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. 6ª ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2000. 6ª ed.

_____. *O pensamento do exterior*. Trad. Nurimar Falci. São Paulo: Princípio, 1990.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 23ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

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

HEIDEGGER, Martin. Identidade e diferença. Trad. Ernildo Stein. In: *Os pensadores 5*. São Paulo: Nova cultural, 1991.

_____. *Ser e tempo*. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Editora Vozes, 1999. Vol. 1.

_____. ¿Para qué ser poeta? In: *Sendas perdidas*: Holzwege. Trad. esp. José Rovira Armengol. Buenos Aires: Editorial Losada, 1973.

LIMA, Luiz Costa. A crítica literária na cultura brasileira do século XIX; Trata-se de uma cultura preponderantemente auditiva. In: *Dispersa demanda*: ensaios sobre literatura e teoria. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MACKSEY, Richard e DONATO, Eugenio (org). *A controvérsia estruturalista*: as linguagens da crítica e as ciências do homem. Trad. Carlos Alberto Vogt e Clarice Sabóia Madureira. São Paulo: Cultrix, 1976.

MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. 2ª ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Lisa/Instituto Nacional do Livro, 1972. 2ª ed.

MARI, Hugo. *Entre o conhecer e o representar*: para uma fundamentação das práticas semióticas e das práticas lingüísticas. Belo Horizonte: Fale UFMG, 1998. (tese de doutoramento)

MARTINO, Pierre. *Parnasse et Symbolisme*. Paris: Librairie Armand Colin, 1970. 2a ed.

PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le symbolisme*. Paris: PUF, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramalheite et al. São Paulo: Editora 34, 1995.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

_____. *Outramente*: leitura do livro *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* de Emmanuel Lévinas. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

SABATIER, Robert. *Histoire de la poésie française*: La poésie du XIX siècle II – naissance de la poésie moderne. Paris: Éditions Albin Michel, 1977.

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

SOUSA, João da Cruz e. *Formas e coloridos*. Org. e nota explicativa Uelinton Farias Alves. Florianópolis: Editora Papa-Livro, 2000.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 46-66, ago.-dez., 2011. Recebido em 21 out; aceito em 27 dez. 2011