

VOZES DA TRADIÇÃO NA POÉTICA DE AUTA DE SOUZA

João Maria Paiva Palhano (UFRN)

E-mail: palhano68@gmail.com

Introdução

Na história da literatura norte-rio-grandense, Auta de Souza¹ ocupa um lugar por demais protuberante, seja legitimado pelo discurso da crítica especializada, impressionista ou não, seja legitimado pelo gosto do público local leitor de poesia. Como sinalização dessa proeminência, *Horto*, único livro publicado da poeta, atinge, entre 1900 e 2009, seis edições, fato inusitado para as produções literárias potiguares. Consideremos, ainda, no processo de aceitação social da obra e, em decorrência, da autora, os prefácios de Olavo Bilac, na primeira edição, em 1900, e de Alceu Amoroso Lima, na terceira edição, em 1936, duas assinaturas inísignes no contexto em que se manifestam.

Irmã de Henrique Castriciano de Souza e de Eloy de Souza, influentes representantes da intelectualidade local, Auta de Souza também goza, durante muito tempo, de uma imagem social favorecedora da aceitação pública: moça católica praticante, instruída (fora educada por freiras francesas de *Saint-Vincent de Paul*, em educandário recifense destinado à formação escolar de meninas e de adolescentes do segmento dominante da sociedade pernambucana e adjacências), mística, virgem, tuberculosa, órfã de pai e de mãe, sensível e de conduta ilibada para os padrões morais mais conservadores. Associemos, a essa imagem social ratificadora da aceitação, o fato de haver morrido muito jovem, aos vinte e três anos. Não poderia ser outro o epíteto com o qual a nomeia Francisco Palma (*apud* CASCUDO, 1961, p. 1): a cotovia mística das rimas. Na apreensão desse imaginário, Cascudo (1921, p. 135) é modelar:

Passou pela terra como as estrelas cadentes pelo ceu; — rápida e luminosamente. Só existe uma diferença, é que Auta de Souza, deixou para lembrar a sua efemera vida, um livro de versos, um manual de suavidade e de doçura, emfim um traço rebrilhante e unico.

Ancoradas, portanto, em um tripé constituído por referenciação da crítica, gosto do público e imagem social, Auta de Souza e a obra *Horto* têm resistido a sucessivas gerações de leitores e se submetido a diversas perscrutações acadêmicas.

Neste artigo, a produção poética da “cotovia mística das rimas” passa, mais uma vez, pelo crivo das leituras acadêmicas. Pretendemos, visando a consecução do intento, problematizar algumas relações dialógicas estabelecidas entre a poética autiana e as vozes sociais da tradição. Para tanto, elegemos um *corpus*, considerado representativo da produção da poeta, constituído por três poemas (*Agonia do coração*, *Doloras* e *Caminho do sertão*)², tanto presentes em todas as edições de *Horto* quanto também, de modo recursivo, presentes em antologias de poesia potiguar, contemporâneas ou não. Trata-se de enunciados localizados em contexto sociocultural determinado e entendidos como manifestações languageiras de um sujeito que trava, necessariamente, relações interativas com outros sujeitos. Em anexo, transcrevemos os três enunciados.

Para sustentar a análise, recorreremos a dois pressupostos teórico-metodológicos básicos.

Como primeiro pressuposto, tomamos o entendimento do enunciado concreto como “unidade real da comunicação” (BAKHTIN, 2003, p. 269). No pensamento bakhtiniano, o enunciado concreto é um todo formado pela parte material e pelos contextos de produção,

¹ Auta Henriqueta de Souza (1876-1901) nasce em Macaíba-RN. Órfã de pai e mãe, passa, ainda menina, aos cuidados da avó materna, juntamente com os quatro irmãos. Estuda em educandário de freiras vicentinas, em Recife. Como poeta, participa intensamente da imprensa natalense. Publica *Horto*, em 1900, com prefácio de Olavo Bilac. Morre de tuberculose.

² Os poemas forem transcritos, com adequação ortográfica, da segunda edição de *Horto*, publicada em 1910. Omitimos as dedicatórias presentes em *Agonia do coração* e *Caminho do sertão*.

circulação e recepção. Nesse sentido, o processo e o produto da enunciação são constitutivos do enunciado. Em decorrência, o enunciado concreto é único e irrepetível. O lugar, o tempo, os sujeitos envolvidos e a materialidade do enunciado, em rigoroso amálgama, fazem do enunciado concreto um acontecimento.

Como segundo pressuposto da análise, tomamos, ainda em consonância com Bakhtin, o entendimento da tonalidade dialógica como traço constituinte do enunciado concreto. Nessa linha de compreensão, Bakhtin (2003, p. 298) esclarece:

Por mais monológico que seja o enunciado (por exemplo, uma obra científica ou filosófica), por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão, ainda que essa responsividade não tenha adquirido uma nítida expressão externa: ela irá manifestar-se na tonalidade do sentido, na tonalidade da expressão, na tonalidade do estilo, nos matizes mais sutis da composição. O enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas* [...]. Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística – nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento.

Bakhtin (2003, p. 297) ainda complementa:

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns aos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera da comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo [...]: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta.

E completa: “É impossível alguém definir sua posição sem correlacioná-la com outras posições. Por isso, cada enunciado é pleno de variadas atitudes responsivas a outros enunciados de dada esfera da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003, p. 297).

Na condição de se constituírem como resposta, os enunciados encadeiam-se, pois, em uma rede discursiva, norteada pelo princípio da dialogicidade, em um vozerio ora assonante ora dissonante, nas mais diversas nuances.

Sequenciamos a análise em duas seções. Na primeira, abordamos a tonalidade dialógica no que se refere à espiritualidade cristã católica; na segunda, enfocamos a tonalidade dialógica no que se refere às convenções do que, no contexto de produção dos poemas em foco, se compreendia como tessitura poética lírica.

1 Vozes da espiritualidade cristã católica

Conforme assegura Bakhtin (2003), os sujeitos do discurso, imediata ou tardiamente, assumem uma atitude responsiva nem que seja nos matizes mais sutis da composição. No caso do *corpus* em análise, os três enunciados parecem desvelar essa atitude em uma escala de nuances variadas, ora sinalizada de modo mais tênue ora de modo mais incisivo. É verdade que, em nenhum deles, o foco central remete à espiritualidade cristã católica. Mas é verdade também que, em todos, perpassa a interação com enunciados que trazem, à tona, a tematização referida.

Para sistematizar a análise, dividimos a abordagem em dois âmbitos: a remissão mais sutil, circunscrita à valoração de determinados signos, que refletem e refratam a relação com outros enunciados; e a remissão mais incisiva, construída na arquitetagem de posicionamentos manifestos nos enunciados.

1.1 Expressividade dos signos: a ratificação do ideário cristão católico

Analisemos, inicialmente, a responsividade nos limites da remissão mais sutil. Antes de apresentarmos os dados, convém lembrar, em sintonia com Bakhtin (2003, p. 294) que

[...] qualquer palavra existe para o falante em três aspectos: como palavra da língua neutra e não pertencente a ninguém; como palavra *alheia* dos outros, cheia de ecos de outros enunciados; e, por último, como a *minha palavra*, porque, uma vez que eu opero com ela em uma situação determinada, com uma intenção discursiva determinada, ela já está compenetrada da minha expressão.

Perscrutando, então, os enunciados concretos em análise, deparamo-nos com uma plethora de signos que ganham expressividade autoral a partir da ratificação da expressividade alheia. Nesse leque, confirma-se, sem restrições, a valoração presente nos enunciados que corroboram a espiritualidade católica tradicional, tomando-se, como referência, em princípio, as práticas discursivas da esfera religiosa no contexto de produção dos poemas.

Consideremos os excertos transcritos³ a seguir, oriundos dos três enunciados em análise: “Estrelas fulgem da noite em meio / Lembrando **círios** loiros **a arder...** / E eu tenho a **treva** dentro do seio... / Astros! **Velai**-vos, que eu vou morrer!”; “Ao longo cantam. São **almas puras** / Cantando à **hora do adormecer...** / E o eco triste sobe às **alturas...**”; “Pássaros tremem no ninho **santo** / Pedindo a **graça** do alvorecer...”; “**Meu Deus!** Que mágoas tão dolorosas...”; “E o dia ainda me achou **rezando** / No imenso **terço** de minhas dores. / Vejo na vida longo deserto / Sem doce oásis de **salvação**”; “Solto suspiros, soluços roucos, / Olhando as **cruzes** do **Campo Santo**”; “E dentro em pouco, branco de neve, / Verão o **esquife** da pobre tísica”; “Todo o **céu** parece / **Rezar de joelhos** a chorosa **prece**” e “Ao longo, a Lua vem dourando a **treva...** / **Turíbulo** imenso para **Deus** eleva / O **incenso** agreste da jurema em flor”.

Em todos os casos sinalizados, sem exceção, os signos ancoram-se na expressividade de enunciados alheios que confirmam a valoração positiva do discurso religioso católico tanto na esfera da teologia (como, por exemplo, “almas”, “graça”, “Deus” e “salvação”) e da liturgia (“círios”, “turíbulo” e “incenso”) quanto na esfera da simbólica (como, por exemplo, “terço”, “cruzes” e “hora do adormecer”). Em passagem alguma, essa expressividade é negada, nem ao menos parcialmente. Trata-se sempre, fazendo-se remissão a Bakhtin (2003, p. 294, grifo do autor), de um “processo de *assimilação* – mais ou menos criador – das palavras *do outro* (e não das palavras da língua)”.

Não afirmamos, com esse enfoque, que não haja expressividade autoral. Ao contrário, os signos em destaque, simultaneamente, remetem para a expressividade do outro e para a expressividade autiana, atuando, portanto, como expressão de certa posição valorativa da autora. Ou seja, ainda que não se contraponha à expressividade do outro (a voz do outro), há uma voz que imprime expressividade própria. É uma responsividade ratificadora em relação aos enunciados que confirmam o ideário católico de molde mais conservador.

Nesse entendimento, se tomamos a presença de signos valorados em tal perspectiva como uma constante não só da amostra em pauta mas do conjunto da obra poética de Auta de Souza, podemos assegurar que se trata de um processo de focalização em que dado objeto é perspectivado sob a coloração ideológica de outro. Assumir perspectiva assim configurada é, uma vez que não se estabelecem subversões, ancorar-se nos enunciados alheios confirmadores do já referido ideário.

Consideremos, como ilustração, os excertos: “Ao longo cantam. São **almas puras** / Cantando à **hora do adormecer...** / E o eco triste sobe às **alturas...**” e “**Turíbulo** imenso para

³ Seguem algumas determinações a respeito da disposição dos excertos: 1) mantivemos os signos em destaque no contexto sintagmático mais imediato em que se encontram; 2) não sinalizamos separação entre os três enunciados; e 3) recorremos a travessão para quebra de verso e a aspas para demarcar cada sequência contínua.

Deus eleva / O incenso agreste da jurema em flor". No primeiro caso, a perspectiva em que se focaliza o objeto (pessoa ou animal que canta), o horário em que se canta (zona de transição entre fim de tarde e começo de noite) e o percurso sonoro do canto é mediada, respectivamente, pela tonalidade cristã católica de ausência de pecado ("almas puras"), remissão à moral cristã católica; hora do anjo ("hora do adormecer"), remissão ao momento reverenciado pela liturgia como sinalizador do anúncio da gravidez divina de Maria; e residência da divindade ("alturas"), remissão ao céu como espaço habitado por Deus, Jesus e os santos. No conjunto das escolhas, o excerto assume a perspectiva de prece misericordiosa, de pedido pungente de fiéis que, diante dos sofrimentos terrenos, solicitam lenitivo apaziguador à divindade ("o eco triste sobe às alturas").

No segundo caso, a perspectiva em que se focaliza o objeto (a jurema florada) assume a tonalidade sinestésica resultante das ações litúrgicas presentes no culto católico. Sob o arranjo linguageiro da personificação, a "jurema em flor"⁴ é perspectivada como o sacerdote católico que, com o auxílio do turíbulo, incensa a divindade. Fundem-se, portanto, a visualidade dos movimentos do turíbulo com o cheiro emanado da fumaça do incenso, estabelecendo-se, na perspectiva em foco, a reverência solene e respeitosa em relação à expressividade dos signos "turíbulo", "Deus" e "incenso".

1.2 Posicionamentos: a ratificação de lugares-comuns do ideário cristão católico

Analisemos, agora, a remissão mais incisiva, construída na arquitetura de posicionamentos perceptíveis nos enunciados.

Em *Agonia do coração*, o sujeito manifesto no enunciado experiencia o fim iminente de sua vida, imprimindo uma dramaticidade extática diante da inevitabilidade da morte. Essa última é tratada em uma perspectiva de dilaceramento individual ante a inevitabilidade e de reflexo do interior do indivíduo na realidade dita externa.

Nesse entendimento, é necessário evidenciar a força das apóstrofes, que encerram cada uma das estrofes, na determinação do relacionamento entre sujeito e mundo ("Astros! Velai-vos, que eu vou morrer!", "Moças! Não cantem, que eu vou morrer", "Chorai, crianças, que eu vou morrer!", "Aves! Suspirem, que eu vou morrer!" e "Flores! Fechai-vos, que eu vou morrer!"). No encadeamento das apóstrofes, visibilizamos uma sequenciação que parte de uma dimensão mais ampla, cósmica até, para uma dimensão mais restrita e encarnada: de "astros" para "flores". Entre os dois polos, o intervalo da gradação: "moças", "crianças" e "aves". Percebemos, desse modo, um amálgama entre o mundo tido como interior e o mundo tido como exterior: a dor individual do sujeito esprija-se (ou, ao menos, o sujeito tenta esprijá-la) para constituintes da circunstância em que ele se encontra.

Esse posicionamento que amalgama o mundo tido como interior e o mundo tido como exterior é um lugar comum no gosto romântico oitocentista. Reconhecer tal dizer na poética de Auta de Souza também é reconhecer, com Bakhtin (2003, p. 297, grifo do autor), que "cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma *resposta* aos enunciados precedentes de um determinado campo [...]: ela os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-os como conhecidos, de certo modo os leva em conta".

É importante frisarmos que, nessa relação ratificadora, se acrescentam elementos do ideário cristão católico. Trata-se de uma cena guarnecida por, entre outras referências, "círios", "almas", "hora do adormecer" e "alturas". E, ainda, concluindo de modo incisivo, surge a inserção que imprime mais coesão à série: a remissão a Deus no penúltimo verso do enunciado ("Meu Deus! Que mágoas tão dolorosas...") antes da apóstrofe final a que fizemos referência. Ou seja, a abertura para o mundo tido como externo (do mais cósmico para o mais

⁴ Planta da família das leguminosas, muito comum no Nordeste brasileiro e de propriedades psicoativas.

restrito) é tingida pelo cromatismo peculiar ao ideário católico, inclusive pela remissão explícita a Deus como parte constituinte da cena construída.

Em *Caminho do sertão*, o sujeito manifesto no enunciado experiencia a sensação de insegurança ao se encontrar fora da zona limitada de proteção (a metáfora da “casa”). Há, nesse contexto, uma perspectiva de desencanto dramático com a situação vivenciada, o que constitui outro lugar-comum da lírica romântica oitocentista. Consideremos os excertos: “Tão longe a casa! Nem sequer alcanço / Vê-la através da mata [...]” e “Vamos nós dois, meu pobre irmão, sozinhos!”.

Como no enunciado anterior, mais uma vez elementos do ideário cristão católico guarnecem a cena: “céu”, “rezar de joelhos”, “prece”, “turíbulo”, “Deus” e “incenso”. Se é verdade que esses elementos, no contexto em que surgem, contribuem para o cromatismo da atmosfera de desencontro dos sujeitos com a rota que precisam trilhar, também é verdade que, por outro lado, funcionam como atenuadores do desamparo existencial por que os sujeitos passam. Trata-se, portanto, de um posicionamento que evidencia, ainda que de modo sutil, a anuência da proteção divina ante os perigos da existência, o que também ratifica outro lugar-comum, situado, dessa vez, na discussão sobre as relações entre o homem e Deus.

Em *Doloras*, o sujeito manifesto no enunciado experiencia, como em *Agonia do coração*, a iminência da morte. Na cena arquitetada, em que o colorido do veio confidencial dos depoimentos sofridos de alcova se irradia por todo o enunciado, a impactante dramaticidade extática diante da morte insufla a visão fragilizadora do sujeito. Trata-se, pois, da focalização do ser humano como presa fragilizada e patética de seus sentimentos e impressões.

É uma visão em que, ao sujeito, não cabe o enfrentamento, mas a entrega. Não cabe o desafio, mas a aceitação. No máximo, cabe, a esse sujeito, a turbacão ante o sofrimento inevitável. Consideremos os excertos: “Vejo na vida longo deserto / Sem doce oásis de salvação” e “E dentro em pouco, branco de neve / Verão o esquife da pobre tísica”. É a ratificação do ideário do conformismo, a aceitação, ainda que por demais dolorida, da morte iminente.

Esse dilaceramento torna-se ainda mais evidente no excerto: “Solto suspiros, soluços roucos, / Olhando as cruces do Campo Santo”. Trata-se, pois, de uma visão que também se constitui como um lugar-comum na lírica oitocentista brasileira.

Por outro lado, esse posicionamento ante a morte iminente também estabelece relação dialógica com o ideário cristão católico tradicional. É um ponto de vista valorado nessa esfera. Esconde, nas nuances dramáticas presentes no enunciado, o lenitivo do abandono do corpo doente e impuro. Não evoca, pelo menos no nível da explicitude, o outro aspecto do abandono do corpo: a paz oriunda de outro território, metafísico e transcendental, não é tematizada no enunciado. O posicionamento restringe-se apenas à parte do percurso tido como libertador: a rejeição ao corpo e a imanência da alma.

2 Apropriação de modos de dizer sancionados pela tradição da lírica brasileira oitocentista

Ainda em consonância com Bakhtin (2003, p. 298), conforme já evidenciamos acima, a tonalidade dialógica, constituinte do enunciado concreto, manifesta-se até “nos matizes mais sutis da composição”. Perscrutando esse domínio, focalizemos alguns procedimentos compositivos dos três enunciados.

Em primeiro plano, destaca-se a métrica rigorosamente demarcada. No caso de *Agonia do coração* e de *Doloras*, os versos são eneassílabos e, no caso de *Caminho do sertão*, são decassílabos. Para que essa tessitura de cada linha poética se mantenha, colaboraram, de modo decisivo, as estratégias aproximativas das sonoridades, seguindo-se, em decorrência, um leque de crases, elisões e ditongações. Na amostragem que segue, escandimos alguns

versos e sinalizamos as aproximações fonográficas necessárias à manutenção do mesmo metro: “Es/tre/las/ful/gem/da/noi/te em/mei/o”, “E o/di/a a/in/da/me a/chou/re/zan/do” e “Que a/Noi/te en/si/na ao/de/ses/pe/ro e à/dor...”.

Em segundo lugar, destaca-se a cadência rítmica mais ou menos regular dos versos. O acento rítmico tende a cair nas segundas, quartas, sétimas e nonas sílabas poéticas, em *Agonia do coração* e *Doloras*, e nas quartas e décimas sílabas poéticas, em *Caminho do sertão*. Na amostragem que segue, mantivemos a escansão dos excertos supracitados e sinalizamos o apoio rítmico: “Es/tre/las/ful/gem/da/noi/te em/mei/o”, “E o/di/a a/in/da/me a/chou/re/zan/do” e “Que a/Noi/te en/si/na ao/de/ses/pe/ro e à/dor...”. Para imprimir mais melodia a esse ritmo quase simétrico, acrescentam-se as rimas regulares e perfeitas, não necessariamente ricas.

Em terceiro lugar, destaca-se a composição das estrofes. Em *Agonia do coração* e em *Doloras*, os versos agrupam-se, quase que inteiramente, em quadras; em *Caminho do sertão*, agrupam-se em quartetos e tercetos, configurando a organização composicional do soneto.

Nas instâncias arroladas (metro, ritmo, rima e estrofe), torna-se evidente o diálogo estabelecido entre os enunciados autianos e as convenções tidas como poéticas da tradição lírica. Assim, a presença do metro fixo, do ritmo quase simétrico, da rima regular e perfeita e da estrofação simples faz eco a práticas discursivas que já legitimaram esses traços. Trata-se, portanto, de um *continuum* incorporador, que valida o já estabelecido. Nessa compreensão, os enunciados em análise ratificam modos de dizer já cristalizados, sem tentativas de ruptura ou, pelo menos, de enfrentamento.

Conclusão

Considerando as perscrutações da análise, podemos situar a poética autiana (se admitirmos as escolhas evidenciadas como recorrentes no conjunto da obra) em uma perspectiva de ratificação de dizeres (e de modos de se constituírem esses dizeres) rigorosamente estabelecidos e aceitos no contexto em que os enunciados foram produzidos. Compreendendo-se assim, acreditamos que a singularidade autoral de Auta de Souza, manifesta em um dizer supostamente individualizado e idiossincrático, esconde uma orquestração social estabelecida no movimento social centrípeta das valorações, não permitindo invasões de outras forças sociais languageiras. Em outras palavras, estabelece-se, em nosso enfoque, um diálogo corroborador da tradição religiosa cristã católica e dos modos de constituir o dizer poético já canonizados pelas práticas discursivas da esfera literária.

Para elucidarmos o perfil dessas tonalidades dialógicas, é necessário que entendamos o embate entre as forças sociais centrípetas e centrífugas que atuam em cada enunciado concreto. Conforme Bakhtin (1988), as primeiras, intensamente presentes nos produtos da cultura tida como erudita e oficial, mantêm-se na busca da permanência e da centralização. Há, portanto, uma produção cultural (filosófica, estilística, pedagógica, literária...) ratificadora dessas forças, uma vez que é construída em torno, conforme afirma Bakhtin (1988), da “linguagem única”, permanente e centralizada. Em outro polo, ainda de acordo com Bakhtin (1988), as forças centrífugas manifestam-se, paralelamente às centrípetas, na língua do dia a dia, da época, de um grupo social, de um determinado gênero, de uma tendência... São descentralizadas e estão sempre no embate com a pressão da “linguagem única”, com a centralização e a permanência. Abrem-se, então, as vias de outros dizeres (e de outros modos de se constituírem esses dizeres) que, no enfrentamento com a coerção, influenciam e são influenciados, criando-se o espaço das indefinições, das legitimações e das rupturas nas produções ideológicas.

Nesse campo de embate, cada enunciado concreto constitui o ponto de aplicação tanto das forças centrípetas quanto das forças centrífugas. Os enunciados, em consequência, são

constituídos pela trama dessas forças reveladas em tonalidades dialógicas, devidamente agenciadas e postas a serviço dos intentos dos sujeitos.

A considerarmos a análise, parece-nos, portanto, que, na poética de Auta de Souza, não há ecos de outros dizeres nem de outros modos de dizer que não sejam os legitimados pelos movimentos centrípetos da permanência. Parece-nos que, de um lado, as desestabilizações são impossibilitadas ou, no máximo, sinalizadas pelo silêncio; e, de outro, o acabamento uniforme, regido sempre pelas mesmas escolhas, faz emergir, muito claramente, os enunciados concretos com os quais se estabeleceram relações dialógicas.

Entendemos que, no cenário da poesia potiguar de finais do século XIX e início do século XX, a produção poética de Auta de Souza porta talvez a força mais importante e mais bem acabada. Ao ser construída em uma perspectiva que sanciona relações dialógicas que não comprometem a suposta solidez do “*status quo*”, a poética autiana confirma o estabelecido ou, até mesmo é possível afirmar, expande-o sem infrações desequilibradoras. Elege, portanto, um eixo axiológico valorador daquilo que, acreditamos, se concebia socialmente como bom, correto e permitido.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni *et al.* São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (Coleção Biblioteca Universal).

CASCUDO, Luís da Câmara. **Alma patrícia**: crítica literária. Natal: Atelier Tip. M. Victorino, A. Câmara & C., 1921.

_____. **Vida breve de Auta de Souza (1876-1901)**. Recife: Imprensa Oficial, 1961.

SOUZA, Auta de. **Horto**. 2. ed. Paris: Aillaud, Alves & Cia, 1910.

Anexo

Agonia do coração

“Estrelas fulgem da noite em meio
Lembrando círios loiros a arder...
E eu tenho a treva dentro do seio...
Astros! Velai-vos, que eu vou morrer!

Ao longo cantam. São almas puras
Cantando à hora do adormecer...
E o eco triste sobe às alturas...
Moças! Não cantem, que eu vou morrer!

As mães embalam o berço amigo
Doce esperança de seu viver...
E eu vou sozinha para o jazigo...
Chorai, crianças, que vou morrer! ⁵

Pássaros tremem no ninho santo
Pedindo a graça do alvorecer...
Enquanto eu parto desfeita em pranto...

⁵ Esta estrofe foi omitida em edições mais recentes de *Horto*. Desconhecemos as razões para tal procedimento.

Aves! Suspirem, que eu vou morrer!

De lá do campo cheio de rosas
Vem um perfume de entontecer...
Meu Deus! Que mágoas tão dolorosas...
Flores! Fechai-vos, que eu vou morrer!”

Doloras⁶

Já vão caminho do cemitério
Meus louros sonhos em visões negras
E vão-se todos no Azul sidéreo
Como uma nuvem de toutinegras.

A noite de ontem levei chorando
Todo o passado de meus amores;
E o dia ainda me achou rezando
No imenso terço de minhas dores.

Vejo na vida longo deserto
Sem doce oásis de salvação.
Dentro em minh'alma, douda, chorosa,
De pobre moça tuberculosa,
Cheio de medo, trêmulo, incerto
Bate com força meu coração.

E assim morrendo, coitada, aos poucos,
Convulsa e fria, louca de espanto,
Solto suspiros, soluços roucos,
Olhando as cruces do Campo Santo;

Porque me lembro que muito breve
Leva-me a ele tanta dor física.
E dentro em pouco, branco de neve,
Verão o esquife da pobre tísica.

Caminho do sertão

Tão longe a casa! Nem sequer alcanço
Vel-a através da mata. Nos caminhos
A sombra desce; e sem achar descanso
Vamos nós dois, meu pobre irmão, sozinhos!

É noite já. Como em feliz remanso
Dormem as aves nos pequenos ninhos...
Vamos mais devagar... de manso e manso,
Para não assustar os passarinhos.

⁶ O título *Doloras*, em edições subsequentes à de 1910, encontra-se grafado *Dolores*. Preferimos, no entanto, manter a disposição grafêmica da edição consultada pela seguinte razão: *dolora(s)* designa um gênero da lírica tradicional, de composição breve (como os demais gêneros líricos da tradição), de essência dramática e centrado em uma reflexão sobre a existência, o destino... Acreditamos, portanto, não se tratar de mero problema ortográfico presente na referida edição.

Brilham estrelas. Todo o céu parece
Rezar de joelhos a chorosa prece
Que a Noite ensina ao desespero e á dor...

Ao longe, a Lua vem dourando a treva...
Turibulo imenso para Deus eleva
O incenso agreste da jurema em flor.