

OS TRÓPICOS PELO NEGATIVO: CRUZ E SOUSA E OS AVESSOS DA MODERNIDADE À BRASILEIRA

DOI:10.47677/gluks.v24i3.507

Recebido: 12/09/2024

Aprovado: 14/11/2024

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da¹

RESUMO: Este trabalho visa apresentar uma leitura da poesia de Cruz e Sousa tendo em vista as particularidades de seu projeto literário e uma possível nova reflexão acerca de seu papel na poesia brasileira de fim de século, considerando, especialmente, seu poema em prosa – no caso deste artigo, por meio da análise do poema “Asco e dor”. Desse modo, o texto propõe que esta dimensão da poesia sousiana, ainda muito menosprezada pela crítica, pode revelar algumas facetas de inovação na poética do período, bem como indicar os impasses da poesia brasileira em momento de crise de suas formas, além de sugerir uma representação particularmente radical da dinâmica social brasileira no momento pós-abolição, a partir das próprias tensões dramatizadas em âmbito formal.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo brasileiro, *Evocações*, Poema em prosa, Poesia moderna.

Um breve recenseamento da fortuna crítica mais célebre referente a Cruz e Sousa nos causa, quase certamente, um estranhamento: tratando de um mesmo poeta, as leituras são tão díspares, a depender do recorte de sua obra e do período da recepção, que parecem compor uma figura fragmentada do poeta, marcada pelo misticismo, uma sempre lembrada – por vezes acusada – fuga da matéria imediata, o que inclui a suposta necessidade de comungar do interesse pelos *seus semelhantes*, seja no que tange à participação em um incontornável projeto nacional em pleno período de ascensão da República proclamada *manu militari*, seja na crítica ao persistente racismo do pós-Abolição. Por outra, realizador de uma leitura crítica da escravatura e tendente à crítica radical da situação do negro na sociedade brasileira oitocentista, interpretações que não raramente fazem abstração de sua produção mais propriamente tendente à pesquisa transcendentalizante, talvez a última palavra na sua curta

¹ Professor de Literatura Brasileira do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada (PPGLetras) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutor em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, *campus* Araraquara (UNESP/FCLAr). E-mail: juliobastoni@ufc.br.

trajetória. Um poeta, portanto, dividido entre a imagem do tribuno e a do místico (Silva, 2021).

Obviamente, isso pode ocorrer com todo escritor de complexa obra, cuja integração ao cânone o torna figura incontornável na compreensão da arte poética e da estética de sua época, bem como é índice da necessidade sempre premente da leitura de um projeto literário que esteja à altura dos tempos que correm. Para não fugir da leitura crítica de outros seus contemporâneos, é isso que nos diz a diversa e desigual fortuna crítica de Machado de Assis, contemplada e historiada em competente interpretação, acertadamente considerado um “escritor que nos lê” por Hélio de Seixas Guimarães (2017). É possível dizer que a recepção crítica da obra de Cruz e Sousa possui semelhante potencial, no entanto em grau diverso. Sua posição enquanto poeta provinciano, negro e filho de escravizados, e – considerem a estranheza, por assim dizer, “nacional”, que salta aos olhos – simbolista, continua chamando a atenção, talvez justamente pela tentativa, bastante frequente, de lhe atribuir um sentido que seja porventura apenas parcial face de sua produção. Seja pela ênfase biográfica, que sobreleva essa particularidade, seja pela sua desconsideração, que faz abstração dos dilemas que se ligariam à particularidade dessa posição e experiência social, certamente presente em sua obra, é notável certo incômodo, que tende a repetir em outros moldes e valores a leitura de sua época – penso em Araripe Júnior e José Veríssimo, especialmente –,² que enfatiza alternada ou conjuntamente o esteticismo “arte pela arte” sousiano e a sua identidade étnico-racial. Dir-se-ia um autor multifacetado – o que de fato ele é, considerando inclusive a progressão de seu projeto literário; no entanto, tais leituras parecem pacificar certas potencialidades de sua obra que apenas começamos a compreender, inclusive porque, até hoje, talvez falte alguma unidade em sua interpretação, que contemple essas diferenças não no sentido tautológico ou progressivamente linear, mas como elementos díspares que formem um conjunto mais ou menos coeso, não obstante em constante autoquestionamento sobre as suas formas de sua expressão.

É importante notar, aqui, a contribuição de Ivone Daré Rabello em *Um canto à margem* (2006), certamente uma das melhores leitoras da obra de Cruz e Sousa e ponto fora da curva nessa longa trajetória de sua recepção crítica. Por meio, especialmente, de uma

² A recepção crítica imediata, bastante negativa, da obra de Cruz e Sousa, é detidamente analisada em “Da nebulosa do simbolismo à consagração equívoca”, de Álvaro Santos Simões Jr. (2022, p. 17-108).

interpretação mediada pela exegese benjaminiana de Baudelaire, relida, modificada e ressignificada por Dolf Oehler,³ Rabello relê Cruz e Sousa como um lírico à margem da modernidade dos países centrais, não obstante original frente à tão decantada importação ideológica abstrusa acusada por parte considerável de sua fortuna crítica pregressa. Qualquer comparação com *Um mestre na periferia do capitalismo* ([1990]2000a), de Roberto Schwarz, não é fortuita, realizada no próprio prefácio do livro, assinado por Iná Camargo Costa (Rabello, 2006, p. 10), e mesmo perceptível ao longo do texto da pesquisadora. Rabello relê a obra em versos de Cruz e Sousa, atribuindo a ela potencialidades antes apenas entrevistas: desprovincianiza a sua poesia, para além da interpretação de Roger Bastide ([1943]1973), elencando linhas de força que unem a filiação estética – frente a qual criativamente se localiza – à leitura tendencialmente crítica da modernidade periférica e da marginalização cultural e social figuradas em sua poesia. O livro de Rabello, assim, abre caminhos, que ainda seguem prenes de potencialidades, no sentido de aprofundar a interpretação do projeto literário sousiano. Destaco, prioritariamente, dois pontos: o primeiro, a despeito do anunciado “‘pecado’ hermenêutico” não temido pela autora, que se ligaria ao eventual uso de elementos da “vida do poeta” (Rabello, 2006, p. 22) na análise de seus textos, não se nota no estudo de Rabello um mecanicismo interpretativo de causalidade em que aquela ganha importância fundamental, isto é, no qual a poesia seria mero epifenômeno de elementos supostamente advindos da relação obra-vida. Trata-se, em geral, de um uso produtivo e iluminador para alguns dos seus textos, algo talvez mais próximo ao que Barthes chama de “biografemas” (*apud* Sousa, 2002, p. 114), isto é, fragmentos significativos de uma biografia, sem a perspectiva totalizante da narrativa biográfica tradicional, que esclarecem vida e obra sem a pretensão de causalidade direta.

Em segundo lugar, para além da integração de Cruz e Sousa em uma suposta “grande tríade harmoniosa”, como o faz Roger Bastide ao equiparar o poeta brasileiro a Stefan George e Stéphane Mallarmé (1973, p. 90), Rabello (2006) pensa a apropriação consciente da linguagem artística do momento em nome de uma possível expressão à margem das

³ Ivone Daré Rabello aproveita a lição de Oehler e seus ensaios de releitura de Baudelaire, Flaubert, Heine e outros. Neles, *grosso modo*, Oehler busca, com soluções interpretativas diversas para cada um desses autores, repensar a suposta posição distanciada, alheia, “aristocrática” ou mesmo preconceituosa de suas produções como formas de manifestação crítica ou como sintomas de um momento de crise do capital e de consolidação da dominação burguesa na Europa de meados do século XIX, em especial na França – seriam, nesse sentido, manifestações de uma “estética antiburguesa”. Ver especialmente, nesse sentido, Oehler (1997; 1999).

tendências então dominantes, em especial o parnasianismo e as diferentes facções positivistas do pensamento crítico entre o final do Segundo Reinado e os anos iniciais da República. A análise de Bastide (1973), com a qual a autora tem visíveis dívidas, talvez ainda se ressinta de certos ecos da crítica oitocentista, em especial certa ênfase sobre o uso da cor *branca* e congêneres como símbolo central de um complexo de classificação social do poeta (Bastide, 1973, p. 61-67), bem como o notável essencialismo na racialização que dita os caminhos de seu raciocínio – o que seria de se esperar, obviamente, em um consagrado estudioso da matéria, tendo também em vista o período no qual o autor escrevia seu ensaio, nos anos 1940. Rabello (2006), sem negar um e outro – isso é, a posição social do escritor e o caráter simbólico de suas imagens cromáticas –, muito bem nota as insistências e inconsistências da fortuna crítica sousiana, que toma as categorias e as explicações de Bastide (1973) como motes centrais, inclusive e significativamente pervertendo algumas de suas conclusões a partir de enfoques diversos, que distinguem seus intuítos – que vão desde o essencialismo mais elementar até a visada crítica do racismo brasileiro. Essa armadilha é evitada por Rabello (2006) pela análise detida de textos significativos do poeta, que iluminam algumas das diversas facetas de sua produção: o transcendentalismo, a “arte pela arte” e seu significado, a revolta e, não menos, a própria questão racial, resolvida em termos distintos, poema a poema. Em suma, pensa as particularidades sousianas e a adesão diferencial do poeta aos motivos simbolistas estrangeiros, em contexto então adverso a seus modos de expressão.

Ao medir Cruz e Sousa a partir do paradigma de um Machado de Assis interpretado por Roberto Schwarz, porém, são perceptíveis certos desvios de enfoque que talvez pudessem ser evitados, ou repensados, à luz da consideração das mesmas particularidades da produção sousiana, além de outras desprezadas pela análise. Assim, se por um lado o livro de Rabello parece algo como uma recolocação, em outro patamar, certamente superior, dos problemas avaliados pela fortuna crítica – para além, enfatizo, da repetição *ad nauseam* dos mesmos motivos já presentes no texto de Roger Bastide –, é necessário notar que, em alguns momentos-chave, há uma espécie de tentativa – válida, *a priori* – de mensurar o alcance da poesia de Cruz e Sousa pela régua daquele Machado de Assis, tal qual interpretado por Schwarz. Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz visa esclarecer a constituição do narrador machadiano, ente narrativo singular que encenaria a “comédia ideológica” – termo do ensaio de abertura do livro anterior e complementar, *Ao vencedor as*

batatas ([1977]2000b, p. 12) – da experiência social brasileira, vista por meio de um integrante da classe senhorial, *Brás Cubas*. O “narrador volúvel”, categoria que guia a análise, dramatiza em seu andamento o processo social brasileiro, por meio do arbítrio no manejo de sua autoridade narrativa e nas avaliações um tanto lábeis da realidade circundante, aspectos que fundem a suas prerrogativas de classe as propriamente literárias. Desse modo, Schwarz (2000b) propõe para a obra do Machado de Assis da maturidade – especialmente, mas não apenas, *Brás Cubas* –, uma leitura tendente a revelar os traços de atualidade e seu sentido mais amplo para uma reflexão acerca do país, que permaneceriam vigentes em finais do século XX (Schwarz, 2000b, p. 10-12). É importante lembrar que tal empreitada é conexas à realizada pela releitura do Baudelaire “benjaminiano” por Dolf Oehler, já citada, por meio da qual eventuais traços de contradição ou aparentes descontinuidades da obra do poeta francês passam como elementos circunscritos ao mesmo projeto literário antiburguês. Em *Um canto à margem*, por sua vez, Cruz e Sousa é submetido a crivo semelhante: os resultados, porém, parecem ficar a meio caminho, se considerarmos as avaliações de Rabello, pois desiguais e mesmo tímidos se comparados à mesma empreitada daquele Machado de Assis *via* Schwarz. Sem prejuízo dos acertos presentes, isso leva a eventuais limitações do alcance então proposto, tais quais a desconsideração – também reiterada na fortuna crítica, salvo raras exceções, como veremos – de parte importante da obra de Cruz e Sousa, e não apenas quantitativamente, como os poemas em prosa, apenas referidos de maneira lateral, bem como certa perspectiva que assume ares normativos, se medidos a partir do pressuposto “exemplo” machadiano, que toma forma de paradigma. Cito como exemplo a avaliação de que os poemas em prosa possuem “[contradições] perigosamente próximas do confessional” (Rabello, 2006, p. 185), depuradas que seriam pela obra em verso; o que é de se espantar, dada a nota no prefácio que assume a importância e o uso dos biografemas sousianos: não seriam, portanto, os poemas em prosa talvez a parte mais interessante de sua obra, nessa perspectiva? De outro modo, a avaliação de que “[...] a obra de Cruz e Sousa se debate nas contradições de não poder falar a partir de nenhuma outra ordem senão a da ideologia que a nega expressa e tacitamente. Nem sempre responde com a ‘negação da negação’” (Rabello, 2006, p. 166), isto é, com a desmoralização da ideologia excludente – escravista, racista, anti-humana, não obstante o cariz “civilizado” – que funda a dominação moderna, em prática no capitalismo periférico. Tais contradições existem, de fato, e estou longe de supor que, *à la* Baudelaire *via*

Benjamin/Oehler, elas sejam sublimadas pelo nosso poeta em uma possível unidade; talvez, a indicação mais importante, que não me parece levada às últimas consequências por Rabello, seja enunciada pela própria autora: “se Cruz e Sousa não firma suas respostas numa única direção – o que talvez o tornasse mais um mestre na periferia do capitalismo –, *importa que formule a tensão e os termos com que o faz*” (Rabello, 2006, p. 257, grifo nosso). Essa tensão, a meu ver, constitui o núcleo fundamental da obra de Cruz e Sousa, e sua consideração poderia evitar as dicotomias entre “tribuno ou místico” (Silva, 2021) presentes na recepção crítica, e mesmo eventuais comparações por vezes inapropriadas com a obra de Machado de Assis, além de colocar em perspectiva uma possível progressão de seus temas entre as diferentes obras – em sua absoluta maioria póstumas, apesar de muitas legadas a Nestor Vitor (1979, p. 133-139) já estarem organizadas, supostamente prontas para serem publicadas. De outra maneira, ainda, esclarecer mesmo potenciais ou supostas contradições internas, que podem ser reveladoras de um projeto literário em progresso e precocemente abortado, bem como, e mais importante, de uma pesquisa formal certamente inconclusa, mas preche de possibilidades, inclusive – e talvez especialmente – em seus poemas em prosa.

De certo modo, a fortuna crítica de Cruz e Sousa valeu-se constantemente de reiterações dos mesmos motivos, pensados e enfatizados diversamente a cada abordagem, ao sabor de cada afiliação crítico-teórica. A apreciação de sua obra ainda sugere, assim, certa feição incômoda, de alguma maneira insuficiente, uma espécie de caráter inacabado que talvez diga algo da própria constituição de sua obra. Talvez seja possível apontar, para a interpretação que fizemos – a crítica, a historiografia, os estudos literários e culturais – continuamente ao longo dessa extensa trajetória da fortuna crítica da obra de Cruz e Sousa, algo como o reparo feito por Frantz Fanon em relação a Jean Paul-Sartre, que assina o famoso prefácio, intitulado “Orphée Noir”, à *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, organizada por Léopold Sédar Senghor e publicada originalmente em 1948: Sartre mobilizaria, na visão de Fanon (2008), uma perspectiva basicamente essencialista, ao pensar o valor crítico dessa poesia frente ao racionalismo eurocêntrico a partir de uma negação culturalmente particularista, fundada numa “absolutidade quase substancial”, à qual não falta certa circunscrição do sentido da negritude e sua poesia a uma lógica hegeliano-marxista previamente estabelecida: “não fui eu quem criou um sentido para mim, este sentido já estava lá, pré-existente, esperando-me” (Fanon, 2008, p. 121). Por outro lado,

tal cristalização, digamos assim, da avaliação crítica, tem como efeito, talvez, abrir perspectivas para que pensemos a obra de Cruz e Sousa como quem mira um negativo (fotográfico, no caso): seus contornos deixam entrever sobretudo uma silhueta de figura autoral, profundamente inexata enquanto retrato mas indicativas de sua feição; caso queiramos mirá-la, cabe imaginarmos a exposição inversa das cores e da luz, que recolocaria as coisas talvez não em seu devido lugar, dado que não são estanques e representam um momento fugidio, mas em espaços possíveis, dos quais até então foram deslocadas. Nessa busca é necessário considerar a *tensão* apontada por Rabello, tendo em vista os temas e formas buscados por Cruz e Sousa como respostas possíveis e talvez provisórias a dilemas expressionais, individuais, mas também próprios da poesia do período, que parecem apontar, fundamentalmente, bem como tergiversar e negar aquela cristalização de sentido, para um aspecto de ruptura, até então inaudito e cuja busca quiçá não tenha encontrado seu termo.

Cruz e Sousa e a legibilidade coeva

Em seu tempo, a recepção de Cruz e Sousa é reveladora não apenas de uma brutal incompreensão de sua obra, mas também indicativa de algo *novo*, ainda inaudito ou raramente buscado nas letras brasileiras – cabe lembrar justamente o seu papel, para a crítica, de chefe dos *novos*, geração de escritores especialmente, mas não apenas, decadente-simbolistas, que começam a publicar entre os anos finais da década de 1880 e os iniciais de 1890 (Simões Junior, 2022, p. 18-19). Ainda que, aos olhos de hoje, talvez seja difícil mirar os aspectos de inovação dessa poesia no Brasil, tendo sobretudo em perspectiva seu virtual apagamento pela literatura modernista dominante a partir dos anos 1920, a comparação entre o parnasianismo dominante e a dicção simbolista é patente, e notada de maneira incisiva – ainda que eivada de erros e não raramente de racismo – pela crítica da época. Assim, não são isoladas certas perspectivas, como a assinada por um dos melhores críticos da geração, José Veríssimo, em crítica a *Missal*:

É um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas do acaso, como papelinhos de sortes, e colocadas umas após outras na ordem em que vão saindo, com raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso de maiúsculas. Uma ingênua presunção, nenhum pudor de elogiar-se e sobretudo nenhuma compreensão, ou sequer intuição, do movimento artístico que pretende seguir completam a impressão que deixa este livro em que as palavras servem para não dizer nada (Veríssimo [1897], 2022, p. 236-237).

A passagem é significativa, em vários aspectos: primeiro, como revelação de um sentido talvez inapreensível para o contexto brasileiro do período, imerso que estava entre a literatura pós-romântica, a poesia parnasiana e o arcabouço teórico cientificista do momento;⁴ em segundo lugar, a analogia *avant la lettre* com as vanguardas – os “papelinhos”, *à la dada* – não nos devem levar a supor um lance de sorte, prefigurador, por parte de Veríssimo, o que seria absurdo, mas a mesma expectativa de um discurso naturalista e pretensamente ordenado pelo gênero e pela linguagem rotinizada da arte que a literatura do século XX viria problematizar, algo já plenamente perceptível no simbolismo internacional; ainda, a incompreensão do movimento ao qual Cruz e Sousa se filia, o que leva a crítica da época, salvo raras exceções, a atribuir exaustivamente o caráter de segunda mão de nossa literatura, de caráter importado ou atenta exclusivamente aos modelos de além-mar; por fim, a pretensa ausência de significado – “as palavras *servem para não dizer nada*” – que é sinal justamente de uma busca de desestabilização do signo, uma forma de romper com a linguagem corrente, cujos ensaios em nossa literatura não deixam de estar presentes formal e tematicamente na poesia e no poema em prosa de Cruz e Sousa. Salete de Almeida Cara diz, justamente, que o momento do final do século XIX, no Brasil, procurava

favorecer modelos de linguagem que tivessem a função de estabelecer a *legibilidade* de um certo ‘real’ (que, ao final, acabava por ser o da nacionalidade), modelos que reassegurassem uma linguagem estabelecida, e nunca uma vivência de crise desses modelos (Cara, 1983, p. 10).

Desse modo, eventuais dissonâncias frente ao critério nacionalista, ou mesmo alguma distância do lirismo parnasiano, que não rompeu radicalmente com certa tradição nacional romântica – antes lhe deu continuidade e até mesmo a apurou – o que pode ter contribuído para sua larga voga, mesmo depois da disseminação de correntes tardo-simbolistas – como no chamado “penumbrismo”, de um Ribeiro Couto ou de Manuel Bandeira, entre outros – e propriamente modernistas. A poesia parnasiana, ainda que dela encontremos alguns traços na

⁴ Ainda que sabidamente hoje ultrapassadas, não devem ser deixadas de lado as referências ao simbolismo como uma “literatura de manicômio”, como diz Magalhães de Azeredo, citando Cesare Lombroso ([1893] *apud* Simões Junior, 2022, p. 157), pois certamente afetaram a recepção de seus autores, e com bastante impacto no Brasil, inclusive século XX adentro. Cabe lembrar ainda outro autor importante para a época, Max Nordau, que possui um ensaio intitulado *Degeneração*, publicado originalmente em 1892 e dedicado a Lombroso, no qual avaliava a arte de fim de século nos termos referidos pelo título. Nordau, como atesta Simões Junior (2022, p. 38), era colaborador regular da *Gazeta de Notícias*, importante órgão da imprensa do Rio de Janeiro e jornal no qual fora publicado o referido texto de Magalhães de Azeredo.

produção em versos de Cruz e Sousa, como nota grande parte da crítica, representava no entanto uma via apaziguadora, cujo apuro formal no que tange à técnica poética – verdadeira moeda corrente e tábua de valoração literária na crítica jornalística e nos debates do período – convive plenamente com sua aceitação junto ao público, o que Luís Augusto Fischer chamou de um desejo de *integração positiva na vida social*, afastando a aura de poetas “enjeitados e marginais” (Fischer, 2003, p. 87), e funcionando, assim, “[...] na República Velha, como uma espécie particular de colunismo social” (Fischer, 1998, p. 77). Cruz e Sousa, por outro lado, não apenas por uma questão de disputa entre grupos literários diversos, mas como elemento constitutivo de sua pesquisa poética, buscava estabelecer “outro cânone, que tinha por função impedir a entrada da sensibilidade pequeno-burguesa em versão brasileira” (Fischer, 1998, p. 79). Isso coloca em questão boa parte das apreciações coevas de sua obra, e abre caminhos para pensar o papel axial do simbolismo sousiano, a partir de uma ruptura talvez ainda hoje pouco enfatizada com a rotina literária de fins do século XIX.

Nesse sentido, cabia a Cruz e Sousa um empreendimento simultaneamente formal e ideológico, ou mesmo ético: procurando romper com os traços cristalizados da expectativa de leitura nacional, busca na literatura decadente-simbolista europeia traços configuradores de uma nova possibilidade criativa, além de uma nova representação da posição do poeta, propriamente moderna, cujo empreendimento e alcance, no Brasil, talvez ainda esteja para ser medido,⁵ já decorrido quase século e meio de seus livros de estreia. Em sua poesia, Cruz e Sousa recoloca algumas questões da poética simbolista ocidental em um contexto periférico, o que envolve a criação de uma dicção própria, a resignificação de motivos poéticos, bem como a reflexão agônica sobre o papel do poeta e da poesia em um contexto no qual, para além da mercadoria jornalística ou prenda de salão, como seria de rigor entre os parnasianos – inclusive os de boa lavra –, ela se debatia com a falta de leitores e com uma recepção mesquinha, que não raro beirava o acinte – inclusive, como vimos, entre os críticos de renome. Assim, é possível pensar que os traços dessa pesquisa estética do poeta estejam já,

⁵ Trata-se de assunto bastante enunciado, mas, a meu ver, pouco elaborado pela crítica e historiografia brasileiras. De qualquer modo, podem ser encontradas sugestões ainda muito valiosas na “Introdução” de Andrade Muricy ao seu monumental *Panorama da poesia simbolista*. Nela, por exemplo, Muricy diz de uma espécie de linha subterrânea (1987, p. 26) que parece ligar o nosso simbolismo, talvez ponto inicial de nossa poesia moderna, à produção poética modernista. Isso evitaria certa relação possivelmente arbitrária entre uma e outra, dado que a recepção simbolista na poesia brasileira pós-1922 foi ou silenciada, ou descartada, pelos autores e críticos do período, senão ainda contemporaneamente. Sobre o assunto, venho elaborando outros trabalhos, atualmente no prelo.

em grande parte, referidos na tradição crítica, embora ainda dispersos ou enquanto elementos que compõem uma figura cindida de autoria, sem resolver os distintos traços em uma possível solução não necessariamente de unidade, mas que submeta as distintas tentativas a um mesmo impulso criativo, ainda que multiforme. Tal busca pode ser um tanto quanto desconcertante, dado que talvez a incompletude ou o inacabamento, em variados sentidos, pode justamente dar o tom deste projeto literário singular; outra não é a perspectiva de Walter Carlos Costa, que sugere lapidarmente esse caráter de um conjunto de certo modo intangível, talvez pouco esperável de um autor canônico:

Descontadas algumas reações negativas iniciais, pode-se dizer que Cruz e Sousa tem sido sistematicamente incluído no cânone dos grandes escritores brasileiros. Ao mesmo tempo, nota-se que os grandes críticos das últimas décadas parecem ter ‘esquecido’ o autor de *Broquéis*. Este não sofreu, como Kilkerry ou mesmo Oswald de Andrade, períodos de eclipse, mas continua, me parece, causando certo incômodo. Minha hipótese é que isso se deve a um pequeno conjunto de poderosos fatores: a literatura de Cruz e Sousa é e não é ‘moderna’, não é e é ‘social’, é e não é ‘formalista’. Como o cultivo da ambiguidade nunca foi o nosso forte, é até natural que um artista elusivo como Cruz e Sousa tenha hoje tão poucos atentos leitores (1998, p. 120).

Em obra na qual há facetas tão flagrantemente contraditórias, não é difícil de se imaginar o desconcerto de grande parte da crítica; aqui, deve-se reiterar o acerto de Ivone Daré Rabello (2006, p. 257) ao notar que, *não firmando suas respostas numa única direção*, Cruz e Sousa criaria uma especial tensão, que deve ser encarada em seus próprios termos e que, inclusive por isso, não elimina seu interesse como projeto literário particular e uma figuração das tensões ideológicas da modernidade à brasileira. Nesse sentido, as tensões do momento devem ser levadas em conta como possíveis matrizes constitutivas de uma literatura que se constrói na negatividade, mantendo com elas não obstante pontos de contato que podem ser significativos para uma obra cujas fraturas estão à mostra, embora ainda não suficientemente postas em evidência. Pode ser por este motivo, digamos, que a produção de Cruz e Sousa ao mesmo tempo adere a algumas práticas do momento, não rompendo com a literatura parnasiana predominante enquanto técnica literária, por exemplo – com fortes identidades na métrica, ritmo e nas formas fixas prediletas, alguma semelhança em procedimentos versificatórios –,⁶ como também a rejeita frontalmente pelo uso diferencial da

⁶ O evidentemente insuspeito de antipatias pelo simbolismo, Andrade Muricy, assim resume a questão: “Não entenderá poesia simbolista quem só aceitar a arte do verso dentro dos cânones tradicionais clássico-parnasianos,

palavra poética e da seleção léxico-expressional, para não falar, obviamente, em dissemelhanças temáticas e na projeção do eu poético em sua postura diante da matéria comunicada. Por outro lado, são também evidentes certas mudanças em potencial, na sua poesia em versos e no poema em prosa –principalmente neste – que podem indicar desconforto com a rotina literária e a ânsia pela anulação dos sentidos dominantes, momento brasileiro da “crise de versos” (Siscar, 2010) que se daria de maneira certamente diversa na experiência da poesia francesa de seu tempo, bem como, no âmbito da matéria poética, com os preceitos cientificistas correntes no período. Cabia, portanto, buscar novas formas expressivas que rompessem com a rotina e a linguagem apaziguadora e de integração socialmente positiva do parnasianismo, além de legitimar uma forma expressional que visa anular a prática intelectual corrente e os sentidos socialmente aceitos ou mal escondidos em nossa formação sociocultural; se essa busca, na obra de Cruz e Sousa, permaneceu a meio caminho, cabe indicar sua possível significação.

O negativo em processo: “Asco e dor”

É possível que uma interessante maneira de estudar uma nova linguagem em germen seja onde ela recai supostamente no já estabelecido, em especial porque as tensões aí se formulam de uma maneira mais evidente ou, ao menos, indicam uma polifonia latente. Rabello (2006) indica, em relação ao poema em prosa “Asco e dor”, de *Evocações* [1898], que Cruz e Sousa, em sua “confissão disfarçada”, “esbarra na linguagem da ideologia”, ou, ainda, criado “colado ao discurso [ideológico]” (2006, p. 184), por evocar termos e figurações sobre o pobre e o negro que se ligam ao racionalismo científico do período; neste sentido, *a priori*, seria um texto integrado em certa forma de figuração da situação social brasileira afinada com o discurso dominante – avaliação que não se sustenta, como se verá, a começar pelo gênero escolhido e pela dimensão formal mais ampla do texto. Se desconsiderarmos esta particularidade, cairíamos em uma indiferenciação entre este poema em prosa e a linguagem naturalista do período, o que obviamente não é o caso, a despeito do uso ocasional de um registro baixo que era de rigor naquela corrente. O alvo, ao contrário, indica uma crise

oriundos da técnica e da música de Bocage e de Castilho, redobradas pelas de Lecomte de Lisle e Herédia. Entretanto houve poucas inovações de fácil evidência. Os sonetos de Cruz e Sousa mantêm a estrutura métrica parnasiana. A rima aproxima-se também do tipo parnasiano. Chaves de ouro não faltam; pode-se dizer que quase nenhum outro poeta brasileiro as criou tão numerosas e tão cantantes e belas” (1987, p. 49).

subjetiva, imersa que está na busca pela dissolução de um sentido – ideológico e precondição da aceitação literária rotineira, de sua *legibilidade* – que avilta sua situação social e, em conjunto, a própria possibilidade de criação artística. O drama, pois, oscila entre o registro ideológico corrente e a encenação de sua adesão, agônica e aviltante para o eu poético, não obstante de fundo real e reveladora de uma subjetividade cindida e de uma poesia em processo de destruição e refazimento, signo da *tensão* subjacente.

Em “Asco e dor” a situação centra-se na contemplação entre fascinada e horrorizada de uma turba de foliões num carnaval. No crepúsculo, em uma viela estreita, a voz do poema descreve a ocasião da dança, dos meneios, das fantasias, cores e adereços, uma confusão de corpos, sons e demais estímulos sinestésicos, avultando os tons do grotesco e a pintura da deformação física e do baixo corporal. Conforme avança a noite, os corpos passam a ser progressivamente nomeados em suas tonalidades negras, como se se formasse uma espécie de crescendo, no qual o asco inicial do sujeito poético instiga a aparição da dor, sintoma da sua autocontemplação nos objetos que aparenta superiormente desprezar – comunhão final agônica, em que não há solução pacífica. Seria talvez possível chamar este poema – e não apenas ele, mas também outros textos poéticos, cartas e demais biografemas extensamente versados pela crítica – um *punctum dolens* da obra sousiana, não obstante importante e talvez especial para a visada analítica sobre sua obra e sua significação, justamente por, ao mesmo tempo, aderir e se afastar do discurso do período, além de evocar dramaticamente a dilaceração extrema da subjetividade poética, de maneira essencialmente moderna. Eis o poema⁷ “Asco e dor”:

[...] Por uma rua estreita, sombria e lóbrega como um prolongado corredor de convento ou uma infecta galeria subterrânea, vem desfilando aos pinchos, saracoteando toda, desconjuntando-se toda, uma turba miserável de carnavalescos, impondo aos últimos raios tristes do sol as suas carantonhas mais horripelantemente tristes ainda em suas vestimentas funambulescas, fazendo lembrar diferentes aspectos de loucura, graus de imbecil demência, angulosidades de crime, estados primitivos de ignorância amassados numa embriaguez mórbida, selvagem e sinistra.
[...]

Mas, eis que do centro do desprezível bando, vestida em farrapos, boçal, congestionada de bestialidade, urrante de chascos, destaca-se uma terrível figura mais grotesca do que as outras, trazendo na cabeça, em forma de troféu, uma trunfa

⁷ Dada a dimensão deste poema em prosa, a citação se centrará em excertos essenciais à análise, ainda assim longos, como se verá – escolhemos períodos ou parágrafos completos, para não truncar a construção do ritmo e a sugestão dos climas criados pela torrente verbal sousiana. Também optamos por não entremear as citações com as considerações analíticas, de modo a tentar conservar o máximo possível a visão de conjunto do poema.

alta, feita de cobras emaranhadas, com as caudas em pé, semelhante uma coroa de vícios em convulsão. E no meio do círculo que as outras formam e ao som de palmas cadenciadas e batuques selvagens, através de risadas aparvalhadas do público, fica então a dançar alucinadamente. Nas suas pernas magras, espectrais, de esqueleto ironicamente esquecido pela cova, dir-se-ia que lhe puseram azougue e lhe puseram também rodízios nos pés. [...]

De vez em quando piparoteiam-lhe a pança, as nádegas moles e ela então, ignóbil animal agulhoado por essa baixa carícia, saracoteia mais, espaneja-se toda no seu lodo como num leito de volúpia.

Ah! daquela momice cínica, daquela desordenada bebedeira d'instintos erguiam-se, hórridos fantasmas de sangue, de lama e lágrimas, o Asco e a Dor!

Eu para ali me arrastara, no amargo tédio da tarde, na ânsia crepuscular do sol, que lembrava um palhaço senil e lúgubre, sem mais alegria, vestido de outro e morrendo, só, desamparado até mesmo das ovações ou dos apupos da rota garotagem, no fundo de um beco imundo...

Levaram-me para ali não sei que desconhecidos sentimentos, que emoções opostas, que vagos pressentimentos... A verdade é que eu para ali fora, talvez fascinado por certo encanto misterioso dessa miséria cega: para embriagar-me de asco, para envenenar-me de asco, para envenenar-me de asco e tédio e desse tédio e desse asco talvez arrancar os astros e ferir as harpas de alguma curiosa sensação. A verdade é que eu para ali fora, quase hipnotizado, de certo modo mesmo impelido pela extravagante turba carnavalesca, pela sua monstruosa miséria. [...]

Dor legitimamente outra, que não tinha limites no limite da dor comum; dor que me parecia cobrir o céu de luto, enegrecer tudo, aumentando-me o asco de tal sorte que o ar, os horizontes enublados, as árvores, as pedras da rua, as paredes dos edifícios, a multidão que turburinhava, tudo me parecia estar possuído do mesmo asco e da mesma dor. [...]

Dor e asco dessa salsugem de raça entre as salsugens de outras raças.

Dor e asco dessa raça da noite, noturnamente amortalhada, donde eu vim através do mistério da célula, longinquamente, jogado para a vida na inconsciência geradora do óvulo, como um segredo ou uma relíquia de bárbaros escondida numa furna ou num subterrâneo, entre florestas virgens, nas margens de um rio funesto...

Dor e asco desse apodrecido e letal paul de raça que deu-me este luxurioso órgão nasal que respira com ansiedade todos os aromas profundos e secretos para perpetuá-los através da mucosa; estes olhos penetradores e lânguidos que com tanta volúpia e mágoa olham e assimilam as amarguras do mundo; estas mãos longas que mourejam tanto e tão rudemente; este órgão vocal através do qual sonâmbula e nebulosamente gemem e tremem veladas saudades e aspirações já mortas, soluçantes emoções e reminiscências maternas; este coração e este cérebro, duas serpentes convulsas e insaciáveis que me mordem, que me devoram com os seus tantalismos.

Dor e asco dessa esdrúxula, absurda turba bruta que além, sob a tarde, uivava, desprezivelmente ridícula, na infrene mascarada, com os seus ínfimos vultos sinistros transfigurados em crocodilos, em serpentes, em sapos, em morcegos, em monstros bifrontes, todos, todos da mesma origem tenebrosa de onde eu vim, negros, sob a lua selvagem e sonolenta dos desertos, no seio torcido das areias desoladas...

Asco e dor dessa ironia que para mim vinha, que para mim era, que só eu estava compreendendo e sentindo assim particular e exótica – ironia geradas nos lagos langues do Letes, fundida nas perpétuas chamas do Abstrato das Esferas, ironia para mim só, só para mim descoberta nas camadas infinitas da Vida; ironia só para o meu orgulho mortal, só para a minha Ilusão humana, só para o meu insatisfeito Ideal, ironia! ironia! ironia rindo às gargalhadas no fim da tarde pelas máscaras obtusas e pela boca parva da multidão que aplaudia truanescamente como o supremo truão eterno.

E, ó Dor maior! Asco mais estranho ainda! [...]

E a minh'alma circunvagava, ia e vinha alucinada, através de adormecidas zonas de sonho, oscilante como um pêndulo de pesadelos, numa aflita ondulação de nevroses, meio dividida entre a bárbara turba mascarada e meio dividida entre a natureza, circundante, cá e lá, guilhotinada misteriosamente pela mesma dor e pelo mesmo asco, cá e lá misturada, amalgamada e perdida em iguais misérias de sangue, lama e lágrimas, ainda e para sempre com o mesmo asco e a mesma dor... (Cruz e Sousa, 1995, p. 572-575)

Nunca é demais notar, para a abordagem dos poemas em prosa de Cruz e Sousa, a novidade formal representada no contexto brasileiro.⁸ Se não pelo gênero, já praticado ao menos, na mesma linhagem baudelairiana, por Raul Pompeia – as *Canções sem metro*, publicadas postumamente em 1900, mas divulgadas em periódicos desde o início da década de 1880 (Coutinho, 1982, p. 20-21) – essa produção, que ocupa grande parte da obra do poeta catarinense, possui particularidades visíveis, mesmo frente à estirpe em que se encontra. Os poemas em prosa de Pompeia, por exemplo, mais atentos à lição de Baudelaire, possuem uma concisão raras vezes encontrável nos congêneres sousianos – o que constitui particularidade notável. Se já são perceptíveis, em sua produção em verso, certa tendência ao metro longo⁹ – que não chega a praticar para além dos tipos de verso tradicionais –, especialmente discernível na profusão imagética, no uso de longos vocábulos raramente encontráveis em poetas coevos e frequentemente na profusão de *enjambements*, os poemas em prosa permitem certa flexibilidade impossível nas formas fixas, sem o abandono de outros procedimentos ao outro gênero de expressão do poeta – as parataxes, as repetições vocabulares, as rimas internas e as reiterações fônicas, por exemplo. É possível aproximar a sintaxe de “Asco e dor”, por exemplo, de outros tantos poemas em verso de Cruz e Sousa que apresentam construção semelhante, não obstante contida pela rigidez métrica e pela distribuição dos acentos e rimas regularmente marcados – veja-se, por exemplo, a construção do soneto “Acrobata da dor” (Cruz e Sousa, 1995, p. 89), composta de cinco períodos (ou seis, caso consideremos a frase

⁸ Refiro aqui, em especial, Antônio Donizeti Pires (2002) e Jefferson Agostini Mello (2008).

⁹ Talvez não seja descabido pensar que, em Cruz e Sousa, encontra-se, em germen, o verso livre de longa extensão que será utilizado na poesia ocidental pós-simbolista; penso em poetas como Paul Claudel, por exemplo, ou, no Brasil, no primeiro Vinicius de Moraes e em Murilo Mendes – cabe notar, entre eles, ainda, o apreço pela poesia de Rimbaud e, em Murilo, o conhecimento da prática surrealista. Todos eles, além disso, possuem forte vertente espiritualista em suas produções, o que também comparece na poesia sousiana. Trata-se, pode-se aventar, de uma poesia que cria seus ritmos projetando e sugerindo uma transcendentalidade do sentido, em conexão com a profusão de imagens e do tom encantatório do ritmo de matriz prosaica transposto para o verso.

exclamativa do primeiro verso do terceto inicial como um período completo), sendo que os dois últimos compõem conjuntamente uma chave de ouro:

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
 Como um palhaço que, desengonçado,
 Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
 De uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
 Agita os guizos, e convulsionado
 Salta, gavroche, salta *clown*, varado
 Pelo estertor dessa agonia lenta...

Pedem-te bis e um bis não se despreza!
 Vamos! retesa os músculos, retesa
 Nessas macabras piruetas d' aço...

E embora caias sobre o chão, fremente,
 Afogado em teu sangue estuoso e quente,
 Ri! Coração, tristíssimo palhaço.

Come se vê, trata-se de um poema em decassílabos sáficos, com rima regular e infenso a reparos de técnica poética. No entanto, o tom é impensável em um poema parnasiano, por exemplo, cujos derramamentos de fundo romântico e herdados por Cruz e Sousa são cuidadosamente evitados. Ainda, nota-se que a torrente verbal garantida pelos longos cavalgamentos são intensificadas em seu fluxo pelo uso das repetições vocabulares (ri, riso, salta, bis, retesa) e fonéticas (aliterações em /r/, /v/, /g/, /s/, /t/; assonâncias em /i/ e /o/, especialmente) como elementos retóricos, o que instiga uma leitura com pausas breves e tendentes ao discursivo, à poesia declamatória, não obstante o assunto intimista – o coração, as emoções do eu poético são comparados a um acrobata em seus movimentos frenéticos, índice do penoso movimento dos afetos. O poeta volta-se à sua dinâmica subjetiva, portanto, em um mirar da dor que projeta dissolver-se em ironia, em riso, algo como uma melancólica derrisão da própria miséria emotiva – sentimento semelhante se encontra em passagem de “Asco e dor”, como se viu (“Asco e dor dessa ironia que para mim vinha...”). Ainda, considerando tal construção, penso ser plenamente possível inferir uma espécie de contenção mal disfarçada, algo como um transbordamento contido, que poderia, em outro momento, tender à expressão do verso livre. Nesse ponto, parece-me que Cruz e Sousa cede a uma tendência fortemente marcada na poesia em língua portuguesa dos oitocentos, que raramente cede à experimentação métrica, à exceção de alguma heterometria comum desde o

romantismo ou ao uso do verso de “pé quebrado”. Em comparação com “Asco e dor”, por exemplo, nota-se semelhante movimento emotivo, não mais contido, porém, pelo uso da forma fixa; no poema em prosa, a profusão é a marca da enunciação sousiana, ainda que não raro utilize ritmos próprios ao verso metrificado em algumas de suas frases.¹⁰ Pode-se aventar, portanto, da busca de uma expressão diversa, que fuja da rotinização expressiva romântico-parnasiana, o que talvez ainda seja pouco enfatizado nas considerações sobre a prática do simbolismo no Brasil, entendido meramente como vertente mais conservadora que a homóloga francesa, decisiva para os rumos da poesia moderna no início do século XX. Carlos Felipe Moisés afirma, nesse sentido, que, a despeito da não participação de Cruz e Sousa no “[...] grande espetáculo das vanguardas libertárias”, sua “prosa poética, mais do que seus exemplares sonetos parnasiano-simbolistas, caminhava nesse rumo”; o estilo dos poemas em prosa – cita a obra *Evocações* – “dá bem a ideia do intenso desejo de liberdade que anima o poeta, não só como princípio, mas como forma de expressão, como realização efetiva de sua índole artística” (2012, p. 252).

À primeira mirada, a complexidade da construção desse poema em prosa, no entanto, daria vazão ao conteúdo ideológico em tese reproduzido do discurso dominante, no qual a avaliação acerca do outro adere ao racismo científico do período e que o colocaria em tensa relação com a forma dissolvente do texto. Essa dimensão tensiva existe realmente e é o que torna o poema complexo, sem solução à vista em seu desfecho; para falar com Ivone Daré Rabello (2006), é o que não torna Cruz e Sousa “um mestre na periferia do capitalismo”, ao menos não nos termos em que a pesquisadora o formula. A posição agônica do eu poético, porém, *locus* do convívio com os díspares estímulos do contexto aviltantes a sua arte, com os quais dialoga e aos quais responde, deixa entrever algo mais que a aceitação *tout court* da ideologia, não obstante ela certamente formar o núcleo de sua crise – trata-se de poema em tudo semelhante ao “Emparedado”, poema em prosa muito citado, cujo desfecho e clímax são índices da crise desse sujeito, ao mesmo tempo que evidente revolta contra o *sentido*, a ideologia, que o encarcera entre muralhas crescentes. De modo semelhante, em “Asco e dor”,

¹⁰ Exemplo recortado ao acaso: “Por / u / ma / ru / a es / **trei** / ta, / som / bria e / **lô** / brega [...]”, um decassílabo heroico quase perfeito, a variar a hendecassílabo caso não consideremos a sinalefa entre o ditongo crescente e a conjunção. Carlos Felipe Moisés, sobre essa “intromissão” das formas fixas no fluxo livre do poema em prosa, afirma, em bela passagem: “Parece que metrificar, não sempre, mas vez ou outra – acabou por se converter, para Cruz e Sousa, em segunda natureza, algo tão espontâneo quanto respirar. Parece que esses versos brotam naturalmente, e se ajustam em perfeita harmonia ao ritmo geral dos parágrafos em que se inserem, sem entrar em atrito com a prosa circunvizinha” (2012, p. 255).

a contemplação do eu poético também ocorre a partir de uma distância bem demarcada entre ele e os entes mirados, em uma progressiva microscopia do movimento da dança e dos corpos que acompanha a situação crescente de isolamento pela noite, situação não obstante sugerida justamente pela progressiva identidade entre o sujeito e seu objeto. Desse modo, no espaço estreito de uma viela, do crepúsculo à noite que se avizinha e afinal cai em tons de luto, momento no qual ocorre a identificação e a tentativa frustra de eliminar a dualidade entre os sentimentos despertados e a comunhão visceral com os demais entes, o eu poético dramatiza a tensão, justamente como “um pêndulo”, sem expectativa de repouso. É importante notar que tais tensões e dramatização do eu não são indiferentes à matriz baudelairiana à qual Cruz e Sousa se filia: tomar, absolutamente, as oscilações de Baudelaire entre a simpatia pelos pobres e a pregação pelo seu espancamento, o elogio ao burguês e a derrisão de suas limitações e preconceitos de classe, para dar ao acaso alguns exemplos da obra do poeta francês, como soluções meramente advindas de um indivíduo contraditório ou que eventualmente adira à ideologia – o que talvez não deixe de ser verdade, em alguma medida –, seria menosprezar o papel formal que cabe à voz poética, que busca justamente pelo paradoxo, pela contradição, pela racionalização *ad absurdum*, pela tensão enfim, indicar um conflito simultaneamente subjetivo e social, e que se materializa no texto.

Do fascínio magnetizador inicial, personificado na estranha mulher com adereços de Medusa, que leva o eu poético a adentrar a multidão das figuras imersas na festa carnavalesca, progressivamente desenha-se o asco pelo Outro e a dor de seu espelhamento nas figuras disformes miradas. A representação da alteridade se dá com os traços do grotesco e a nomeação do baixo corporal, depois transpostos para a própria feição do sujeito poético, em movimentos de corpos disformes de indivíduos próximos à barbárie, à selvageria. Não eram incomuns, no discurso dominante do período, que tais figurações de barbarismo fossem associadas às festas populares – justamente quando desempenhadas por figuras dos estratos sociais inferiores, em especial, negros: o entrudo, ao qual veio substituir o carnaval europeizado e “saneado” pelas reformas urbanas e pela repressão dos costumes do Rio de Janeiro *pré-belle époque*, era visto como “coisa de selvagens, de bárbaros” (Galvão, 2009, p. 71). Não nos parece que o eu poético de Cruz e Sousa possa ser reduzido a tal dimensão do preconceito socialmente aceito e corrente no país de raiz escravocrata. Ao contrário, a dramatização da dor do sujeito, ainda que não dê mostras de desviar-se completamente da

ideologia, no sentido inclusive de acatar seus termos – utilizando-os em um discurso agônico e visivelmente turbado –, parece simultaneamente desprezar a malta inconsciente e animalizada pelos instintos da carne – verdadeira prisão para o sujeito poético sousiano em muitos poemas, em especial os compostos mais tardiamente; vide, por exemplo, “Cárcere das almas”, dos *Últimos sonetos* –, bem como perceber a miséria alheia como sua, o que serve de estopim para a crise anunciada pelo título. Especialmente em duas passagens: a primeira, ao descrever a mulher que adentra a dança, e descortina inicialmente, como que inaugurando o momento crítico do poema, com “suas pernas magras, espectrais, de esqueleto ironicamente esquecido pela cova”; depois, passagem decisiva, que reitera em anáfora inicial a “[d]or e asco dessa esdrúxula, absurda turba bruta que além, sob a tarde, uivava, desprezivelmente ridícula, na infrene mascarada, com os seus ínfimos vultos sinistros [...]”, a que se segue a dita transfiguração em animais disformes e na identificação da origem alheia como sua: “todos da mesma origem tenebrosa de onde eu vim, negros, sob a lua selvagem e sonolenta dos desertos, no seio torcido das areias desoladas...”. Nestes pontos do poema, a figuração da evidente miséria e deformidade da personagem feminina, bem como a animalização que se segue à nomeação da brutalidade deste outro-mesmo, projetam-se em retorno à própria figura do eu poético, cuja identidade de origem e de marca são intensificadas pela própria dissolução na noite: “amalgamada e perdida em iguais misérias de sangue, lama e lágrimas, ainda e para sempre com o mesmo asco e a mesma dor...”.

A dramatização da angústia do sujeito poético, assim, se dá a partir do uso dos próprios termos da ideologia, referidos em seus termos mais depreciadores, no entanto postos em perspectiva pela construção do texto: o “asco e a dor” do título são expressos em repetição anafórica, como que objetos de vários tateios da voz do poema em busca de nomear a angústia do sujeito, algoz e vítima de sua condição, e mesmo signo da prisão do eu poético nos afetos referidos pelo título, como uma cristalização do sentimento primitivo: da impressão inicial disparada pela contemplação dos corpos ao retorno da identidade sobre si, além da tentativa de definição que passa inclusive pela (auto) derrisão, a repetição seguida de seus variados complementos e comparações é permitida pela profusão sintático-verbal do texto, liberado pela flexibilidade poética da construção em prosa. Se não é possível perceber, em textos como este, a moderna ironia “satânica” de Baudelaire, que se vale deste artifício para a crítica antiburguesa, a pregação revolucionária ou contraideológica, em seus termos paradoxais –

vide, exemplo entre outros, a análise de “Assommons les pauvres!”, de *Le spleen de Paris*, em Oehler (1997, p. 161-174) – não é impossível vislumbrar certa dramatização, uma encenação da voz poética, também presente no mestre francês e ressignificada localmente por Cruz e Sousa, de uma espécie de autodepreciação, senão um autoflagelo: a miséria dos outros é a sua, a miséria da carne e da cor e, enfim, da imanência proibitiva do impulso transcendental para a expressão absoluta e a liberação do sujeito da imundície de sentidos limitadores que sobre ele recaem – ideológicos, raciais, espirituais, poéticos. Como nota, embora em outra chave, a expressão de Fernando Góes (1966), o eu poético de Cruz e Sousa, neste poema, seria uma espécie de “carrasco de si mesmo”; no entanto, não se trata de uma característica de um poeta “abstencionista”, que “entocou-se na torre de marfim” (1966, p. 93), antes o contrário.¹¹ Em “Asco e dor”, a miséria compartilhada entre o sujeito e seu objeto, prenhe da linguagem da ideologia racista dominante em sua nomeação, enfatiza o sofrimento e o figura, sem força de expressão, visceralmente. Não se trata, pois, de mera depreciação ideológica de seus companheiros de infortúnio ou, pior, uma espécie de “traição às origens”, como assevera Rabello (2006, p. 182), mas da dramatização de uma comunhão na mesma miséria, frente à qual a mera solidariedade – o que não deixou de exprimir em sua obra, em poemas como “Litania dos pobres” (em *Fárois*) e “Crianças negras” (coligido em *O livro derradeiro*, livro organizado sob este nome postumamente, na “edição do centenário”, em 1961, por Andrade Muricy), por exemplo – talvez pudesse fazer apenas má figura, ser pouco adequado à tensão crítica e, no limite, com o próprio impasse social de fundo, que não permite a mais apaziguadora – inclusive para a crítica contemporânea, *a dele e a nossa* – solução romântica do puro e simples protesto, *à la* Castro Alves. Outro não é o drama do conhecidíssimo “Emparedado”, que fecha as *Evocações*, ou de “Dor negra”, do mesmo livro; neste, evoca a *maldição*, de fundo místico-colonial, como forma de figuração do drama humano africano, esmagada com “o duro coturno egoístico das Civilizações, em nome, no

¹¹ Por descuido ou por despiste, Fernando Góes afirma que “carrasco de si mesmo” era expressão ouvida por ele em alguma fonte que não a mais provável, o poema de *Les fleurs du mal* “L’Héautontimorouménos” – literalmente, “o verdugo de si mesmo” (v. a nota de Jamil Almansur Haddad em Baudelaire, 1985, p. 218), a partir de uma peça de Terêncio, autor latino: “Li uma vez, não me lembro sobre quem e onde, ou talvez nem tenha lido, seja lembrança de algum título de fita de cinema, esta frase sem importância – ‘o carrasco de si mesmo’. E lembro-me dele agora, porque estou escrevendo sobre Cruz e Sousa, que se sacrificou, que se imolou à arte. Não foi ele, afinal de contas, o carrasco de si mesmo?” (Góes, 1966, p. 94). Seja como for, a análise ganharia em justeza se comparada, justamente, a voz poética (ou as vozes) dramatizada de Cruz e Sousa com a do poema baudelaireano, autor cuja obra o poeta catarinense admirava e cuja linguagem dominava, recriando-a para seus fins.

nome falso e mascarado de uma ridícula e rota liberdade”: “[...] que existir é esse, que as pedras rejeitam, e pelo qual até mesmo as próprias estrelas choram em vão milenarmente?!” (Cruz e Sousa, 1995, p. 563). Dir-se-ia que, para desconstruir, anular o sentido (ideológico e poético) rotinizado, talvez Cruz e Sousa tenha sentido a necessidade de dele se encharcar, dramatizando a tensão crítica na torrente verbal de sua poesia em prosa e na assunção de uma voz poética partícipe da mesma miséria humana flagrante. Do mesmo modo, talvez se pudesse pensar algo semelhante para sua poesia madura – se isso pode ser dito de uma vida e um projeto poético precocemente abortados –, em versos, especialmente a dos *Últimos sonetos*, cuja via para a superação do sentido se dá, principalmente, no âmbito das imagens e dos tropos, que evocam, insistentemente, a libertação da matéria e projetam a transcendência – no que um poeta católico como Tasso da Silveira enxergou, talvez com algum acerto, a despeito do evidente *parti pris*, uma via mística de fundo cristão (1979, p. 42-49).

De qualquer modo, é necessário considerar a poesia de Cruz e Sousa tendo em vista que seus biografemas, ainda que importantes para eventuais análises, pois certamente presentes e transfigurados em sua poesia, não podem obsedar a visão crítica, como foi de rigor em sua fortuna, inclusive nas contribuições decisivas, como as de Roger Bastide e, com menor ênfase, Ivone Daré Rabello. No momento mesmo em que se erige a *imaginada* vida de Cruz e Sousa como régua de valor de sua produção, aparentemente a rotina da análise se impõe, o que nos faz perder de vista alguns elementos decisivos de sua poética. Nesse sentido, talvez urja repensar o papel do simbolismo brasileiro, em geral, e da produção sousiana, em particular, neste momento axial da poesia moderna que foi a passagem entre o século XIX e o XX, bem como na renovação temática e formal da poesia brasileira, com repercussões ainda hoje pouco apontadas ou, mesmo, desconsideradas sem mais, especialmente se pensarmos a suposta *ausência* do simbolismo brasileiro na poesia de nossos autores modernistas. Seus poemas em prosa, que constituem, quantitativa e qualitativamente, parte apreciável de sua produção merecem, especialmente, maior atenção pela crítica e pela historiografia, sobretudo no que podem revelar acerca das particularidades e das complexas tensões do projeto literário de Cruz e Sousa e, não menos, sobre a experimentação no âmbito da renovação do verso e da técnica poética em nossas plagas. Seu virtual inacabamento, signo de uma poesia em processo abortado de renovação, dada a precoce interrupção de sua carreira literária, deve, em vez de nos chocar pela estranheza ou possível *ilegibilidade* – no sentido que apontamos

anteriormente –, nos indicar justamente a luta corpo a corpo contra a miséria de um país que se imaginava novo no pós-abolição e proclamação da República, mas cuja modernidade já exibía rachaduras que a poesia do momento não deixou de apontar, especialmente em seus poetas desviantes da rotina literária. Operando em uma linguagem que se queria nova e não pacificada, Cruz e Sousa e sua, digamos, arquite(x)tura, ainda continuam a desafiar a literatura nacional e a nos colocar em posição de atenção frente a sua densa e desconcertante negatividade.

Referências

- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. In: BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 3-110.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 4. ed. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- COSTA, Walter Carlos. O inexato lugar de Cruz e Sousa. *Continente Sul Sur*, Porto Alegre, n. 8, p. 119-126, ago. 1998.
- COUTINHO, Afrânio. *Canções sem metro – Introdução*. In: POMPEIA, Raul. *Obras*. Org. de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; OLAC; FENAME, 1982. v. 4. p. 15-24.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Organização de Andrade Murici e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- FISCHER, Luís Augusto. Simbolistas & Parnasianos. *Continente Sul Sur*, Porto Alegre, n. 8, p. 77-87, ago. 1998.
- FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Ao som do samba: uma leitura do carnaval carioca*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2009.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis, o escritor que nos lê: as figuras machadianas através da crítica e das polêmicas*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- MAGALHÃES DE AZEREDO. Homens e Livros – II; O *Missal*. In: SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. *Cruz e Sousa na imprensa carioca: do Missal aos Últimos sonetos (1893-1905)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022. p. 149-157.

MELLO, Jefferson Agostini. *Um poeta simbolista na República Velha: Literatura e sociedade em Missal* de Cruz e Sousa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.

MOISÉS, Carlos Felipe. A modernidade de Cruz e Sousa. In: MOISÉS, Carlos Felipe. *Tradição e ruptura: o pacto da transgressão na literatura moderna*. Vila Velha, ES: Opção editora, 2012. p. 247-256.

MURICY, Andrade. Introdução. In: MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. v. 1.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848): estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine*. Trad. de José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PIRES, Antônio Donizeti. *Pela volúpia do vago: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*. 2002. 465 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) –Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Araraquara, 2002.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin; EdUSP, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000a.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000b.

SILVEIRA, Tasso da. Cruz e Sousa e a crítica. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979. p. 31-49. (Coleção Fortuna Crítica; 4)

SISCAR, Marcos. Poetas à beira de uma crise de versos. In: SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a ‘crise da poesia’ como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010. p. 103-116.

SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. *Cruz e Sousa na imprensa carioca: do Missal aos Últimos sonetos (1893-1905)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022.

SOUSA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUSA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 111-120.

VERÍSSIMO, José. Um romance simbolista – A propósito da *Giovannina* do Sr. Afonso Celso. In: SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. *Cruz e Sousa na imprensa carioca: do Missal*

aos *Últimos sonetos* (1893-1905). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2022. p. 235-238.

VÍTOR, Nestor. Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979. p. 104-145. (Coleção Fortuna Crítica; 4)

THE TROPICS FROM A NEGATIVE PERSPECTIVE: CRUZ E SOUSA AND THE REVERSES OF BRAZILIAN MODERNITY

ABSTRACT: This paper aims to present a presentation of Cruz e Sousa's poetry, taking into account the particularities of his literary project and a possible new reflection on his role in end of century Brazilian poetry, considering, especially, his prose poem. Thus, the text proposes that this dimension of Cruz e Sousa's poetry, still very underrated by critics, can reveal some aspects of innovation in the poetics of the period, as well as indicate the impasses of Brazilian poetry in a moment of crisis of its forms, in addition to suggesting a particularly radical representation of Brazilian social dynamics in the post-abolition period, based on the tensions dramatized in the formal sphere.

KEYWORDS: Brazilian symbolism, Evocations, Prose poem, Modern poetry.