

**GIOVANNA SOALHEIRO PINHEIRO**

**A *RASURA* COMO PROCESSO: MODERNIDADE,  
MODERNIZAÇÃO E CONSCIÊNCIA-DUPLA EM CRUZ E SOUSA**

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2011**

**GIOVANNA SOALHEIRO PINHEIRO**

**A RASURA COMO PROCESSO: MODERNIDADE,  
MODERNIZAÇÃO E CONSCIÊNCIA-DUPLA EM CRUZ E SOUSA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito à obtenção do grau de Mestre.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura  
**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade (PM)  
**Orientador (a):** Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Leda Maria Martins

**Belo Horizonte**  
**Faculdade de Letras da UFMG**  
**2011**

Universidade Federal de Minas Gerais  
Faculdade de Letras  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Dissertação intitulada: “**A RASURA COMO PROCESSO: MODERNIDADE, MODERNIZAÇÃO E CONSCIÊNCIA-DUPLA EM CRUZ E SOUSA**”, de autoria da mestrande Giovanna Soalheiro Pinheiro, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Teoria da Literatura. Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade. Banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Profa. Dra. Leda Maria Martins – FALE/UFMG – Orientadora

---

Prof. Dr. Ivan Prado Teixeira – USP

---

Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte – FALE/UFMG

---

Profa. Dra. Leda Maria Martins  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos  
Literários da FALE/UFMG

Belo Horizonte, 18 de maio de 2011.

Av. Antônio Carlos, 6627– Belo Horizonte – MG –31.270-901 – Brasil – Tel: (31) 3409-5112 – Fax: (31) 3409-5490.

*Às pessoas queridas que nos possibilitam romper, sensivelmente,  
fronteiras.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me possibilitar o “contato” com o *sagrado poético* na obra de Cruz e Sousa;

Aos meus pais – pela força, pelo amor incondicional, pelo exemplo de luta e pelo que sou;

Às minhas irmãs Georgia, Gleice e Eliza – pelo respeito e pelo amor;

Ao meu noivo Fábio Chadid – pelas conversas literárias, pela compreensão, pelo afeto;

À minha orientadora Leda Maria Martins – pelo exemplo de profissionalismo; pela orientação precisa, pela leitura atenta, detalhada e competente da minha escrita e, especialmente, por me ensinar a ouvir a “voz” dos significantes;

Ao professor Eduardo de Assis Duarte – por me ensinar o amor à pesquisa e por me colocar em contato com a Literatura afro-brasileira, cor viva e inesgotável de conhecimento;

Ao professor Sergio Peixoto – pelas aulas deliciosas sobre poesia simbolista;

Aos amigos Elis, Fabrício e Danielle – pelas prosas, pela poesia, pela amizade;

Aos amigos do NEIA: Marina, Gustavo, Luiz, Luana, Aciomar, Fernanda, Aline, Adelcio, Rosário, Glauciane, Rafael e Riverson pelos diálogos constantes sobre fronteiras e rupturas;

À amiga Zélia – pela força e pelas conversas sobre a vida e sobre a literatura;

À amiga Michele – pelos nossos anos de intensa leitura na graduação e pelos risos;

Aos queridos Adriano Bitaraes, Rafaela Lobo e Cris Cortes pelo carinho, pela amizade e pela confiança no meu trabalho;

Aos colegas do Bernoulli – Alison, Dulce, Ju Diniz, Mônica Buccini, Renise, Rodrigo “Cabide”, Suellen, Sumaya;

À família Soalheiro, especialmente aos primos Paula e Giuliano;

À família Pinheiro, de modo especial ao querido primo-irmão Jordian Pinheiro;

Agradeço ao Poslit, à Letícia, pelo atendimento atento, e ao CNPq, pela bolsa de estudos.

## **RESUMO**

Esta dissertação estuda e discute a modernidade do poeta Cruz e Sousa, destacando elementos e aspectos constitutivos da poesia do autor – principalmente dos poemas em prosa – por meio dos quais o escritor criticamente reflete sobre a arte e a sociedade brasileira da época. Para tanto, privilegiamos as consciências críticas desenvolvidas por ele em relação à criação artística, ao imaginário científico e à poesia *sagrada* (poesia pura), intensificados no contexto de uma pretendida *belle époque* nacional. Tendo em vista esse recorte, examino poemas de *Missal* e de *Evocações* – publicados respectivamente em 1893 e 1898 – sem que deixemos de abordar textos presentes em *Faróis* (1990) e *Últimos sonetos* (1905). O nosso estudo abrange a modernidade e a modernização e a análise da produção do autor com base em certos traços de sua biografia – nos *biografemas* – que, de certa forma, possuem uma relação aguda com o imaginário finissecular e com a formação identitária dupla e fragmentada.

Palavras-chave: consciência-dupla, poesia-pura, modernidade, *biografema*.

## **RESUMEN**

Esta disertación estudia la modernidad del poeta simbolista brasileño Cruz e Sousa con relieve para elementos constitutivos de la poesía del autor – especialmente en los poemas en prosa. Cruz e Sousa teje una crítica a lo imaginario científico del siglo XIX, a la arte, a la poesía pura e a la sociedad. Para eso, privilegiamos las consciencias críticas del poeta desenvuelta por él en sus poemas en prosa. Por intermedio de eso recorte temático, estudiamos poemas de *Missal* (1893) e de *Evocações* (1898) – sin que dejemos de acercarse algunos poemas de *Faróis* (1900) e *Últimos sonetos* (1905). Lo nuestro estudio contiene la modernidad e la modernización en la producción del escritor con apoyo en algunos trazos de su biografía - en sus *biografemas* – que tienen relación con el imaginario fin de siglo e con la formación de la identidad doble e fraccionada.

Palabras-clave: doble consciencia, modernidad, poesía-pura, *biografema*.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
O sentido da impotência: “no princípio era o verbo”	13
<b>CAPÍTULO 1 – O Simbolismo nas bordas da modernização: contextualização</b>	<b>21</b>
1.1 – Entre o som e o silêncio: o mal estar na escrita da modernidade	23
1.2 – <i>Poemargens</i> : um breve panorama do Simbolismo Brasil	33
<b>CAPÍTULO 2 - Escrita do eu: reflexões sobre partição cultural e sobre estética</b>	<b>47</b>
2.1 – A imagens do <i>eu</i> em rasura: a poetização de um real	49
2.2 – O duplo-exílio, a consciência-dupla, o duplo lugar: o artifício e o social	58
2.3 – Uma parede, um poema-síntese, uma margem	70
<b>CAPÍTULO 3 - Interseções do poeta-crítico na modernidade literária: o artista entre tradições</b>	<b>84</b>
3.1 – Um leitor crítico da lírica moderna: breves considerações sobre o social e o esteticamente puro	85

3.2 – A impossibilidade da pureza: o feio, o desejo e a dor _____	92
<b>3.3 – Outras interseções: o fragmento, a (trans) inspiração _____</b>	<b>97</b>
<b>3.1.1 – Interlocuções: Cruz e Sousa e o espaço brasileiro _____</b>	<b>106</b>
<b>(IN) CONCLUSÃO: uma escrita do rumor e do resíduo _____</b>	<b>112</b>
Lutar com palavras: (re) versos brancos e pretos _____	113
<b>REFERÊNCIAS _____</b>	<b>117</b>
<b>Permanências (três fragmentos em prosa) _____</b>	<b>127</b>
<b>ANEXOS: A BIOGRAFIA COMO <i>BIOGRAFEMA</i> _____</b>	<b>128</b>

Impotência cruel, ó vã tortura!  
Ó Força inútil, ansiedade humana!  
Ó círculos dantescos da loucura!  
Ó luta, Ó luta secular, insana!

Que tu não possas, Alma soberana,  
Perpetuamente refulgir na Altura,  
Na Aleluia da Luz, na clara Hosana  
Do Sol, cantar, imortalmente pura.

Que tu não possas, Sentimento ardente,  
Viver, vibrar nos brilhos do ar fremente,  
Por entre as chamas, os clarões supremos.

Oh Sons intraduzíveis, Formas, Cores!...  
Ah! que eu não possa eternizar as cores  
Nos bronzes e nos mármorees eternos!

**(Cruz e Sousa)**

# **INTRODUÇÃO**

## O sentido da impotência: “No princípio era o Verbo”

O poema “Tortura Eterna”, publicado na obra *Broqueis*, em 1893, possibilita-nos consagrar a produção poética de Cruz e Sousa como uma das mais originais da literatura simbolista brasileira também no que diz respeito à rasura observada em sua obra. Em vertente análoga à adotada pelos poetas franceses – a exemplo de Baudelaire, Rimbaud, Lautreamont e, sobretudo, Mallarmé – o escritor brasileiro refletiu sobre a crise da linguagem e, principalmente, sobre a crise do poeta em meio ao processo de modernização nacional iniciado a partir de meados do século XIX. Na realidade, o que é possível inferir, nesse poema, é a impotência – entendida como impossibilidade – do projeto estético simbolista inspirado pela ideia de poesia pura e pela necessidade de abordar aspectos relacionados à vida pública do artista e do ser negro. Dentro dessa perspectiva, a sublimação cede espaço para a vontade de referenciação, para o desejo de superar a negação sofrida pelo artista e para as questões socioculturais que o subjugavam. Observe-se, novamente, o texto:

Impotência cruel, ó vã tortura!  
 Ó Força inútil, ansiedade humana!  
 Ó círculos dantescos da loucura!  
 Ó luta, Ó luta secular, insana!

Que tu não possas, Alma soberana,  
 Perpetuamente refulgir na Altura,  
 Na Aleluia da Luz, na clara Hosana  
 Do Sol, cantar, imortalmente pura.

Que tu não possas, Sentimento ardente,  
 Viver, vibrar nos brilhos do ar fremente,  
 Por entre as chamas, os clarões supremos.

Ó Sons intraduzíveis, Formas, Cores!...  
 Ah! que eu não possa eternizar as cores  
 Nos bronzes e nos mármore eternos!

(*Broqueis*, 1893:94)

Poema que finaliza *Broqueis*, “Tortura eterna” explora o conflito entre o estético e social, entre o artista e seu modo de construção da arte. Trata-se da voz do próprio poeta que, em meio à convenção simbolista, propõe formas de

poesia pura e, ao mesmo tempo, a vontade de transgressão e *de rasura da norma*<sup>1</sup>, do código por ele mesmo explorado. Na escritura sousiana, muitas vezes, o significado se dá pela extrema exploração do estrato fônico – do significante – como tentamos mostrar na leitura dos seus poemas. Aqui, a vontade é de sair do alto – do abstrato – e alcançar o espaço do concreto, ainda que não nomeado diretamente no poema (Que tu não possas, Alma soberana/Perpetuamente refulgir na Altura,/ Na Aleluia da Luz, na clara Hosana/ Do Sol, cantar imortalmente pura). Apesar do abstrato vocabulário litúrgico – potencializado pela presença das assonâncias em *E*, sugerindo o branco e, portanto, a espiritualização da linguagem<sup>2</sup> – o poeta, metalinguisticamente, lança-se como personagem-artista para evocar o desejo de um novo projeto de escrita, que suplante o estético em busca de contato mais tangível com o mundo, quer seja pela *pura* imortalização da poesia, quer seja por uma visão poética mais “mineralogista” (2009). Isto significa que a crise se dá também em função de uma escrita poética mais politizada – não no sentido mais convencional da expressão – mas, sobretudo, para sugerir uma “realidade” infernal experimentada pelo escritor em finais do século XIX, inclusive no que diz respeito a uma dimensão estilística.

Nessa possibilidade de transgressão, Cruz e Sousa transforma a sua vida em corpo duplo e residualmente escrito pela marginalização social do negro e do artista. No primeiro terceto (“Que tu não possas, Sentimento ardente,/ Viver, vibrar nos brilhos do ar fremente,/ Por entre as chamas, os clarões supremos”), percebe-se essa rasura por meio da alternância entre os

---

<sup>1</sup>Para os formalistas russos, a noção de *desvio da norma* associa-se à necessidade da arte poética de se afastar da linguagem prática – entendida como cotidiana e tradicionalmente utilizada na construção literária – sempre de forma a manter o desvio dos padrões por meio da técnica, da forma, da estética. Ver, por exemplo, o texto “A teoria formalista da linguagem poética”, de Krystyna Pormoska. In: *Formalismo e futurismo*, Perspectiva, 1972. Na poética de Cruz e Sousa esse desvio se dá pelo código estético por ele adotado, uma vez que, por meio da exploração da imagem acústica, constrói-se um dos possíveis sentidos para o texto. É nesse aspecto que trabalhamos com a noção de *rasura*, mais adequada para a nossa proposta de estudo do que a noção formalista de *desvio da norma*, por meio da qual todo signo deve ser apenas *fônico*, desprovido de significação mental.

<sup>2</sup>A esse respeito, ver também Rimbaud e o seu comentário ao “Soneto das vogais”, na passagem *Delírios II - Alquimia do Verbo*, presente em *Uma temporada no Inferno* (1988): “Inventei a cor das vogais! - **A** negro, **E** branco, **I** rubro, **O** azul, **U** verde. - Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos, me vangloriava de inventar um verbo poético acessível, mais dia menos dia, a todos os sentidos. Eu me reservava à tradução. A princípio era apenas um estudo. Escrevia silêncios, noites, anotava o inexprimível, fixava vertigens.” (2007:161).

sons vibrantes fracos e fortes evidenciados pelo fonema *R*. Como dito anteriormente, o vocabulário volta-se para o campo das abstrações, da vagueza, do inefável; no entanto, atentos à potência do significante, observamos o grito, a vibração da língua poética que pulsa e permite os sentidos sugeridos pelo estrato fônico de sua produção apontando para o que denominamos de *significante social*. Através desse significante, o sentimento de impotência reforça a crise da linguagem e a luta “insana” na tentativa do purismo poético. O símbolo do bronze e do mármore, no entanto, apontam para esse caráter duplo – o concreto e o abstrato; o alto e o baixo; o físico e o metafísico – e nos possibilita perceber a crise do poeta na construção não apenas de *Broqueis*, mas de toda sua obra posterior<sup>3</sup>.

Poeta do (D) desterro, Cruz e Sousa se dedicou intensamente à atividade escrita – seja esta jornalística ou poética – encontrando nela uma forma de sublimar parte considerável de sua experiência como homem inserido num contexto de forte racismo. No caso do poeta – cuja voz era um eco dissonante no cenário cultural da época – a escrita se tornou um ideal também adotado por outros escritores que se viram diante de um contexto em que a arte era nulificada para a afirmação do que se pretendia como ciência e como progresso. Ainda hoje criticado pelo excesso de adjetivação, por supostamente “imitar” modelos poéticos franceses e pelo exagero da sugestão, o escritor construiu uma poética em que há uma relação residual entre vida e arte – biografemática, antes de tudo – especialmente em seus textos em prosa. A produção em prosa, por sua vez, menos abrangida pela crítica literária, ainda requer uma leitura atenta por notarmos, no fio tênue entre poesia e prosa, a margem para examinar outra vertente que arquiteta seus escritos: a relação entre literatura, vida e os mecanismos de desenvolvimento da sociedade. São por essa razão que estudamos – inspirados pela fragmentação identitária do poeta-personagem – dois aspectos centrais na sua obra: a vida e a arte. Os

---

<sup>3</sup>Para Jean Chevallier (144:1982), o símbolo do bronze está associado a duas vertentes antagônicas: ao físico e ao metafísico; à carne e ao espírito; a Deus e ao demônio. Metal eminentemente sonoro, ele simboliza uma voz dupla e ambivalente: a do canhão e a do sino, contrárias entre si, mas intensamente sonantes. Ver ainda o poema “Cristo de Bronze”, de *Broqueis*, que sugere essa ambivalência em relação à imagem de, pelos menos, dois Cristos distintos.

conceitos de *consciência-dupla*<sup>4</sup> e o de *biografema* – a que daremos maior ênfase no 2º capítulo – desenvolvidos por Du Bois e Roland Barthes ajudar-nos-ão a perceber alguns temas associados à modernidade nesse escritor.

É relevante pontuar, por ora, alguns aspectos do *biografema* a fim de elucidar melhor o nosso trabalho nos capítulos posteriores. Cabe ressaltar aqui que as relações biografemáticas são percebidas por meio da afinidade íntima entre autor e leitor, entre subjetividade de escrita e subjetividade de leitura. O leitor – construtor da crítica, nesse caso – elege uma possibilidade de sentido que se baseia, ao menos em parte, na sua própria experiência de mundo e no conhecimento sempre parcial da vida do escritor-objeto por meio de biografias e de relatos pessoais<sup>5</sup>. No entanto, essa busca não permite o conhecimento pleno do artista, pois o que se pode encontrar são apenas os rastros, os resíduos de uma vida – a parcialidade – e não a sua totalidade. Nenhum biógrafo, por mais exímio pesquisador que seja, consegue preencher as lacunas de uma história pessoal. O que ele faz, na realidade, é uma tentativa de trazer aspectos relevantes da vida de um dado escritor, mas com a consciência angustiante das fissuras. Cria-se, assim, uma crítica também ficcionalizada, pois, não podendo nunca conhecer uma totalidade, preenche-se a vida com minudências, com linguagem e com uma memória adquirida por meio de estudos, de pesquisas e de preenchimentos do processo de criação de sentido. Toda crítica literária é também biografemática e, portanto, ficcional nesse sentido. Ressalta-se que *a morte do autor* ocorre quando há o nascimento do leitor, para retomar o famoso ensaio de Roland Barthes (1968)<sup>6</sup>. Há alguém que recebe a escrita, entende a palavra, os seus duplos sentidos,

---

<sup>4</sup> Utilizamos a forma *consciência-dupla*, assim como é traduzido por Heloisa Toller na obra *As almas da gente negra* (1999). Cabe destacar, no entanto, que os estudos críticos contemporâneos utilizam a forma *dupla-consciência*, seguindo os estudos de Paul Gilroy (2001) sobre tal conceito.

<sup>5</sup> Ver as cartas em anexo. Utilizamos, além de outras biografias, o trabalho de Uelinton Farias Cruz e Sousa; *o Dante negro do Brasil*, publicada em 2008, pela editora Pallas.

<sup>6</sup> “Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. É por isso que é irrisório ouvir condenar a nova escrita em nome de um humanismo que se faz hipocritamente passar por campeão dos direitos do leitor. O leitor, a crítica clássica nunca dele se ocupou; 'para ela, não há na literatura



e a decodifica como leitura também da sua experiência no mundo. É o leitor que cria o vínculo entre a escrita e os outros campos que envolvem a produção literária. Dentro dessa perspectiva barthesiana, o leitor permite a percepção do sujeito na escritura – uma vez que ele mesmo passa a fazer parte dela. O *biografema* é, assim, a escritura atualizada pelos traços, por meio da junção, da união dos resíduos e da ficcionalização.

Em Cruz e Sousa, a vida é reinventada também por meio da elaboração e consagração dos símbolos e das imagens – como a da noite – que direcionam o leitor para a esfera místico-transcendental de sua poética e para questões que envolvem a sua negritude. O *biografema*, assim, ocorre no momento em que vida e obra se fundem pela linguagem e, por essa razão, tornam-se partes de um todo orgânico poetizado e não-real. Trata-se do encontro, na poesia, entre o real e a ficção, entre o imaginário e a história, entre o leitor e a obra. Deve-se considerar ainda a partição cultural – a consciência-dupla evocada por Du Bois – que nos possibilita perceber ainda o símbolo da noite de forma suplementar ao que é tradicionalmente construído. Mesmo em face da riqueza polissêmica das imagens, pode-se afirmar que algumas – como é o caso da imagem da noite – possuem sentidos consolidados na cultura e na sociedade, como propõe Thiara De Filippo (2007)<sup>7</sup>. Na poesia produzida pelo poeta, o simbolismo noturno tem forte ligação com a cor da pele, com a África e com a representação do artista no seu modo de se relacionar com o progresso. Em grande parte dos casos, há uma união entre os processos de exclusão do negro na sociedade brasileira. Dessa maneira, buscou-se demonstrar em que sentido as imagens noturnas são evocativas de uma África Ancestral, de um imaginário científico de negação da raça negra. Qual é a implicação da noite, enquanto imagem para a expressão de uma consciência negra, até certo ponto vinculada a uma

---

qualquer outro homem para além daquele que escreve. Começamos hoje a deixar de nos iludir com essa espécie de antifrases pelas quais a boa sociedade recrimina soberbamente em favor daquilo que precisamente põe de parte, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escrita o seu dever, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor”. (2004:8)

<sup>7</sup>A esse respeito, ver a dissertação de Thiara Di Felippo sobre a obra de Oswald de Camargo e sobre o símbolo da noite na produção desse escritor. “**Imagens Poéticas: O negro, a África e a noite na literatura de Oswald de Camargo**”, (Faculdade de Letras – UFMG).

*negritude* cultural em fase primária de manifestação?<sup>8</sup> No campo específico das contradições, notam-se outras variantes significativas no que diz respeito à apreensão simbólica e imagética da noite, como, por exemplo, a expressão e a emergência de vozes marginais que são ouvidas pela clemência destinada à noite sacralizada. Tal imagem, assim, é o espaço do clamor, da rasura e da quebra do silêncio, inclusive do silêncio proposto pelo movimento simbolista como técnica poética. Nesse sentido, a nova tomada de consciência seria acompanhada de um desejo constante de apreensão da África – mesmo que imaginariamente – e, sobretudo, pelas marcas-resíduos culturais e históricas deixadas na alma do povo negro.

A esse respeito vale discutir, inclusive, a própria noção de símbolo, responsável por permitir a transformação do real em *estados poéticos*<sup>9</sup>. Como pontua Massaud Moises, o símbolo, para o movimento acima aludido, é um esforço de apreensão e comunicação do inefável, “um múltiplo e instantâneo *signal* luminoso numa heteróclita paisagem espiritual” (1969:38). Maeterlinck (1984), por outro lado, propõe que o símbolo está entre o técnico e o espiritual; é uma forma de transpor a obra de arte para outras esferas que ultrapassem o espaço físico. Assim, ele surge de dentro para fora, da obra para o real, demiurgicamente, numa tentativa de criação que coloque o poeta como profeta do Verbo – entendido biblicamente como palavra divina<sup>10</sup>. Baudelaire (1861) também propõe uma reflexão sobre o símbolo a partir da *Teoria das correspondências* – e da sua relação com afinidades espirituais. Por meio destas, o poeta se torna um tradutor, decifrador da Natureza pelos sentidos,

---

<sup>8</sup>Segundo Ligia F. Ferreira (2006), “a palavra aparece pela primeira vez em *Cahier d'un retour au pays natal* (1939), obra do poeta francófono Aimé Césaire, considerado por André Breton como um dos maiores ‘monumentos líricos’ em língua francesa, espécie de meditação poética e política, nas quais se entrelaçam, entre ruptura e programa, os fios de uma experiência pessoal e da existência torturada de uma raça”. In: *Revista Via Atlântica* (USP), nº. 9, JUN/2006.

<sup>9</sup> Vide Valéry, 2007.

<sup>10</sup>Northrop Frye propõe que, na literatura grega anterior a Platão – especialmente em Homero, em outras culturas pré-bíblicas e ainda no Antigo Testamento – tinha-se uma concepção de linguagem que é poética e “hieroglífica” - não entendida como uma escrita de sinais. Para esse autor, as palavras eram utilizadas como um tipo particular de sinal (2004: 28): como símbolo da relação do poeta com o mundo e com o sagrado. Por mais indireta que seja a relação do homem com Deus, ela não deixa de ser uma forma de *correspondência*, de símbolo sagrado. Essa definição aplica-se ao simbolismo de Cruz e Sousa, especialmente se se considerar a sua escolha vocabular, muitas vezes litúrgica. É dentro dessa complexidade de escrita que se desenha a relação do poeta com o caráter político e social; veremos também que a linguagem simbolista não deixa de ser uma forma de manifestação indireta do *ético* e do *político*, inclusive por meio do aparente silêncio social em sua escrita.

pela dimensão sinestésica da linguagem. Tal elemento não é uma mera representação do cotidiano, pois envolve a própria noção de reminiscência platônica. Quanto mais distante de um real orgânico, mais *ideal* o símbolo se torna e, conseqüentemente, mais próximo da essência e do poder divino da linguagem. Como tentamos demonstrar nas páginas seguintes, as relações sociais notadas na obra desse poeta – como a manifestação do duplo e a fragmentação do sujeito – estão, na maioria das vezes, associadas à rasura estética, ao desejo de ruptura e ao projeto de modernidade e de modernização brasileiros.

O nosso trabalho, de tal modo, divide-se em três capítulos de desenvolvimento. O primeiro deles esboça um breve panorama do Simbolismo e a sua contextualização histórica e social. Procuramos, ainda, abordar o modo como tal movimento ocorreu no Brasil – em meio às contradições da modernização e do cientificismo – o que permitiu a Cruz e Sousa uma escritura poética que, direta ou indiretamente, contestava a *ordem imposta do discurso* e os supostos benefícios do progresso.

O segundo, por sua vez, coloca o escritor Cruz e Sousa como personagem de sua própria obra, de sua própria história como artista e sujeito negro. Tentamos construir uma escrita do eu, que reflete sobre a partição cultural e sobre estética, associando-os às imagens do sujeito em rasura, à poetização do real, ao duplo-exílio, à consciência-dupla e, ainda, ao duplo-lugar social o artista e ser negro. Esse duplo lugar é notado também como estratégia ou artifício escritural, permeado pela ironia crítica e pelos processos de rasura por ele arquitetados. O poema em prosa “Emparedado”, de *Evocações* – síntese do nosso trabalho – aborda essas particularidades temáticas e estético-estilísticas.

O terceiro capítulo, finalmente, desenvolve as interseções do poeta-crítico na modernidade literária: o artista entre tradições, como leitor crítico da lírica moderna. Propomos breves considerações sobre o social e o esteticamente puro e a relação de leitura – “o contágio” baudelairiano – no que diz respeito à técnica do fragmento como signo da multiplicidade estética e da fragmentação do sujeito. Tecemos ainda algumas considerações sobre os gêneros poéticos, especialmente sobre o poema em prosa e o poema-ensaio.

Diante das linguagens, das crises e das rupturas, restam-nos ainda muitos hiatos e, de modo especial, um Cruz e Sousa – personagem *esférico* – que parcialmente (re) vela-se na sua arquitetura poética. Nessa vontade de experimentar, sinestesticamente, os cheiros e as cores sociais e artísticas, o poeta modelou a poesia como se modula um labirinto de matérias, de formas, de espaços e de motivos vários: do concreto ao abstrato, do físico ao metafísico. Em meio a tantos campos e tantas reticências, cabe-nos, com todos os riscos, assumir as fendas do nosso contínuo processo de significar a escrita poética e biografemática do escritor. Conscientes de que, na sua essência, poesia é ruído, eco e, não, a voz, tentamos ainda imprimir apenas a partição, os anseios, as identificações de uma vida pendida entre tradições.

## **CAPÍTULO 1**

### **O SIMBOLISMO NAS BORDAS DA MODERNIZAÇÃO:** **CONTEXTUALIZAÇÃO**

*(...) Sentado sobre uma pedra do caminho, imoto rochedo da solidão - ele, monge ou ermitão, anjo ou demônio, santo ou céptico, nababo ou miserável, ia percorrendo a escala de suas sensações, acordando da memória as fabulosas campanhas do dia, as incertezas, as vacilações, as desesperanças; inventariando com rara meticulosidade e um rigor de detalhes verdadeiramente miraculoso todos os fatos curiosos, coincidências e controvérsias engenhosas que se haviam dado durante o dia, como um gênero insólito e singular de tortura nova. (...) — Apaguem o sol, apaguem o sol, pelo amor de Deus; fechem esse incomodativo gasômetro celeste, extingam a luz dessa supérflua lamparina de ouro, que nos ofusca e irrita; matem esse moscardo monótono e monstruoso que nos morde, é o que clamam os tempos. Deixem-nos gozar a bela expressão — locomotiva do progresso — tão suficiente e verdadeira e que cabe tanto na agradável e estreita órbita em que giramos e não nos aflijam e escandalizem com os tais pensamentos, com as tais espiritualidades, com a tal arte legítima e outros paradoxos de loucura. Deixem-nos pantagruelicamente patinhar, suinar aqui no nosso lodoso e vasto buraco chamado mundo, anediando pacatamente os ventres velhos e sagrados, eis o que dizem os tempos. Que excelente, que admirável regalo se a humanidade se tornasse toda ela numa máquina de boas válvulas de pressão, um simples aparelho útil e econômico, do mais irrefutável interesse — sem saudade, sem paixão, sem amor, sem sacrifício, sem abnegação, sem Sentimento, enfim! Que admirável regalo! (...) E eu baterei, por tardos luazes mortos, baterei, baterei sem cessar, cheio de uma convulsiva, aflitiva ansiedade, a essas sete mil portas - portas de mármore, portas de bronze, portas de pedra, portas de chumbo, portas de aço, portas de ferro, portas de chama e portas de agonia - e as sete mil portas sete mil vezes tremendamente fechadas a sete mil profundas chaves, seguras, nunca se abrirão, e as sete mil misteriosas portas mudas não cederão, nunca, nunca, nunca. (Cruz e Sousa)*

## 1.0 – Entre o som e o silêncio: o mal estar na escrita da modernidade

*De fato, quando a época em que um homem de talento é obrigado a viver é sem dúvida tola, o artista, mesmo sem o saber, é obcecado pela nostalgia de um outro século.*

(J. K. Huysmans).

*O poeta se faz vidente através de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos.*

(Rimbaud).

A epígrafe primeira – extraída da obra *As avessas* (1884), de J. K. Huysmans – sintetiza um dos grandes conflitos intensificados no século XIX: o da criação artística e a sua relação disruptora com o mundo. As últimas décadas desse século confirmaram que nada é mais angustiante e mais melancólico para o artista do que estar criticamente consciente das grandes transformações históricas, incluindo-se, nestas, os processos artísticos e culturais. O poeta simbolista – como ser que deseja a rasura, o desvio – viu-se em meio a crises solitárias: a da linguagem e da comunicação; a do progresso e da modernização; a do sujeito e da fragmentação; enfim, a da exaustão das epistemologias. Na obra de Huysmans, *Des Esseintes* – protagonista anti-herói excelentemente decadente e requintado – tece importantes reflexões sobre a arte e sobre a necessidade do artista se afastar da realidade para criar uma revolução estético-formal que fosse capaz de “iluminar” a renovação do verbo, entendido como linguagem poética. Para ele, quanto mais distante do mundo, maiores seriam as possibilidades de “sinestésias” e transpor a linguagem para a esfera de uma experiência estética radical e diluidora. No centro de um elevado esteticismo – inicialmente associado ao *decadentismo* francês – estão, portanto, inseridas as fendas de corpos em crise com o real, com a linguagem, com os processos expressivos e com a própria arquitetura da obra.

A escrita simbolista, apesar de não se vincular a uma univocidade estilística, surge no interior dessa crise. Nesse período, os poetas não apenas

vivenciavam um grande mal-estar, mas também se nutriam de rasura e de crítica sugestiva para nulificar uma condição sociopolítica ilógica e, para muitos, contramodernizante. Para Edmund Wilson (1959), ao analisar o poema dramático *Axel* (1890), de Villiers de L'Isle-Adam, uma das principais causas do afastamento dos poetas *fin de siècle* da vida social era o fato de que, na sociedade utilitarista produzida pela revolução industrial, não havia espaço para o artista, para o poeta (2004:188). Nesse aspecto, muito se fala sobre a fuga do real observada na escrita dos poetas desse período. Entretanto, o que não se observou foi a associação feita, por muitos deles, entre estética e pensamento social, construída por meio de uma busca, de uma procura poética que aliava a pureza, o gozo – pela fruição da linguagem – à transgressão. Se a regra era evidenciar e mesmo elogiar a modernização, o artista simbolista afastava-se desse motivo, nutrido por uma revolta “silenciosa” e sugestiva. Poucas vezes, a poesia conseguiu alcançar, como alcançou nesse movimento, essa dimensão sublime, essa divinização da linguagem como forma de manifestar nos “espaços poéticos” um tecido sagrado, que é, ao mesmo tempo, corpo real transformado em corpo escritural. Trata-se talvez de uma crítica obtusa, de uma revolta e de uma rebeldia às avessas, contrária à forma de consenso, uma vez que, se há o afastamento, é porque o indivíduo – artista – não consegue ou mesmo não deseja se relacionar diretamente com o mundo, com o real. Nessa escrita poética, a mudança ocorre por meio de uma educação estética do homem, encobrendo outros vetores que não se opõem, necessariamente, a uma visão política e ética. Encobrir não significa anular e, sim, pôr em cobertura, disfarçar, e, até mesmo, suplementar a escrita.

Nessa leitura do simbolismo, a linguagem funciona como suplemento, como forma de sugerir, como objeto crítico, que se liberta em meio aos “lixos do progresso”. A leitura de muitos escritores tidos como decadentes e/ou simbolistas, permite-nos notar um pacto entre melancolia, esteticismo e subjetivismo expressional que se mescla, inclusive, à própria noção de um real em resíduos. A esse respeito, muito se discute sobre a dimensão fragmentária do sujeito intensificada no século XIX e que teria uma forte ligação com a lírica moderna – especialmente com a produção poética simbolista.



No contexto de progresso intensificado no século XIX, o homem viu-se mergulhado numa convulsão de ideias e de idealismos que em muito contagiou as artes e a literatura dentro da perspectiva científico-positivista de produção do conhecimento. Na França, as cidades – especialmente Paris – tornaram-se convulsionadas pelas reformas urbanas promovidas por Haussmann, a despeito da precariedade dos métodos e dos instrumentos utilizados por ele, como afirma Walter Benjamin, em “Paris, a capital do século XIX”<sup>11</sup>. Ao discutir alguns temas em Baudelaire, Benjamin escreve sobre a ligação direta entre as modificações estruturais em Paris do Segundo Império. O autor pontua ainda que a artimanha maior do poeta francês, nutrido quase sempre pela melancolia, foi possuir um gênio alegórico capaz de redimensionar a vida e os valores parisienses com base nesse período reformista e na *teoria da correspondência* – entendida como prática que se vincula a uma estética mística, sem vincular-se, ideologicamente, a uma dimensão religiosa direta.

Foi por meio da ideia de *correspondência* – herdada de pensadores e poetas como Pascal, Schelling, São João da Cruz, Swedenborg e Edgar Allan Poe, entre outros – que o simbolismo se tornaria um dos movimentos mais místicos e esteticamente sofisticados da estilística literária. Em seus ensaios “Salão 1846” e “Richard Wagner e *Tannhauser* em Paris”, ambos presentes em *Poesia e Prosa* (1995), Baudelaire escreve sobre as analogias íntimas, sobre a comunhão indivisível entre os sons, as cores e os perfumes, necessária para a constituição da ideia vaga e da imagem sugestiva. É, porém, o seu clássico soneto “Correspondências” que se tornou um dos manifestos da escola simbolista no que tange à harmonização das formas e sua matização das cores e dos temas fluídos.<sup>12</sup> Esse círculo correspondente arquitetou uma poética em que era oportuno associar tradição filosófica metafísica (ocidental e oriental) a uma poesia de espaços nebulosos, de sugestão e de uma fanopéia que, ao mesmo tempo, mescla sabor, som e visualidade.

---

<sup>11</sup> *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imesp, 2007.

<sup>12</sup> A natureza é um templo onde vivos pilares/Deixam filtrar não raro insólitos enredos;/O homem o cruza/em meio a um bosque de segredos/Que ali o espreitam com seus olhos familiares./Como ecos/longos que à distância se matizam/Numa vertiginosa e lúgubre unidade,/Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam./Há aromas frescos como a carne dos infantes,/Doces como o oboé, verdes como a campina,/E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,/Com a fluidez daquilo que jamais termina,/Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,/Que a glória exaltam dos sentidos e da mente (2002:109).

Escritores como Charles Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Huysmans, Lautreamont (na França); Camilo Pessanha e Fernando Pessoa (em Portugal); Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraes, Augusto dos Anjos e Pedro Kilkery (no Brasil) – para mencionar apenas alguns exemplos – nutriram-se de motivos filosóficos sem reduzir a literatura a um mero filosofismo poético. A própria noção do *belo* – a natureza do belo poético – foi discutida por esses escritores com base na filosofia estética de Platão, Kant, Hegel e Nietzsche, dentre outros pensadores. A *dor*, por exemplo, foi grandiosamente estilizada, teórica e poeticamente, e tida como um dos pilares da estética simbolista, juntamente com a concepção da imagem como modo *similiforme do sonho* (2005). O poema “Crê”, de Cruz e Sousa, é um belo exemplo dessa poética filosófica<sup>13</sup>. Veja-se:

Vê como a Dor te transcendentaliza!  
Mas no fundo da Dor crê nobremente.  
Transfigura o teu ser na força crente  
Que tudo torna belo e diviniza.

Que seja a Crença uma celeste brisa  
Inflando as velas dos batéis do Oriente  
Do teu Sonho supremo, onipotente,  
Que nos astros do céu se cristaliza.

Tua alma e coração fiquem mais graves,  
Iluminados por carinhos suaves,  
Na doçura imortal sorrindo e crendo...

Oh! Crê! Toda a alma humana necessita  
De uma Esfera de cânticos, bendita,  
Para andar crendo e para andar gemendo!  
(1905:195)

O poema é marcado pela espiritualização estética da dor, pela potencialização do desespero “contido” do poeta, que encontra na Dor (deusa suprema) a possibilidade de transfigurar o real, transformando-o em belo poético. Aqui, encontram-se os dois vetores centrais acima mencionados: a dor – herdada da leitura de Arthur Schopenhauer e de sua filosofia precursora do

<sup>13</sup>Ver também os poemas “Recolhimento”, “Alquimista da Dor”, presente em *As flores do mal*; “A Dor” e “Acrobata da dor”, de *Broqueis*; e “O Iniciado”, de *Evocações*. Neste poema de *Evocações*, a Dor novamente é um elemento quintessenciado pela voz poética, sendo a única capaz de transpor o sujeito (do poema) para outra esfera: a estético-espiritual.

expressionismo – e a estética. É o imbricamento desses dois vetores que ilumina a potência verbal e cristaliza a obra de arte: o poema, nesse caso. Além disso, outro aspecto a ser observado no poema é o sonho como princípio de transmutação da arte. Para Nietzsche (2005), a bela aparência do universo do sonho, em que o artista consuma a sua realização, constitui a condição prévia de toda obra plástica e também de boa parte da poesia. Esse texto sousiano, embora dialogue fortemente com ele, tonaliza e ultrapassa o sistema filosófico, que foi utilizado apenas como suporte e não como essência do movimento.

Antes, porém, de se oficializar o simbolismo na França e em outros países, a ideia de *decadência*<sup>14</sup> marcou consideravelmente os escritores do período, confundindo-se, por vezes, com sua própria cadência. Dessa forma, o espírito decadente criou um cenário que se opunha ao ideário positivista e aos processos inebriantes criados pela modernização, sem se vincular diretamente às motivações de caráter político/ideológico. Em seu texto “Lamentos de Outono” Mallarmé traduz a atmosfera decadente, associando-a à solidão e à morte. Veja-se o poema:

Desde que Maria me deixou para ir para uma outra esfera – qual, Orion, Altair, e tu, verde Vênus? – sempre amei a solidão. Quantos longos dias passei sozinho com meu gato! Por sozinho, entendo sem um ser material e meu gato é um companheiro místico, um espírito. Posso portanto dizer que passei longos dias a sós com meu gato e, sozinho, com um dos últimos autores da decadência latina; pois, desde que a branca criatura não mais existe, estranhamente e singularmente amei tudo o que se resumia nesta palavra: queda. Assim, durante o ano, minha estação favorita são os últimos dias enlanguescidos do verão, que precedem imediatamente o outono e, durante o dia, a hora em que passeio é aquela em que o sol descansa antes de desvanecer-se, com raios de cobre amarelo sobre paredes cinzentas e de cobre vermelho sobre as lajes. Da mesma maneira, a literatura à qual meu espírito pede voluptuosamente será a poesia agonizante dos últimos momentos de Roma (...). (1989:39)

---

<sup>14</sup>É possível notar – como se verá em textos clássicos de Rimbaud e Mallarmé sobre a dimensão decadente das cidades – que a noção de decadência, nesses poetas, tem a sua origem vinculada às noções criadas pela civilização greco-romana. Para Jacques Le Goff (2003), o termo carrega inúmeras confusões, podendo assumir, de acordo com o seu contexto, a dimensão moral-religiosa, a político-ideológica, a de perversão-subversão dos costumes, entre outras. Para o nosso trabalho, interessa saber, sobretudo, sobre a relação do termo com a ideia de morte e ruína, que não se opõe ao progresso, mas que se coloca como discurso reativo, de crítica às contradições. Ver o capítulo “Decadência” de Le Goff (2003).

O texto de Mallarmé, ainda não potencializado pela crise completa do verso e da linguagem (trata-se de um poema em prosa, o que, de alguma forma, já pontua a problematização dos gêneros em relação ao verso livre, como assinala Edouard Dujardin, 1921), evidencia o caráter melancólico do decadentismo literário, que deve ser notado não apenas pela construção da linguagem (sombria, acinzentada), mas também pela temporalidade que é ilustrada no poema: dá-se preferência para o final do dia (poema crepuscular) e para as estações frias. Segundo Giorgio Agamben (2007:33), na cosmologia humoral medieval, esse estado de espírito marcado pela melancolia se associa a terra, ao outono e ao inverno, à cor preta, à velhice e a outros elementos relacionados ao preto e à frialdade. Esse humor “degenerado” – no sentido de modificar o estado de espírito – surge devido à perda de um eu, diante da sua fissura, diante da litura de sua linguagem. Nesse aspecto, se é a linguagem que recria a vida, é ela também que conduz a experiência à esfera de uma memória histórico-cultural, carregada de fendas, de vazios e, paradoxalmente, de preenchimentos. Talvez por isso a poesia decadista tenha se alimentado do *spleen*, criando uma arte nas margens da história e no intransitivo da poesia.

Além de Mallarmé e Huysmans, outros poetas e críticos do período teorizaram sobre a decadência novecentista, sendo que cada autor recriava o seu estilo e sua língua, baseados numa certa atmosfera de “revolta” e de individualismo<sup>15</sup>. Neste aspecto, Vassíli Tolmatchov, ao analisar o simbolismo na Rússia, afirma que a subjetividade simbolista, ou a crença na autofundamentação do “Eu”, criou um tipo radicalmente inovador de simbolismo, responsável por problematizar a experiência, também no plano da linguagem. Para o teórico russo:

---

<sup>15</sup>Veja-se, por exemplo, as obras de Arthur Rimbaud, *Uma estadia no inferno* e *Iluminações*, publicadas em 1873 e 1883, respectivamente. Alceu Amoroso Lima, em prefácio à 1ª edição brasileira de *Uma estadia no inferno* (1977), afirma que o poema rimbaldiano coloca a poesia no próprio cerne da história do mundo, na história de uma burguesia devastadora. Nesse sentido, o dilaceramento estrutural observado na obra e a potência verbal refletem a própria fragmentação e o drama do poeta em suas vivências conturbadas. Cito: “Tomei uma talagada de veneno! – Bendito seja três vezes o conselho que me veio! Ardem-me as entranhas. A violência do veneno me retorce, me deforma, me derruba. Morro de sede, sufoco, não consigo gritar. É o inferno, apenas eterna! Vede como o fogo se aviva (...). (“Noite no inferno”, 1998:147). Outro exemplo vigoroso é obra de Isidore Ducasse (Conde de Lautreamont), *Os cantos de maldoror*, publicada em 1868 (Canto primeiro), em que a sucessão de uma violência poética aponta para um mundo às avessas, por meio da perversão simbólica ou alegórica.

Pondo de parte o conteúdo ímpar do símbolo de Mallarmé e Blok, Thomas Mann e Andriéi Biély, queremos assinalar que, onde quer que se encontrasse, no limiar dos séculos XIX e XX, e quaisquer que hajam sido os nomes variáveis, sob os quais se ocultasse, foi precisamente o simbolismo que problematizou a experiência da subjetividade acumulada no século XIX, e tentou desenvolvê-la, partindo de um princípio seu, o esteticismo e a utopia conservadora, para outro – a revolução, a utopia liberal do futuro. (...) (2008:27)

Partindo, portanto, desses pontos iniciais, é certo afirmar que esse clima decadente, como propõe Valéry (2007), preparou o terreno para o surgimento do movimento simbolista em finais do século XIX e para a sua seguinte difusão. Nesse contexto, as transformações advindas do processo de modernização em muito influenciaram a sensibilidade estética dos artistas, que se viram diante de uma forma peculiar de explorar a arte com base em valores marcadamente estéticos e culturais, antecipando, com isso, os grupos de vanguarda do século XX. O desejo era o de superar a tirania de uma cultura da métrica clássica e se apropriar de temas pouco estudados, até então, inclusive os relacionados à vida primitiva que se opunham à vertiginosa modernização. O primitivismo, por exemplo, expresso na obra de Paul Gauguin e de tantos outros artistas, seria explorado pela literatura do século XIX, inclusive pela poesia simbolista. Goldwater, citado por Gill Perry no ensaio “O primitivismo e o moderno”<sup>16</sup>, postula que, antes mesmo de artistas como Picasso terem incorporado aspectos e elementos primitivos em sua obra, outros pintores investigavam as culturas tidas como primitivas para delas extraírem as nuances e os temas para suas criações. Apesar de ser uma tendência antiga, o primitivismo não apenas conduziu a arte dos dois últimos séculos, mas também reavaliou a vida primitiva, até então tida como avessa à civilização. É dessa forma, pois, que a arte simbolista revela o seu conflito com o presente e, ao mesmo tempo, para lembrar o ensaio de Baudelaire (1859), faz-se moderna. A crença num estilo mais puro e a exploração de cores fortes e cambiantes legou à arte moderna, e, especialmente, ao modernismo, a possibilidade de manifestar o vago, o sombrio com base no apuro técnico e ainda na expressividade subjetiva

---

<sup>16</sup> *Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

inerente ao construtivismo literário. É nesse contexto finissecular que surge também o simbolismo. A poesia buscava explorar a sonoridade e a visualidade com base na técnica e na inovação métrico-formal. Além disso, um dos aspectos mais observados na poética simbolista é o fato de que a realidade se insere na consciência individual do poeta, ou melhor, na capacidade que este possui de transgredir o real e de criar um universo estético quintessenciado em arte. Para esse artista, só existe a imagem vaga, sem contorno, iluminada por um flash místico e sagrado, que é apenas essência – ideia – no sentido platônico do conceito. Pontua-se, novamente, o forte vetor filosófico do movimento, no sentido de se nutrir de muitos conceitos desenvolvidos pela tradição metafísica. Por isso, a apropriação da *correspondência* como forma de transfigurar, não a realidade, mas os rastros, as fendas, os sonhos<sup>17</sup>.

Marcada, como propõe Valéry (2007), por rótulos historiográficos, que, na maioria das vezes, dificultam a sua apreensão como significante histórico-cultural mais amplo, a estética simbolista designa um conjunto de manifestações artístico-literárias que não se restringem apenas ao século XIX. Conforme afirma o teórico e poeta francês, em ensaio intitulado “A existência do simbolismo”, de 1939<sup>18</sup>, não se trata especificamente de Escola; mas de uma possível convenção criada por um grupo de poetas entre 1860 e 1900. Vejamos o autor:

E nós, ao explorarmos o céu da literatura, em uma certa região do universo literário, ou seja, na França, entre 1860 e 1900 (se quiserem), encontraremos, sem dúvida, alguma coisa, algum sistema bem separado, alguma nebulosa (que não ouse chamar luminosa para não surpreender diversas pessoas), uma nebulosa de obras e autores que se distingue das outras e forma um grupo. Parece que essa nebulosa se chama “Simbolismo”; mas, como o príncipe de Arago, não tenho certeza de que este seja realmente seu nome. (2007:64)

Como se pode evidenciar nas colocações feitas por Valéry, tal movimento não possui uma concordância estética que objetiva guiar a produção artística. Para ele, trata-se, na realidade, de escritas divergentes unidas por algum tipo de negação e pela apreensão do simbólico que supera o real em nome das “correspondências”. Nesse sentido, o projeto simbolista visava, mais

<sup>17</sup> Sobre as correspondências, ver “O swedenborguismo e os românticos”, In: BALAKIAN, 2007.

<sup>18</sup> *Variedades*. 2007:68.

intensamente, à criação de um espírito novo na literatura, de uma busca imaterial da palavra e da forma como fonte transgressora de uma estética convencional e da subjetividade do “Eu”. Anna Balakian (2007), por sua vez, também compartilha do pensamento de Valéry, acrescentando que o movimento, iniciado na França, preparou um clima internacional favorável ao surgimento subsequente de grupos de vanguarda. Sabe-se, entretanto, que as décadas finais do século XIX condensaram a maior parte dos escritores vinculados, esteticamente, a esse movimento – preparado na França – e que se disseminou em países como Portugal, Alemanha, Rússia, Brasil, dentre outros. Jean Moréas (1886), um dos mestres da escola na França, observa que a estética simbolista é contrária ao ensino, à declamação, à falsa sensibilidade e à descrição objetiva. Para ele:

(...) a poesia simbolista busca: vestir a Ideia de uma forma sensível que, entretanto, em si mesma, mas que, servido para exprimir a Ideia, dela se tornaria submissa. A ideia, por seu turno, não deve se deixar ver privada das suntuosas amarras das analogias exteriores; porque o caráter essencial da arte simbólica consiste em não ir jamais até a concepção da Ideia em si. Assim, nessa arte, os quadros da natureza, as ações dos homens, todos os fenômenos concretos não saberiam manifestar-se: estão aí as aparências sensíveis destinadas a representar suas afinidades esotéricas com as ideias primordiais. (MENDONÇA TELLES, 2005:255)

Como se pode observar, na elaboração de suas doutrinas, o Simbolismo não apenas se imbricou nas chamadas “afinidades esotéricas”, mas também criou uma poética crítica destinada a representar os anseios do artista na sua difícil e subjetiva relação com o objeto de criação, com a obra de arte. Nesse aspecto, muitos poemas se tornaram manifestos da nova corrente, uma vez que, associados ao apuro técnico, expressaram uma visível consciência crítica (poética crítica), aperfeiçoada no século XIX, por meio da lógica do raciocínio artístico. Para Krystyna Pormoska (1972), o poeta-crítico é um fenômeno característico do começo do século XX, mas com relevante contribuição dos simbolistas, inclusive para a análise atual dos seus aspectos linguísticos. Não se trata de uma mera metalinguagem e, sim, de uma prática em que a linguagem, além de voltar-se para o próprio exercício escritural, firmava-se

como fruição, como fonte disruptora e, muitas vezes, afastada diretamente do significado.

No que se refere à técnica utilizada nesse movimento, Théophile Gautier, em prefácio *As flores do mal* (1864:945) afirma que Charles Baudelaire, assim como outros poetas, amava o que se chamava, impropriamente, o estilo de decadência, que é somente a arte em seu ponto de extrema maturação. Tratava-se, portanto, de um estilo habilidoso, complexo, sofisticado, cheio de nuances, recuando os contornos da língua, vestindo de cores “a todas as paletas, notas a todos os teclados, esforçando por exprimir o pensamento no que ele tem de mais inefável e a forma nos seus mais vagos e mais fugidios contornos.” (GAUTIER, 1989:42). Em relação a essa técnica, foi também no século XIX, sobretudo após o romantismo, que se dilatou o caráter unívoco das formas poéticas e dos gêneros literários. O poema em prosa, a prosa poética e o poema fragmento, por assim dizer, ganharam novo enfoque, tendo em vista a dimensão crítica do verso livre; a confluência entre poesia e prosa (imersa na riqueza das aliterações e assonâncias, das sinestésias e das paronomásias) e a capacidade do poeta de irromper o rigoroso formalismo, antes tão sustentáveis pela poesia clássica.

Segundo Fúlvia Moretto, a poesia decadente/simbolista se expressa por meio de um “*eu* isolado diante de uma interrogação metafísica, diante de uma realidade que o ultrapassa infinitamente (...). Resta-lhe o caminho da intuição solitária, para responder a todos os porquês que o angustiam e que só ele ouve em sua solidão (1989:33)”. Como se tentará demonstrar em capítulo posterior, alguns escritores simbolistas (re) dimensionaram a noção do *eu*, uma vez que se sentiam impossibilitados de se integrarem à modernização capitalista e aos paradoxos do progresso. Para isso, eles criaram *formas* de manifestação do poético – a exemplo do acima referido poema em prosa e da prosa poética – que, ao mesmo tempo, sugeriu a fragmentação do eu ocorrida por meio do progresso. O que se pode melhor visualizar nesse movimento é a potência da linguagem, o poder de sinestésias as sensações e, especialmente, a necessidade do poeta de ser sofisticadamente decadente e solitário, além, é claro, dos métodos racionais do fazer poético.



## 1.1 – *Poemargens*: um breve panorama do simbolismo no Brasil

No Brasil, no contexto da estilização simbolista, notou-se a intensificação do progresso científico e tecnológico e, com ele, as inúmeras contradições observadas no processo de desenvolvimento nacional. Se de um lado, acreditava-se no alcance de novas técnicas e produtos que facilitavam as ações humanas; de outro, afastava-se o diálogo, a palavra e, paradoxalmente, as possibilidades de se alcançar a tão idealmente sonhada igualdade. O contexto de progresso científico e tecnológico – em que o homem brasileiro se orientava por ideias e valores estrangeiros – o projeto desenvolvimentista pôde alcançar apenas a lógica da desordem, da ignorância e da importação acrítica. Conforme sugere Sergio Paulo Rouanet (2003), o que está por detrás da crise da modernidade é a crise da civilização e do comportamento humano. Os padrões estruturais e comportamentais no país não acompanharam o projeto urbanístico-arquitetônico francês, por razões mais do que óbvias: o nosso atraso político, social e econômico. Nesse contexto, surgia a *belle époque tropical*, marcada pela tentativa de modernização, pela arquitetura da arte nova, pelos salões literários e, entre outros aspectos, pela imitação do modo de vida francês. Para Nicolau Sevcenko (2003), nas últimas décadas do século XIX e no início do XX, assistia-se à modificação do espaço público e da mentalidade carioca – especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Conforme assegura o autor, quatro princípios regeram esse processo no Brasil:

(...) a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (2003:43)

As expressões de ordem eram, por conseguinte, regenerar, progredir, purificar e diluir a velha sociedade imperial e a sua estrutura arcaica (2003).

Nesse sentido, o cosmopolitismo a que se refere Sevcenko não apenas solidificou as bases da vida cultural brasileira, mas também consolidou um imaginário científico e pretensamente humanista, que avivou as desigualdades entre as classes sociais no país. Na era das análises, das investigações e das descobertas biológicas, o homem se tornou objeto domesticável dos ditos “homens de ciência”. Se, por um lado, não havia uma base econômico-estrutural estabilizada, por outro, devia-se “vigiar e punir” a miscigenação racial, considerada um fator de forte atraso socioeconômico. As teorias eugenistas tão em voga nesse contexto não deixam dúvida quanto ao caráter pouco desenvolvido do imaginário político e científico no Brasil. Desde uma fundamentação bíblica – sob o domínio signico da maldição de Cam<sup>19</sup> – as concepções sobre a superioridade da raça branca foram sendo intensificadas, partindo-se das postulações do Conde de Gobineau em torno das “qualidades intrínsecas” (1970). Para esse pensador, a pureza biológica não só determinaria a pretendida superioridade de certas nações – e a dominação destas sobre as outras –, mas também seria necessária para o desenvolvimento socioeconômico das sociedades. Luiz Silva (2005) afirma que, para os povos europeus, era importante e necessário:

(...) justificar a dominação do branco sobre os povos não-brancos, para os brasileiros brancos aquelas ideias teriam o mesmo propósito no âmbito interno, até irem se aclimatando para dar sustentação à necessidade de consolidar a nacionalidade, sem perder a perspectiva de manter as desigualdades raciais. Humilhada durante o processo de colonização e mesmo durante o Primeiro Império, as elites agrárias e intelectuais brasileiras e mesmo os brancos pobres tinham, no segmento africano e afrodescendente, a possibilidade de sua remissão (2005:27).

---

<sup>19</sup> Alfredo Bosi, no ensaio “Sob o signo de Cam” (ano) aponta para a construção signica da Maldição de Cam, associando-a aos escritores negros brasileiros no século XIX. Acreditamos, assim como o autor, que Cam tornou-se o grande signo para a leitura do racismo no Brasil. Após ocorrer o Dilúvio, Cam deparou-se com Noé embriagado, tendo visto a sua nudez em sua tenda e contando o que viu a seus irmãos, ao invés de cobrir o pai (Gênesis 9). Ao recobrar a consciência, Noé amaldiçoou o filho de Cam, Canaã, referindo-se a ele como o “servo dos servos” (Gênesis 9:25) e disse: “Maldito seja Canaã; seja servo dos servos a seus irmãos”. Segundo uma certa linha de interpretação, ao proferir tais palavras, Noé estaria profetizando que um dos descendentes de Sem, Abraão, iria herdar a terra dos cananeus. De acordo com a Bíblia, Cam foi um dos filhos de Noé que se mudou para o sudeste da África e partes das proximidades do Oriente Médio, e foi o antepassado das nações daquelas localidades. A Bíblia refere-se ao Egito como “as tendas de Cam”, “descendentes de Cam” e “a terra de Cam” em Salmos 78:51; 105:23, 27; 106:22 e 1º livro de Crônicas 4:40.

Em meio a esse cenário ainda informe, que se modelava com base em valores e comportamentos “importados”, vislumbra-se uma sociedade conservadora, mas que se vê confrontada com a necessidade cada vez mais forte de modernização (FAORO, 2001:13). A incoerência do ainda existente trabalho escravo fez com que surgissem as primeiras pistas de um sistema que, em breve, entraria em decadência. A abolição, marco divisório entre dois polos históricos antagônicos – o antigo e moderno –, deixaria, entretanto, muitos marginalizados, sobretudo ex-escravos, além de trazer trabalhadores livres que migraram da Europa a fim de conquistarem um espaço no “Novo Mundo”. Roberto Schwarz (1977) afirma que havia uma incompatibilidade entre a existência do trabalho escravo e a nova concepção de liberalismo. Alfredo Bosi, por sua vez, contesta tal posicionamento no ensaio “A escravidão entre dois liberalismos”, pois, segundo ele, “o par, formalmente dissonante, escravismo-liberalismo, foi, no caso brasileiro, pelo menos, apenas um paradoxo verbal” (2002:195). Para esse autor, o trabalho escravo era imaginado como fator estrutural da economia brasileira e, na prática, o par ganha plena possibilidade de realização, tendo em vista que ele firmava a base liberal da economia brasileira.

A noção de progresso – fundamentado no positivismo de August Comte – e a de avanço tecnológico logo se expandiriam para as terras brasileiras e, juntamente com tal expansão, seriam conhecidos os preceitos ostentados pelo imaginário científico, que viriam a se tornar – para parte da elite intelectual – os maiores paradigmas das forças necessárias para a “evolução” socioeconômica do país. Em vários segmentos da vida social, o processo de modernização histórico desenhou um cenário que consolidou a existência de diferenças, baseado no cientificismo e nas teorias eugenistas. A partir de 1870, como afirma Lilia Schwarcz (2002), surgiram teorias, como o positivismo, o evolucionismo e o darwinismo, que objetivavam conduzir o país aos caminhos necessários à evolução da nova ordem burguesa. Para Schwarcz, o século XIX naturalizou as diferenças, apesar de grupos vinculados, ideologicamente, à Revolução francesa considerarem os indivíduos, conjuntamente, como povos e jamais como raças distintas (2002). Nesse sentido, a apropriação das teorias

raciais europeias ganhou evidência após a abolição, definindo o caráter “imitativo” da, então, elite intelectual brasileira. Intelectuais como Sílvio Romero e Nina Rodrigues dissertavam sobre a mestiçagem brasileira e sobre a necessidade de “branqueamento” como saída para “o nosso problema do atraso econômico”. Não só a mudança de regime de trabalho foi considerada como inovação, mas também a adoção de um discurso evolucionista que visava analisar e “purificar” os povos a fim de se eliminar também bloqueios internos, principalmente no campo econômico. Nesse contexto, acreditava-se que a miscigenação poderia afetar as atividades econômicas, uma vez que a preguiça inerente a alguns povos era considerada um dos *fatores* negativos da mescla. Essa forma de assimilar e viver a ciência tornou o Brasil um país falsamente sofisticado, com uma imagem moderna, civilizada. Essa ideia de progresso, apoiando-se, muitas vezes, nas supostas inovações científicas, era difundida nos jornais do período, nos romances naturalistas e, de alguma forma, na poesia parnasiano-decadente, que dialogou – no que diz respeito ao racionalismo positivista do verso – com as doutrinas comtianas e com o experimentalismo científico.

A estética parnasiana iniciou-se, na França, entre as décadas de 1860 e 1870, com a publicação da antologia *Le Parnasse Contemporain*. Essa antologia teve seu primeiro volume publicado em 1866 e reunia as composições de Théophile Gautier, Theodore de Banville, Leconte de Lisle, Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, dentre outros poetas. Nesse período, tal produção tornou-se fonte de uma poesia que se desejava rigorosamente formal – a corrente formalista (*l'art pour l'art*) – livre de maturação político-social e centralizada no racionalismo do espírito positivista de August Comte, como pontuado acima. Esse racionalismo ocorre em função do verso perfeito, justificado como ato supremo e criador da Beleza – a ourivesaria – que lapida o verso, cria rimas ricas e busca disfarçar o sujeito na escrita. Para Sergio Peixoto (1999), nesse período de influência comtiana:

(...) a poesia e a ciência andaram juntas no grande objetivo final do século XIX, isto é, na busca do real por meio da razão e do conhecimento. Mas, se por um lado, a filosofia, a ciência, a exatidão e o real deveriam fazer parte da poesia parnasiana, esta, por outro lado, nunca poderia deixar-se envolver pelo

discurso filosófico-científico e por um realismo grotesco (1999:158).

Tal movimento, no Brasil, segundo Alfredo Bosi (1976), teve na obra *Fanfarras* (1882), de Teófilo Dias, a sua primeira manifestação estética. No entanto, Alberto de Oliveira com *Meridionais*, (1884), e *Sonetos e Poemas*, (1886); Raimundo Correia, com *Versos e Versões* (1887); Olavo Bilac, com a primeira edição de *Poesias* (1888), são os poetas que caracterizam com maior exatidão as marcas próprias do movimento literário brasileiro, contagiado pelo parnasianismo francês. Apesar das delimitações criadas pela historiografia literária, pode-se notar que nem sempre foi possível “classificar” categoricamente a poesia produzida em tal período. Dessa forma, as produções poéticas de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, e dos próprios simbolistas brasileiros, atravessam várias estéticas, flertando – em muitos momentos – com o ideal de beleza formalista dos parnasianos, mas, ao mesmo tempo, inseridas numa estética de apelo ao vago, de subversão sintática, de sobreposição de imagens que pouco se atém à lógica de um real concreto.

Não obstante as encenações poéticas criadas pelos parnasianos, que repercutiram vivamente até a Semana de Arte Moderna, em 1922, as artes, especialmente a poesia dessa época, produziram um cenário de grande apuro estético, que se firmou, na literatura brasileira, com o Decadismo (ou decadentismo) e com o simbolismo. A poesia decadente e simbolista nacional figura entre as mais originais e fecundas da passagem de século, podendo, inclusive, ser comparada aos grandes nomes da 1<sup>o</sup> fase do modernismo brasileiro, muitos dos quais se filiam ao neo ou pós-simbolismo – a exemplo de Manuel Bandeira, Jorge de Lima, Cecília Meireles e mesmo Mário de Andrade, em sua obra *Há uma gota de sangue em cada poema* (1917).<sup>20</sup> Tal estética já evidenciava, em fins de século XIX, algumas das técnicas do modernismo

---

<sup>20</sup>Faz-se importante destacar que nas obras *A escrava que não é Isaura* e “Prefácio Interessantíssimo”, escrito como prefácio para *Paulicéia Desvairada* (1922), Mário de Andrade divulga a sua teoria poética sobre o *verso melódico*, o *verso harmônico* e a *polifonia poética*. Tendo em vista a relação entre música e poesia, o poeta modernista recorre às noções de melodia (verso melódico) e harmonia (verso harmônico) para diferenciar a produção poética moderna – mais especificamente modernista – da produção tradicional. Ressalta-se, no entanto, que na obra dos poetas simbolistas, especialmente na de Cruz e Sousa (maiormente em *Broqueis*), tal recurso foi muito explorado pelo poeta, ainda que não teorizado, como propõe Ivan Teixeira em *Missal e Broqueis*, publicada em 2001 pela Martins Fontes.

brasileiro, conforme asseguram Massaud Moisés<sup>21</sup>, Otto Maria Carpeaux<sup>22</sup>, Alceu Amoroso Lima<sup>23</sup>, para mencionar apenas alguns críticos e historiadores. Carpeaux, por exemplo, afirma que a poesia modernista<sup>24</sup> encontrou, no simbolismo, alguns aspectos técnicos e formais, sobretudo no que se refere à sobreposição imagética – polifonia poética – que possibilita também a distorção e o distanciamento de sua referencialidade.

Para Massaud Moisés (1973), o simbolismo brasileiro esteve longe de se instaurar de forma abrupta, sendo resultando de uma série de ocorrências associadas à necessidade, cada vez mais forte, de se instaurar a ideia nova. Para ele, o ano de 1887 constitui data decisiva para o movimento graças à atuação de Medeiros e Albuquerque que, nesse ano, conseguiu reunir uma rica coleção das melhores produções francesas. Entre elas, encontravam-se livros de Verlaine, Mallarmé, René Ghil, Jean Moréas e as revistas em que Viellé Griffin e Paul Adam esboçavam a *estética nova* em oposição ao realismo-naturalismo. Em 1889, Medeiros e Albuquerque publica *Pecados*, obra que intensifica o decadentismo no Brasil, sem, contudo, evidenciar o estilo mais definido dos simbolistas<sup>25</sup>.

Antonio Candido, por sua vez, no ensaio “Os primeiros baudelairianos”, publicado em *A educação pela noite e outro ensaios* (1987), observa que a influência de Baudelaire, no Brasil, teve seu ponto elevado em 1890 e nos primeiros anos da década seguinte. No entanto, já em 1873, o poeta francês é mencionado em artigo de Artur de Oliveira (1851-1882), escritor que, segundo Candido, teria introduzido Baudelaire nos circuitos literários do Rio de Janeiro. Virgílio Várzea (1863-1941), Gonzaga Duque (1863-1911), Rocha Pombo (1857-1933), Nestor Vitor (1868-1932), Pethion de Vilar (1870-1953) Eduardo Guimaraes (1892-1928), Maranhão Sobrinho (1879-1915), Bernardino Lopes (1859-1916), Emiliano Pernetá (1866-1921), dentro outros, receberam, notadamente a poesia francesa e dela se nutriram criticamente em suas

<sup>21</sup> *Literatura Brasileira, Simbolismo*. Volume IV, 1969, p. 86.

<sup>22</sup> *Origens e fins*, 1944, p. 313.

<sup>23</sup> *Quadro sintético da literatura brasileira*, 1956, p.55.

<sup>24</sup> Carpeaux, Op. Cit. P. 328. O autor utiliza o termo “Simbolismo inconsciente” para designar a apropriação feita pelo movimento modernista, que teria ocorrido de forma inconsciente e desavisada.

<sup>25</sup> Ver carta em anexo sobre a criação da *Revista dos novos*, no Brasil, um dos projetos de Cruz e Sousa.

produções literárias, dando amplitude à estética simbolista. Num autêntico ritual antropofágico, muitos desses escritores dialogaram com poetas como Rimbaud, Mallarmé e Baudelaire e os traduziram para a língua portuguesa também como receituário estético. Em 1893 tem-se o que Araripe Junior (1896) denominou de “ano climatérico”, ao se referir às transformações sócio culturais ocorridas nesse período. O simbolismo teve – como ponto elevado – a publicação das obras *Broqueis* (poesia) e *Missal* (prosa), nesse ano, deixando claras as marcas estéticas do movimento simbolista com o clássico poema “Antífona”, da primeira obra mencionada:

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

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

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

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

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

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

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

Forças originais, essência, graça  
De carnes de mulher, delicadezas...

Todo esse eflúvio que por ondas passa  
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

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

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

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

(2000:63).

Esse poema – além de consagrar a estética simbolista no Brasil e de ser um dos modelos mais bem acabados em relação ao projeto inicial de uma poesia pura, ao menos no que tange à poesia de Cruz e Sousa – tornou-se o manifesto da nova corrente no que se refere à linguagem e aos temas associados ao movimento. O vocabulário branco/litúrgico – que transforma o poema em uma profissão de fé, em oração poética diluída em sinestésias, assonâncias e aliterações – é uma das características próprias desse período. Apesar da extensão do poema, observa-se apenas o rumor, o ruído que não permite a formação de um som inteligível. Nessa relação, notam-se também alguns aspectos da musicalidade simbolista, que transforma a linguagem/silêncio em uma sonoridade harmônica. Se não há som sem pausa – como formula a teoria musical – a partir da leitura desse poema torna-se evidente a utilização exagerada da palavra que se transporta, corresponde-se com outra forma de manifestação da arte: a música. Para Ivan Teixeira, isso certamente se vincula “à natureza pouco meditativa do livro, à sua tendência para a exploração intuitiva dos motivos, ao gosto das atmosferas e ambientes sugestivos (1998:36). Para o autor, há em *Broqueis* numerosos poemas com sequências de duas ou mais estrofes com ausência de verbo, isto é, apoiadas na estrutura do verso harmônico ou da polifonia poética, teorizada por Mario de Andrade. Segundo Francine Ricieri, “Antífona” é construída a partir da “(...) recusa à compreensão direta. Tudo em sua organização contribui com essa



recusa: a seleção vocabular preciosa, a densidade dos arranjos fônicos, a multiplicação quase alucinatória dos arranjos imagéticos, (sucessivamente reordenados), a própria escolha do título (ambiguamente posicionado entre o sagrado e o musical), a extensão que dificulta uma aproximação racional” (2008:25). A leitura do poema, portanto, põe em questionamento, segundo a autora, a existência de um sentido lógico-racional para o poema no plano da significação e que se opõe ao significante estrito.

Nesse caso, se é a linguagem que permite a clausura – a separação de um real – é ela também que tonaliza a escrita, matiza referencial e que delinea o objeto artístico a partir da visão formada do artista, do poeta. Pensar na estética simbolista brasileira, tendo em vista o poema “Antífona”, é refletir sobre os modos de produção da arte e na sua assimetria diante dos objetos possivelmente mimetizados. Na maioria das vezes, não há *mimeses direta*, mas apenas sugestão, evocação evanescente e *analogias correspondentes* (TEIXEIRA, XVIII: 1998). A *polifonia*, assim, é uma técnica, tessitura artística de sobreposição de ideias e imagens, cuja finalidade é anunciar a sensação de sincronismo na representação do processo subconsciente de colher ideias vagas do mundo sensível, como aponta Ivan Teixeira (1998). Vejam-se estes versos do poema: “Flores negras do tédio e flores vagas/ De amores vãos, tantálicos, doentios... /Fundas vermelhidões de velhas chagas/Em sangue, abertas, escorrendo em rios...”. Deve-se notar que o verso simboliza também uma possível passagem do decadentismo ao simbolismo: flores negras em oposição às flores vagas; as cores claras-acinzentadas (tantálico) em contraposição às cores mais escuras (vermelho e negro); enfim, o decadentismo acinzentado e o simbolismo que harmoniza as cores. Além disso, observam-se ainda as inversões sintáticas – “Fundas vermelhidões de velhas chagas/ Em sangue, *abertas*, escorrendo em rios...” – que sintetizam o jogo de sobreposição imagética e impedem, por isso, uma significação direta do texto.

Desse modo, não se deve ler “Antífona” somente como um poema autocrítico – poema-manifesto da nova corrente estética – mas também como

um poema-*invenção*<sup>26</sup> no sentido inaugural da *polifonia poética* teorizada por Mario de Andrade (2009:292). Para ele, o *polifonismo* – que fora empregado pelos modernistas – era a sobreposição de ideias e, portanto, de imagens múltiplas. Nesse poema sousiano, a sobreposição se dá também em virtude de uma inversão de ordem sintática – por meio de anástrofes e, às vezes, do hipérbato. Explorando, som a som, a melodia da antífona – canto litúrgico em grego – Cruz e Sousa teoriza sobre o movimento simbolista, sobre o seu processo criativo de desenvolvimento técnico da escrita poética e, ainda, lança as bases da literatura modernista no Brasil.

No que diz respeito aos poemas em prosa no Brasil, se nos é possível buscar as origens desse gênero, notaremos, como aponta Massaud Moises (1966), que as *Canções sem metro* (1900), de Raul Pompéia, possuem feição mais especificamente confluyente, além de indicarem um simbolismo em progresso. Publicadas a partir de 1883, no *Jornal do Comércio*, de São Paulo, e compiladas em livro somente 1900, o título da obra já remete para a noção de verso livre – apesar de certo rigor formal – muito utilizada pelos simbolistas franceses. Edouard Dujardin, em “Os primeiros poetas do verso livre” (1921), constrói uma leitura atenta dos poetas do verso livre francês, sinalizando que é a ausência de pés rítmicos que desenharia melhor essa nova manifestação da forma poética. Para Dujardin, ao se ler a obra de Rimbaud, *Iluminações* (1886), vê-se:

(...) o pensamento se afastar pouco a pouco da ordem da prosa, entrar na ordem puramente poética e ajustar-se cada vez mais a uma expressão que leva ao verso. Seus primeiros poemas estão, naturalmente, ainda atravancados por todo esse pensamento prosa que se mistura, nos maiores poetas clássicos e românticos, ao pensamento poesia; mas, ao mesmo tempo, que se depura, ele tende a esta forma de jato de que o verso livre é a expressão superior (...) (1989:205).

Pode-se notar que, em alguns poetas inauguradores, o verso livre por vezes se confundiu com a prosa poética (que pode estar presente em qualquer gênero em prosa) e com a própria marcação da cadência poética. No simbolismo, portanto, tal tipo de verso possui relação com o “andamento”

---

<sup>26</sup> Ver, sobre isso, as definições de Ezra Pound sobre as possíveis classificações dos poetas (2006:42).

poético, mesclando-se com os compassos da fala, com o subjetivismo do poeta, que não se submete, fundamentalmente, às formas fixas. Durante o Simbolismo, o poema em prosa reacendeu-se na literatura brasileira, alcançando o seu ápice na produção de Cruz e Sousa. Este poeta soube mesclar, ao seu eu profundo, os ritmos socioculturais da vida brasileira, definindo os contornos estéticos e modernos de *Missal* (1893) e de *Evocações* (1898). Além disso, ele estudou as experiências poético-literárias de Rimbaud (observando-lhe também o automatismo da escrita, densamente utilizado pelos surrealistas), de Mallarmé, Laforgue, Lautréamont e Baudelaire, desenhando um cenário muito original nos espaços do gênero, o que, atualmente, se configura com extremo rigor na literatura brasileira e estrangeira<sup>27</sup>. Não é sem razão que notamos – em textos como “Espelho contra espelho”, de *Evocações* – o diálogo original com os clássicos da literatura, mostrando, ao mesmo tempo, uma relação especular entre autores, o que evidencia a relação dialógica em sua obra, como afirma Zahidé Lupinacci (2008). O poeta, dessa forma, aponta para o poder estético da recepção, mas evidencia, ao mesmo tempo, a luta e a tentativa constante de superar a angústia da influência:

Sempre sol contra sol, sempre sombra contra sombra, sempre espelho contra espelho. Sempre este espelho – Homero, contra este espelho – Virgílio. Sempre este espelho – Shakespeare, contra este espelho – Balzac, ou contra este espelho – Dante, ou contra este espelho – Hugo. [...] Sempre, eternamente estes espelhos impolutos e astrais que reproduzem a perfectibilidade de sentimentos nas gerações, paralelamente igualados, medidos e pesados pelo Asinino, que os equipara, confundindo-lhes a delicadeza e fulguração dos cristais. (2000:622)

Apesar de todos esse aparato crítico e bem acabado observado na produção de Cruz e Sousa, não poderíamos deixar de mencionar que o poeta apenas se inspira no autor de *Pequenos poemas em prosa* (2002), sem se prender formal e esteticamente a ele. Como ressalta Baudelaire em carta ao editor Arsène Houssaye, os escritores modernos objetivavam a construção de

---

<sup>27</sup> Ver, sobre esse tema, a revista *Inimigo Rumor* nº 14, publicado pela editoras 7 Letras, Cosac e Naify e Cotovia, de Portugal. Essa edição da revista é dedicada exclusivamente para a produção do poema em prosa da contemporaneidade.

prosas poéticas que revelassem as sinuosidades da vida moderna de forma mais abstrata e pitoresca:

Qual de nós não, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É, sobretudo, da frequência das grandes cidades, é do cruzamento de suas inúmeras relações que nasce esse ideal obsessivo. (2002:277).

Em meio às contradições do progresso, Baudelaire manifestou as razões de sua escrita poética, que muitas vezes se construiu na forma do fragmento, e, deste modo, numa inscrição poética – política – porém velada. Em meio aos labirintos dos espaços modernos, o poeta contagiou uma geração, com a sua meditação filosófica, além de renovar o gênero, esteticamente. Cruz Sousa, no Brasil, soube traduzir essa poética, absorvendo a sua atmosfera de sombras e crítica histórica. No entanto, o poema em prosa sousiano ultrapassa as marcações poéticas para se arquitetar, ensaisticamente, dentro de outros gêneros que permitem reflexões sociofilosóficas, que não se limitam apenas às meditações estéticas. Não somente no que diz respeito à reflexão sobre a arte, o poeta, em muitos textos, coloca-se como corpo crítico tecidual e se transporta – do poema em prosa para o poema-ensaio – caracterizando uma das marcas fortes de sua modernidade: a confluência crítica entre várias formas de escrita.

Em “O ensaio como forma”, a forma ensaística é pensada por Adorno como uma maneira distinta, seduzida pelo estilo, de se construir a filosofia, afastando-se, deste modo, das fadigas tradicionais acadêmicas e científicas. Conforme aponta Adorno (2003):

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das ideias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta, sobretudo, contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia (ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*, p.25).

Tendo em vista a leitura de Adorno, nota-se que Cruz e Sousa abandona certo rigor estético-literário, principalmente no que tange às

especificidades do Simbolismo, mas sem eliminá-las de sua produção. O imperativo de uma visão unívoca de verdade é, em muitos momentos, questionado em sua obra e, “como ferro em brasa”, a linguagem expande visões e tonaliza a revolução poética. Em muitos poemas em prosa de Cruz e Sousa, tem-se a fixação do sujeito nas margens de um corpo (negro) escrito no turbilhão da revolta. O “Emparedado”, de *Evocações*, por exemplo, é escrito também para a crítica e para a historiografia literárias brasileiras que, com seu pretensu discurso intelectual – fundado na cópia dos padrões europeus e na inutilidade do que se pretendia como ciência – condensa um contexto de extremado preconceito de cor, inerente não só à cena especificamente literária, mas também às artes e à vida pública no geral. Cruz e Sousa, segundo Massaud Moisés (1966), trazia para o poema em prosa toda a desesperação inerente aos seus poemas em verso. Nesse texto, o artista revela o seu drama íntimo, a tentativa de anulação de sua arte feita pela ciência e pela crítica literária, além de *performatizar* a sua dor como negro transformado em objeto científico, assim como veremos em outras produções do poeta. Segundo Andrade Muricy:

(...) encontramos na obra de Cruz e Sousa tantos gritos de uma revolta que não era exclusivamente subjetiva e privada! O “Emparedado” é um grande requisitório de humanidade em geral e de piedade, antes de ser um documento de protesto oriundo da sua qualidade de ser negro e da sua situação de miséria. Muitas outras paginas confirmam essa asserção: “Litania dos pobres”, de *Faróis*, o soneto “Claro e Escuro”, de *Inéditos e Dispersos*, ou o impetuoso poema, também até bem pouco não recolhido em livro, “Crianças negras”. (1987:43)

Associado à dimensão crítica do contexto histórico, Cruz e Sousa sistematizou a sua escrita como *poeta-crítico* – que vincula o *projeto estético* à existência do artista desintegrado, para retomar Teixeira (1998), desarticulado socialmente, mas que se insere na tópica do *poeta maldito*. Além dessa forma ensaística do poema em prosa, notam-se, ainda, inúmeras reflexões sobre a linguagem e sobre as técnicas simbolistas. No belo texto “Sabor”, de *Missal*, o poeta reflete sobre a fruição da linguagem literária e sobre o modo como essa fruição pode ser arquitetada. Para Cruz e Sousa, cada texto, cada gênero, cada poema carrega um necessidade particular de manifestação do estético:

Não basta, pois, o paladar. Este, apenas, materializa. Não é, portanto, suficiente, que se sinta o sabor na boca, que o examine, que se o depure, que se o saiba distinguir com acuidade, com atilamento. É necessário, indispensável que, por um natural desenvolvimento estético, se intelectualiza o sabor, se perceba que ele se manifesta na abstração do pensamento. Para mim, as palavras, como têm colorido e som, têm do mesmo modo, sabor (2000:469).

Numa teorização sinestésica arquitetada pelo poeta, nota-se que o sabor não deve ser sentido somente na boca, mas também nos olhos, nos ouvidos e, principalmente, na consciência intelectual do poeta. O escritor propõe, portanto, um processo de (i) *materalização* da linguagem e nisso consistiria o seu sabor, a sua fruição. Nesse sentido, esse poema sugere a tentativa de plenitude da produção poética como desvinculação do real, como *sublime* obra de arte – no sentido kantiano do termo. Da língua-órgão passa-se à língua-poética, que fricciona, sinestesticamente, a pele-palavra materializando-a na estética simbolista. Para além desse código estético, instauram-se também outros códigos, o filosófico e o social, por exemplo, que abordaremos nos capítulos seguintes.

## **CAPÍTULO 2**

### **ESCRITA DO EU: REFLEXÕES SOBRE PARTIÇÃO CULTURAL E SOBRE ESTÉTICA**

*[...] Não se encontrarão pois aqui, mescladas ao romance familiar, mais do que as figurações de uma pré-história do corpo - desse corpo que se encaminha para o trabalho, para o gozo da escritura. Pois tal é o sentido teórico dessa limitação: manifestar que o tempo da narrativa (da imageria) termina com a juventude do sujeito: não há biografia a não ser a da vida improdutiva. Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O Texto nada pode contar; ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado por meu modo de escrever) [...]*  
**(BARTHES).**



## 2.1 – As imagens do eu em rasura: a poetização de um real

Dentre as inúmeras imagens observadas na obra de Cruz e Sousa, algumas são notáveis para se compreender a questão do sujeito negro no século XIX brasileiro. Cita-se, entre elas, a do poeta-albatroz, a da noite, a da parede, a da pedra e, sobretudo, a da África – responsável por condensar as outras manifestações imagísticas em torno do imaginário racista na obra desse poeta. Além disso, a questão da arte simbolista permeia fortemente as discussões propostas pelo escritor e, por meio do conceito barthesiano de *biografema*, propõe-se aqui uma leitura estética de fragmentos de sua vida. Neste capítulo, pretende-se evidenciar em que medida essas e outras imagens sintetizam as memórias residuais, os *biografemas poéticos* sousianos, que se arquitetam pela partição cultural – entre o ser negro e o ser branco – construída pelo imaginário europeu naquele contexto. Quando utilizamos tais expressões – ser negro e ser branco – referimo-nos a essa dimensão marcadamente política, que via na cor da pele os preceitos para a fundação de uma pretensa “ciência racial da superioridade branca”.

O que se define, nesse caso, como *imagens do eu* está na ordem de um real vivido – fragmentado, residual – que se transforma, poeticamente, na tentativa de superação dos traumas socioculturais vividos por Cruz e Sousa no seu processo duplo de formação identitária e na negação feita ao artista e ao sujeito social. A esse respeito, as cartas/correspondências escritas a Gavita e aos amigos, especialmente a Virgílio Várzea, a Nestor Vitor e a Araujo Figueiredo, auxiliam no processo de complementação da nossa leitura<sup>28</sup>. As imagens, assim, juntamente com as cartas, esclarecem o projeto literário ensaístico desse poeta, que arquiteta seus pensamentos políticos pelo viés de uma construção imagística extremamente sofisticada e moderna, com base na exploração extrema do código simbolista. Isso é observado tanto em suas cartas, confirmado por parte de sua produção, e está associado à questão da escravidão, do racismo, da construção identitária e, de modo especial, às

---

<sup>28</sup>Não pretendemos aqui fazer uma leitura tipológica das cartas do poeta. Algumas delas, as mais relevantes para a nossa pesquisa, seguem em anexo ao final da dissertação. A sua maneira, elas também funcionam como pequenos fragmentos – fotografias, flash, uma palavra apenas, que simbolizam uma pequena parte da vida poeta.

etapas de exclusão pelas quais passou o escritor. Nesses espaços lítero-biográficos – ou biografemáticos na escrita – encontram-se parte da vida de miséria, a (ir) realização profissional, os projetos literários e as relações sociais de Cruz e Sousa, problematizadas tanto em sua construção em verso quanto na sua prosa, mas que sugere, sim, muito mais do que uma leitura das convenções simbolistas. Associada a esta, encontra-se o exílio da *pele, do corpo do poeta*.

Nesse sentido, muito já se debateu sobre as possíveis inflexões sousianas a respeito da raça e do processo abolicionista. Contrariando essa visão, a arte produzida pelo poeta negro refletiu – muitas vezes em atos de revolta poética – sobre a condição miserável do negro na sociedade brasileira e sobre a formação de sua consciência-dupla em meio a um cenário que, a cada dia, tornava-se mais disforme. Se, por um lado, o escritor adotou sistematicamente os códigos culturais de uma tradição europeia, herança de uma formação educacional branco-ocidental; por outro, não deixou de justificar certa revolta e os motivos que o levaram a tal adoção. Em carta, de 1889, enviada ao amigo e poeta Virgílio Várzea, o escritor tenta justificar a sua posição diante de um desconfiado processo de “arianização”:

Estou em maré de enjôo físico e naturalmente fatigado. Fatigado de tudo ver e ouvir tanto burro, de escutar tanta sandice e bestialidade e de esperar por acessos na vida, que nunca chegam (...). Não há por onde seguir. Todas as portas fechadas ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num grotesco tom de ópera bufa. (2000:822)<sup>29</sup>

Uma leitura parcial, feita apenas da carta acima apresentada ou de alguns fragmentos em prosa do poeta, poderia provocar uma interpretação limitada à visão supostamente cientificista inerente à escrita e ao pensamento do autor. No entanto, contrário à forma de consenso social, a expressão de Cruz e Sousa é, por excelência, uma expressão do dissenso, do riso amargo. Nem sempre isso é notado nas suas obras mais estudadas, a exemplo de

---

<sup>29</sup> Vide anexo: carta completa.

*Broqueis*, publicada em 1893, em que figuram a estesia simbolista e o apelo à imagem vaga e sugestiva. Na carta, o uso de advérbios e adjetivos faz parte de uma estética da ironia – notada no conjunto de sua obra – que pode ser observada pelas referências literárias e filosóficas lidas pelo poeta, a exemplo de Baudelaire e Schopenhauer, como é possível observar neste trecho do seu poema em prosa “O Iniciado”:

Ao pessimismo de Schopenhauer, que tu, pelo fundo de crítica psicológica e de alada e fagulhante ironia adoras, como Satã, por diabólica fantasia, adora os abstrusos venenos do Mal; a esse Pessimismo seco, duro, ditador e esterilizante, prefere antes o otimismo religioso de Renan, que não abate nem envilece a alma (2000:521).

A referência direta a Schopenhauer aponta para a questão da ironia trágica, ao pessimismo, a que se refere Davi Arrigucci Junior (1999), ao analisar o poema “Olhos do Sonho” de *Faróis* (1900). Essa ironia explica o modo particular, e essencialmente trágico, como o escritor negro notava a realidade a sua volta. Nele (no poema) o sujeito solitário vê-se, segundo Arrigucci, contemplado pela sua própria visão, pelo seu próprio olhar, símbolo da consciência crítica do poeta. Os fantasmas pessoais, portanto, transformavam-se em símbolos rituais sugestionadores, capazes de plasmar o real e transformá-lo poeticamente. Paulo Leminski (1983), por sua vez, afirma que a figura de retórica mais adequada à vida de Cruz e Sousa é a ironia, que diz uma coisa, evidenciando o seu contrário, o seu reverso permeado pela estética simbolista. Para ele, o poeta negro – enquanto produzia a sua escritura – suplantou, ao menos em parte, os dilaceramentos de ser negro no Brasil e dispôs de um repertório estético extremamente sofisticado para a sua época.

É desse encontro, pois, entre tradição poética e crítica social que se constrói a primeira imagem a ser analisada em Cruz e Sousa: a do albatroz-exilado, apresentada pelo poema baudelairiano (2002)<sup>30</sup>. Tal imagem explora o

---

<sup>30</sup> Às vezes, por prazer, os homens da equipagem/Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,/Que acompanha, indolente parceiro de viagem,/O navio a singrar por glaucos patamares.// Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,/O monarca do azul,/canhestro e envergonhado,/Deixa pender, qual par de remos junto aos pés, /As asas em que fulge um branco imaculado. // Antes tão belo, como é feio na desgraça/Esse viajante agora flácido e acanhado!/Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,/Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado! // O Poeta se compara ao príncipe da altura /Que enfrenta os vendavais e ri da

motivo simbolista do poeta exilado e altivo na sua busca pela potência verbal. Em meio a tempestades humanas, essa composição sugere a impossibilidade de se viver entre os homens que tornam ainda mais desventurada a experiência dessa ave gigante e sugestiva. É exatamente nessa perspectiva que a imagem do artista se assemelha a desse pássaro: ambos enfrentam vendavais e riem “da seta no ar”. Essa visão em torno do poeta – que se nutre nas alturas (e não precisamente delas) – sugere um possível afastamento do contato direto com a realidade, sem que haja um descompromisso com o político, com o social. Essa poesia-pássaro simboliza, de modo especial, a relação do poeta com uma linguagem mais pura, mais sagrada e espiritual. Não podendo, naturalmente, elevar-se de outra forma, o artista se eleva transcendentalmente, pela potência da linguagem, pela pureza de sua poesia, pelo domínio reminiscente de sua composição.

Acreditamos, assim, que ocorre uma “arianização estética” – consciente e irônica – entendida como necessidade de sobrevivência para uma tentativa de aceitação de sua arte no cenário literário à época. Contrariando as formulações de Roger Bastide (1948),<sup>31</sup> para o qual Cruz e Sousa desejava a branquitude, a adoção sistemática está vinculada à razão, ao pensamento racional do poeta para elaborar, estruturar a sua arte. Se assim não fosse, ela dificilmente teria sido lida e considerada marco do simbolismo brasileiro. Ressalta-se aqui que essa *arianização estética* – a aquisição crítica da estética simbolista – muito decorre na noção de belo ocidental, do belo kantiano (2010),

---

seta no ar;/Exilado no chão, em meio à turba obscura,/ As asas de gigante impedem-no de andar. (2002:107)

<sup>31</sup>Roger Bastide, em texto intitulado “A nostalgia do branco”, propõe que a poesia simbolista é essencialmente nórdica e que sua origem está no *lied* alemão e, sobretudo, na poesia inglesa que adotou o platonismo, o calor luminoso, o frio límpido da lua, a cabeleira dourada dos nórdicos – e não a cabeleira negra – como motivos centrais da construção poética (1948:88). Bastide, no entanto, engana-se ao afirmar que o meio influenciou a poesia de Cruz e Sousa: “Cruz e Sousa nasceu em Santa Catarina, onde a influência alemã é naturalmente muito mais forte: entre seus mestres encontra-se um alemão, como Fritz Muller, e ele sofreu fortemente a influência do pessimismo filosófico germânico, particularmente de Schopenhauer. Poder-se-ia, portanto, pensar que o gosto pela poesia nórdica é nele resultado da educação. Mas se nos lembrarmos de que no outro extremo do Brasil, outro homem de cor, Tobias Barreto, foi procurar também a sua inspiração no pensamento germânico, é-nos permitido dizer que existe um fenômeno, cuja explicação só pode ser encontrada numa análise do inconsciente racial, na vontade de mudar mentalmente de cor; é preciso clarear e o melhor meio é procurar a poesia ou a filosofia dos indivíduos que tem a pele mais clara, isto é, os povos do Norte” (1948:88-89). Na realidade, como aludimos acima, trata-se uma arianização estética – necessária para inserção do sujeito-poeta negro na cena literária simbolista, como ele mesmo afirma na carta a Virgílio Várzea.

associado, segundo o pensador, a uma *complacência universal*, a uma concordância sobre o gosto e sobre a beleza. Não se deve esquecer ainda que, no século XIX, a Europa era vista como padrão máximo de sofisticação, de beleza estética em todos os âmbitos de produção artística.

Em oposição ao purismo estético sugerido tradicionalmente pelo albatroz baudelairiano, essa imagem aponta – a nosso ver – para o outro lugar do poeta expulso da república, especialmente no caso do escritor para o qual *a cor da pele* era o motivo de sua expulsão. Esse outro exílio não ocorre em função do código estético por ele adotado com mais intensidade, mas pelo desdobramento do artista assujeitado pelo racismo e, por isso mesmo, assinalado pela duplicidade e pela negação cultural. O poeta exilado, portanto, *performa-se* e se reencena na tentativa de se erguer como ser social e de superar os traumas existenciais. Para Graciela Ravetti, “escreve-se como um *performer* [grifo da autora] quando as imagens e os objetos criados pela ficção se entremesclam com algo de pessoal, com gestos que transbordam o ficcional e instalam o real “indomável” convocando os agenciamentos coletivos, quando de repente se podem instalar diálogos perigosos sobre medos e desejos interculturais (...) (RAVETTI, 2002:63). As dificuldades enfrentadas pelo poeta para se inserir na sociedade fizeram com que nascesse em sua obra um “interesse” contrário e irônico pelos ditos “homem de ciências”. Cruz e Sousa, assim, escreve como *performer* porque consegue abarcar outros domínios da escrita que se mesclam à estética simbolista, inclusive como forma de rasurá-la. Por meio de uma linguagem potencialmente dramática – que deforma e intensifica o real – o sujeito autoral se reencena poeticamente.

Herdeiro do projeto de modernidade estética baudelairiano – em que o social é evidenciado nas margens do texto, na estrutura fragmentária e na expressão biografemática – a escrita desse autor sinaliza as marcas corporais da experiência histórica como artista negro, a partir do que se convencionou chamar de progresso científico e tecnológico no Brasil. Nos paradigmas de uma suposta modernização brasileira, a sua produção se ergueu a partir de duplos, que ora exploram o vetor estético-estilístico, ora o ultrapassa em busca da valorização do *ético* no poético, como dito acima. Dentro das esferas de

representação do indivíduo, o poeta arquitetou uma obra que *suplementa*<sup>32</sup> também a história dos negros no país. Por conseguinte, pretende-se evidenciar a vinculação desse autor a uma poética cuja dimensão visionária, como poeta-albatroz, movimenta-se do alto para o baixo, numa leitura não necessariamente inversa, mas suplementar da estética simbolista.

Tendo em vista a imagem do poeta-albatroz – duplamente exilado no caso de Cruz e Sousa – iniciaremos o nosso estudo pela contextualização do poema “Escravocratas”, publicado em *O livro derradeiro* (1961). Esse texto evidencia um dos grandes motivos poéticos associados à sua escrita rasurante: a abordagem residual de elementos vinculados à exploração escravista no contexto do século XIX. Pode-se afirmar que se trata de uma experiência de lírica coletiva, por meio da qual há um posicionamento crítico no que tange às incongruências socioculturais vinculadas ao processo político escravocrata. O vetor ético se mostra, nessa produção, como transgressão ao sistema e à ordem instituída. É também nesse espaço de reprovação que o escritor evidencia uma poesia de apuro estético, caracterizando uma das marcas centrais de sua arquitetura poética, como é possível notar nos versos abaixo:

Oh! Trânsfugas do bem que sob o manto régio  
Manhosos, agachados — bem como um crocodilo,  
Viveis sensualmente à luz dum privilégio  
Na pose bestial dum cágado tranquilo.

Eu rio-me de vós e cravo-vos as setas  
Ardentes do olhar — formando uma vergasta  
Dos raios mil do sol, das iras dos poetas,  
E vibro-vos à espinha — enquanto o grande basta

O basta gigantesco, imenso, extraordinário —  
Da branca consciência — o rútilo sacrário  
No tímpano do ouvido — audaz me não soar.

Eu quero em rude verso altivo adamastórico,  
Vermelho, colossal, d'estrépito, gongórico,  
Castrar-vos como um touro — ouvindo-vos urrar!  
(2000:234)

---

<sup>32</sup> DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Narua Beatriz Marques Nizza da Silva. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Debates, 49).

Um dos principais elementos a serem observados nesse poema é a aliteração sibilante (especialmente em s), responsável por caracterizar o próprio barulho emitido pelo açoite da vergasta e o movimento rastejante do que é associado ao crocodilo. Trata-se de uma tentativa de alegorizar os senhores que, fingidamente, proclamam uma falsa liberdade. Por meio do significante que explora som e sentido, a voz lírica “devolve” aos senhores de escravo uma *língua-vergasta* que, não podendo ser física, é corporalmente emitida pela ira acre dos poetas (“Eu rio-me de vós e cravo-vos as setas/ Ardentes do olhar — formando uma vergasta”). O ritmo do poema, assim, imita a potência vocálica insubordinada do sujeito-poeta, uma vez que – por meio de um jogo linguístico instaurado pela força dos sons sibilantes e explosivos – sugere uma liberdade sem dogmatismo, contrária à falsa ideologia. René Ghil (1984) propõe um tipo específico de simbolismo fonético denominado de “Instrumentação Verbal”, na qual cada instrumento musical associa-se às vogais e às consoantes na tentativa de emitir um determinado estado de espírito emotivo (o som). A letra S, por exemplo, estaria associada também às séries altas e graves do Sax responsáveis por transmitir os sentimentos de dominação, glória, tumulto, ovação, vontade de destruir, triunfo e ação. Apesar da complexidade do simbolismo fonético, que explora essencialmente o significante, não se pode deixar de mencionar que a recorrência dos sibilantes permite, inclusive, a sonorização onomatopeica do barulho emitido pelo chicote, o que reforça a vinculação estética ao movimento simbolista, mas, ao mesmo tempo, ecoa as marcas históricas do processo escravista no país.

Em meio ao suposto silenciamento político, surge a intensidade dos significantes. A escrita rasurante de Cruz e Sousa revela uma forma de palavra muda, mas que consegue, impecavelmente, desmistificar o ideário político no século XIX brasileiro e se colocar como sujeito ativo nesse mesmo processo crítico de rasura. A sua escritura, dessa forma, tenta superar o trauma do exílio racial por meio da ética de dicção condoreira. Muito entusiasmado pelo *condor* romântico de Victor Hugo e de Castro Alves, o poeta negro produziu a maioria dos poemas de *O livro Derradeiro* nos anos iniciais de 1880, mas já com fortes evidências da estética simbolista. Jacques Rancière, em ensaio intitulado “As

duas formas da palavra muda” (2009), caracteriza a escrita silenciosa como sendo, paradoxalmente, uma escrita que fala pelo ruído:

A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o “tudo fala” de Novalis, o poeta mineralogista. Tudo é rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. (2009:35)

Para Rancière, o artista navega pelos labirintos e/ou pelos subsolos do mundo social. Trata-se, desse modo, de uma poética hieroglífica em que os signos deverão ser interpretados pela decodificação da língua e dos seus estratos fônicos. No caso de Cruz e Sousa, essa abordagem se dá muito em função da sua visão de mundo social velada. Mesmo em meio ao ocultismo estético, o autor reescreve a história, transgride as convenções e instaura-se como “poeta mineralogista” (2009) capaz de plasmar perfeitamente conteúdo e forma, significado e significante. Cruz e Sousa, por meio de um deboche estilisticamente simbolista – de dicção irônico-pungente, para utilizar uma definição de Edmund Wilson (1967) –, reconhece a ineficácia da ordem estabelecida, promovendo, na escrita, a desconstrução de um possível ideário modernizador. O riso, assim, “fala” em nome de sua afonia social e materializa-se como utopia artística que contesta o pensamento legitimador da hegemonia branca. É nesse sentido que se pode observar o caráter ético de sua construção poética. O adjetivo *adamastórico*, presente no primeiro verso do último terceto, reforça ainda o tom heroico e altivo do texto que se vale de referências mitológicas e literárias para reforçar o tom “libertador” de sua composição.

O reconhecimento da incomunicabilidade dos seres excluídos cultural e socialmente não se faz apenas em obras anteriores à data tida como marco oficial do movimento simbolista no Brasil, a exemplo do poema acima mencionado. A este respeito vale ressaltar que, apesar da sua suposta oficialização em 1893, com a publicação de *Broqueis e Missal*, liam-se, antes disso, poemas cujas influências da modernidade baudelairiana eram



nitidamente notadas. Antonio Candido (1989) aponta que *Fanfarras* (1884), de Teófilo Dias, é o exemplo mais bem acabado desse diálogo, o que sugere a existência de um simbolismo anterior, inclusive, ao Naturalismo no Brasil<sup>33</sup>. Dentro dessas marcas de rasura arquitetadas pelo poeta exilado, consegue-se notar a reencenação – por meio de uma memória coletiva da escravidão – desse sujeito-fragmento nos dobramentos do subsolo poético. Isso não é um dado concreto da construção textual, mas um marca capturada pela leitura de suas biografias e cartas. Nesse processo de captura, muito nos auxiliou as obras de Raimundo Magalhaes Junior (1972), Paulo Leminski (2003) e Uelinton de farias (2009), biógrafos exímios de Cruz e Sousa. Cada um a sua maneira soube condensar as referências externas do poeta e trazê-las para as aludidas biografias que, de alguma forma, também carregam as marcas de certa ficcionalização pessoal dos biógrafos. Como se verá adiante, não há texto artístico que não carregue – seja no significado ou no significante – pelos menos os fragmentos-resíduos de uma experiência diante do mundo. Essa leitura de “Escravocratas” aponta, por conseguinte, para a própria experiência de Cruz e Sousa como poeta do coletivo, uma vez que, em parte de sua produção, encontram-se gritos de dor de uma raça, de um povo oprimido por séculos de escravidão.

*Nenhuma poesia é coletiva em sua essência* – inicialmente é a voz individualizada do poeta – mas que se relaciona com o mundo, com o homem, com a cultura para daí incitar vozes a se multiplicarem dentro de uma mesma potência criadora, ou seja, a linguagem (2002).<sup>34</sup> Censurando os preconceitos da alma humana e a mecanicidade do aparelho opressor, que reduz o negro a objeto, Cruz e Sousa faz também de sua lírica um instrumento verbal de contestação da ordem dominante à época. Mergulhado na ótica do poeta maldito, ele instaurou uma poética do desconcerto e da própria rasura.

---

<sup>33</sup>Ver também a obra *Aclimatando Baudelaire* (1996), de Gloria Carneiro do Amaral, em que há um estudo de vários escritores, a partir de 1870, cujas influências baudelairianas são observadas por meio do Decadismo, do satanismo poético, do erotismo, da modernidade, da teoria das correspondências, dentre outros aspectos.

<sup>34</sup> Ver Segismundo Spina: *Na madrugada das formas poéticas*, Ateliê Editorial, 2002. O autor menciona, nessa obra, a concepção de crítico italiano Benedetto Croce, para o qual “Nessuna poesia è coletiva nell’origine, richiedendosi pel suo sorgere la persona d’un poeta”. (Benedetto Croce, *Poesia Popolare e Poesia d’Arte*, 2. ed., Bari, 1946:2).

## 2.2 – O duplo-exílio, a consciência-dupla, o duplo-lugar: o artifício e o social

Entre mim e o outro mundo paira, invariavelmente, uma pergunta que nunca é feita: por alguns, por sentimento de delicadeza; por outros, a dificuldade de equacioná-las corretamente. Todos, no entanto, agitam-se em torno dela. Com um jeito um tanto hesitante aproximam-se de mim, olham-me com curiosidade ou compaixão e então, em vez de perguntarem diretamente: Qual é a sensação de ser um problema? Dizem: na minha cidade, conheço um excelente homem de cor (...) (Du Bois).

Nessa tentativa de compreender a escritura de Cruz e Sousa – pelo viés das identificações e das identidades – valemo-nos das noções de *consciência-dupla*, de *biografema* e de *entre-lugar*, desenvolvidas respectivamente por Du Bois (1999), Roland Barthes (1978), por Homi Bhabha (1998) e por Silviano Santiago (1971). Em meio à arte tensionada pelo social, vale lembrar que Cruz e Sousa reelaborou a estética simbolista – a princípio apreendida dos escritores franceses – por meio da criação de estilemas responsáveis por particularizar a sua escrita, conforma aponta Ronald Augusto (2010). É na poesia, pois, que o poeta se concretiza como sujeito-social, rasura paradigmas estéticos, mesmo na impossibilidade dos códigos culturais hegemônicos a ele impostos.

Nesse sentido, a epígrafe acima, extraída de *As almas da gente negra* (1999), de Du Bois, propõe uma das mais importantes reflexões para se compreender a produção literária do poeta brasileiro no que tange às relações entre identidades. Essa obra, publicada originalmente no início do século XX – em 1903 – ensaia sobre a experiência “do homem de cor” em sociedades que impossibilitavam a sua real integração. Para Du Bois, o homem negro viveria o duplo contato, a dupla experiência étnica; viveria “à sombra do véu”, tendo em vista a negação – feita pelo americano – dessa vontade de viver harmoniosamente a duplicidade. Tal obra alude a um momento histórico nos EUA em que líderes negros lutavam na tentativa de solucionar ou, ao menos, reduzir as disparidades entre brancos-americanos e afro-americanos.

Conforme aponta Du Bois, a luta ideológica vinculava ideia-pensamento à ação, erguidos por meio de uma conscientização histórica sobre a relevância dos povos negros para a formação estadunidense. Essa leitura social feita pelo autor se baseia na sua própria trajetória de vida, fora dos padrões de formação destinados aos afro-americanos. Nascido em Great Barrington – Massachussets – W.E.B Du Bois foi aluno do curso secundário e o único estudante negro a formar-se nessa turma. Tornou-se professor e, a sua experiência em sala de aula, a formação acadêmica crítica e bem direcionada, legou a ele o interesse em compreender a experiência desse povo em seu país e no mundo. A falta de oportunidade para negros na sociedade se dava por meio de impedimentos habituais, isto é, criavam-se barreiras – *altas paredes*, conforme definição do próprio ensaísta – afastando-os da liberdade e de todos os outros direitos civis.

*As almas da gente* negra, assim, divide-se em 16 capítulos; alguns mais objetivamente históricos e, outros, mais pessoais, intimistas. É o primeiro capítulo dessa obra – “Sobre as nossas lutas espirituais” – que nos interessa mais detalhadamente para a compreensão do contexto brasileiro. Nele, o autor conceitua a forma como se dá o racismo-americano a partir da duplicidade entre o negro e o branco, evidenciando as dificuldades para o negro inserir-se, socialmente. A teoria da consciência-dupla<sup>35</sup> é um dos elementos centrais para compreensão da partição cultural, não apenas na obra de Cruz e Sousa, mas também de muitos escritores que vivenciaram a mesma condição de rejeição experimentada pelo poeta. Isso se dá devido à mescla entre a subjetividade racial negra e a vontade de querer pertencer a um universo sociocultural e político – europeizante – que impedia a real integração de outros povos.

Tal teoria reflete sobre a construção – muitas vezes por outros povos – das identidades negras, permeadas pela identidade branco-americana, e sobre o seu caráter diaspórico associado ao contexto da modernidade. Se por um lado, tem-se a apropriação da tradição ocidental, simbolizada pelo apego ao catolicismo e por diversas formas de manifestação dessa mesma cultura; por

---

<sup>35</sup>A teoria de Du Bois foi estudada mais recentemente por Paul Gilroy, em *O Atlântico Negro: modernidade e consciência-dupla* (2001), associada às particularidades do hibridismo cultural. Gilroy suplementa o conceito de modernidade ao associar o presente às manifestações de um passado opressor e, para isso, propõe uma nova forma de refletir sobre o mundo moderno a partir do ponto-de-vista e das trocas culturais do povo negro.

outro, encontra-se o sujeito negro fraturado entre as afirmações/negações de particularidades ancestrais africanas e o apelo a uma possível universalização que, supostamente, superaria a problemática racial.

A ideia de *consciência-dupla* pode ser compreendida como partição e negação, ao mesmo tempo, visto que, em um mesmo sujeito, mesclam-se elementos culturais de matrizes distintas e que são negados em nome de um purismo genético e cultural – considerado, naquele contexto, como prejudicial às sociedades receptoras. A estas interessava o negro como mão de obra escrava, economicamente ativa e inconsciente, e não como parte integrante da cultura local e da nação americana. Cria-se, dessa forma, um grande hiato cultural que, evidentemente, não poderia se separar das bases econômicas e político-ideológicas do país. O negro, impedido que estava de viver a duplicidade, viu-se diante de um conflito: assimilava-se a cultura do outro – a americana, nesse caso – mas não se vivenciava, de fato, nem mesmo a africana. A estratégia, portanto, era assumir, até a exaustão, as incertezas de uma nação que sobrepujava aqueles que, pelos métodos biológicos e culturais de identificação, não faziam parte do ser americano.

Para Mirian Ávila (2008), Du Bois faz referência à consciência-dupla do negro como clivada entre duas experiências: “a identificação com sua raça pela opressão comum e a identificação com seu tempo – a modernidade – via valores construídos pelo opressor de origem europeia” (2008:192). Para ela, cria-se uma vivência dialética – realizada pelo negro – como meio de se conceber uma síntese que permita a sobrevivência. Nesse sentido, Ávila menciona a obra *A exaustão da diferença*, de Alberto Moreiras, para o qual interessa muito mais a ultrapassagem de conceitos-síntese, como “hibridismo” e “mestiçagem” – adotados por teóricos como Paul Gilroy e Homi Bhabha – e a adoção de um duplo-registro e, porque não, uma dupla-fala<sup>36</sup> que ocorre discursivamente.

Cruz e Sousa, nessa relação ambivalente com a cultura evidenciada pela teoria de Du Bois, criou estratégias de escrita que problematizaram os caminhos traçados pela ciência moderna no Brasil e a sua negação dos povos negros. Poderíamos afirmar que, com a afirmação categórica da raça pura, no

---

<sup>36</sup> Vide MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras* (1995) e *Afrografias da memória* (1997).

século XIX, os sujeitos negros foram, muitas vezes, obrigados a se ver pelo olhar dos outros “(...) através da revelação do outro mundo” (DU BOIS, 1999):

(...) Nessa fusão, ele [o negro] não deseja que uma ou outra de suas antigas individualidades se percam. Ele não africanizaria a América, porque a América tem muitíssimas coisas para ensinar ao mundo e à África. Tampouco desbotaria sua alma negra numa torrente de americanismo branco, porque sabe que o sangue negro tem sua mensagem para o mundo. Ele simplesmente deseja que alguém possa ser ao mesmo tempo Negro e americano, sem ser amaldiçoado e cuspidor por seus camaradas, sem ter as portas da Oportunidade brutalmente batidas na cara. Este, então, é o propósito de sua luta: ser um colaborador no reino da cultura, escapar da morte e do isolamento, administrar e utilizar **o melhor da sua potência e do seu gênio latente** (...) (1999:54). [grifo nosso]

É possível notar, no texto acima, uma escritura, como dito anteriormente, tensionada pelo sociopolítico e pela cultura, uma vez que a luta ocorre em função de uma valorização racial e da tentativa de superar a negação e assumir, conscientemente, a duplicidade. Em textos como “Asco e dor”, presente em *Evocações*, observa-se essa duplicidade, percebida na crise psicológico-discursiva inerente ao narrador-observador:

Asco que era para mim como se eu me sentisse coberto de lesmas, lesmas fazendo pasto no meu corpo, lesmas entrando-me pelos ouvidos, lesmas entrando-me pelos olhos, lesmas entrando-me pelas narinas, pela boca asquerosamente entrando-me lesmas. Um asco feito de sangue, lama e lágrimas, composto horrível de um sentimento inexplicável, hediondo, donde brotava a flor de fogo e veneno de uma dor sem termo. Asco daquelas postas de carne que além obscenamente se reboavam numa mascarada infernal, bêbadas, bambas, fora da razão humana, a toda a brida no Infinito do deboche, sem fé e sem freios, na confusão dos instintos como na confusão do caos. Dor e asco dessa salsugem de raça entre as salsugens das 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... (2000: 574).

Esse texto poético propõe uma leitura do ritual carnavalesco ocorrido em um espaço do confronto social. Não é a negação do carnaval o que se observa nesse poema em prosa e, sim, as circunstâncias como a cena e os

personagens se mostram<sup>37</sup>. O narrador, que fora levado para o local, conforme suas próprias palavras, “por certo encanto misterioso dessa miséria cega”, observa as horas finais do carnaval e analisa, com asco e dor, a multidão “vesga, atordoada, tonta, azoinada de calor, de rumor, de carnaval e de poeira” (2000:573). Em meio a essa mesma multidão, destaca-se uma “terrível figura mais grosteca do que as outras, trazendo na cabeça, em forma de trofeu, uma trunfa alta, feita de cobras emaranhadas, com as caudas dos pés, semelhando um coroa de vícios e convulsão” (2000:572). Sabemos, assim, de um encontro do olhar, nesse momento científico, com um dos objetos de sua descrição: a mulher negra – vestida em farrapos, mascarada e achincalhada – e a visão tensionada do poeta, da voz poética. Ao se deparar com negros – maltrapilhos e bêbados – dançando pelos becos da cidade, a narrativa adquire um ritmo convulso, com inúmeras adjetivações negativas, animais, mas, sobretudo, tensas no que se refere ao processo de identificação do *eu* (narrador-poeta) com as outras personagens. O asco e a dor inerentes à cena descrita poderiam ser lidos como sentimentos da negação à própria cultura carnavalesca, como aponta Luiz Silva, “à identidade universalista de um ser humano para com o outro” (2005:134). O que se nota, entretanto, é a particularidade, a tensão racial, o duplo que se dá pela condição de miserabilidade e de negação cultural a que o ser negro foi submetido. A voz narrativa evidencia a partição e, com isso, nega-se ao negar o *outro* que ele observa através desse olhar ironicamente trágico que se volta para a “raça da noite” e para os becos. É a ocorrência daquela performance nos becos – com negros em situação de miséria – que gera a pulsão de revolta, o asco, a dor, o sentimento de não-pertencimento e de recusa, além de negar uma possível consciência da aculturação dos seres de “caras bestialmente cínicas, ignaras e negras”. O narrador, nesse sentido, ao observar o beco – metáfora para a sua condição de *flâneur* – observa, sobretudo, a condição social a que os negros foram submetidos. Nesse momento, tendo em vista um primeiro olhar, o narrador incorpora a visão cientificista aos negros direcionada e parece *repetir* ideologias hegemônicas.

---

<sup>37</sup> Ver carta em anexo: “À sociedade Carnavalesca Diabo a quatro”.

Em meio a esse tédio inerente ao narrador-observador, nota-se o poeta utilizando *o melhor de sua potência e do seu gênio latente*, capaz de sobrepujar, ao menos em parte, a lacuna da exclusão e do preconceito, pois é na escrita que ele evidencia o grau máximo de sua duplicidade e a própria crítica social. Ensaisticamente – como se verá abaixo no “Emparedado” e em “Psicologia do Feio”, por exemplo – o conflito se dá no corpo textual, que é também corpo físico e língua do sujeito. Essa dualidade será constantemente experimentada na articulação da escritura: um negro, “dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que o impede de se dilacerar” (DU BOIS, 1999:57).

Podemos aliar à consciência-dupla a definição *de entre-lugar*, caracterizada como espaço do sujeito e como artifício escritural. Com a negação de um padrão cultural – estético, religioso e escritural – assimila-se criticamente a cultura outra para transforma-la em consciência crítica. Vê-se, dessa maneira, a importância do reconhecimento da “consciência-dupla” para o reconhecimento dos sujeitos que poderão perceber o seu potencial cultural, social ou político, abrindo uma nova possibilidade de leitura da modernidade, do modernismo e, ainda, do próprio simbolismo. Ao ocupar o lugar da fronteira, ou um espaço textual que questiona os discursos de poder, o sujeito negro será capaz de plasmar a sua história pessoal e conduzi-la a uma dimensão estética, no caso da escritura de Cruz e Sousa. O autor, por intermédio de um duplo político e social, articula-se à escrita, fragmentando-a do mesmo modo como se fragmenta o sujeito empírico do autor.

Conforme aponta Homi Bhabha, ressaltar os processos que envolvem os sujeitos pertencentes a esses entre-lugares possibilitam-nos perceber a articulação da diferença e, a partir disso, contestar o próprio processo de subjetivação do sujeito negro nesse contexto. Os signos culturais, assim, performam-se na construção de uma articulação dupla, mas que se pretende aceitavelmente *una*, mesmo na sua multiculturalidade (BHABHA, 2003). Tendo em vista as colocações feitas por Bhabha, ocorreria, em Cruz e Sousa – conforme a nossa visão de leitura – um processo de crítica-tradução, que seria uma importante forma de “transpor os terrenos do estereótipo”, revelando as tensões criadas na tentativa de *desconstruir* os tipos sociais nesse processo de

politizar a língua e a escrita. O poder dessa tradução consiste em sua estrutura deformadora, que não nega, mas reavalia conteúdos de uma tradição, pondo-a em confronto com texto da não tradição. É importante destacar que na obra do poeta Cruz e Sousa – que se insere dentro e fora do cânone literário – a questão do negro é muito ambivalente, sobretudo no que tange à forma preconceituosa como o século XIX cientificista se relacionou com a sua escrita. Nesse sentido, evidenciar os conflitos da composição textual é ampliar os tipos de textualidade e inseri-las no jogo discursivo de ruptura. Essa escritura nova, que se porta como fragmentos de vozes, só pode ser feita de forma a unir os resíduos de tempo e espaço – e também o próprio corpo – revelando uma linguagem maior: a da rasura.

Nesse sentido, a noção de entre-lugar de Silviano Santiago esclarece as estratégias discursivas adotadas por Cruz e Sousa no que diz respeito a uma prática associada ao modernismo brasileiro. Em "*O entre-lugar do discurso latino-americano*" – presente em *Uma literatura nos trópicos* (1978) – o autor ressalta que se encontra no *entre-lugar* quem se recusa a adotar o discurso e a identidade do outro como sendo unicamente sua, mesmo diante do fantasma da colonização que apaga o diferente:

(...) o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão, ali nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 1978, p.28)

Conforme pontua Silviano Santiago, faz-se relevante uma inversão de valores, a fim de que se possa buscar o *lugar* no mundo da cultura e, por conseguinte, da própria literatura. Por esses motivos, o discurso dos latino-americanos *não pode, não deve e não é* europeu, nem, tampouco, norte-americano. A assimilação de virtudes culturais e o descarte de valores estéreis e ultrapassados, na crítica da negação de noções que sempre “prenderam” o pensamento do povo, visa agora a unir e mesmo resgatar valores culturais apagados e de negados pelo colonizador.

A obra sousiana, a exemplo de “Asco e dor”, evidencia essa consciência da crise cultural e, de alguma forma, da inconsciência do apagamento. A voz



do artista objetiva, portanto, incitar a reflexão crítica e promover uma escritura do resgate. Escrever esse “tempo”, revelando o novo a partir de ruínas, é um dos objetivos centrais da escrita de Cruz e Sousa, tendo em vista um contato performativo de recriação discursiva por meio “de uma linguagem maior” – linguagem poética. A experiência do poeta pode ser discutida, dessa forma, a partir de alguns conceitos que dizem respeito ao seu envolvimento com a cultura, com a história do país e com os processos de construção da *identidade* e das *identificações*, entre os quais se destaca a aceitação/rejeição e o duplo-identitário. Em meio à manifestação dos valores europeus letrados – estéticos culturais – a recusa é feita pelo outro, tendo em vista uma forjada superioridade europeia, afirmada ao longo da expansão do mundo ocidental. Nos poemas de Cruz e Sousa o duplo sustenta um grande trauma decorrente da negação ao sujeito negro em todo o processo de formação do brasileiro.

Cabe-nos esclarecer de que forma se dá esse movimento entre vida e estética, conflito e resgate na obra desse poeta brasileiro. Em diálogo direto com o pos-estruturalismo, Homi Bhabha, como visto acima, também desenvolveu uma importante teoria sobre a questão do sujeito fraturado, centrando-se na caracterização do ser negro que se insere na *contramodernização capitalista*, ou na modernidade negra. Nesse espaço de tradução cultural, Bhabha cria um processo tradutório ancorado no *entre-lugar*; entre o imaginário do colonizador e a possibilidade de transgredi-lo:

Se hibridismo é heresia, blasfemar é sonhar. Sonhar não com o passado ou o presente, e nem com o presente contínuo; não é o sonho nostálgico da tradição nem o sonho utópico do progresso moderno; é o sonho da tradução, como *sur-vivre*, como “sobrevivência”, como Derrida traduz o “tempo” do conceito benjaminiano da sobrevida da tradução, o ato de viver nas fronteiras (2005:311).

Dentro dessa perspectiva, faz-se relevante a abordagem do *biografema* barthesiano por meio do qual o sujeito social se insere escrituralmente como resíduo e nunca como totalidade. A biografia – sempre fragmento – funciona como entrada para a criação do *biografema* e, portanto, como possibilidade de construção no plano da estética. Roland Barthes, por intermédio de sua própria escrita biográfica – ou melhor, biografemática – sugere que não há uma vida

totalizada, mas sim a fratura, a margem, o duplo, o *biografema* poético, enfim, a ficção. Esse neologismo – criado a partir do prefixo *bio* com o sufixo *grafema* (unidade fundamental ou mínima de um sistema de escrita) – não é propriamente um conceito criado pelo autor, mas uma possibilidade de estabelecer relação entre aquele que produz a obra e aquele que a recebe.

Em *Sade, Fourier e Loiola* (1979), o teórico francês afirma que, se fosse escritor, gostaria que a vida [a sua] se resumisse a alguns pormenores, a algumas inflexões, a *biografemas* (1979:14-5)<sup>38</sup>. Vinculada também à arte fotográfica, a noção anteriormente mencionada permite-nos perceber que, especialmente nas artes tidas como modernas e pós-modernas, as formas de manifestação do artístico são, em grande parte, biografemáticas no sentido de ocorrer nelas um forte distanciamento da realidade e uma abordagem residual das referências externas. O *biografema* na obra de Cruz e Sousa é, deste modo, um fragmento de vida que sugere detalhes da obra para o leitor, trazendo-lhe novas significações por meio, inclusive, dos seus significantes estilísticos. Construtora da imagem partida do poeta, a produção literária revela traços que não podem ser fisgados como marca de um todo. Nesse ponto, o subjetivismo individualista – inerente também à poética simbolista – permite-nos encontrar na produção do autor a persona do poeta que, de alguma forma, revela-se na persona social.

Conscientes da vida do escritor; mas, ao mesmo tempo, críticos em relação ao excesso de biografismo para a análise específica da estética simbolista, o conceito barthesiano anteriormente aludido permite a observação do sujeito que se mostra apenas de forma reticente. O *biografema*, nesse caso, evidencia uma relação metonímica, ou mesmo uma metáfora de teatralização. Por meio dos recursos estético-literários, o escritor se reencena, se autoficcionaliza, transformando-se em *persona poética*, em personagem de sua própria produção. Vale lembrar que essa é uma leitura feita por nós, leitores, baseados, sim, nos estudos de suas cartas e nas suas biografias. Para Eneida M. de Souza, Roland Barthes, juntamente com Lyotard, é defensor da

---

<sup>38</sup> Ver também *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) e *A câmara clara* (1984). Nessas duas obras, o autor discute a noção de *biografema* em comparação à fotografia: "(...) a fotografia tem com a História a mesma relação que o *biografema* com a biografia" (1984:51).

desmistificação do sujeito integral e unitário, “ao optar pelos fragmentos de biografia, pelos *biografemas*” (2002:108).

Não devemos nos esquecer de que é também, no contexto oitocentista, que a noção de sujeito vai se fragmentando e evidenciando as fissuras deste na produção literária. O *biografema* acontece quando vida e obra se encontram e se tornam inseparáveis também no plano da construção verbal, especialmente no que diz respeito ao encontro entre a ficção e o real, entre o imaginário e a história. Assim, se utilizamos o termo “inventariar” para capturados traços, é porque essa captura não se reduz a uma simples identificação: muitos traços ou resíduos são inventados pelo leitor. A potência de um *biografema* é o seu desenvolvimento na escritura; a potência (ou a impotência) da biografia é a de estabelecer a vida última, verdadeira, plena de significação. São os *biografemas* que seduzem o leitor a compor com os fragmentos, a produzir um novo texto poético, ficcional. O leitor passa a perceber algo que nunca havia percebido antes e deseja escrever um novo texto, tendo em vista os fragmentos de uma vida. No caso específico de Cruz e Sousa, a sua produção artística está condicionada às manifestações nacionais, aos mecanismos do capitalismo industrial (entre eles, a própria escravidão) e ao liberalismo econômico, segundo a nossa visão de leitura.

No “Emparedado”, como propõe Adorno a propósito de uma lírica social, “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras como problemas imanentes da sua forma” (1970:116). Nesse sentido, a maioria dos parágrafos é frasal, valendo-se ainda da *parataxe*, em que não há uma dependência sintática em relação às orações anteriores, conforme sugere Theodor Adorno (1991). Para esse pensador, o recurso paratático permite uma maior liberdade de criação, e o desprezo às hierarquias formais institucionalmente erguidas. Nesse processo de reconstrução do sujeito fraturado socialmente, o poeta negro brasileiro se ampara ainda na evocação de uma memória-resíduo:

Recordações, desejos, sensações, alegrias, saudades, triunfos, passavam-me na Imaginação como relâmpagos sagrados e cintilantes do esplendor litúrgico de pálios e viáticos, de casulas e dalmáticas fulgurantes, de tochas acesas e fumosas, de turíbulos cinzelados, numa procissão lenta, pomposa, em

aparatos cerimoniais, de Corpus Christi, ao fundo longínquo de uma província sugestiva e serena, pitorescamente aureolada por mares cantantes. Vinha-me à flor melindrosa dos sentidos, a melopeia, o ritmo fugidio de momentos, horas, instantes, tempos deixados para trás na arrebatada confusão do mundo (2000:659).

O fragmento acima evidencia a dimensão estética, sagrada e social da memória na escrita desse autor. O ato de recordar, assim como o de desejar e o de sentir, funde-se à denominada *percepção* da realidade, a partir da qual o sujeito-artista constrói a sua “narrativa poética” com base na imagem/resíduo – memória-*biografema* – do mundo em que se insere. A recordação só será arquitetada (trata-se de uma construção) por meio dos ritmos dos sentidos, da melopeia, abandonando-se, muitas vezes, o contato *direto*. Perfeitamente construído, o “Emparedado” deve ser lido como obra *no limiar*, sintetizando o projeto político e literário do autor que mescla, à sua escrita poética, o ensaio e o poema crítico. No caso do poeta, que o forçava a adotar estratégias *cínicas* em sua escrita, as relações entre vida e obra se tornam ainda mais complexas, tendo em vista o projeto estético simbolista abraçado por ele em muitas construções poéticas. Melancólica e indicativamente, o poeta aponta para a saudade, para as recordações e para a vontade da escritura (“*vinha à flor melindrosa dos sentidos, a melopeia, o ritmo fugidio de momentos, horas, instantes, tempos deixados para trás na arrebatada confusão do mundo*”). Como veremos a seguir, o “Emparedado” é, a nosso ver, uma tentativa, bem sucedida, de síntese da modernidade/modernização brasileira, inclusive literária, e, de modo especial, da contra modernização negra<sup>39</sup> duplamente partida e negada.

Por mais que se insista em afirmar a ausência de um eu na construção poética (que é sempre resíduo-real) – não é possível afastar-se de uma escrita que se deseja corporal. Nesse sentido, é uma poética ensaística que também permite ao artista escrever a vida, nem sempre como biografia e, sim, como signo em rotação: é esse o processo de produção da escrita de muitos escritores. Evidentemente, não estamos afirmando a existência de uma

---

<sup>39</sup>Homi Bhabha, *O Local da cultura* (2003), propõe uma análise da modernização europeia, afirmando que os povos da diáspora vivenciaram uma contra modernização, ou seja, um processo de exclusão sociocultural.

autobiográfica poética (de um gênero à parte), mas tentando estabelecer um paralelo, um linha, um traçado que nos permita vincular, *biografematicamente*, o autor à sua arte. Nesse processo de análise, acreditamos no direito da literatura, da poesia, a uma vida-arte, que é fissura por ser linguagem onde o sujeito se experimenta, relaciona-se em estado poético. Essa experiência de um real absurdo se desvincula da observação direta a partir do momento em que a linguagem literária se põe como jogo, como possibilidade de reencenação.

## 2.3 – Uma parede, um poema-síntese, uma margem

Por meio de imagens concretas – a da parede e a da pedra – Cruz e Sousa arquiteta a sua teoria do *emparedamento* racial e, conseqüentemente, do artista e da arte que, naquele contexto, ainda seguiam as regras e as convenções impostas pela tradição literária. Tal emparedamento é construído em meio à crise criada pelo imaginário racista brasileiro e pode-se dizer, assim, que o poeta foi, nesse contexto, um dos primeiros pensadores a refletir sobre o *estranho* preconceito em torno “do homem de cor”, assim como o fez Du Bois no contexto americano. A epígrafe, feita pelo próprio poeta ao “Emparedado”, não apenas sintetiza o projeto estético de *rasura* – devido à confluência entre o concreto e o abstrato – mas também propõe uma reflexão sobre o símbolo meditativo da *noite* como categoria correspondente entre o poeta negro e o sagrado. Nesse texto, há a evocação de uma “Feiticeira Noite”, essencialmente africana, responsável por espiritualizar a personagem-artista e conduzi-la à quebra do silêncio – um dos signos da estética simbolista. Para iniciar o estudo desse poema, cito a referida epígrafe:

Ah! Noite! Feiticeira Noite! Ó Noite misericordiosa, coroada no trono das Constelações pela tiara de prata e diamantes do Luar, Tu, que ressuscitas dos sepulcros solenes do Passado tantas Esperanças, tantas Ilusões, tantas e tamanhas Saudades, ó Noite! Melancólica! Soturna! Voz triste, recordativamente triste, de tudo o que está morto, acabado, perdido nas correntes eternas dos abismos bramantes do Nada, ó Noite meditativa! Fecunda-me, penetra-me dos fluidos magnéticos do grande Sonho das tuas Solidões panteístas e assinaladas, dá-me as tuas brumas paradisíacas, dá-me os teus cismares de Monja, dá-me as tuas asas reveladoras, dá-me as tuas auréolas tenebrosas, a eloquência de ouro das tuas Estrelas, a profundidade misteriosa dos teus sugestionadores fantasmas, todos os surdos soluços que rugem e rasgam o majestoso Mediterrâneo dos teus evocativos e pacificadores Silêncios! (2000:658)

Tendo em vista uma linguagem *desviante* – ao menos em parte – dos convencionalismos literários e científicos, o fragmento acima possui um caráter mítico-correspondente, na medida em que o sujeito do poema consagra a noite como deusa responsável por “rasgar”, quebrar, “o majestoso Mediterrâneo dos

teus evocativos e pacificadores silêncios”. A noite, assim, atende ao pedido eloquente do poeta (*fecunda-me, penetra-me, dá-me as tuas asas reveladoras*) e penetra-o nesse percurso poemático de crítica e de desconstrução ao ideário científico e social do século XIX. Deve-se notar a dicção oracional e sagrada inerente ao enunciado, percebido pelo uso de uma linguagem mais litúrgica e pelas invocações imperativas, como pode ser percebido neste fragmento da epígrafe: “(...) Fecunda-me, penetra-me dos fluidos magnéticos do grande Sonho das tuas Solidões panteístas e assinaladas, dá-me as tuas brumas paradisíacas, dá-me os teus cismares de Monja, dá-me as tuas asas reveladoras, dá-me as tuas auréolas tenebrosas, a eloquência de ouro das tuas Estrelas (...)”. Forma poética frequente na produção simbolista, os poemas oracionais são construídos ora como epígrafe ora como composição textual direta para evidenciar a dimensão *numinosa* (sagrada) expressa no literário.

Para Alfredo Bosi (2004), os caminhos de resistência mais trilhados pela poesia são a *poesia-metalinguagem*, a *poesia-mito*, a *poesia-biografia*, a *poesia-sátira* e, por fim, a *poesia utopia*. No caso de Cruz e Sousa, pode-se dizer que ele perpassou, em menor ou maior grau, todas as formas descritas por Bosi. No entanto, a poesia-mito, a poesia-biografia e a poesia-utopia são os modos que mais se aplicam à sua obra. Segundo Bosi (2004), a poesia se compõe pelo mito, reorganiza e refaz o universo ilusionista renegado pelos novos tempos:

A condição do poeta expulso da república é agora um fato íntimo e insuperado. Os Lautréamont, Rimbaud, Cruz e Sousa, Pound, Pasternak, foram marcando o descompasso crescente entre praxe dominante e o sacerdote-poeta que acaba oficiando em altares marginais os seus ritos cada vez mais estranhos à língua da tribo (...) a verdadeira poesia seguiu a senda aberta pelos românticos e pelos simbolistas inventando mitologias libertadoras como resposta consciente e desamparada às tensões violentas que se exercem sobre a estrutura mental do poeta. O Surrealismo e o Expressionismo são viveiros de mitos pessoais ou de pequenos grupos em que se projetam desejos de expansão titânica ou demoníaca de homens cujas forças de ação se inflecte sobre si mesma, incapazes que são de dominar sistemas cada vez mais anônimos. Demiurgo da própria impotência, o poeta tenta abrir no espaço do imaginário uma saída possível. (2004:175-6).

Na referida epígrafe, o mito é a forma maior de resistência, sendo o poeta, ao mesmo tempo, produtor e receptor de imagens iluminadas. Como toda imagem, a da noite carrega mais do que uma polissemia, pois é consagrada como divindade que possibilita a criação e, ao mesmo tempo, a ruptura. Diferentemente de outros escritos sousianos, inclusive presentes em *Evocações*, a noite é deusa, é memória, é evocação do silêncio e do passado: “Voz triste, recordativamente triste, de tudo o que está morto, acabado, perdido nas correntes eternas dos abismos bramantes do Nada”. Assim, tal símbolo adquire múltiplas perspectivas e perde a simbologia negativa tradicionalmente a ela associada. O sagrado, assim, perfaz a dimensão oracional e misteriosa do fragmento e sugere o desejo da voz do artista de romper com os modelos pré-estabelecidos.

O “Emparedado”, nesse sentido, inicia-se por meio de um processo descritivo que vai do claro ao escuro, do entardecer ao anoitecer, da luz à sombra. Esse recurso se aproxima do jogo pictural do *chiaroscuro* próprio da pintura renascentista e da estética Barroca e é utilizado para caracterizar, inclusive, a relação da poesia simbolista com as outras artes. Vale enfatizar a dimensão soturna inerente ao poema, especialmente nas duas páginas iniciais, que indica a passagem do dia para a noite. Veja-se o fragmento abaixo:

Uma tristeza fina e incoercível errava nos tons violáceos vivos daquele fim suntuoso de tarde aceso ainda nos vermelhos sanguíneos, cuja cor cantava-me nos olhos, quente, inflamada, na linha longe dos horizontes em largas faixas rutilantes. O fulvo e voluptuoso Rajá celeste derramara além os fugitivos esplendores da sua magnificência astral e rendilhara d’alto e de leve as nuvens da delicadeza arquitetural, decorativa, dos estilos manuelinos. Mas as ardentes formas da luz pouco a pouco quebravam-se, velavam-se e os tons violáceos vivos, destacados, mais agora flagrantemente crepusculavam a tarde, que expirava anelante, num anseio indefinido, vago, dolorido, de inquieta aspiração e de inquieto sonho... E, descidas, afinal, as névoas, as sombras claustrais da noite, tímidas e vagarosas Estrelas começavam a desabrochar fluorescentemente, numa tonalidade peregrina e nebulosa de brancas e erradias fadas de Lendas... (2000:659)

Nessa tonalidade simbolista das sinestésias e aliteraões (“ardentes formas da luz”, “tons violáceos vivos”), inicia-se o poema que, aos poucos, torna-se mais conflitivo e dramático, na medida em que se chega à noite. Essa



mescla feita em um mesmo texto, além de caracterizar certa fragmentação estilística e estrutural, como dito acima, revela também a própria ordenação do poema, uma vez que ele mesmo, estruturalmente, revela um mundo em ruínas e o sujeito em sua crítica da história, da arte e da sociedade. Tal estrutura é um dos signos da modernidade – como elemento crítico da crise que se instala no século XIX. A técnica do fragmento, utilizada nesse texto por Cruz e Sousa, revela caminhos para compreender a ruptura e o dilaceramento gerados pela modernização histórica, também por meio das modificações da forma poética que, nesse caso específico, é um dos modos de se intervir, criticamente, nessa modernidade.

Publicado na última década do século XIX, “O Emparedado” foi escrito em um contexto em que a abolição da escravatura já havia sido decretada. Entretanto, em meio à efervescência da *belle époque* e, unido a esta, da ciência positivista, do evolucionismo e do progresso materialista e científico, Cruz e Sousa escreveria uma obra dramática, reveladora dos grandes conflitos da sociedade brasileira. Em quase 20 páginas, o olhar crítico do narrador, muitas vezes revoltado frente às questões socioculturais de sua época, se transforma na memória histórica do país vista pelo olhar do escritor. Percebemos o drama do artista e intelectual negro; a problematização da ideia de raça e de ciência, tudo isso evidenciado pelo jogo, até certo ponto antagônico, entre expressão literária e crítica social. Como afirma Alfredo Bosi:

No mesmo Brasil culto do final do século XIX, em que Nina Rodrigues e seus discípulos na área de Medicina Legal apontavam a degenerescência das populações de origem africana, um poeta negro retinto, neto de escravos, filho de forros, João da Cruz e Sousa, acusava “a ditadora ciência d’hipóteses” de negar à sua raça “as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita” (2002:238).

O pacto de leitura biografemático é construído, por conseguinte, no momento de manifestação estética da linguagem, mas sem perder de vista os resíduos extratextuais buscados pelo leitor. O sujeito sousiano se *confessa* no exato momento em que é estigmatizado devido a sua cor negra. Embora a persona poética caminhe em busca de um tempo real, através da linguagem

(ZAMBRANO, 2001), a potência verbal de sua expressão, marcada pela agudização da revolta poética, transforma o sujeito em uma personagem, que é artista (*poète maudit*) marcado pela confusão dos sentidos, pela violência poética:

(...) De outros Gólgotas mais amargos subindo a montanha imensa, – vulto sombrio, tetro, extra-humano! – a face escorrendo sangue, a boca escorrendo sangue, o peito escorrendo sangue, as mãos escorrendo sangue, o flanco escorrendo sangue, os pés escorrendo sangue, sangue, sangue, caminhando para tão longe, para muito longe, ao rumo infinito das regiões melancólicas da Desilusão e da Saudade, transfiguradamente iluminado pelo sol augural dos Destinos!... Mas, foi apenas bastante todo esse movimento interior que pouco a pouco me abalava, foi apenas bastante que eu consagrasse a vida mais fecundada, mais ensanguentada que tenho, que desse todos os meus mais íntimos, mais recônditos carinhos, todo o meu amor ingênito, toda a legitimidade do meu sentir a essa translúcida Monja de luar e sol, a essa incoercível Aparição, bastou tão pouco para que logo se levantassem todas as paixões da terra, tumultuosas como florestas cerradas, proclamando por brutas, titânicas trombetas de bronze, o meu nefando Crime. Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d'África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal! (2000, p. 661).

Não podemos deixar de observar, no fragmento acima, a apropriação do calvário bíblico (Gólgota) e a caracterização da persona poética como ser que também foi violentado, “crucificado”. A alusão à paixão de Cristo reforça a agressão e a marginalização sofrida pela voz poética. Não são raras as referências a Cristo e à mitologia bíblica na obra de Cruz e Sousa. O poeta/artista (que é *persona* do poema) se traduz na figura mística de Jesus Cristo, o que parece reforçar a sua condição de viver como um peregrino destituído, inclusive, de sua condição humana. No corpo do poema, mesclam-se mais intimamente a *fanopeia* (imagem gerada na mente do leitor) e a *logopeia* (construção das ideias) para delinear a dimensão sagrada e, ao mesmo tempo, profana do artista. Nesse sentido, o poeta ao expressar a sua angústia e o seu sofrimento (a face escorrendo sangue, a boca escorrendo sangue, o peito escorrendo sangue, as mãos escorrendo sangue, (...) os pés

escorrendo sangue, sangue, sangue...) aponta, por meio da sugestividade simbolista, para o corpo e para as chagas de Cristo. Ao produzir uma imagem que se assemelha à de Jesus Cristo, a voz do artista assume a sua marginalidade: como poeta e como ser negro (“quanta raça d’África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal!”).

O engajamento poético de Cruz e Sousa – no que tange ao ato de se lembrar e de se representar textualmente – ocorre pelo campo signico, imagístico e polissêmico de sua linguagem. É também nessa perspectiva que o sujeito negro permite a sua invenção na escrita e, ao se inventar, propõe outra concepção de memória que, muitas vezes, escapa à “dinastia da representação”. Para César Guimarães, (...) “trata-se de um tipo de escrita no qual a linguagem, realizando um transito ao exterior de si própria, “escapa do modo de ser do discurso – ou seja, a dinastia da representação – e a palavra literária se desenvolve a partir de si mesma” (1997:32). A experiência de um real absurdo se desvincula da observação direta a partir do momento em que a linguagem literária se põe como jogo, como possibilidade de escritura que ficcionaliza a condição do artista negro excluído no contexto do século XIX. Como sugere Alfredo Bosi, em seu ensaio “Sob o signo de Cam<sup>40</sup>”:

Trabalhando com um imaginário mais complexo e em um tom mais vibrante, Cruz e Sousa dissera a mesma sensação de estranheza no “Emparedado” (...) Para o poeta simbolista, o problema se formulava em termos da situação do *artista negro*, ao qual o subdarwinismo da época negava a possibilidade de subir ao nível da inteligência criadora. Na linguagem febril do “Emparedado”, a tragédia do intelectual negro se localiza no bojo de uma cultura ainda informe, como a brasileira, que se dobra à *ditadora ciência de hipóteses*. (2002:271), (grifo do autor).

O século XIX partiu dessa e de outras premissas para sustentar o racismo e a dominação sobre os povos negros. Cruz e Sousa, todavia, – educado formalmente por um família rica e branca – formou-se na base de um grande conflito: entre a sua tradição de origem e a da assimilação cultural, mas impossibilitado de viver qualquer manifestação cultural. Associada à narrativa

---

<sup>40</sup> *Dialética da colonização*, 2002.

em primeira pessoa, além da noção de consciência-dupla, de Du Bois, acreditamos que o poeta simbolista subverte o sentido do real em nome das correspondências entre arte e vida e, por isso, não é possível notar em sua obra “um pacto autobiográfico”, tal como estabelecido estritamente por Philippe Leujene (2008). Segundo esse teórico, a autobiografia é uma narrativa retrospectiva em prosa, na qual o narrador expõe fatos importantes de sua vivência. Por essa razão, esse narrador deve ser idêntico ao sujeito real, na relação receptiva entre leitor/autor, tendo em vista que, na autobiografia, o leitor deseja que o seu horizonte de expectativa gire em torno da verdade coerente às vivências autorais. Nesse sentido, o “pacto autobiográfico” torna-se uma espécie de contrato entre aquele que constrói um sentido extratextual (leitor) e o produtor (autor) de uma autobiografia:

É, portanto, em relação ao nome próprio que devem ser situados os problemas da autobiografia. (...) É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de autor: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja em última instância, atribuída a responsabilidade da enunciação de todo o texto escrito. (2008:23)

No caso específico da criação literária sousiana, torna-se impraticável estabelecer diretamente esse pacto de leitura, pois, por adotar a estética simbolista – cuja construção tenta caminhar em direção à poesia pura – o poeta estabelece um pacto coerente com a sua própria consciência crítica de produção do poético. Portanto, o pacto é construído no momento de manifestação da linguagem, sem perder de vista os resíduos extratextuais que constroem os *biografemas poéticos*. Ainda nesse enfoque, cabe resgatar a noção de *objeto perdido*, de Giorgio Agamben (2007:44), por meio do qual se desenvolve uma importante reflexão sobre a melancolia. Vinculando-se às formulações freudianas presentes no artigo “Luto e melancolia” (1917), o escritor afirma que a melancolia surge a partir da reação do indivíduo diante da perda de um objeto de amor. O sujeito – ao perder um possível “pedaço” de seu corpo – volta-se para a sua interioridade e incorpora o objeto de sua perda. Essa perda – que talvez nunca tenha sido real – “simula” uma desapropriação

do objeto em face de seu desencanto diante das relações sociais. Veja-se o autor:

Se a libido se comporta *como* se tivesse acontecido uma perda, embora *nada* tenha sido de fato perdido, isso acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido. (2007:45)

Em Cruz e Sousa essa perda se dá por meio de vários planos distintos; pela arianização, por exemplo, como tentativa de sobrevivência. A *alteridade* negra lhe é negada em face de um determinismo biológico e social produto de importação e de padrões estéticos tidos como ideais. A cor da pele, portanto, é um “crime” para o poeta que não é possibilitado de viver a dupla-identidade, mas, sim, as fronteiras. Para Luiz Silva (2005) – especialmente no “Emparedado”, há uma estratégia de demonstrar uma vida interior nas personagens, manifesto pela utilização da primeira pessoa. Para ele, isso permite ao leitor penetrar num campo mais subjetivo e, talvez, compreender melhor a escritura do poeta:

Aí, onde se articula toda uma constelação indignada de textos e trechos em prosa e verso. Será preciso que aquilo que se experimenta enquanto emoções e sentimentos seja comunicado em forma literária. Mesmo para isso, há que se tangenciar primeiro a emoção em seu estado puro. Sabiam os nossos autores que a expressão literária, enquanto veículo do que lhes vai por dentro, é um estatuto sofisticado de arranjo verbal. As estratégias formais do verso parnasiano, como também do estatuto realista, para as quais o controle da emotividade era exigido, foram concebidas para a transfiguração, como se apresenta no texto **Emparedado** (2005:91).

Nesse poema, manipulam-se as formas poéticas para colocá-las em possível oposição aos gêneros tradicionais; por isso, a fusão entre estéticas e a estrutura fragmentária. Ele funciona, assim, como síntese de toda a sua construção literária, tendo em vista ser ele síntese a maioria dos projetos construídos pelo autor naquele contexto. Esse poema de Cruz e Sousa pode se distender para inúmeros outras formas poéticas, além de se erguer,

visceralmente, como um “tratado” sobre o sujeito negro – artista ou não – no contexto racialista do século XIX.

Dessa forma, o sujeito se constrói por meio do discurso e não necessariamente pelas recordações de suas vivências passadas. As experiências do poeta são utilizadas apenas para “iluminar” a produção poética, a atividade literária, revelando estados intensos, recriados pela voz subjetiva do leitor-crítico. O “Emparedado”, portanto, reconstrói e ilumina *certos estados intensos* – não apenas do poeta-personagem – refletindo sobre a modernidade negra<sup>41</sup>, ou como propõe Bhabha (2003), sobre a contra-modernização. Esse poema em prosa expõe uma das causas particulares da fragmentação identitária do sujeito negro, que ultrapassa a perspectiva filosófica do individualismo, como Monsieur Teste, personagem criado por Paul Valéry (1997) – no seu processo abstrato de (re) conhecimento do *eu*. Assim como Teste, a personagem-poeta sousiana reflete também sobre a impossibilidade em se perceber a “verdade” sobre si mesmo, especialmente no contexto de uma modernidade que *fratura* os indivíduos e as relações socioculturais.

Nesse aspecto, a fragmentação do sujeito na construção literária sousiana sinaliza a quebra das fronteiras em relação ao processo de construção das identidades/identificações, além de problematizar a própria noção de modernidade, assim como o fez Baudelaire na sua obra crítica e poética<sup>42</sup>. Para além dessa representação construída tradicionalmente nos romances, outros gêneros poético-narrativos – como o poema em prosa e o poema-fragmento – são modelos muito bem acabados que conseguem plasmar forma e conteúdo. Em Cruz e Sousa – negro, filho de escravos e educado por brancos – tem-se um conflito sociopsicológico que é utilizado como estratégia de construção de uma poética dupla, que nenhuma relação tem com o reducionismo determinista\sociológico *do preto e do branco*. Nesse aspecto, dentro da modernidade universal, tem-se uma modernidade negra,

---

<sup>41</sup> A esse exemplo, ver texto de Antonio Sérgio Alfredo Guimarães, “A modernidade negra”, TEORIA E PESQUISA 42 E 43 JANEIRO - JULHO DE 2003. Grosso modo, para esse autor, a modernidade negra refere-se aos modos de inclusão social e cultural dos negros à sociedade ocidental.

<sup>42</sup> Ver, por exemplo, os poemas de *As flores do mal*, os *Pequenos poemas em prosa* e *Paraísos Artificiais*. Além disso, a sua obra crítica constrói um belo panorama teórico sobre a modernidade, a exemplo de sua importante obra *O pintor da vida moderna*.

especificamente marcada pela opressão do colonizador, pela *representação* e *autorepresentação* do ser negro.

Esse é também um dos aspectos mais notáveis do “Emparedado”, já que Cruz e Sousa antecipou um grande conflito existente na contemporaneidade: o da cultura que abrange a ideia de *negritude*. Todavia, essa seria uma leitura mais atenta ao sociológico e, evidentemente, não podemos deixar de observar que nesse poema há uma confluência entre forma e conteúdo que se coadunam não só em relação à forma propriamente, mas também em relação ao seu projeto de rasura e de *rasura da norma*. O poeta sugere, assim, que é necessário contemplar o negro a partir de uma perspectiva interna – de dentro para fora – a fim de que se possa realmente obliterar o significado tradicional da história e consagrar uma nova identidade, vivenciada duplamente. Esta jamais será única, mas, ao menos, manifestaria as suas singularidades, os rastros e os resíduos que formam as tradições culturais.

Na condição de obra social e de “memória de seu povo”, o poeta-personagem figura também como uma espécie de *poeta-griot*, que evoca uma noite ancestral e todo um fragmento de memória. Ao invés da oralidade, tem-se um vocabulário litúrgico, mítico e, portanto, sagrado. Ao reinventar uma nova identidade, essencialmente partida, fragmentada, o poeta criou uma lírica de oposição ao real absurdo que anula o sujeito, especialmente o negro. Tendo em vista essa complexidade, propomo-nos aqui à análise de duas imagens, especificamente – a da parede, a da pedra – que possibilitam explorar, inclusive, as imagens sonoras dessa construção de Cruz e Sousa.

O poema em prosa “Emparedado” é um texto paradigmático nesse sentido, na medida em que pode ser entendido como um “grito de revolta” contra os preceitos de um cientificismo reducionista. Como afirma o próprio poeta, em carta ao amigo Virgílio Várzea:

“Não há por onde seguir (...) Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano?! Para quê? Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido,

escorraçado de todo o leito, cuspidor de todo o lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor!”<sup>43</sup>

Para Lilia Schwarcz, em seu artigo “Raça como negociação – sobre teorias raciais em finais de século XIX no Brasil”<sup>44</sup>, longe do princípio da igualdade, pensadores como Gobineau (1853), Le Bon (1894), Kid (1875) acreditavam que as raças constituíram fenômenos finais, resultados imutáveis, sendo todo cruzamento, por princípio, entendido como um erro. As decorrências lógicas desse tipo de postulado eram duas: enaltecer a existência de “tipos puros” e compreender a miscigenação como sinônimo de degeneração, não só racial como social (2001: 21). “O Emparedado” é um belo exemplo para se compreender o sentimento expressionista inerente a alguns textos de Cruz e Sousa, no sentido em que a condição dramática do intelectual negro aflora com grande intensidade. Retomando Silva: se para os europeus era indispensável esclarecer a sua preponderância sobre os não brancos, para os brasileiros brancos aquelas ideias teriam o mesmo propósito no cenário interno, até irem se aclimatando para dar sustentação à necessidade de consolidar a nacionalidade, sem perder a perspectiva de manter as desigualdades raciais <sup>45</sup>. O símbolo da parede aponta para a internalização de um problema de caráter social, em que se encontra um discurso centrado na “memória coletiva” da escravidão, do preconceito:

(...) Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça. Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, brancamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim,

<sup>43</sup> “Correspondências”: *Obra Completa* (2000).

<sup>44</sup> *Brasil afro-brasileiro* (2001), organizado pela professora Maria Nazareth Fonseca.

<sup>45</sup> Luiz Silva (Cuti). “A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e Lima Barreto”. Tese apresentada ao programa de pós-graduação em Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas, 2005.



para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo — horrível! — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto... E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho (...) (2000:673)

No fragmento acima, notam-se imagens que apontam para a concretude do mundo e, portanto, dos próprios objetos. O campo semântico volta-se para a construção, para a edificação do preconceito – acumulado de geração em geração – devido à anulação do homem de cor. Da sobreposição das pedras surge, portanto, a parede e, conseqüentemente, o emparedamento do ser negro que se vê cada vez mais preso às paredes. Deve-se observar a sugestão da casa, do quarto, do espaço do isolamento e da fechadura, pois o que se ergue são quatro paredes concretas que remetem aos substantivos abstratos (os egoísmos, os preconceitos, o despeito, a imbecilidade). É dessa junção entre tangível e intangível que se ergue a casa, a barreira insuperável do emparedamento, das paredes longas e terríficas. A riqueza dessa construção literária aponta para a própria racionalidade do poeta que, não podendo, pois, falar pela ordem do grito social, expressa-se pela força gritante do fonema em *R* – pelo significante: “Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho”.

Essa arquitetura se dá em função de uma ordem social que, secularmente, *concretiza* – transforma em concreto – o seu projeto de exclusão, de alienação dos indivíduos e de esquecimento das margens. Essa exploração complexa das imagens se dá também por meio da exploração do poético – da associação entre som, imagem e sentido – por isso a repetição anafórica (se caminhares para), as construções nominais, as adjetivações e os símbolos. O racismo brasileiro, em conformidade com o projeto de modernização, pretendeu encobrir e encolher tudo o que não estivesse de

acordo com ideal de progresso e de desenvolvimento para o país. No entanto, a consciência do poeta (a consciência das paredes, que aqui aponta também para rigidez formal do poema em prosa) permitiu-lhe, ensaisticamente, interrogar a identidade e a construção subjetiva imposta ao sujeito negro. Cruz e Sousa, por intermédio de sua potência verbal, questiona o sistema e revela, ainda no século XIX, o problema “da barreira racial” brasileira<sup>46</sup>. As paredes e as pedras que a formam, por conseguinte, sugerem a impossibilidade de se viver a duplicidade e, principalmente, de ser negro integrado à sociedade.

Outra questão relevante presente na prosa do escritor simbolista refere-se à criação artística. Para ele, a arte deve desprender-se de ideias pré-concebidas, pois sua grandeza supera qualquer fator de ordem de redução científica ou racial em relação àquele que a produz. Nesse sentido, o texto é ainda uma crítica do artista “emparedado” pelo imaginário racialista, “*por uma questão banal da química biológica do pigmento*”, ou por procederem “*de uma raça que a ditadora ciência de hipóteses negou em absoluto para as funções do Entendimento, e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita*” (2000:381).

O poeta/ensaísta está presente no texto como personagem que evoca, pelo teor de sua crítica, o coletivo para “mostrar-se superior àqueles a quem detesta”, ou seja, os ditos “homens de ciência”. O texto de Cruz e Sousa deve ser percebido, assim, como um panorama das visões científicas divulgadas em fins de séc. XIX e, ao mesmo tempo, como síntese de si mesmo, como homem negro, como artista reduzido ao estigma da inferioridade. Veja-se o excerto abaixo:

Tu és de Cam, maldito, réprobo, anatematizado! Falas em Abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requiets, em sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos, depurado por todas as civilizações, célula por célula, tecido por tecido, cristalizado o teu ser num verdadeiro cadinho de ideias, de sentimentos direito, perfeito, das perfeições oficiais dos meios convencionalmente ilustres! Como se viesses do Oriente, rei! em galeras, dentre opulências, ou tivesses a aventura magna de ficar perdido em Tebas, desoladamente cismando através de ruínas; ou a iriada, peregrina e fidalga fantasia dos Medievos, ou a lenda colorida e bizarra por haveres adormecido e sonhado, sob o ritmo claro

---

<sup>46</sup> Conforme aponta Du Bois (1999:49), o problema do século XX é problema da barreira racial.

dos astros, junto às priscas margens veneradas do Mar Vermelho! (2000: 672)

Consegue-se notar o olhar irônico do narrador-poeta sobre o ideal hegemônico de *arianização*: somente os depurados por todas as civilizações poderiam produzir a legítima e aurífera poesia simbolista. Voltando-se para a arte, nesse momento, o sujeito-poeta sinaliza o não reconhecimento da poesia por ele produzida e a própria negação do esteticismo simbolista. O mais interessante a se perceber é que, na mesma dimensão da análise ácida feita pela sua escrita, surge também a escritura, a beleza da linguagem, o *método/processo* simbolista: “*sob o ritmo claro dos astros, junto às priscas margens veneradas do Mar Vermelho!*”. A correspondência sinestésica, portanto, revela a consciência do artista que poetiza eloquentemente o drama vivido por ele, como artista, e pelos negros no Brasil. Simbolizando constantemente o “silenciamento” dos povos oprimidos, continua-se a refutar a condição do sujeito e do artista. O “Emparedado” não menciona tais fatores históricos de forma aberta, mas, por meio da nossa captação biografemática, nota-se o inferno da própria realidade opressora pelos signos de negação produzidos pela ciência, pelas teorias raciais e pelo processo abolicionista. É da confluência, pois, entre a instância sensorial e as incertas experiências que o inefável e o concreto transformam-se em poesia pura e social, ao mesmo tempo.

## **CAPÍTULO 3**

### **INTERSEÇÕES DO POETA-CRÍTICO NA MODERNIDADE LITERÁRIA: O ARTISTA ENTRE TRADIÇÕES**

### 3.1 – Um leitor crítico da lírica moderna: breves considerações sobre o social e o esteticamente puro

Conforme proposto pela produção poética de Cruz e Sousa, refletir sobre os novos paradigmas que arquitetam a lírica moderna é, em grande medida, ater-se a questões que envolvem a consciência crítica da linguagem poética. Promover uma ruptura com os padrões até então apregoados pelo cânone clássico era um dos motivos que impulsionava o escritor a contestar os convencionalismos da forma e do conteúdo, notado também na estrutura fragmentária da sua escrita, na confluência entre poesia e prosa e na tentativa de criação da assim denominada *poesia pura*. Neste breve capítulo, pretende-se tecer algumas considerações sobre a poética crítica de Cruz e Sousa – sobre a sua modernidade – tendo em vista ainda a dimensão ensaística dos seus escritos. Em meio à *crise do verso* proposta por Mallarmé (1886)<sup>47</sup>, o poeta brasileiro tentou adequar-se ao projeto estético da *poesia pura*, ensaiando muitas vezes sobre ele, mas sem que houvesse uma união plena a tal projeto na sua prática escritural. Sobretudo se aplicada à análise dos poemas em prosa, notar-se-á que tal teoria não consegue se sustentar sem a interseção da voz social individualizada pela voz do poeta. Dentro dessa teoria do purismo poético, ergue-se uma oposição, uma vez que se trata apenas de uma tentativa de escrita radical – absorvida pelo “silêncio simbolista” – mas que, intermitente, atem-se aos problemas sócio-políticos do século XIX e à situação do poeta, como dito nos capítulos acima. Neste aspecto, a própria opção pela ruptura, pela inversão sintática e pela linguagem pura evidenciam o descontentamento do artista em meio às formas preestabelecidas. Continua-se o extremo formalismo, mas sem regras fixas, sem limites, sem obediências.

---

<sup>47</sup>Em texto de 1886, Mallarmé propõe a existência da *crise de vers* inerente à literatura moderna. Tal crise se dá em função da modificação das formas poéticas clássicas e, ainda, devido à miscelânea entre poesia e prosa; tradição e ruptura. Para Mallarmé, toda forma poética que se pretendesse como inovadora deveria romper os limites da sintaxe convencional, uma vez que esta seria a forma mais original de se criar uma arte próxima da pureza e da remissão autoral na obra, daí a necessidade do verso livre intensificado no contexto da modernidade lírica. Portanto, o que esse poeta tenta propor é uma *poesia pura*, sem experiência discursiva social direta. No caso de sua produção – a exemplo de *Um lance de dados jamais abolirá o acaso* (1897) – isso se dá em função da subversão sintática e da extrema exploração do significante. A confluência entre poesia e prosa também seria uma maneira de romper, no campo dos gêneros poéticos, com os convencionalismos literários. (“Crise do verso”, *Revista Inimigo rumor* – revista de poesia – edição 20).

A noção de *poesia pura*, deste modo, é de fundamental importância para se compreender não apenas o projeto estético de muitos escritores modernos, mas também a própria relação com o sagrado e com o social. No caso de Cruz e Sousa, esse desejo de purificar a linguagem e a poesia intensificou-se em obras como *Broqueis* (1893), num primeiro sentido, e, posteriormente, em *Últimos sonetos* (1905), por meio da dimensão sagrado-religiosa. Conforme aponta Sérgio Peixoto (2009), o grande debate sobre a *poesia pura* inicia-se em 1925, com o Abade Brémond e seu discurso proferido na reunião das Cinco Academias francesas (1925), que pretendia incluir Paul Valéry como um dos seus principais nomes.

Para Peixoto, a partir de tal discurso, o tema ganhou destaque não só aos intelectuais de Paris, mas também a parte considerável das pequenas cidades francesas por meio de discussões em jornais e revistas. A pergunta que se fez, no entanto, é de que forma estaria Valéry inserido naquele discurso, poeta conhecido por difundir uma técnica em que a poesia era, necessariamente, produto essencial da razão criadora? (2009:192). A fim de elucidar essa questão, deve-se salientar que a *poesia pura* para o poeta francês está associada à técnica, à rasura do convencional, à pureza da linguagem, ao pensamento abstrato, no sentido do afastamento do extratextual<sup>48</sup>. O pensamento de Valéry sobre a linguagem *em estado de pureza absoluta* exige o exame atento do processo criativo, a começar pelo raciocínio inicial – presente em “Poesia e Pensamento abstrato” – de que “todo poeta verdadeiro é muito mais capaz do que se pensa geralmente de raciocínio exato e de pensamento abstrato” (2007:208). A poesia pura desse escritor se dá, pois, em função de uma razão técnica e, conseqüentemente, não pode se abster – ainda que se queira – do “impuro” social, na medida em que é a partir dele que a linguagem se transforma. Tendo em vista essa perspectiva, Brémond (*apud* PEIXOTO, 2009) aponta que é a incerta tensão entre abstração pura e estados impuros o que permite a poetização. Sendo a poesia linguagem, ainda que Valéry proponha a *Torre alta de marfim*, ela não deixa de manifestar, direta ou indiretamente, a sua relação com o mundo. Henriqueta Lisboa (1955) também compartilha desse pensamento de Brémond, sugerindo

---

<sup>48</sup> Ver, por exemplo, os ensaios de *Variedades* (2007), especialmente “A situação de Baudelaire”; “A existência do simbolismo” e “Poesia e pensamento abstrato”.

que tal estado de pureza não deve ser entendido no seu sentido químico (de água destilada, por exemplo), mas de forma a manter a virtude, a humanização do homem. Em meio a todas essas dissensões sobre o purismo poético, João Alexandre Barbosa (2003) nos fornece uma definição precisa sobre a poética de Valéry: trata-se de “uma espécie de materialismo linguístico fundado na experiência com os deslocamentos incessantes entre som e sentido, limites e possibilidades da atividade poética” (BARBOSA, 2003: 265). Pode-se inferir disso uma aproximação entre o valor estético da poesia arquitetada por ele com os preceitos da “arte pela arte”, apregoada, de forma distinta, pelos parnasianos. No entanto, o que diferencia as duas manifestações é a presença do poeta crítico, que particulariza a lírica moderna. Para Valéry, a construção poética abrange os *estados poéticos*, que são reflexões isoladas sobre um tema qualquer, mas que, criticamente, permitem a construção reflexiva de um poema. Os *estados poéticos*, assim, permitem uma perturbação inicial geradora da linguagem crítica: “poesia é uma arte da linguagem; certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem, e que denominados de *poética*” (2007:197) (Grifo do autor). O trabalho do poeta passa por uma quantidade infinita de reflexões, de combinações, que são materiais preciosos para dar pulsão ao ato criativo. Dentre as demais formas de manifestação artística, a poética é a que congrega, conforme pontua o autor, um conjunto maior de fatores independentes: o som, o sentido, o real, o imaginário, a dupla invenção do conteúdo, entre outros aspectos. A poesia, para Paul Valéry, é concebida como um projeto intermitente que, ao ser colocado em ação criativa, precisa ser pensada, recriada, trabalhada como um monumento que perpasse – pelos métodos – a sua essência plástica e metafísica.

Essa breve contextualização a respeito da *poesia pura* permite-nos questionar a poética de Cruz e Sousa e também associá-la à noção de sagrado (*numinoso*) em estado de pureza. A sua poesia somente pode ser compreendida como totalmente pura se a associarmos à questão do misticismo e do sagrado humanizador. Rudolf Otto (2007), em obra sobre o sagrado, afirma que o *numinoso* é uma maneira de diálogo que possibilita o *inefável* espiritual, o contato com uma entidade superior. Esse inefável, entretanto, não

é somente uma união entre estética e religião – caracterizadas por Otto como “prazer dos sentidos” e “manifestação dos impulsos gregários”, respectivamente. Trata-se, na realidade, de uma manifestação que começa pela razão, pela técnica, e alcança um estado de pureza permitido pelo contato com o divino. No belo poema “Inefável”, de *Últimos sonetos* (1905), Cruz e Sousa sugere uma das formas simbolistas de se relacionar com o sagrado; nesse caso, essencialmente cristão:

Nada há que domine e que me vença  
Quando a minh'alma mudamente acorda...  
Ela rebenta em flor, ela transborda  
Nos alvoroços da emoção imensa.

Sou como um Réu de celestial Sentença,  
Condenado do Amor, que se recorda  
Do amor e sempre no Silêncio borda  
D'estrelas todo o céu em que erra e pensa.

Claros, meus olhos tornam-se mais claros  
E tudo vejo dos encantos raros  
E de outra mais serenas madrugadas!

Todas as vozes que procuro e chamo  
Ouço-as dentro de mim, porque eu as amo  
Na minh'alma volteando arrebatadas!

(2000:218).

Esse poema inicia-se de forma otimista, como ocorre em parte dos poemas dessa obra. No entanto, o que impressiona é a associação feita entre técnica e conteúdo, especialmente na construção das imagens, como ocorre nos 2º e 3º versos da 1ª estrofe do soneto (“Quando a minh'alma mudamente acorda... /Ela rebenta em flor, ela transborda /nos alvoroços da emoção imensa”). Apesar de uma imagem sinestesticamente abstrata – a alma que mudamente acorda – consegue-se perceber o projeto estético sousiano ancorado nos valores da tradição da poesia metafísica. A revolta e o pessimismo, presente também em suas primeiras obras, cedem lugar ao recolhimento espiritual, à caridade e à aceitação dos sofrimentos humanos. É o silêncio, pois, que surge novamente como signo (“Do amor e sempre no



silêncio borda/ D'estrelas todo céu em que erra e pensa"). A construção inicial é a do poeta-monge peregrinador capaz de tornar inefáveis os sofrimentos do mundo, transformando-os em palavra sagrada, em *poesia pura*, neste sentido. Deve-se notar ainda o altruísmo dessa voz ("todas as vozes que procuro e chamo /Ouço-as dentro de mim, porque eu as amo/ Na minh'alma volteando arrebatadas!"). O poema, de alguma forma, discorre sugestivamente sobre o poeta-simbolista, sobre sua "função" de transformar o profano em sagrado; a dor em estado poético. É nesse sentido que Cruz e Sousa se relaciona com o divino: por meio da correspondência que ele estabelece entre o ser e Deus para tentar desviar-se das formas de opressão praticadas pelo homem. Nem sempre isso é concebido naturalmente de maneira a sustentar o projeto de escrita de *Últimos sonetos* (1905). Todavia, em muitas de suas obras há uma mescla entre as duas formas de pensamento, uma conciliação entre pessimismo e otimismo, como ele propõe em "O Iniciado", de *Evocações* (1898) – poema em prosa ensaístico em que há a teorização sobre o processo transformativo da *dor* em categoria esteticamente sagrada, pura:

(...) A Arte dominou-te, venceu-te e tu por ela deixaste tudo: a viva, a penetrante, a tocante afeição materna, de um humano enternecimento até às lágrimas, até à morte, até ao sacrifício do sangue. (...) E essa Imortalidade em que meditas é a das Ideias, da Forma, das Sensações, da Paixão, cristalizadas maravilhosamente num corpo vivo, quente, palpitante, que sintas mover, que sintas estremecer, agitar-se numa onda de sensibilidade, fremer, vibrar nas efervescências da luz... Condensa, apura, perfectibiliza, pois, o teu Sonho — Sol estranho, em torno ao qual voam condores e águias vitoriosas de garras e asas conquistadoras... Para a gênese desse Sonho, para a gênese dessa Arte, é necessário o Otimismo da Fé, poderosa e religiosamente sentida; é necessário que a tua alma, forte, avigorada para a grande Esfera, tenha a Crença edificante e paire presa às correntes invisíveis, ignotas, de uni sentimento espiritualizado e sereno. Ao Pessimismo de Schopenhauer, que tu, pelo fundo de crítica psicológica e de alada e fagulhante ironia adoras, como Satã, por diabólica fantasia, adora os abstrusos venenos do Mal; a esse Pessimismo seco, duro, ditador e esterilizante, prefere antes o Otimismo religioso de Renan, que não abate nem envilece as almas, mas antes as alevanta e ilumina, sem lhes tirar a retidão austera da Verdade, as linhas justas e solenes da alta compreensão da Vida. (2000:520)

Esse poema de abertura contrapõe-se, por exemplo, ao projeto literário de *Evocações*, especialmente se considerarmos que se trata da obra mais autoral, mais biográfica e social do poeta. Nela pulsam as relações familiares, os conflitos raciais e culturais, os amores e, ainda, a reflexão sobre a arte de um modo geral e sobre a atuação do poeta-crítico. Entretanto, como é possível perceber no fragmento acima, o poeta deve ser um “alquimista da dor”, deve saber tirar a síntese do pessimismo e do otimismo para poder conquistar a “compreensão da vida”. No poema “Emparedado”, por outro lado, há uma divisão muito bem desenhada entre essas duas formas propostas por Cruz e Sousa, como visto no capítulo anterior. O otimismo e o pessimismo, nesse sentido, devem ser compreendidos como valores estéticos – que tornam a poesia mais próxima do belo e da poesia pura. É dessa forma que ocorre a rasura do poético na produção sousiana, pois o poeta alia – como quintessência poética – o sagrado ao profano, condensando-os por meio da linguagem simbolista.

Dentro dos chamados padrões estéticos criados no século XIX, Cruz e Sousa se inscreveu como leitor da história e construtor de poemas em prosa que podem magistralmente serem lidos como *manifestos sobre a arte*. O que consideramos uma das marcas cabais de sua modernidade – na contramão de grande parte da teoria e da crítica sobre a poesia moderna – é a confluência entre técnica, esteticismo e o extratextual. Este também é uma técnica, um método que coloca o escritor em situação de desvio e de aproximação com a sociedade; é da síntese, portanto, que o poeta constrói a sua relação com a literatura moderna. Além de ter criado poesia e prosa romântica, parnasiana, realista e simbolista – Cruz e Sousa lançou mão de alguns recursos poéticos que, posteriormente, seriam muito utilizados pelo expressionismo alemão e por outros grupos de vanguarda, conforme aponta Teixeira (1998). Para os expressionistas, o uso sensível das imagens e dos símbolos – tão caro aos simbolistas – possui um significado que ultrapassa em muito a questão da aparência exterior, tendo em vista o processo deformativo do real empreendido por esse movimento de vanguarda. Conforme aponta Furness (1990), é também nesse ponto que os simbolistas se aproximam do expressionismo alemão.

Tendo em vista a modernidade do poeta, cabe-nos perceber ainda a emergência do poeta-crítico – no sentido de ser este também um “poeta-político” – que aponta para um pensamento externo que se internaliza na obra. Esse mesmo pensamento, quando movido pela crítica, transforma-se em uma poética que traduz estruturalmente elementos que simbolizam a expressão da realidade histórica brasileira. É dessa forma que se nota outra maneira de perceber a relação conflituosa entre “traduzir” o pensamento histórico e a criação específica dos poemas. Ao centrar-se na sua própria individualidade – como poeta que pensa e é seduzido pelo social – o escritor revela as incompatibilidades e a necessidade de reconstruí-las como marca da própria linguagem e da sua individualidade. Pode-se perceber que Cruz e Sousa, na construção dos seus poemas, internalizou um pensamento responsável por uma “interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte”. (CANDIDO, 2006:17).

Alfonso Berardinelli (2007), em texto sobre a poesia moderna, afirma que, muito mais que uma fuga da realidade em direção à “transcendência vazia”, em muitos textos e escritores modernos – a exemplo de Apollinaire e Eliot – é possível notar um procedimento que vai de encontro à visão purista valeryana da poesia. Nesse sentido, é a realidade empírica e a comunicação que se harmonizam em busca do ideal estético:

Assim, ao invés de uma fuga da realidade, poderíamos ler na poesia moderna um retorno à realidade: a irrupção ao não-formalizado e do não formalizável no interior de uma forma poética que se esforça cada vez mais para organizar e dominar esteticamente os seus materiais (2007:28).

Com isso, pode-se dizer que Cruz e Sousa, mesmo tendo sido um dos marcos do simbolismo no Brasil, desviou-se, em muitos momentos, de tal estética, de tal movimento. Não há mais a fuga total da realidade e, sim, a rasura do código estético intensificado pelo próprio poeta. O simultaneamente *dentro* e o *fora* do simbolismo é, no nosso modo de compreender essa poesia, uma das grandes marcas da modernidade de Cruz e Sousa, que teoriza sobre esse movimento e, ainda, sobre as artes em geral.

### 3.2 – A impossibilidade da pureza: o feio, o desejo e a dor

No poema “Psicologia do Feio”, presente em *Missal* (1893), a relação biografemática também pode ser visualizada, tendo em vista a caracterização feita pelo sujeito poeta – que incorpora estrategicamente a voz do outro – para descrever a situação dos negros no Brasil. Além disso, nesse poema conseguimos notar a impossibilidade da pureza estética inserida dentro dos padrões instituídos como ideais pelo século XIX. O autor se apropria de uma estrutura e de uma linguagem científica e, com isso, evidencia a forma como os negros eram caracterizados nesse contexto, tendo como base o evolucionismo de Darwin, as análises tipológicas feitas por Nina Rodrigues<sup>49</sup>, entre outros. Inicialmente, nota-se uma descrição científica do “feio”, que se opõe à beleza estética da própria construção poética. Percebem-se, dessa forma, dois planos formais: o primeiro, que se refere à construção poética, ao belo especificamente estrutural; e o segundo, que diz respeito à temática científica de descrição da feiura “lasciva”, “animal” e “rapace do símio”:

**Tu** vens exata e diretamente do Darwin, da forma ancestral comum dos seres organizados: eu **te** vejo bem as saliências craneanas do Orango, o gesto lascivo, o ar animal e rapace do símio. As **tuas** feições, duras, secas, quase imobilizadas em pedra, puxadas, arrepanhadas num momo, como a confluência interior dos desesperos e das torturas, abrem-se rebeladamente num sarcasmo, ao qual às vezes uma gesticulação epiléptica, nevrótica, clownesca, faz impetuosa brotar a gargalhada das turbas, enquanto a **tua** voz coaxa e grasna, numa deprecação de morte, com ásperas e absurdas variabilidades ventríloquas de tons. O **teu** horror não é deplorável só, não causa só piedade - mas é um obsceno horror - e as abas compridas e esfrangalhadas duma veste que **te** fica em rugas, em pregas encolhidas na largura neste **teu** corpo esquelético, e que parece a mortalha dalgum hirto cadáver que houvessem desenterrado - as esquisitas abas desta veste, sob o chicote elétrico do vento, alçam-se em vôo, deblateram para trás de **tí**, ansiosas, aflitas, puxando-**te**, num arrebatamento histérico, como se fossem fúrias tremendas que

<sup>49</sup> *Os africanos no Brasil*, 2008. Nessa obra – além de traçar os “tipos” africanos no Brasil e sua respectiva procedência e cultura – traça um panorama sobre a criminalidade negra que, segundo Rodrigues, está associada à evolução moral e jurídica de cada povo. Cito: “Desde 1894 insisto que muitos atos antijurídicos dos representantes de raças inferiores, negra e vermelha, prestam à criminalidade brasileira, os quais, contrários à ordem social estabelecida no país pelos brancos, são, ainda, perfeitamente legais, morais e jurídicos, considerando-se do ponto de vista de quem os pratica” (2008:246).

**te** quisessem arrojarse pelos ares, num delírio de darem-**te** a morte. (2000:473)

Construído entre o grotesco e o sublime, esse poema em prosa de Cruz e Sousa, mais uma vez, propõe uma reflexão sobre a estética e sobre o imaginário racista de finais de século. O narrador crítico demonstra que a noção do belo ocidental se dá muito em função do *valor* hegemônico sobre as convenções sociais. Assim, o feio e o belo – para o senso comum – seguem uma ordenação pragmática e não precisamente o plano imaterial, pautado em uma metafísica da linguagem. Eis o motivo também da negação feita à sua arte. A voz narrativa (uma 1ª pessoa) estabelece um monólogo com um objeto estranho e feio – provavelmente um símio – (uma 2ª pessoa) e, num ritual frenético de descrição quase naturalista de zoomorfização, desenha-se uma origem do homem e não apenas do ser negro:

Outras vezes, porém, lembram as asas de um grande morcego monstro, imensas e membranosas, causando asco nauseante e enchendo tudo duma sinistra treva lugubrememente cortada de arrepios e esvoaçamentos medonhos. Árvores frondentes e undiflavadas de sol, onde os pássaros cantem; rios gorgolejantes de cristais sonoros; vivos e iluminados vegetais em flor; campos verdes, afofados na verdura tenra, como estofos de veludos e sedas rutilosas e orientais, não são já para a tua alegria, recuada agora no fundo das nostálgicas neblinas da torturante desilusão de seres Feio. Os perpétuos gelos do Volga e do Neva para sempre rolam, em densas camadas, sobre o teu coração; e, aí, tudo o que dele se aproxima, outros corações que te buscam, outros afetos que te procuram, perdem todo o calor, resfriam logo, inteiramente ficam gelados já diante da tangibilidade gwinplinesca da tua fealdade. (2000:474)

Partindo, inicialmente, de um conceito, de um substantivo abstrato – o feio – o narrador, por meio dessa descrição pormenorizada do espaço e do corpo do símio – vale-se da técnica naturalista e, ao mesmo tempo, recorre às frases nominais e adjetivadas para transformar o abstrato em concreto. O feio-meditativo torna-se tangível, palpável, observado cientificamente dentro de sua fealdade. Percebe-se, assim, um jogo paródico em que a ciência é colocada como construtora de “verdades” que podem e são relativizadas: “Entretanto, eu gosto de ti, ó Feio! Porque és a escalpelante ironia da formosura, a Sombra da

aurora da carne, o luto da matéria doirada ao Sol...”(2000:472). Para Ronald Augusto, esse fragmento metonímico do poema de Cruz e Sousa sugere a complexidade do estrato semântico do autor, já que o feio representa, ao mesmo tempo, vetor ético e estético. Para o crítico, trata-se de uma poesia-onça, que “instaura um tipo de poema cujas leituras possíveis e desejáveis devem ser deduzidas de sua própria materialidade enquanto objeto signico em situação de relação sincrônica com o legado da tradição”. (*Morcego cego*, 1998). Essa poesia-onça – poesia pele poética – constrói-se como possibilidade de rasurar paradigmas e, estruturalmente, fricciona – com a potência de sua linguagem – um ideal estético construído pelo outro que não se atem à lógica criativa da construção literária. É nesse aspecto que Cruz e Sousa, como personagem, subverte valores e evidencia duas dimensões estéticas distintas: a construída em sua obra e a erguida pelo imaginário da assim chamada elite social hegemonicamente branca. Com pleno domínio da filosofia estética em voga naquele contexto, o poeta vale-se da noção kantiana (2002) de que o belo está no sujeito, no olhar, e não necessariamente no objeto. A representação identificada do feio na obra contrapõe-se à visão social universalizada de caracterização do objeto como feio, o que evidencia o pouco domínio que se tinha da real dimensão do estético, inclusiva na filosofia kantiana.

Nesse poema em prosa, Cruz e Sousa – consciente do *gosto* pelo feio – propõe um jogo espeleológico entre o sujeito que narra (uma primeira pessoa - o eu) e aquele a quem a escrita é direcionada (a segunda pessoa - o tu). No fragmento, nota-se essa dimensão performativa presente na escrita de Cruz e Sousa:

Só eu, numa suprema hora de spleen, de esgotamento de forças psíquicas, em que me falte extensamente o humor - essa bondade hilariante do Espírito - te idolatro e procuro, ó lascivo Feio! Que da luxúria pantagruélica dos vermes devoras na treva os sonhos - porque não os podes alimentar, nem ver florir, nem crescer! Sem que a diabólica verdade flagrante esteja a rir de teu amor e a pintar picarescamente caricaturas na quase apagada perspectiva da tua existência. (2000:476)

Quem narra é, ao mesmo tempo, produtor e receptor do discurso e, assim, há um ‘pacto ficcional’ marcado pelo duplo identitário, no sentido de que aquele que “conta a história” se identifica com o objeto que é descrito na poesia. O

*gosto* se dá pelo olhar do narrador direcionado ao feio científico. Portanto, o narrador, que se alia ideologicamente à história pessoal e biográfica de Cruz e Sousa, produz para ele – poeta, negro e marginalizado no contexto finissecular – uma obra cujo sentido só pode ser construído plenamente por aqueles que, de uma forma ou de outra, são vítimas das relações racialistas próprias do século XIX. Roland Barthes, em *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), reflete sobre essas inversões pronominais num ritual de identificação discursiva, que se aproxima do acima referido. Veja-se:

(...) Pronomes ditos pessoais: tudo se joga aqui, estou fechado para sempre na liça pronominal: o “eu” mobiliza o imaginário, o “você” e o “ele” a paranoia. Mas também, fugitivamente, conforme o leitor, tudo, como os reflexos de um *chamalote*, pode revirar-se: em “quanto a mim, o “eu” pode não ser o mim, que ele quebra de um modo carnavalesco; posso me chamar de “você”, como Sade o fazia, para destacar em mim o operário, o fabricante, o produtor de escritura, do sujeito da obra (o Autor); por outro lado, não falar de si pode querer dizer: falo de mim como se estivesse um pouco morto, preso numa leve bruma de ênfase paranoica, ou ainda: falo de mim como o ator brechtiano que deve distanciar sua personagem: “mostrá-lo”, não encarná-lo, dar à sua dicção uma espécie de piparote, cujo efeito é deslocar o pronome de seu nome a imagem de seu suporte, o imaginário de seu espelho (Brecht recomendava ao ator que pensasse todo o seu papel na terceira pessoa). (1975:179).

Apesar do distanciamento temporal que separa as duas obras, é pertinente afirmar que Cruz e Sousa, ainda no século XIX, incorporou um *eu* em sua escrita que era, ao mesmo tempo, primeira, segunda e terceira pessoa do discurso. Ao se apropriar da linguagem científica, o poeta negro projeta-se dentro do sistema e de uma tradição exatamente para transgredi-los de sua ordem natural. A psicologia do feio aponta para o interno, para o desejo, o *gosto* pela “escalpelante ironia da formosura” como forma de negar e, portanto, rasurar uma visão purista, consagrada e ocidentalizada de beleza. Nesse sentido, ultrapassa-se a crítica ao progresso para abarcar os signos de formação da identidade brasileira em oposição ao purismo hegemônico. O signo feio, logo, é utilizado como transgressão, como forma de romper com uma estética ocidental do belo e evidenciar o duplo étnico. Para Leda Maria Martins, o código da duplicidade inerente à cultura negra “instaura o jogo da

aparência e da representação, que é também o jogo do olhar, da ironia, da sedução, o jogo do andar e dos sentidos na tradução da diferença em que não se cristalizam verdades absolutas (...)" (1995:56).

Nesse jogo de desconstrução de verdades, o poeta deseja lascivamente o feio, já que, somente ele, pode rasurar as formas perfeitas e fundar uma nova visão em torno do estético. Para além do código simbolista, instaura-se um código filosófico, que retoma o feio e o explora, no poema, como categoria rasurante dos padrões instituídos. O purismo, nesse caso, ocorre por meio da junção de códigos distintos – o estético, o científico e o social – evidenciando ainda as técnicas a que recorre o poeta.



### 3.3 – Outras interseções: o fragmento, a (trans) inspiração

Um dos mais relevantes aspectos relacionados à modernidade de Cruz e Sousa insere-se no campo do diálogo, da interseção poética. A tópica do artista – crítico da arte – é um dos aspectos notáveis da literatura produzida pelo autor, tendo em vista a complexidade do seu código poético. Sabe-se que esse poeta foi um grande leitor da literatura universal, como pontuado acima, com destaque para as produções simbolistas. Segundo Raimundo Magalhães Junior<sup>50</sup>, o autor foi inspirado pelos franceses Gérard de Nerval, Verlaine, Mallarmé, Balzac, Victor Hugo, Flaubert, Villiers de L'Isle Adam e, principalmente por Baudelaire, além de outras leituras – também importantes para a compreensão de seus poemas em prosa – como Shakespeare, Edgar Allan Poe, Ibsen e Maeterlinck. Tais referências devem ser vistas como fator de inovação formal, uma vez que o poeta brasileiro, muito antes das proposições antropofágicas do século XX, soube ler uma arte precursora, sem imitá-la em sentido estrito. A obra de Cruz e Sousa, dessa forma, não existe pela referência cabal ao simbolismo francês, embora lhe deva algo de sua eficácia criativa.

Zahidé Muzart, em artigo intitulado “As várias vozes de Cruz e Sousa”<sup>51</sup>, reflete sobre os paradigmas modernos inerentes à obra desse poeta. Segundo Muzart, por meio de seus diálogos intertextuais, o poeta sugere caminhos para a compreensão de sua própria produção, pois, em vários textos auto-reflexivos, percebemos uma prosa ensaística, que discorre, num exercício constante de auto-referencialidade, sobre os elementos que compõem o seu próprio repertório criativo. Ao mesmo tempo, eles abordam os aspectos gerais da cultura e da arte, em grande medida criticando-os e mostrando o que é necessário para a construção da produção artística. A marginalidade intertextual<sup>52</sup>, entendida por meio das inúmeras vozes literárias, é de suma

---

<sup>50</sup> *Poesia e vida de Cruz e Sousa*, 1975.

<sup>51</sup> *Revista de história da biblioteca Nacional*. Ano 3. Nº. 30, março de 2008.

<sup>52</sup> Entendemos como margem textual as inúmeras epígrafes utilizadas pelo poeta e que, muitas vezes, revelam a sua postura crítica diante do mundo. Além disso, referimo-nos a um conjunto de personagens de vozes literárias que se mostram por meio do diálogo com outras obras da literatura universal. Alguns exemplos são Hamlet, personagem tido como louco na obra homônima de Shakespeare; além da própria presença do inferno e do demônio recorrente em sua produção.

importância, na medida em que as escolhas – seja pela temática apresentada, seja pela representação da personagem, ou mesmo pela vida dos escritores que ele utiliza como referencial – remetem para um repertório crítico, que não se reduz a mera reverência. As correspondências, diretas ou indiretas, entre vida e obra/arte/autor apontam para a compreensão da poética sousiana e para a sua apreensão estética.

Nesse sentido, evidenciamos uma recepção que se projeta como constituição e como processo, partindo de um horizonte externo para se centrar em um interno. Inicialmente, o autor formula uma recepção pragmática, já que se projeta no horizonte de expectativa de uma primeira leitura. No entanto, para se alcançar a comunicação complexa exigida internamente pelo campo do código linguístico da poesia moderna, essa relação pragmática é necessária, mas não satisfatória para a projeção crítica da recepção. Assim, além de notarmos uma consciência auto-referencial da modernidade literária; percebemos, ao mesmo tempo, uma dimensão analítica que ora se manifesta com o poeta-crítico ora com o poeta ensaísta<sup>53</sup>.

A figura do “poeta-crítico”, estudado por João Alexandre Barbosa, por meio dos escritores Charles Baudelaire, Mallarmé, Jorge Guillén, João Cabral de Melo Neto, sugere um distanciamento da realidade concreta, apontando uma possível criação pela rasura. A realidade se torna, portanto, um elemento não referencial, mas que se traduz pelo prisma da materialidade do rasura, cujas bases se contorcem nos interstícios da linguagem poética: “Leitor da história de seu texto, o poeta instaura, mesmo que seja por virtude de um silêncio prolongado, o momento para a reflexão sobre a continuidade. Não há história do poema moderno sem que esteja presente, como elemento às vezes arriscado de passagem entre poeta e poema, a parábola dessa consciência de leitura” (2005:14).

Especialmente em *Evocações*, podemos confirmar essa relação da obra com sua “consciência de leitura”. Na realidade, a presença do poeta-crítico particulariza a produção do escritor simbolista, tendo em vista o sistema de “tradução” que ela estabelece, indiretamente, com a lírica francesa. Dessa

---

<sup>53</sup> Gostaria de reforçar que nossa pesquisa caminhou em duas direções, que são complementares: trata-se da percepção sociohistórica dessa modernidade intensificada no século XIX; e, ao mesmo tempo, de uma perspectiva literária, que engloba os motivos da auto-referencialidade, tópica muito desenvolvida pelos escritores modernistas.

forma, denominamos de “tradução” a leitura intertextual como procedimento de produção de sentidos, ocorrendo por meio da interseção entre a subjetividade da voz criadora – o poeta-intérprete de outras poéticas – e as modificações estruturais e ideológicas advindas da intensificação do mercado capitalista e da modernização do cenário brasileiro. (*As ilusões da modernidade* – Notas sobre a historicidade da Lírica Moderna: 1986).

A modernidade é, por essa razão, o paradigma necessário para apreensão da consciência crítica da época, mas sempre tendo a arte como elaboração criativa desviante de uma totalidade possível de se representar. É nesse campo, pois, que pretendemos traçar brevemente o diálogo estabelecido entre Cruz e Sousa e Charles Baudelaire, tendo em vista a técnica do fragmento – construída de modo distinto pelos dois poetas-críticos. Em Cruz e Sousa, apesar da extensão de seus poemas em prosa, o fragmento se dá, na maioria das vezes, no campo da estrutura dos parágrafos.

A técnica do fragmento, utilizada pelos dois poetas modernos em parte de suas produções em prosa, revela caminhos para compreender a ruptura e o dilaceramento gerados pela modernização histórica, inclusive por meio das modificações das formas poéticas. Acreditamos, assim, em uma ideologia associada à prática do fragmento, que seria uma possibilidade de "representação" da modernização ou uma forma política de intervir nessa modernidade. Como se sabe, Baudelaire foi um dos primeiros poetas a experimentar com um espírito românticista — no caminho aberto pela escrita fragmentária iniciada com o romantismo alemão<sup>54</sup> — a poesia na forma do fragmento em prosa. Ressaltamos, no entanto, que a literatura desses escritores não deve ser lida como criações monolíticas. Evidentemente, no caso específico de Cruz e Sousa, a sua produção artística esteve condicionada – não para afirmá-la – às manifestações nacionais, aos mecanismos do capitalismo industrial, e ao liberalismo econômico, na medida em que tais

---

<sup>54</sup>É pertinente destacar que o fragmento, como expressão filosófica, é uma invenção dos pensadores românticos Friedrich Schlegel e Novalis, como ressalta Marcelo Susuki – prefaciador da obra *Dialeto dos fragmentos* (1997). Nesta obra filosófica, Schlegel propõe uma nova forma de reflexão filosófica, criada a partir de pensamentos fragmentários. Numa carta ao seu irmão, o autor afirma: “De mim, de todo meu eu, não posso absolutamente dar outro *échantillon* [amostra] que um tal sistema de fragmentos, porque eu mesmo sou um”? (SUSUKI, 1997:11). Dessa forma, temos a dimensão filosófica do fragmento, mas também uma poética do mesmo tão cara aos escritores e críticos/teóricos modernos.

fatores se desenvolveram no Brasil. Os fragmentos apontam para o que Ivan Junqueira, ao analisar a obra de T. S. Eliot<sup>55</sup>, chama de parcela-fragmento e soma-poema, pois demonstram, inicialmente, as visões não-totalizantes acerca do tempo na modernidade para depois incorrer na união das partes para o entendimento da obra em seu conjunto. Deste modo, conforme presente na crítica do autor, temos:

Diretamente relacionada a essa ambivalência psicológica da composição, a toda essa caótica organização gestáltica, cujo princípio demiúrgico reside na tensão antitética entre a parcela-fragmento e a soma-poema, a problemática eliotiana arranca de duas vertentes existências basilares: o *isolamento* e a *incomunicabilidade* do ser, do ser que “está aqui”, diante do tempo e da história, sempre “em face”, como diria Rilke, e, por isso mesmo, atormentado pela consciência crítica do mundo, da vida e de si próprio, pela consciência da consciência, por tudo aquilo que, enfim nos alimenta a lacerante noção de Queda – faetônica ou não – e do extravio (2000:113).

A menção a esse comentário sobre a obra de Eliot significa que Cruz e Sousa e Baudelaire filiam-se às questões expostas pelo texto de Junqueira. Pode-se constatar a tensa consciência crítica do mundo, assim como a noção de queda, o tormento e o extravio mesclados à incomunicabilidade – e à crise do poético – percebida já no século XIX. Pode-se afirmar que, sobretudo no que tange ao isolamento e à incomunicabilidade, ambos se portariam como vozes que evidenciam a solidão do poeta no mundo moderno. Nesse sentido, refletir sobre a técnica do fragmento e dos pequenos poemas em prosa requer uma mistura, muitas vezes íntima, entre literatura, filosofia e história, mesmo com as possíveis ambivalências criadas pela especificidade e independência de cada campo de estudo. Devemos ter em mente que o fragmento – como gênero de ruínas<sup>56</sup> – intensificou-se no contexto da modernidade, revelando possíveis concepções do sujeito em diluição, que se sente impossibilitado de distender a sua linguagem em meio às “destroços” da modernização. A prosa

<sup>55</sup> Ivan Junqueira, em *Baudelaire, Eliot e Dylan Thomas*, (2000) constrói um estudo intitulado “Eliot e a poética do fragmento”, em que analisa a obra eliotiana *A terra desolada* a partir a técnica do fragmento. Gostaríamos de ressaltar que nos apropriamos de tal estudo para teorizar sobre as técnicas observadas nas obras de Baudelaire e Cruz e Sousa.

<sup>56</sup> Acreditamos que o fragmento é a expressão direta dessa modernidade incongruente e geradora dos conflitos sociais. Por essa razão, trata-se de um gênero que, na sua estrutura, carrega os paradoxos da modernidade e da modernização e, portanto, as próprias ruínas.

de fragmentos é configurada, muitas vezes, pela intranquilidade da reflexão e pela experiência-limite da própria linguagem, mantendo relação substancial, direta ou indiretamente, com a realidade. É a mesma sensibilidade poética que nos fará ver – dentro do alcance dos significados e significantes verbais da linguagem literária – que a realidade tida como pretensamente totalizante é posta em choque pela distensão do literário. Como propõe Adorno, “os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras como problemas imanentes da sua forma” (1970:116), o que reforça a dimensão crítica inerentes aos escritos aqui mencionados. Tendo em vista as colocações feitas acima, passa-se, nesse momento, à leitura de cada poeta, iniciando a nossa breve abordagem pela poética inaugural de Charles Baudelaire.

Qualquer abordagem à poesia de Baudelaire pode parecer repetitiva em relação à abordagem dos temas desenvolvidos em sua obra. No entanto, se pensarmos na configuração perturbadora de sua escrita poética, veremos que se deu uma importância maior à obra *Flores do Mal*, publicadas originalmente em 1857. A maioria dos temas presentes nessa obra poética também são encontrados em sua produção em prosa. Entretanto, deveríamos analisar os signos da modernidade – incluindo-se nestes o fragmento – como elementos críticos da crise que se instala no século XIX. Portanto, os poemas em prosa levam adiante o projeto de *As flores do mal*, corroborando os símbolos de um processo histórico ambivalente na sua forma de manifestação. O poema “O mau Vidraceiro”<sup>57</sup>, publicado em *Pequenos poemas em prosa*, evidencia por meio da ironia satânica do autor, o tratamento dado aos indivíduos pobres que vivem “na pesada e suja atmosfera parisiense”. O narrador, após descrever algumas ações perversas praticadas por pessoas “indolentes e sonhadoras”, parece assumir a postura de um algoz que humilha e tortura um vidraceiro, cujo material de trabalho carregado por ele era composto apenas por vidros transparentes. Em meio às mazelas dos bairros pobres, esse mesmo narrador – que pode ser lido, numa relação de espelhamento marginal, como sujeito criado pelas contradições do progresso – destrói a mercadoria do vidraceiro porque ele não possuía vidros coloridos. Vejamos uma passagem:

---

<sup>57</sup>Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. Em outros poemas é possível perceber a mesma postura do narrador em relação às classes miseráveis. “Espanquemos os pobres” e “O bolo” as maldades cometidas com personagens que também são vítimas de um processo histórico.

Apareceu, afinal; examinei-os, curiosos, todos os seus vidros, e disse-lhe: – Como? Não tem vidro de cor? Vidros róseos, vermelhos, azuis, vidros mágicos, vidros paradisíacos? Descarado! Ousa andar em bairros pobres, e não tem, sequer, vidros que façam ver o lado belo da vida! E empurrei-o energicamente para a escada, onde ele resmungou a tropeçar. (2002:286)

Um motivo, a princípio banal, parece guiar esse texto-signo<sup>58</sup> baudelairiano, pois o narrador, além de ser um indivíduo sem profissão e vítima da modernização, é também um defensor dos sujeitos que vivem à margem. Se por um lado, ele pratica a maldade com prazer; por outro, assistimos à manifestação do sentimento de revolta diante das impossibilidades criadas. Dolf Oehler, em *O velho mundo desce aos infernos* (1999), faz uma leitura interessante do poema, afirmando que o apelo de Baudelaire a uma vida de beleza não deve ser confundido com apelo para uma participação das camadas pobres no luxo do capitalismo. Para ele, o poeta:

(...) não quer emendar esse mundo, ele quer um outro mundo. Mas no que toca a esse outro mundo pleiteado, ele crê saber que sua existência, no momento, limita-se a uma representação do desejo, a um projeto. Para ele, como artista, a única maneira de emprestar alguma realidade à utopia da vida bela e melhor – uma utopia na qual o belo se entrelaça efetivamente com que é belo e bom – é o texto. O texto é o lugar natural da utopia, mas por sua natureza ele remete para além de si mesmo, para a verdadeira realidade, a da práxis. A anedota do castigo do vidraceiro ganha vida sobretudo a partir da tensão entre o empirismo do cotidiano, do qual ele retém o que há de mesquinho, de ridículo, de fútil, e a agressividade sublime do devaneio poético, que rompe todos os laços – da tensão, portanto, entre o quadro de costumes parisiense, estranhamente distanciado, do poeta que do alto da mansarda precipita seu vaso de flores e a alucinação de um palácio de cristal que se parte em estilhaços. (1999: 298)

Assim, por intermédio de uma sociedade em estilhaço, conforme postulado por Oehler, é construído o poema, na medida em que ele mesmo, estruturalmente, revela um mundo em ruínas e o sujeito em sua autocrítica da história. Associado a essa visão de mundo, outros textos de Baudelaire

---

<sup>58</sup>Denominamos tal poema de texto-signo devido ao fato de ele representar, de modo geral, a visão do sujeito-poeta sobre a modernidade, conceito magistralmente discutido por ele.

reforçam a tese de um narrador que, mantendo sempre o grau de afastamento, volta-se para a realidade e para um horizonte marginal a sua volta. Percebemos, por exemplo, que a rua, como referência da metrópole moderna, possibilita a criação de uma literatura panorâmica que – mesmo na intensidade do esteticismo de sua linguagem – é representativa das contradições surgidas em finais de século. A título de exemplo, pode-se citar a representação de bêbados, velhinhas, criminosos e drogados que, imbricados à multidão, vivenciam a barreira do isolamento criado pelo progresso científico e tecnológico. Nesse sentido, a lírica baudelairiana deve ser considerada a assunção (no sentido de assumir) de temas associados à vertiginosa metrópole francesa, na medida em que esta se encontrava em pleno processo de modificação estrutural, como afirmado acima.

Dono de uma sensibilidade estética particular, Baudelaire se apropriou de elementos reais, convertendo-os em signos que revelam o caráter social de sua produção literária. Atentaremos, neste aspecto, para o conceito de “tradução”, que ocorre através da leitura intertextual como procedimento de construção de sentidos internalizados nos textos. Isso acontece por meio da interseção entre a subjetividade da voz criadora – o poeta-tradutor da realidade histórica, conforme sugere João Alexandre Barbosa (*As ilusões da modernidade – Notas sobre a historicidade da Lírica Moderna: 1986*) – e as transformações estruturais e ideológicas advindas da intensificação do mercado capitalista no cenário francês. A obra de Charles Baudelaire, portanto, é a referência estética para pensarmos a linguagem histórica traduzida em linguagem poética. Com isso, o poeta é o criador de um modelo particular de sujeito poeta observador – o *flâneur* – que é o arquétipo do indivíduo inserido no espaço em mudanças. No excerto do poema em prosa “As Multidões” é possível perceber os limites dessa transcrição artística:

Nem a todos é dado tomar um banho de multidão: gozar da multidão é uma arte; e só pode fazer, à custa do gênero humano, uma farta refeição de vitalidade, aquele em quem uma fada insuflou, no berço, o gosto do disfarce e da máscara, o horror ao domicílio e a paixão da viagem. Multidão, solidão: termos iguais e conversíveis para o poeta diligente e fecundo. Quem não sabe povoar a sua solidão também não sabe estar só em meio a uma multidão atarefada. O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e

outrem. Como as almas errantes que Procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele, e só para ele, tudo está vago; e, se certos lugares parecem vedados ao poeta, é que aos Seus olhos tais lugares não valem a pena de uma visita. O passeador solitário e pensativo encontra singular Embriaguez nessa comunhão universal. (2002:289)

A descrição feita acima é típica do *flâneur*. A presença desse narrador, indubitavelmente, é uma marca estética do projeto literário baudelaireano. A linguagem de “As Multidões”, assim como ocorre com os poemas de “Quadros Parisienses”, traduz os sentidos da realidade transmutada nesse contexto; pois, com o *flâneur*, Charles Baudelaire não apenas inaugura a modernidade literária, mas também revela caminhos que conduziram a lírica mundial a partir desse contexto. Com ele, é possível não só observar a cidade, mas reinventá-la a cada passeio, interpretar a sua estrutura permeada por galerias, prédios e cafés. Como teoriza Walter Benjamin:

As ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes. Para este ser coletivo, as tabuletas das firmas, brilhantes e esmaltadas, constituem decoração visual tão boa ou melhor que o quadro a óleo no salão burguês; os muros com *défence d'afficher* (proibido colocar cartazes) são sua escrivania, as bancas de jornal, suas bibliotecas, as caixas de correspondência, seus bronzes, os bancos, seus móveis do quarto de dormir, e o terraço do café, a sacada de onde observa o ambiente (1989:194)

No que tange à sua universalidade, temos uma poética cuja significação ultrapassa a expressão literária para adquirir a dimensão de transfiguração do mundo. Nesse sentido, o ato de flunar, diante da cidade moderna, advém de uma sensibilidade aguçada por estados poéticos que se nutrem do efêmero e da mutação do espaço urbano. O poeta moderno incorpora – aos espaços do poema – o espaço da própria cidade, por isso a necessidade do *flâneur* para traduzir ou transfigurar esse espaço, tornando possível a crítica da realidade pela linguagem poética. É esse o sentido maior que podemos depreender de Baudelaire: a modernidade criada no tecido da obra de arte. Nesse caso, o poema em prosa, por ter uma dimensão também narrativa, é capaz de expor



mazelas, sem se despir de sua linguagem poética. Em meio às contradições do progresso, Baudelaire manifestou as razões de sua escrita poética que é, ao mesmo tempo, fragmentária e reveladora de uma escritura política velada. O flâneur, portanto, devido à banalização do espaço, dissolve-se na cidade como labirinto do sujeito moderno, influenciando, assim, toda uma geração futura. Cruz Sousa, no Brasil, soube traduzir a poética baudelairiana, absorvendo a sua atmosfera de sombras e crítica histórica, como tentaremos mostrar brevemente abaixo.

### 3.2.2 – Interloquções: Cruz e Sousa e o espaço brasileiro

Se na França, como mostrado nos parágrafos anteriores, as reformas iam a todo vapor; no Brasil, ao contrário, as mudanças ocorriam de forma lenta e “importada”, porém também revelavam contradições sociais. Em maior ou menor amplitude, Cruz e Sousa soube descrever as impressões promovidas pela mutação do espaço, dos valores e do comportamento humano e, da mesma forma, revelar os “subprodutos” de um sistema que, definitivamente, não gerou somente o luxo. Com isso, o uso do poder imaginativo – que dá ao artista a possibilidade de criar formas que se coadunam com o real – aponta para um possível compromisso crítico de perceber os limites da realidade, conservando, quase sempre, o distanciamento, à maneira de Baudelaire. As correspondências, diretas ou indiretas, entre ele e Baudelaire fizeram com que o poeta brasileiro incorporasse à sua prosa o caráter crítico em torno do espaço modernizante no país. Nesse sentido, a percepção inerente ao ato da criação conduz a leitura da obra para um campo que dialoga, diretamente, com um conjunto de textos que são fundadores e influenciadores do modo de ver e sentir a realidade circundante.

A poética sousiana se apropriou, em certo sentido, dos modelos que admirava, mas não sem a apreensão crítica e mesmo antropofágica, no sentido oswaldiano, dessa mesma literatura. Como ressalta o poeta e pesquisador Ronald Augusto (2010), em Cruz e Sousa “a experiência biográfica intransferível repercute narcisicamente no escuro espeleológico dos *biografemas* de sua linguagem poética”<sup>59</sup>. Ainda segundo o autor, o poeta negro, “tocado pela *mauvaise conscience*”, percebe que de sua produção surge uma manifestação menos pura e menos diáfana do que aquela observada na estética simbolista de tonalidade mística. Nessa perspectiva, gostaríamos de ressaltar novamente a transgressão que se opera na manipulação da linguagem; pois, se de um lado, há a manifestação de uma estética sofisticada que se arquiteta como negação do materialismo histórico; de outro, ressalta-se a *rasura* da letra, tendo em vista essa imersão crítica, que é a marca

---

<sup>59</sup> Ronald Augusto. “Cruz e Sousa: *make it new*”. Texto publicado, originalmente, no segundo número da revista *morcego Cego* (SC), editado por Iaponan Soares. Texto presente na Sibila. In: [www.sibila.com.br](http://www.sibila.com.br). Acesso em junho de 2010.

expressiva e singular da trajetória escrita de Cruz e Sousa. Por tais razões, é possível afirmar que Cruz e Sousa, apreciador de uma tradição literária a qual admirava, não deixou de criar uma visão panorâmica, e por vezes irônica, da realidade histórica vivenciada no contexto da modernização brasileira, inclusive por meio da construção de um *flâneur racializado*<sup>60</sup>. O poeta, a exemplo dos poemas “Espelho contra espelho” e “No inferno”, ambos de *Evocações*, aponta para as possíveis leituras de sua construção literária: “sendo assim, a historicidade do poema não é um dado que possa ser localizado apenas nas relações entre poeta e as circunstâncias espaços-temporais: o *tempo* do poema é marcado, agora, pelo grau de seu componente intertextual” (BARBOSA, 1986:15). No entanto, o autor modelou a sua consciência também por ser um grande observador do cenário brasileiro e é precisamente neste ponto que observamos a originalidade de sua obra.

É nesse espaço de sobreposição crítica que encontramos pontos comuns entre Cruz e Sousa e Baudelaire. Associado à dimensão crítica do contexto histórico, Cruz e Sousa sistematizou a sua escrita como *poeta-crítico* – que vincula o *projeto estético* à existência do artista desintegrado. Em meio à confluência dessas duas abordagens sobre a escritura moderna, percebemos uma prosa de fragmentos ou uma prosa fragmentária, que se mostra, muitas vezes, pelo uso estilístico da *parataxe*<sup>61</sup>. No poema “Umbral”, de *Missal*, é possível notar as considerações feitas. Vejamos:

Volto da rua.  
Noite glacial e melancólica.  
Não há nem a mais leve nitidez de aspectos, porque nem a lua,  
nem as estrelas, ao menos, fulgem no firmamento.

<sup>60</sup> Este conceito parte do flâneur baudelairiano, mas assume a sua originalidade quando associado ao imaginário científico brasileiro no séc. XIX e ao contexto da abolição da escravidão. Como se sabe, os indivíduos negros, após tal abolição, continuaram marginalizados; pois a modernização nacional ocorria apenas para a elite econômica. O flâneur racializado se volta, portanto, para as margens ocupadas também pelos negros no Brasil.

<sup>61</sup> Para Myrian Ávila, a parataxe é um recurso estilístico muito comum na poesia, facilmente identificável e que consiste na conexão de constituintes linguísticos (frases ou categorias sintáticas) por coordenação ou coordenação assindética. Opõe-se à hipotaxe – conexão de frases por subordinação (implica que haja uma relação de dependência sintática). Por que não falar então simplesmente de coordenação e subordinação? Porque a palavra parataxe, tomada etimologicamente [para – proximidade / taxis – arranjo, ordem], dá margem a uma ampliação de sentido que permite transformá-la, mais do que uma categoria linguística, em conceito crítico. (“Parataxe, poesia e estranhamento”. In: Centopéia.net). Lembremos ainda que, para Roland Barthes, em cada fragmento reina a parataxe. (*Roland Barthes por Roland Barthes*, 1975:101).

Há apenas uma noite escura, cerrada, que lembra o mistério.  
 Faz frio...  
 Cai uma chuva miúda e persistente, como fina prata fosca  
 moída e esfarelada do alto...  
 À turva luz oscilante dos lampiões de petróleo, em linha, dando  
 à noite lúgubres pavores de enterros, veem-se fundas e  
 extensas valas cavadas de fresco, onde alguns homens  
 ásperos, rudes, com o tom soturno dos mineiros, andam  
 colocando largos tubos de barro para o encanamento das  
 águas da cidade.  
 A terra, em torno dos formidáveis ventres abertos, revolta e  
 calcária, com imensa quantidade de pedras brutas  
 sobrepostas, dá ideia da derrocada de terrenos abalados por  
 bruscas convulsões subterrâneas.  
 Instintivamente, diante dessas enormes bocas escancaradas  
 na treva, ali, na rigidez do solo, sentindo na espinha dorsal,  
 como numa tecla elétrica onde se cala de repente a mão, um  
 desconhecido tremor nervoso, que impressiona e gela, pensa-  
 se fatalmente na Morte... (2000:495)

A passagem não é em direção ao externo, mas ao interno, “num caminho contrário ao da fotografia”: o processo vai do “positivo” ao “negativo”, do claro ao escuro, como pontua Anelito de Oliveira.<sup>62</sup> Esse poema-fragmento nos fornece rastros evidentes para o entendimento da produção literária sousiana, inclusive pelo uso da *parataxe*. A falta de uma subordinação sintática nos impele à leitura do texto como espaço em confronto, em que o sujeito do poema se revela pelos escombros da estrutura poética. Além da atmosfera melancólica e sombria e do lirismo intimista – recorrente no decadentismo francês – nota-se ainda uma crítica ao ideário de progresso, que ocorre de forma a eliminar o ambiente natural e os elementos associados a ele. Nesse sentido, é importante destacar que não há, no poema acima bem como em outros do mesmo autor, uma negação do processo de modernização e sim uma tentativa de evidenciar em que medida esse mesmo processo desconfigura as relações humanas. O poeta, assim, coloca o seu texto como resistente não à modernidade, mas à incoerência da modernização. Como sugere o poeta, pensar fatalmente na Morte, palavra grafada em maiúscula no

---

<sup>62</sup> O CLAMOR DA LETRA: Elementos de Ontologia, Mística e Alteridade na obra de Cruz e Sousa. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.

poema, é inevitavelmente olhar para o progresso e todas as suas contradições, pois, se por um lado, ele atinge a aristocracia e as classes dominantes; por outro, as classes inferiores descobrirão todas as espécies de infâmias, desprezo e humilhações.

“Umbral”, embora seja um poema no limite da brevidade, como sinaliza Anelito de Oliveira (2006), inaugura uma nova forma de pensar a construção poética. Não se trata de objeto artístico isento de marcas referenciais, mas de um texto que se projeta como “imagem” sucinta – fragmento – de um mundo em decomposição de valores. De certa forma, notamos no texto reflexões que ultrapassam a medida do histórico, lançando mão da própria condição humana inserida em determinado contexto. No poema em prosa “Triste”, de *Evocações*, pode-se confirmar essa relação da obra com sua “consciência de leitura”, uma vez que o sujeito poético, ironicamente, revela toda a sua fúria diante dos caminhos ilógicos do progresso da civilização moderna:

— Apaguem o sol, apaguem o sol, pelo amor de Deus; fechem esse incomodativo gasômetro celeste, extingam a luz dessa supérflua lamparina de ouro, que nos ofusca e irrita; matem esse moscardo monótono e monstruoso que nos morde, é o que clamam os tempos. Deixem-nos gozar a bela expressão — locomotiva do progresso — tão suficiente e verdadeira e que cabe tanto na agradável e estreita órbita em que giramos e não nos aflijam e escandalizem com os tais pensamentos, com as tais espiritualidades, com a tal arte legítima e outros paradoxos de loucura. Deixem-nos pantagruelicamente patinhar, suinar aqui no nosso lodoso e vasto buraco chamado mundo, anediando pacatamente os ventres velhos e sagrados, eis o que dizem os tempos. Que excelente, que admirável regalo se a humanidade se tornasse toda ela numa máquina de boas válvulas de pressão, um simples aparelho útil e econômico, do mais irrefutável interesse — sem saudade, sem paixão, sem amor, sem sacrifício, sem abnegação, sem Sentimento, enfim! Que admirável regalo! (2000:551)

A Referência a Baudelaire, nesse poema, é mostrada pelo modo como o poeta articula o seu imaginário poético-discursivo, marcado pela ironia. A crítica ao progresso torna-se patética, na medida em que a “verdade tecnológica” apaga e anula os sentimentos da humanidade. A referência à industrialização brasileira – ao apagar do natural (o sol) e, portanto, da própria Natureza apreciada pelos simbolistas, sugere a crítica e a vontade de retornar ao

essencial da arte: à idealizada poesia pura e sagrada. O choque ocorre, assim, já que os processos modernizantes “apagam” o templo-natureza que permite a *correspondência* entre o poeta, o divino e o sagrado poético. Quanto mais modernizante se torna um contexto, menor tende a possibilidades de “contato” *correspondente* com o sagrado.

Compreender a poética de Cruz e Sousa e Baudelaire é, na verdade, mergulhar em poemas-fragmento e em poemas em prosa que refletem o modo como os artistas se articulam diante da modernidade e da modernização. Assim sendo, o *estilhaço* e, quando muito, o pedaço de uma realidade fazem parte do ser íntimo de cada poeta, da incongruência que os constitui. Cabe a nós, leitores, refletir sobre essa escrita fragmentária – e sobre toda a sua dimensão crítica em torno do progresso científico e tecnológico intensificado no contexto do século XIX. Decodificar as escritas poéticas desses escritores seria grande pretensão de nossa parte. No entanto, em meio às dúvidas que permeiam o nosso processo de significar escritas, estamos quase certos de que em cada poema estão depositados os cortes-ruínas de seres-poetas incompreendidos em suas sensibilidades. Tais escritas são, muitas vezes, “chistes com farpas”, já que são os fios convulsos de falas marginalizadas, por razões distintas, que encontramos na leitura.

*Pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire, é também uma obra muito inventiva; revela todo o lirismo moderno do poeta. O autor foi um dos primeiros poetas a ter plena consciência da linguagem referencial como fundamento estético. Com ele, toda uma geração posterior foi capaz de perceber os limites entre criação poética e tradução estética do mundo extratextual. A exemplo da produção baudelairiana, poderíamos afirmar que Cruz e Sousa é um poeta brasileiro inaugurador, já que em sua obra observamos o domínio técnico da linguagem que não se atem a padrões, mas à necessidade crítica da poesia inserida em determinado meio que exige a sua construção. *Missal* – obra mais decadentista – está saturada pelo impressionismo e pela dimensão pessimista muito forte em suas obras posteriores. Cruz e Sousa, marcado também pelo estilhaçamento poético, reencena-se escrituralmente como poeta, deixando nessa escrita marcas de sua vivência e de sua impossibilidade de poesia pura. Em *Evocações* notamos uma obra madura, mais moderna e mais noturna e,

em certo sentido, mais acre. A expansibilidade do sujeito moderno ganha uma dimensão ampliada, tendo em vista as palavras aciduladas do ser-negro reencenado poeticamente.

A influência de Baudelaire pode claramente ser notada em parte considerável dos escritores simbolistas brasileiros do século XIX, quando a poesia moderna lança as suas marcas decisivas. Mas asseguramos que a poética de Cruz e Sousa é a resposta mais evidente de uma ligação dinâmica e que revela todas as particularidades históricas advindas dessa relação de leitura. Seja pela intertextualidade, seja pelo trabalho técnico; os dois poetas – cada um a sua maneira – construíram poemas-ruínas, revelando outras faces da modernidade: a margem, a miséria, a ruína, mas também a arte muitas vezes impossibilitada de se purificar diante do apagamento do real.

**(IN) CONCLUSÕES:**

**UMA ESCRITA DO RUMOR E DO CONFLITO**



(...) *Elevando o Espírito a amplidões inacessíveis, quase que não vi esses lados comuns da Vida humana, e, igual ao cego, fui sombra, fui sombra!* (...) **Cruz e Sousa.**

## **Lutar com palavras: (re) versos brancos e pretos**

É na linguagem poética que o sujeito se experimenta e tece – num ritual contínuo de animal-aranha – a imaginação plástica em sua arte. Em presença de inúmeras imagens criadas por Cruz e Sousa, uma pareceu-nos especialmente polissêmica: a da noite. Filtrada numa mesma dimensão noturna da voz poética, tal imagem – arquitetada não pelo flash direto do olhar, mas pela manifestação sensorial de um estado “embriagado” de composição fanopeica – reflete uma consciência do conflito, não somente no que tange à cultura, mas também à estética e à visão política de mundo. Por mais estética que esta seja, ela esconde uma voz (poética e/ou narrativa) que pode ser um eco, um ruído, enfim, um som que deixa entrever também o seu silêncio.

É nesse espaço entre som e sentido, entre voz e ruído, entre vazio e preenchimento que acreditamos encontrar Cruz e Sousa e a sua manifestação do ético como valor inseparável do estético. Homem criado no núcleo de um grande conflito, ele se decompôs como sujeito ao ser composto por culturas díspares e, por vezes, abnegadas. De um lado, um branco e suas significações estéticas e religiosas e, de outro, um “corpo escuro”, impossibilitado de se manifestar. Marcado também por um gênio alegórico, assim como Baudelaire, o poeta foi provocado pelo projeto de modernização nacional, que, ao contrário do que ocorrerá na França com as reformas urbanísticas de Haussmann, projetou-se como uma nova fase dos ideais intelectivos dos pensadores e cientistas brasileiros. Para Stegagno-Picchio (2004), o mais refinado e sensível dentre os simbolistas é um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos. Segundo ela, somente com o modernismo latino-americano começa-se a valorizar o autor, especialmente pela crítica historiográfica e por inúmeros poetas dessa literatura:

Começa contemporaneamente a valorização por parte dos arautos do Modernismo latino americano (movimento, em certo sentido, paralelo ao Parnasianismo-Simbolismo brasileiro), Leopoldo Lugones, Joan Más i Pi, Eugenio Dias Romero, entusiasma-se pelo simbolista negro. Darío imita-o na introdução ao seu *Canto errante* e em vários lugares de seu *Poema Del otoño y otros poemas* (1907: “La Cartuja”). Do Peru, Ventura Garcia Calderón proclama que “Cruz e Sousa é, sem dúvida, comparável a Baudelaire sem que o mundo o saiba, visto que escreve em português”: o eterno drama de quem não nasce francês (ou anglófono). Maeterlinck descobre-o para a Europa. E então também o Brasil dá-se conta dele, pois que dele faz começar a moderna poesia brasileira. Em 1943, finalmente, o reconhecimento europeu, a obra de Bastide (...) (2004:341).

Inspirado pelas leituras da poesia francesa, o poeta (re) criou uma estética de sensibilidade rara e de extrema sofisticação no que diz respeito à construção das imagens sobrepostas, ao preciosismo vocabular (muitas vezes neológico), à polifonia poética e a muitos outros aspectos associados, inclusive, à sua experiência como poeta e sujeito negro. A esse respeito, podemos afirmar que Cruz e Sousa desenhou espaços imaginários a partir de imagens que são criadas por meio de um modo de ser e de sentir a realidade circundante. Portanto, a sua criação artística só se fez reativa (*desviante da norma*) porque nela é-nos possível observar uma estética que explorou um vetor ético que pulsa na linguagem e no símbolo. É também por meio do diálogo com a literatura europeia (especialmente com a francesa e com a portuguesa) que notamos arquejar, na sua escrita, temas relacionados à modernidade literária.

Por todas essas margens literárias, Cruz e Sousa congrega, no corpo de sua obra, uma *poética de instâncias* (múltiplas) e, por isso mesmo, torna-se inclassificável, tendo em vista o seu processo de estilização, a sua forma e a tematização múltipla e vaga. Utilizamos o termo *inclassificável* por não nos ser possível chamá-lo somente de poeta simbolista, como pontuamos em passagens do nosso trabalho. Interessou-nos, em grande medida, a sua vida partida, a sua obra, o poeta como personagem de sua própria escrita, que performatiza, dramatiza o processo de criação e a experiência diante das relações socioculturais. Essa opção de leitura permite-nos perceber o modo como o escritor arquitetou a sua poesia, dialogando – não apenas com a

literatura – mas com a tradição filosófica metafísica, com a música, com a pintura, com o teatro, entre outras artes. É também nesse sentido que Cruz e Sousa está sempre em *diálogo artístico* porque cria analogias e um gênero singular de correspondência materializados na transfiguração de outros signos artísticos em arte poética.

Por isso, construímos uma leitura que gira, ainda, em torno de uma *metapoética*, no sentido de haver confluências estéticas e possíveis ultrapassagens. A criação em prosa do escritor muitas vezes esteve influenciada pelos modos de evolução da cultura e da sociedade, evidenciando, ironicamente, o grotesco e o estranho de tais modificações. Talvez por isso a sua opção pela estética simbolista já consiga sugerir um pouco do seu projeto político e ideológico – marcado quase sempre pelo silêncio (mas não pelo silenciamento); pela fratura, e pela arte no seu mais elevado grau de manifestação estética.

É, muitas vezes, nas margens do texto poético – nas epígrafes, nas referências literárias – que conseguimos romper um pedaço desse silêncio e desvelar a multiplicidade simbólica do *branco e do preto-negro* na escrita sousiana. Roger Bastide, em “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa” (1943), disserta sobre a cor branca na produção do poeta, associando-a ao seu suposto desejo de tornar-se um “artista ariano”. Marcado, evidentemente, pelas teorias deterministas, ainda em voga na primeira metade do século XX, o pesquisador francês parece deixar de lado a dimensão estética do movimento simbolista – a exemplo da *correspondência* swedenborgiana, das teorias sinestésicas e das associações místicas do significante com a cor branca e com as outras cores – para construir uma análise fundamentada “na influência do meio”. Esquece-se Bastide, no entanto, da arquitetura poética, da linguagem, que pode ser símbolo-imagem, mas nunca a realidade preconcebida. Esquece-se Bastide da fruição de Cruz e Sousa, da sua escrita, da sua opção pelo *eu-personagem*.

Não poderia deixar de mencionar a nossa dificuldade nessa tentativa de leitura em que o texto poético é, quase sempre, composição – entendida como peça original, como estrutura, como método, como técnica e, portanto, como imaginação. Nesse caminho entre vida e arte – entre *rasura como método* –

inscreve-se o poeta negro e o vazio da incompreensão. Esse movimento complexo, intensificado no Brasil pelo próprio escritor, possibilita-nos perceber o trabalho do artista que, pacientemente, tece os seus fios de seda com inúmeras funções e não com apenas uma. O objetivo do crítico, nesse sentido, é captar uma dessas sendas, um desses modos de fiar e traduzi-los – não necessariamente por meio das convenções. Preferimos acreditar não em uma estética única e acabada, mas em manifestações poéticas que tinham, como ideal comum, a linguagem do rumor e de *motivos abstratos diversos*.

Tentei apreendê-la um pouco sobre o clarão incerto e criticado do cientificismo oitocentista, especialmente se se considerar que a escrita sousiana sugere muito mais do que expressa; musicaliza muito mais do que manifesta; sonha muito mais do que se realiza; estetiza-se muito mais do que revela. Cruz e Sousa aspirou, densamente, o *universal na cultura* – por meio dos duplos e das consciências em processos contínuos de formação. Inicialmente, tinha-se a humanização e, depois, o seu *instinto de nacionalidade*, de *negritude*. No transcurso rico e poético dessa poesia, vários foram os estilos, várias as manifestações – oscilando entre o comedimento clássico e a tensão das formas, entre o poema em prosa, os sonetos e os longos poemas de *Faróis* (1905). Não obstante sua breve vida de amargura, Cruz e Sousa é, não apenas um poeta, mas um personagem-artista com experiência poética absoluta. Sua obra: um ruído, uma rasura, uma escrita do eu.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.
- \_\_\_\_\_. “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Livraria Duas Cidades: Editora. 34, 2003, p.65-89.
- AGAMBEN, G. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ANDRADE, Mario. *Obra imatura*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. “A noite em Cruz e Sousa”. *Outros achados e*
- AUGUSTO, Ronald. “CRUZ E SOUZA: MAKE IT NEW”. In: *Sibila: poesia e cultura*. ([www.sibila.com.br](http://www.sibila.com.br)). Acesso em 22 de junho de 2010.
- ÁVILA, Myrian. “Dupla consciência e parataxe como conceitos críticos”. *Revista virtual Remate de Males – 28(2) – jul./dez. 2008*, p. 189-196.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana*. 3ª ed. Rio de Janeiro: INL, 1951.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: 1986.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo. Cultrix, 1977.
- \_\_\_\_\_. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Preparação do Romance vol. I*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Preparação do Romance vol. II*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BASTIDE, Roger. “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1943, p.87-125.
- BAUDELAIRE, Charles. *OEuvres complètes*. Paris: Seuil, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: imprensa Oficial Do Estado de São Paulo, 2006.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BERNARD, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1959.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia. Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. *22 por 22 - A Semana de Arte Moderna Vista pelos Seus Contemporâneos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BOSI, Alfredo. "Poesia versus Racismo". *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 233-253.

\_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

\_\_\_\_\_. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BREMOND, Henri. *La poésie pure*. Paris: Bernard Grasset, 1925.

CAVALIERE, Arlete. (org) *Tipologia do simbolismo nas culturas russas e ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CAMPOS, Augusto. *Rimbaud Livre*. São Paulo: Perspectiva, 1992. Programação visual: Augusto de Campos e Arnaldo Antunes (Col. part.).

\_\_\_\_\_. *Metalinguagem & Outras Metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 9. Ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAROLLO, Cassiana L. *Decadismo e simbolismo no Brasil – crítica e poética*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos Editora, 1980.

- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Vol. V. São Paulo: Editora O Cruzeiro, 1964.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 18 ed. RJ: José Olympio, 1982.
- COMAS, Juan. *Raça e ciência*. São Paulo: Perspectiva, 1970-72. 2V.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O demônio da teoria: literatura e senso-comum*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- COOPER, D. E. *As filosofias do mundo*. São Paulo: Loyola, 2002.
- COSTA LIMA, Luiz. *A Literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- CRUZ e SOUSA, João da. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Missal e Broqueis*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Coleção poetas do Brasil).
- DE FARIAS, Uelinton. *O Dante negro do brasil*. Editora Pallas: Rio de Janeiro, 2008.
- DI FELLIPO, Thiara. *Imagens Poéticas: O negro, a África e a noite na literatura de Oswald de Camargo*. Poslit – Faculdade de Letras – UFMG, 2007.
- DU BOIS, William. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 1999.
- EIKHENBAUM, Boris. et al. *Teoria da literatura. Os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- ELIOT. T. S. *Poesia* (Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira). 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 316 p.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares. “Raça como negociação”. *Brasil afro-brasileiro*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.11-41.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. Edição Standard.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: (da metade do século XIX a meados do século XX)*. 2. Ed. -. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991. 349p

- FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.
- GAUTIER, Théophile. "Prefácio às *Fleurs du mal*" (1868). In: MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e consciência-dupla*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GOBINEAU, Arthur. *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*. Barcelona: Apolo, 1937. 643 p.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1994.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- GUIMARÃES, Antonio Sergio Alfredo. "A modernidade negra". TEORIA E PESQUISA 42 E 43 JANEIRO - JULHO DE 2003. São Paulo: Departamento de Sociologia (USP).
- HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. São Paulo: EDUSP, 2004. Volume IV.
- HUYSMANS, J. -K. *Às Avessas*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- HUGO, Victor-Marie. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- ISER, Wolfgang. *O Ato da leitura: Uma teoria do efeito estético*. V.1. São Paulo: Editora. 34, 1996. 2V.
- JUNQUEIRA, Ivan. *Baudelaire, Eliot, Dylan Thomas: três visões da modernidade*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valerio Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- LEIRIS, Michel. *A idade viril*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.



- LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico*. Tradução Angel G. Loureiro. In: La autobiografía y SUS problemas teóricos: estúdios e investigación documental. Revista Suplementos Anthropos. Barcelona, n. 29, n. esp., p.47-61, 1991. Tradução do primeiro capítulo do livro *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p.13-46.
- LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- LIMA, ALCEU AMOROSO. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1956.
- LISBOA, Henriqueta. "Poesia pura". In: \_\_\_\_\_. *Convívio poético*. Belo Horizonte: Secretaria da Educação do Estado de Minas Gerais, 1955.
- MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. 2. Ed. cor. e aum. Rio de Janeiro: 1972.
- MALLARMÉ. *Mallarmé*. Trad. Augusto de Campos; Décio Pignatari; Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombra*. São Paulo; Perspectiva, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Afrografias da memória*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *O simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.
- \_\_\_\_\_. *A criação literária – prosa*. Vol.1. São Paulo: Cultrix, 2001.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura brasileira*. 3 v. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MORETTO, Fúlvia L.M. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2v.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org) *Cartas de Cruz e Sousa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Revista de história da biblioteca Nacional*. Ano 3. Nº. 30, março de 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- 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.
- OLIVEIRA, Anelito. *O clamor da letra: elementos de ontologia, mística e alteridade na obra de Cruz e Sousa*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2006.
- PAES, José Paulo. "Huysmans ou a nevrose do novo". In: HUYSMANS, J.-K. *Às avessas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.
- PAUL, Valéry. "Poesia e Pensamento abstrato". *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007. P. 193-210.
- PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PEIXOTO, Sérgio Alves. "A poética simbolista". *A consciência criadora na poesia brasileira*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França". In: \_\_\_\_\_. *Barthes*. São Paulo: Cultrix, 2007.
- PERRY, Gill. *Primitivismo, Cubismo e Abstração: começo do século XX*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *Literatura brasileira das origens a 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação poética*. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.
- PINTO, Manuel da Costa. *Albert Camus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- POE, Edgar Allan. *Complete tales & poems*. New York: Vintage Books, 1975.
- POMPÉIA, R. 1982. *Canções sem metro*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/OLAC.
- PORMOSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

- RABELLO, Ivone Daré. *Um Canto à Margem: Uma Leitura da Poética de Cruz e Sousa*. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- RAEDERS, Georges. *O Conde de Gobineau no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. [Tradução de Mônica de Castro Netto]. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RAVETTI, Graciela. (Org.). *Performance, exílio, fronteiras. Errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de letras românticas, POSLIT/FALE/UFMG, 2002.
- RICIERI, Francine (org.). *Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira*. São Paulo: Cia. Ed. Nacional; Lazuli, 2007.
- RIMBAUD, Arthur. *Uma temporada no Inferno*. Editora Cultrix, 1988.
- RIO, João do. “A Rua”. *A Alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das letras, 2005. p. 45-87.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Mal estar na modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHWARZ, Roberto (org.). “Os pobres na literatura brasileira”. São Paulo: Brasiliense, 1983. \_\_\_\_\_. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SAUSSURE, F. de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini ET al. São Paulo, Cultrix & Edusp, 1969.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1997.
- SCHWARCZ, Lilian Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Luiz. *Um desafio submerso: Evocações, de Cruz e Sousa, e seus aspectos de construção poética*. Dissertação defendida em 1999 (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

\_\_\_\_\_. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto*. Tese defendida em 2005. (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

SOUSA, Cruz e. *Missal e Broqueis*. Introdução, organização e fixação de texto Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Poetas do Brasil).

\_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. 889 p.

SOUZA, Eneida Maria de. “Notas sobre a crítica biográfica”. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

TEIXEIRA, Ivan. *Missal e Broquéis*. Introdução, organização e fixação de texto Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (Poetas do Brasil).

TELES, Gilberto Mendonça. “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte”, *Vanguarda europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis, 2005. P. 378-397.

VALERY, Paul. “Poesia e Pensamento abstrato”. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007. P. 193-210.

VERISSIMO, José. *História da literatura brasileira de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

VERLAINE, Paul. *Festas Galantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

\_\_\_\_\_. *A voz dos botequins e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2010.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870-1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## Permanências (três fragmentos em prosa)

### I. Um encontro

Nada. Nem mesmo o menor ruído de um corpo desejado nesse encontro delicadamente marcado. Trêmulo, pergunto-me: devo permanecer na indefinida escuridão de uma noite que sopra permanências? Algo me faz continuar a ser. No azul-frio de uma casa aberta, perco-me entre as lacunas de um tempo já com raras estrelas. Um encontro marcado seria mais uma necessidade de reinventar. O real. O nada. Se algo me faz permanecer, é porque devo confessar o silêncio de alguma vida perdida, pendida na teia turva do meu corpo. Hesito em dizer. Às vezes, o melhor mesmo é sentir com: os olhos, a boca, as mãos. Pois, se não há encontro, resta apenas um corpo e suas ruínas rutiladas. Sou apenas um vulto noturnamente perdido nas linhas da Avenida Central. Espero, desesperadamente. Não me importo em ser ausência, em ter ausência. No final, estamos sempre escondidos no mundo.

### II. Na noite

Três horas. Em meio ao silêncio ainda noturno, as vibrações de um relógio elevam-se para despertar um universo surreal. Moças da noite ainda permanecem acesas a espera de mais um corpo que lhes brindem com o desejo. Sentados, jovens tocam em fumaças e se arrepiam com línguas que giram em paralelas. Ruas tesas demonstram encanto pelas donas de rosa que se oferecem, aristocraticamente, à lua. Do meu quarto, vejo apenas esperanças rotas. Gosto é de olhar as impurezas do branco. É preciso reinventar, criar novas emoções, novos sentimentos. Escrever é repousar o tempo do seu sofrível trabalho de esquecimento. Escreve-se para ficcionalizar os ventos.

### O CORPO-RESÍDUO: SOUSIANAS

Era preciso superar a estranheza da noite. Da minha noite. Noite dos meus olhos. Da minha pele. Do meu corpo. Do meu ser. De repente, cada sensação se

transformava em rituais intensos, apertados e contínuos. Dureza mesmo é apalpar o esquecimento, o vazio, o oco. Com Gavita, andaria desertos, sobressaltado pelo espanto e pela estranheza de errar noturnamente com uma adorável e linda louca. [“A pouco e pouco – dois exilados personagens do Nada – parávamos no caminho solitário, cogitando o rumo...”]. Era preciso continuar, andar, andar loucamente, como loucamente estávamos eu e ela. A loucura é apenas o desejo de revelar os segredos de outro mundo: meu mundo. Madrugada no flash da lua. Ruas tortas, esquinas habitadas pelo gingado evanescente de fumaças. Um pedaço, um corpo, um eu. Lugar estranho esse: frio e vazio. O lugar da escrita, do ruído, do resíduo: lugar do eu.

## **ANEXOS**

### **AS CARTAS: a biografia como biografema**

Estas cartas – apenas algumas das inúmeras pertencentes à experiência instigante de Cruz e Sousa – possibilitaram-me (re) conhecer, ficcionalizar, criar e poetizar a persona do poeta negro brasileiro. São pequenos fragmentos – à maneira de sua vida fragmentada – que apontam e possibilitam a nós, leitores, reconhecer, imaginar e ficcionalizar o escritor. A escrita, os amores, a vida, a morte, o estilo, os amigos, as referências, enfim, a obra não totalizada: eis algumas veredas de Cruz e Sousa.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Essas cartas foram originalmente publicadas na *Obra completa* de Cruz e Sousa, editada pela Nova Aguilar, 2002.

## EM DESTERRO: A ABOLIÇÃO

À SOCIEDADE CARNAVALESCA DIABO A QUATRO

Desterro, 31 de maio de 1887.

Ilmos. Srs.

Cumpre-me responder ao ofício de Vv. Ss. que me foi dirigido em data de 20 deste mês. Agradecendo, sumamente penhorado, as amabilidades cavalheirasas e distinções que no aludido ofício me fazem, cabe-me a ocasião de cumprimentar, de saudar altamente, com um largo sopro de retumbante clarim de aplauso, a digna e prestimosíssima Sociedade Carnavalesca Diabo a Quatro, à qual Vv. Ss. estão agremiados, pela idéia grandiosa e simpática de promover a libertação dos cativos desta capital. A Sociedade Diabo a Quatro, que ri, que solta a gargalhada do bom humor que abre nos corações de todos, ao sol da idéia, a luminosa e resplandecem te febre da alegria, nos curtos dias do seu curto mas pitoresco reinado de galhofa e de crítica - os dias de carnaval - definiu e ampliou ainda mais a alma franca e forte que costuma ter nas festas de Momo, dando a essa alma toda a amplidão serena da liberdade.

Eu faço significar, com toda a lealdade, o meu aplauso a essa estimável corporação, e ponho ao dispor da bela causa dos tristes, não só a minha insignificante e deslustrada pena, não só o meu pequenino préstimo intelectual, mas todo o meu coração de patrício, que é, para estes casos, o fator absoluto, aberto como um estandarte de paz e democracia. A Sociedade Diabo a Quatro que tenha sempre como divisa de luta este princípio filosófico e político de um economista inglês: "Destruir para organizar". Deus guarde a Vv. Ss.

*Cruz e Sousa.*



## O AMOR: GAVITA

Noite de terça-feira, 20 de setembro, às 7 horas.

Minha adorada noiva

Saudades, saudades, muitas saudades é o que eu sinto por ti.

Escrevo-te triste por não te ver e tenho, na hora em que te escrevo, o teu querido retrato diante de mim, entre os meus livros, companheiros dos meus sofrimentos.

Minha Vivi estremecida, nunca me esquecerei do dia 18 de setembro, aniversário do dia em que tive o prazer de ver-te pela primeira vez, de admirar os teus lindos olhos, a graça de todo o teu corpo, toda a tua pessoa amável que me prendeu para sempre com os laços do mais profundo e sincero amor. Acredita, minha filha adorada do coração, que eu te tenho como o consolo maior da minha vida, a luz do meu coração, a esperança feliz da minha alma. Por minha honra te juro que, sempre serei teu, que podes viver descansada, sem desconfiança, porque o teu Cruz nunca será de outra e só à Vivi fará carinhos, dedicará extremos, amizade eterna.

Pela minha honra e pelo dia em que nos vimos pela primeira vez, juro-te que só quero a tua felicidade, só desejo dar-te prazer e tratar-te com os mimos e delicadezas, de que tenho dado provas, bastante.

A todas as horas o meu pensamento voa para onde tu estás, vejo-te sempre, sempre e nunca me esqueço de ti em toda a parte onde estou. És a minha preocupação constante, o meu desejo mais forte, a minha alegria mais do coração. Amo-te, amo-te muito, com todo o meu sangue e com todo o meu orgulho e o meu desejo poderoso é unir-me a ti, viver nos teus braços, protegido pela tua bondade pura, pelas tuas graças que eu adoro, pelos teus olhos que eu beijo. No momento em que te escrevo sinto uma grande falta de ti. Só, no meu quarto, eu só possuo, para consolar-me o teu retrato. Mas é muito pouco. Eu te queria a ti, em pessoa, para te apertar de abraços, pedindo a Deus para abençoar o nosso amor. Esta carta é como mais um juramento feito a ti pelo dia 18 de setembro, em que te vi pela primeira apanhando flores, tu, que és a flor dos meus sonhos.

Espero-te sábado, com aquele penteado de domingo, que te fazia muito bonita. Adeus! Beijo-te muito os olhos, a boca e as mãos e dou-te abraços muito apertados, bem junto ao meu coração, que palpita de saudades por ti.

Teu

*Cruz e Sousa.*

## A NEGAÇÃO (À SUA ARTE, À SUA PELE)

Corte, 8 de janeiro de 1889.

Adorado Virgílio

Estou em maré de enjôo físico e mentalmente fatigado. Fatigado de tudo: de ver e ouvir tanto burro, de escutar tanta sandice e bestialidade e de esperar sem fim por acessos na vida, que nunca chegam. Estou fatalmente condenado à vida de miséria e sordidez, passando-a numa indolência persa, bastante prejudicial à atividade do meu espírito e ao próprio organismo que fica depois amarrado para o trabalho.

Não sei onde vai parar esta coisa. Estou profundamente mal, e só tenho a minha família, só te tenho a ti, a tua belíssima família, o Horácio e todos os outros nobres e bons amigos, que poucos são. Só dessa linda falange de afeições me aflige estar longe e morro, sim de saudades. Não imaginas o que se tem passado por meu ser, vendo a dificuldade tremendíssima, formidável em que está a vida no Rio de Janeiro. Perde-se em vão tempo e nada se consegue. Tudo está furado, de um furo monstro. Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa.

Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano?! Para quê? Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo o leito, cuspidado de todo o lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor! Vir pela hierarquia de Eça, ou de Zola, generalizar Spencer ou Gama Rosa, ter estesia artística e verve, com esta cor? Horrível

És um coração partido, acabo de saber pela tua chorosa carta. Broken heart!  
*Broken heart!*

A tua Lily emigrou, doce pássaro d'amor, para esta tumultuosa cidade. Hoje vou vê-la e à mãe e as flores que elas espalharam pela tua lembrança e pelo teu coração, eu farei com que cheguem ainda vivas e cheirosas junto de ti. Quero ver como essa avezinha escocesa trina de amor e saudade ...

Adeus! Saudades infinitas à tua encantadora família, e que eu lhe desejo bons anos de ouro e de festas alegríssimas no meio da mais soberana das satisfações.

Abraços no celestial Horácio, no Araújo, no Jansen e no digno Lopes da nossa Tribuna e no excelente e adorabilíssimo Bithencourt.

Veste o "croisé" e vai, por minha parte, apresentar pêsames sinceros e honestos às tuas Exmas. primas, pela morte do cavalheiro, do limpo homem de distinção José Feliciano Alves de Brito. Não te esqueças. Honra-me por esse modo delicado e gentil. Abraça-te terrivelmente saudoso.

*Cruz e Sousa.*

## O POETA-CRÍTICO (A POESIA)

A Gonzaga Duque

Rio, 11 de abril de 1894.

Na impossibilidade de falar-te calmamente, escrevo-te uma ligeira exposição sobre a *Revista dos Novos*.

Penso que o grupo que deve naturalmente constituir os combatentes da Revista dos Novos tem de ser composto da tua individualidade, Emiliano Pernetá, Oscar Rosas, Arthur de Miranda, Nestor Victor, B. Lopes, Emílio de Menezes, Lima Campos, Araújo Figueiredo, Virgílio Várzea, Santa Rita, Maurício Jubim, Cruz e Sousa e Gustavo Lacerda, simplesmente sendo que este último deverá dar escritos sintéticos, muito generalizados, sem personalismo, sobre política socialista. Penso assim porque esses foram sempre, mais ou menos de vários modos intelectuais, e em tese, os nossos companheiros, tendo cada um deles, na proporção de sua aptidão, na esfera de sua perfectibilidade, um sentimento homogêneo do sentimento comum na Arte do Pensamento escrito. Penso também que o único homem fora da nossa linha artística de seleção relativa possível, que deve ser simpaticamente admitido, para críticas científicas para artigos de caráter positivo moderno, é o dr. Gama Rosa, que podemos considerar, à parte toda a nossa independência e rebelião como um austero e curioso Patriarca do Pensamento novo.

Os mais, seja quem for, que venham de fora, isto é, que se apresentem com trabalhos estéticos e de tal natureza alevantados e sérios que possam ser admitidos nas colunas nobres da grande "Revista", para o que basta apenas uma análise severa, rigorosa, desses trabalhos.

Enfim, apenas esse deve de ser o grupo fundador, por excelência, deve constituir o corpo uno das ideias da Revista nos seus elevados fundamentos gerais, à parte dos detalhes da compreensão de cada um em particular. Entre esses fundamentos gerais, acho que deve ser um dos principais, o maior e mais firme radicalismo sobre teatro, não permitir seções, notícias ou coisa que diga respeito a teatro que, por princípio e integração de ideias, não deve existir para a nossa orientação d'Arte na *Revista dos novos*.

Teu

*Cruz e Sousa.*

## **A LOUCURA (GAVITA)**

A NESTOR VITOR

Rio, 18 de março de 1896.

Meu Grande Amigo

Peço-te que venhas com a máxima urgência a minha casa, pois minha mulher está acometida de uma exaltação nervosa, devido ao seu cérebro fraco que, apesar das minhas palavras enérgicas em sentido contrário e da minha atitude de franqueza em tais casos, acredita em malefícios e perseguições de toda a espécie. Cá te direi tudo. A tua presença me aclarará o alvitre que devo tomar.

Escrevo-te dolorosamente aflito.

Teu

*Cruz e Sousa.*

## O DESESPERO, A ANGÚSTIA: A EXCLUSÃO

A Alberto Costa

Rio, 8 de maio de 1896.

Meu caro amigo

Abraço-o com afeto e recomendo-me a Exma. família.

Ouso insistir no pedido que lhe fiz por carta, pois acho-me na maior angústia e não tenho outro recurso senão importuna-lo ainda uma vez.

Peço-lhe encarecidamente que me sirva, se não em toda ao menos na metade da importância que eu lhe solicitei. As minhas contrariedades e aflições avolumam-se cada vez mais.

O amigo não pode calcular certamente nem a metade da situação porque estou passando.

Pode confiar na pessoa que lhe entregar esta carta. Sempre ao seu dispor, com simpatia e reconhecimento.

Am° Obmo

*Cruz e Sousa.*

**A AMIZADE: O ACONCHEGO**

A NESTOR VITOR

Rio, 27 de dezembro de 1897.

Meu Nestor,

Não sei se estará chegando realmente o meu fim; - mas hoje pela manhã tive uma síncope tão longa que supus ser a morte. No entanto, ainda não perdi nem perco de todo a coragem. Há 15 dias tenho tido uma febre doida, devido, certamente, ao desarranjo intestinal em que ando.

Mas o pior, meu velho, é que estou numa indigência horrível, sem vintém para remédios, para leite, para nada, para nada! Um horror!

Minha mulher diz que eu sou um fantasma, que anda pela casa!

Se pudesses vir hoje até cá, não só para me confortares com a tua presença, mas também para me orientares n'algum ponto desta terrível moléstia, será uma alegria para o meu espírito e uma paz para o meu coração.

Teu

*Cruz e Sousa.*

## **A MORTE: A SENSACÃO**

A Araujo Figueiredo

Rio, janeiro de 1898.

Meu Araujo

Que os meus braços amigos te apertem bem de encontro ao meu coração, no momento em que receberes estas linhas saudosas. Mas escrevo-tas, meu querido irmão, com a alma dilacerada de angústias, porque me vejo a morrer aos poucos, e quisera, pelo menos passar alguns dias contigo, antes que isso sucedesse, pois vejo em ti um grande e afetuoso amparo aos meus últimos desejos. Fala com teu amigo José Fernandes Martins, e arranja com ele uma condução no paquete Industrial, para mim, para a Gavita e para os meus quatro filhos. Se escapar da morte que, no entanto, julgo próxima, ajudar-te-ei no teu colégio, ouviste? Saudades.

O teu pelo coração e pela arte,

*Cruz e Sousa.*



## A MOLÉSTIA

17 de março de 1898.

Meu caro Nestor

Cheguei sem novidade a 16 deste por 7 horas e meia da manhã desse dia. Fiquei cansadíssimo da viagem. Nada tenho de importante mais a dizer-te. Os remédios tomo-os regularmente. Preciso com muita urgência de dinheiro. Isto aqui é muito agradável. Depois mandarei dizer tudo. Não te esqueças do dinheiro.

Lembranças de Gavita

Teu

*Cruz e Sousa.*

Como vão os meus filhos que aí ficaram? Fico no hotel Amadeu. Sobrado. Diária 6\$000. No correr da Estação.

Abraço todos os amigos

*Cruz.*

## O SIMBOLISMO: O RUÍDOS

### DEDICATÓRIAS DE *MISSAL*

#### A ARAÚJO FIGUEIREDO:

Araújo Figueiredo

Na serenidade desta página clara, quero perpetuar, como na corrente do Tempo, a Amizade, o Culto Intelectual, o alto Amor estético que te consagrou, mirras e incensos do meu ser devotado. A ti, Coração nobre; a ti, luminosa Cabeça; a ti, delicioso poeta dos Campos, dos Mares, das Rosas, dos Astros; a ti, amigo-irmão, casta e branca natureza de Sonhador olímpico, Israelita da Arte, que tens a virgindade emotiva das Forças novas, originais/este Missal de Abstração, de Espiritualidade, de Forma.

*Cruz e Sousa.*

Rio de Janeiro, 13 de março de 1893.

#### A TIBÚRCIO DE FREITAS

Meu adorável Tibúrcio

À tua penetrante compreensão de Arte, à tua delicadeza de sentir flores raras e luminosas deste meio-ofereço este exemplar do Missal, para que, lendo-o muitas vezes, em repouso, possas avaliar da espontânea, viva e comovida simpatia intelectual que me ligou a ti serenamente, num movimento estranho, misterioso e íntimo de almas que se amam e percebem.

Assim, belo Tibúrcio, aqui me tens encerrado em essência abstrata de Pensamento/palpitando junto ao teu coração bom e franco, nobre e valoroso, que tão afetivamente me acolhe.

*Cruz e Sousa.*

Rio, 5, novembro de 1893.