UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LITERATURA BRASILEIRA

DOUGLAS FERREIRA DE PAULA

Mescla estilística e ambiguidade em *Broquéis* de Cruz e Sousa

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LITERATURA BRASILEIRA

DOUGLAS FERREIRA DE PAULA

Mescla estilística e ambiguidade em *Broquéis* de Cruz e Sousa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras, Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jefferson Agostini Mello

São Paulo

2013

RESUMO

PAULA, Douglas Ferreira de. **Mescla estilística e ambiguidade em Broquéis de Cruz e Sousa**. São Paulo, FFLCH: 2013. Dissertação de Mestrado.

Em termos gerais, este trabalho consiste em uma análise do livro de poesia *Broquéis*. Percorrendo linhas de força da trajetória intelectual do poeta João da Cruz e Sousa (1861-1898) e abordando aspectos de sua fortuna crítica, o estudo pretende ressaltar, entre outros aspectos, as qualidades desse livro. Ainda, apoiando-se em estudos já realizados acerca da literatura do poeta simbolista, a dissertação reforça uma leitura analítica de três poemas em particular. Trata-se dos poemas “Antífona”, “Acrobata da Dor” e “Rebelado”, a partir dos quais destaco traços da poética do livro. Das hipóteses interpretativas, uma delas é que não existe um estilo de poesia “pura”, e que traços gerais do que se convencionou chamar de parnasianismo e decadentismo, sobretudo, mesclam-se ao simbolismo então nascente no Brasil. Do mesmo modo, verifica-se a partir das análises a impossibilidade de descrever estados de espíritos precisos do eu lírico, o que configura uma situação de ambiguidade recorrente nos poemas. Mescla e ambiguidade podem ser entendidas assim tanto por serem respostas concretas de um poeta em uma fase de incertezas culturais e estéticas quanto por serem o resultado objetivo dos processos sociais da arte de final de século, no Brasil. Por fim, o estudo termina destacando que as “faltas” e as “impossibilidades” que marcam a poética de *Broquéis* podem ser tomadas idealmente em termos positivos como expressão de um discurso moderno em torno da crise da poesia, aliando assim a poética de Cruz e Sousa à modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: *Broquéis*; Cruz e Sousa; análise literária; literatura brasileira.

ABSTRACT

PAULA, Douglas Ferreira de. **Merges and ambiguity in *Broquéis* of Cruz e Sousa**. São Paulo, FFLCH: 2013. Master's Dissertation.

In general terms, this work is an analysis of the book of poetry *Broquéis*. Traversing through lines of the intellectual trajectory of the poet João da Cruz e Sousa (1861-1898) and addressing aspects of his critical fortune, the study aims to highlight the qualities of this book. Leaning on previous studies about the literature of symbolist poet, the dissertation reinforces analytical reading three poems in particular. These are the poems “Antífona”, “Acrobata da Dor” and “Rebelado”, from which highlight traits poetic from book. Of the interpretative hypotheses, one is that there isn't a style of "pure" poetry, and general features than was conventionally called parnassianism and decadentism above all mingle symbolism nascent in Brazil. Similarly, it appears from the analysis of the impossibility of describing precise states of spirit the lyrical, which configures a recurring ambiguity in the poems. Merges and ambiguity can be understood so much for being a poet of concrete answers in a period of uncertainty as cultural and aesthetic objective for being the result of social processes of late twentieth century art in Brazil. Finally, the study ends by pointing out that the "faults" and the "impossibilities" that mark the poetic *Broquéis* can ideally be taken in positive terms as an expression of a modern discourse around the crisis of poetry, thus combining the poetics of Cruz e Sousa to modernity.

KEYWORDS: Broquéis; Cruz e Sousa; literary analysis; Brazilian literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	06
1. Cruz e Sousa e a sociedade dos Oitocentos brasileiro.....	11
1.1 Cruz e Sousa e a atividade intelectual.....	11
1.2 Cruz e Sousa e a “nova” forma poética.....	17
2. Broquéis, sua recepção e fortuna crítica.....	23
2.1 Três investidas e seus resultados.....	31
2.1.1 A intuição crítica de Nestor Vitor.....	31
2.1.2 O distanciamento analítico em 1923.....	34
2.1.3 Linguagem e Formalismo em Broquéis.....	37
2.1.4 Entre “arranjos” e “procedimentos de criação”.....	41
2.1.5 Ivan Teixeira e a “modernidade” de Broquéis.....	47
3. Mescla e ambiguidade em três poemas de <i>Broquéis</i>	55
3.1 Antífona.....	55
3.2 Acrobata da Dor.....	66
3.3 Rebelado.....	76
4. O discurso da modernidade em Broquéis.....	83
4.1 O discurso da crise.....	84
4.2 Projeção de modernidade.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	101

Introdução

Depois de *Missal*, *Broquéis* seria o segundo livro de autoria de Cruz e Sousa a ser publicado nos meios intelectuais brasileiros do século XIX¹. Pode-se considerar essas duas obras como iniciadoras do simbolismo no Brasil e, ao mesmo tempo, como a tentativa (fracassada) de o poeta estabelecer-se no meio literário da capital da República, o Rio de Janeiro.

Tendo recebido negativa recepção dos principais críticos da época e indiferença da grande imprensa, Cruz e Sousa continuou produzindo durante os próximos cinco anos, vindo a falecer em 1898, sem nunca mais publicar obras em prosa ou em verso. Há, portanto, aí um corte significativo na sua produção: se a recepção² é parte constitutiva do sistema literário, os contornos que adquirem essas duas obras publicadas em vida devem permitir uma outra leitura da obra póstuma de Cruz e Sousa, organizada inicialmente por Nestor Vitor (1923) e depois pelo trabalho minucioso de Andrade Murici (1945 e 1961).

Quero dizer, com isso, que não se pode tomar a obra do poeta como um projeto com propósitos estéticos, culturais ou políticos bem definidos, como uma “linha ascendente”, na qual se veria nos livros finais um processo de amadurecimento e superioridade em relação à obra inicial. Cruz e Sousa não teve tempo para depurar sua obra; ela não foi, pois, objeto de longo desenvolvimento. Sabe-se, por exemplo, pelos depoimentos de amigos como Nestor Vitor que as duas obras iniciais foram escritas em um período curto de tempo.

1 Em 1885, Cruz e Sousa teve a obra *Tropos e Fantasia* também publicada, mas em parceria com Virgílio Várzea.

2 Por recepção, tomamos a explicação feita por Nitrini (2010), segundo a qual a “recepção como noção estética abrange um duplo sentido: passivo e ativo ao mesmo tempo. Define-se como um ato de face dupla que compreende, simultaneamente o efeito produzido pela obra e a maneira como esta é recebida pelo público. Este ou o destinatário podem reagir de vários modos: consumir simplesmente a obra ou criticá-la, admirá-la ou recusá-la, deleitar-se com sua forma, interpretar seu conteúdo, assumir uma interpretação reconhecida ou tentar apresentar uma nova (...)” (p. 171).

Broquéis, particularmente, teria sido escrita nos anos iniciais de chegada do poeta à capital (logo, de 1890 a 1893). Nasceu da convergência de tendências já fixadas no meio literário brasileiro, das importações culturais, principalmente as francesas, da formação estética do poeta (na qual o romantismo tardio teve grande relevância, como se pode ver nos poemas esparsos da década de 80)³, da necessidade de ascender socialmente por meio da carreira literária e, sem dúvida, da personalidade “exótica”, “arrogante” e “orgulhosa” do poeta, como descreviam os seus contemporâneos⁴.

Por consequência, parto de um pressuposto que será reafirmado ao longo do texto: o livro de poesia *Broquéis* é etapa importante de um percurso intelectual, com as deficiências e os avanços que esse percurso objetivamente poderia produzir.

Ver *Broquéis* dessa maneira pressupõe compreender como convergem experiências pessoais e históricas, demonstrando assim a singularidade da obra.

Desse modo, tratarei, no primeiro capítulo, da experiência histórica em que o intelectual Cruz e Sousa esteve inserido e dos limites culturais que a Primeira República impunha. Dos primeiros poemas abolicionistas e de estética mais claramente romântica à aceitação de uma “nova” poesia, há um caminho marcado por escolhas pessoais, mas também e, sobretudo, por limitações de ordem sociocultural.

No segundo capítulo, dedico-me a encarar a fortuna crítica que se estabeleceu em torno do livro do poeta simbolista, dando destaque aos autores e críticos que enxergaram em *Broquéis* também um ponto de chegada, um produto acabado e com qualidades suficientes para ser analisado mais detidamente. Refiro-me aos estudos de Nestor Vítor, Maria Helena

3 Andrade Murici em introdução à obra completa de Cruz e Sousa, a qual ele havia organizado, refere-se a essa produção dos anos 80 como “de manifesta origem retórica e condoreira, à maneira de Pedro Luís, Tobias Barreto e Castro Alves, principalmente deste último” (Murici, Andrade. “Atualidade de Cruz e Sousa” In CRUZ E SOUSA, João da. Obra Completa. p. 24)

4 Lembremos a carta em que o próprio poeta se descrevia como “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” e que se dizia “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”. Trechos da carta a Virgílio Várzea, de janeiro de 1889, publicada na Obra Completa (2000: 822).

Camargo Régis e Ivan Teixeira. Com efeito, nesse capítulo, depois de apresentar as principais críticas que o livro sofreu quando de sua publicação e o seu papel no interior da obra de Cruz e Sousa, passo a descrever e analisar os estudos dos três autores citados acima.

Há em Nestor Vitor o entusiasmo pela obra e a consideração de que o livro *Broquéis* representa uma espécie de “Nebulosa da arte” por trazer uma unidade interna, como se os poemas do livro todos tivessem sido escritos em um “só jato”. Fica, das impressões e comentários do crítico Vitor, a ideia de que o livro não sugere apenas “monotonia” ou “falta de sentido” como observaram alguns críticos da época. O livro sugere algo a respeito da lírica e da personalidade intelectual do poeta negro, a qual o ensaísta e amigo verá como em uma atitude heroica.

A partir de Régis, localizo as qualidades expressivas do livro de Broquéis e como elas foram sendo destrinchadas por alguns analistas. Pádua (in COUTINHO, 1979) teria aberto caminho para o estudo da linguagem do poeta e Régis elabora um estudo apenas sobre *Broquéis*. De fato, trata-se de único livro publicado com uma interpretação em torno dessa obra. Em virtude desse caráter, detenho-me tanto nos pressupostos teóricos utilizados pela autora quanto comento o alcance de suas análises, exemplificando a partir de alguns poemas por ela interpretados. Recolho alguns traços de sua análise (como a ambiguidade, a tensão, o uso dos sonetos, etc.) para utilizar em minhas próprias interpretações a partir do terceiro capítulo.

Por fim, encerro o segundo capítulo com comentários acerca dos ensaios de Ivan Teixeira, publicados em duas edições de *Broquéis*. Ganham relevo as hipóteses de Teixeira por vincularem a ideia de modernidade com as características estruturais do livro de Cruz e Sousa. Como tento demonstrar, o autor associa a modernidade de *Broquéis* a uma utilização de “técnicas modernistas” que veríamos depois em poetas como Mário de Andrade, Carlos Drummond e Cecília Meirelles; tal associação é fraca e compromete a interpretação dos

aspectos originais da obra e de sua modernidade, a meu ver vinculada tanto a aspectos de conteúdo geral e exteriores ao livro (por exemplo, a atitude do poeta frente ao meio cultural) quanto ao uso de temas e técnicas já em voga desde o romantismo, como a ironia, mas que configuram atitudes modernas, pois se mantêm ao longo da série histórica de nossa literatura, bem como um discurso, nos poemas, em torno da crise da poesia, como tento apresentar rapidamente no quarto e último capítulo.

A análise de três poemas representativos da força expressiva do livro aparecem no terceiro capítulo. Nele, interpreto “Antífona”, “Acrobata da Dor” e “Rebelado”. Nessas análises, busco dialogar com os críticos que já se depararam com os poemas e a partir da interpretação dos mesmos tento elencar características ou traços constitutivos da lírica de *Broquéis*, ou melhor, do que considero ser o melhor da lírica dessa obra.

Com a análise de “Antífona”, tento dar conta da apresentação de elementos híbridos que conformam a poética do autor nesse livro. A tensão, que parece marcar a maioria dos poemas e que se inicia nesse poema de abertura, é o jogo entre intenção estética e realização artística. Considerado como um manifesto da “profissão de fé simbolista”, viso a demonstrar como estão imbricados nesse “simbolismo” camadas de parnasianismo, de romantismo, de decadentismo e como essa mistura acaba por tornar-se um questão poética que se revela nos desdobramentos do eu lírico, o qual ora se oculta, como se os mistérios das “Formas” brotassem, ora se mostra, em atitude de estremecimento e de estranheza. Um eu lírico dúbio que problematiza objetivamente a impossibilidade de um projeto de poesia “pura”.

Na análise de o “Acrobata da Dor”, destaco a condição do artista, mas também a importância que o riso e a atitude que ele pressupõe têm para a interpretação desse poema e de outros do livro. A partir da literatura de Baudelaire⁵, pretendo mostrar como o riso é ambíguo por excelência e repete sob outra forma a dubiedade antes atribuída ao eu lírico: ao mesmo

5 Ensaaios reunidos nas obras completas do escritor, como a que utilizamos: *Poesia e Prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

tempo que escancara a dor e escandaliza o público, o riso também esconde a dor do artista, do poeta e omite as tramas que o constituem.

Na última análise do terceiro capítulo, destaco outra vez a existência do riso, mas privilegio inicialmente o vínculo desse poema com o poema de abertura e com o poema anterior, “Acrobata da Dor”, a partir de um elemento que se repete: a imagem do sangue. Indício de um “romantismo tardio” e de um passado “manchado”, o sangue aparece nos três poemas conspurcando tanto no nível das imagens quanto da própria temática os objetivos de se alcançar uma poética unívoca. Depois dessa primeira investida, construída sobre a imagem do sangue, evidencio as oposições e tensões que marcam todo o poema e que não se resolvem em sua estrutura (o caráter do riso, as intenções do eu lírico, a necessidade de afirmar preceitos estéticos supostamente contraditórios, etc.).

O quarto e último capítulo busca sistematizar algumas ideias que antes já haviam sido esboçadas. Assim, localiza o que chamei de “atitude moderna” de *Broquéis* a partir da interpretação da relação da obra com o seu autor, da atitude “heroica” do poeta face às incertezas e configurações socioculturais da Primeira República, e da utilização de certas técnicas e temáticas já existentes mas que perduraram e que se encontram em vários dos poemas do livro. Com efeito, a partir da noção de que a modernidade instaura um discurso em torno da crise da poesia, busco ilustrar como alguns poemas do livro, além dos já analisados, apresentam uma reflexão em torno do fazer poético. Na breve leitura em torno de “Tortura eterna” e “Lembranças apagadas” evidencio como a ambiguidade dos poemas não se configura apenas no nível das imagens, mas é traço recorrente de uma poética que trata da impossibilidade e da impotência do fazer lírico enquanto desdobra esse fazer em matéria para a poesia.

Capítulo 1

Cruz e Sousa e a sociedade dos Oitocentos brasileiro

1.1 Cruz e Sousa e a atividade intelectual

Retomo breves traços biográficos já conhecidos de Cruz e Sousa com base em estudos e ensaios como o de Magalhães Júnior (1972), o de Murici (2000) e o de Oliveira Neto (2010)

⁶.

Cruz e Sousa nasceu em 24 de novembro de 1861, filho de Carolina Eva da Conceição, negra escrava liberta e Mestre Guilherme, escravo liberto apenas em 1865 por seu senhor Coronel Guilherme Xavier de Sousa, cuja esposa, Clarinda Fagundes de Sousa, ensinou o menino João da Cruz a ler e a escrever.

Como mostrou ser prodigioso nos estudos, escrevendo seus primeiros poemas aos setes anos, foi cuidado pelo casal de senhores, sendo matriculado no Ateneu Provincial Catarinense em 1871, onde fica até fins de 1875.

Com 16 anos, publica seus primeiros versos nos jornais da Província do Desterro, ganha notoriedade como um precoce talento. Em 1881, com o amigo Virgílio Várzea, funda um pequeno semanário denominado *Colombo*. Afeiçãoado pelo Romantismo abolicionista de Castro Alves, dedica um dos números de seu jornal ao poeta condoreiro, por ocasião de 10 anos de sua morte.

Por essa época, parece ter escrito um de seus poemas antiescravistas, reunido postumamente em *O Livro Derradeiro*, cuja inclinação estética faz lembrar a retórica condoreira do poeta baiano. Trata-se do poema “Escravocratas”⁷, no qual o poeta, de forma

⁶ Ver indicações completas nas Referências Bibliográficas.

⁷ Todos os poemas citados ao longo da dissertação podem ser encontrados na edição organizada por Andrade Murici. *Cruz e Sousa. Obra Completa*, publicada originalmente em 1961 e que teve duas reimpressões, a de 1995 e a de 2000. Utilizamos a de 2000, cujo poema citado encontra-se na página 234.

grandiloquente, denuncia os “trânsfugas do bem”, que vivem “à luz de um privilégio”, e anuncia o seu desejo de vingança na estrofe final do soneto:

Eu quero em rude verso altivo adamastórico,
vermelho, colossal, d’estrépito, gongórico,
castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!

Vê-se que o tom dramático e emocional esconde certo distanciamento que outro poema desse livro evidencia. Falo do poema “Da Senzala”⁸, no qual se vislumbra a atitude ativa do poeta que analisa a situação dos cativos, a degeneração de suas personalidades em um ambiente de tanto horror.

De dentro da senzala escura e lamacenta
aonde o infeliz
de lágrimas em fel, de ódio se alimenta
tornando meretriz.

A alma que ele tinha, ovante, imaculada
alegre e sem rancor;
porém que foi aos poucos sendo transformada
aos vivos do estertor...

De dentro da senzala,
aonde o crime é rei, e a dor – crânios abala
em ímpeto ferino;

Não pode sair, não,
um homem de trabalho, um senso, uma razão...
e sim, um assassino!

A poesia de rasgos românticos mostra uma distância entre o eu lírico e a cena descrita. Surge mais como gesto racional, como parte da propaganda abolicionista que se projetara com força na década de 80 do século XIX.

De fato, o jovem Cruz e Sousa ainda não amargara as decepções que os anos seguintes lhe provocariam na cidade do Rio de Janeiro. É um abolicionista, mas sem originalidade, pois estava fixado nos moldes da crítica já estabelecida pelos abolicionistas consagrados, como Castro Alves.

⁸ Cruz e Sousa. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 2000, p. 234

A partir de 1881, Cruz e Sousa parte em suas viagens pelo Brasil com companhias de teatro. Em fins de 1882, conhece a Companhia Dramática Julieta dos Santos, que passava por Desterro e era dirigida por Francisco Moreira de Vasconcelos, um jovem ator e empresário. Tornando-se ponto da Companhia, tem a oportunidade de estender suas viagens do Sul ao Norte do país. Durante dois anos, visita várias cidades e capitais. Em 1883, realiza conferências abolicionistas. Em 1884, está na Bahia, de muitos escravos e forte movimento abolicionista. Realiza também conferências e recebe homenagens. Segue para Pernambuco e de lá para o Ceará, onde o descobre um mundo novo: a escravidão fora abolida no Estado em 25 de março.

Em 1885, com 24 anos, Cruz e Sousa escreve o soneto “25 de março: Em Pernambuco para o Ceará”⁹, no qual saúda o fim da velha escravatura, por obra de “gerações de heróis”:

E o Novo Continente, ao largo e grande esforço
de gerações de heróis – presentes pelo dorso
à rubra luz da glória – enquanto voa e zumbe

o inseto do terror, a treva que amortalha,
as lágrimas do Rei e os bravos da canalha,
o velho escravagismo estéril que sucumbe.

No mesmo ano é publicado com Virgílio Várzea o livro *Tropos e Fantasia*. Também assume em Desterro a redação do jornal *O Moleque*, cujo título era dado em desafio ao preconceito de cor¹⁰.

Embora tenha durado apenas um ano, por meio dele Cruz e Sousa fez conhecer sua personalidade, publicando artigos sobre o abolicionismo e criticando a sociedade desterrense, que o recusava por ser negro. Dois fatos ilustram a rejeição que sofria: em 1884, o Dr. Francisco Luís da Gama Rosa, então presidente da Província, nomeia Cruz e Sousa como promotor de Laguna, cidade da Província. No entanto, o poeta jamais assumiu o cargo por aberta oposição dos chefes locais, que o recusaram por ser homem de cor. Em 1885, como

9 Cruz e Sousa. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 2000, p. 261.

10 Segundo Murici, em sua introdução à *Obra Completa* de Cruz e Sousa, edição de 1961.

redator de *O Moleque*, também foi rejeitado para a festa tradicional do *Clube 12 de Agosto*, onde se reunia a elite da cidade, Nossa Senhora do Desterro. Em resposta a mais essa rejeição, escreve um editorial agressivo em agosto de 1885, que merece ser transcrito:

Achavam-se [no baile do Clube 12 de Agosto] alguns representantes da Imprensa, menos o Moleque que teria de embalsamar-se primeiro, para não cheirar a cachaça ou a crioulo forro, a fim de melhor subir as escadarias pomposas do majestósíssimo e fidalgo Club 12. (...)

Uma vez que o Moleque não é um trapo sujo do monturo, um caráter enlulado com sífilis moral por dentro, um pasquim ordinário e safado, um bêbado de todas as esquinas ou um leproso de todas as lamas, havia obrigação (...) de ser o Moleque considerado como gente (...)

Se não se distribuiu convite para o Moleque porque o seu redator-chefe é um crioulo, é preciso saber que este crioulo não é um imbecil que não o saiba e o diga bem alto, por sua honra, por seu orgulho, porque não se vexa de ombrear com ninguém deste mundo que saiba o que é cavalheirismo, educação e probidade.

É um crioulo que tem muita presunção em o ser e não se curva, a despeito de tudo, senão ao talento, à bondade e ao caráter.

E daí, o diamante sai do carvão.

A pérola vem do abismo.

O dia surge da treva (...) (apud RABELLO: 2006: 93)¹¹

O tom das palavras e do discurso não lembra a retórica condoreira. Ao contrário, é a denúncia crua de um intelectual “crioulo” que não se curva e que se orgulha de assim o ser.

Uma primeira imagem que se construiria no início do século XX de um Cruz e Sousa “quase branco”, que se ligara à filosofia dos “arianos” pela “vontade do poeta de ocultar as suas origens, de subir racialmente, de passar, ao menos em espírito, a linha de cor” (BASTIDE in: COUTINHO: 1979: 159), não se coaduna com as experiências que o homem João da Cruz viveu.

A publicação de parte de sua conferência “Abolicionismo” (realizada na Bahia um ano

¹¹ Segundo Rabello, em nota, trata-se de transcrição direta do jornal *O Moleque*, de 16 de agosto de 1885, com atualização ortográfica da autora, cujo original encontra-se nos Arquivos da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

antes) no jornal *O Moleque* também dá provas de suas posições políticas. No artigo que antecede a transcrição da conferência, Cruz e Sousa rejeita a então proclamada lei Saraiva (a lei dos Sexagenários), de 28 de setembro de 1885, que regulava a extinção gradual do elemento servil. Segundo ele, tratava-se de “uma lei de fancaria, essa; uma lei que escraviza os escravos e documenta, com a morte, a liberdade dos mais velhos” (Cruz e Sousa: 2000: 759).

Aquela distância entrevista em alguns poemas citados anteriormente não existe aqui. O intelectual Cruz e Sousa não se satisfaz com meias medidas de um sistema decrépito, exige sua extinção imediata.

Compreende-se, portanto, a produção abolicionista como parte importante das convicções intelectuais de Cruz e Sousa. À luz dessa interpretação, a temática da escravidão, do preconceito e da exclusão racial não aparece como uma excrescência na obra do poeta, como uma resposta tardia às decepções que encontraria na capital, como a leitura do poema em prosa “Emparedado”, publicado em *Evocações*, de 1898, poderia sugerir. Como se vê, essa produção faz parte do legado deixado pelo escritor para a compreensão do movimento abolicionista e pós-abolicionista.

Além dos textos já citados, poderiam ser enumerados outros textos em verso e em prosa que mostram o vínculo do poeta com a causa negra: “O Padre”, “Auréola Equatorial”, “Entre Luz e Sombra”, “Sete de Setembro”, “Dor Negra”, “Consciência Tranquila”, “Crianças Negras”, além de artigos, cartas e as conferências que produziu durante suas viagens.

Boa parte dessa produção é posterior a 1888, quando a abolição era um fato. Entretanto, do mesmo modo que Cruz e Sousa via a abolição como um ato da razão humana e nela depositava sua esperança de igualdade entre os homens, sabia bem que toda discriminação racial não se extinguiria do dia para a noite.

“O Emparedado” e “Dor Negra”, publicados em *Evocações* de 1898 e “Crianças Negras”, escrito também na década de 90, mas publicado apenas em 1945 (no *Livro*

Derradeiro, preparado por Andrade Murici), dão provas da opressão social a que estavam submetidos os negros. As estrofes seguintes são parte do poema “Crianças Negras”¹²:

Para cantar a angústia das crianças!
 Não das crianças de cor de oiro e rosa,
 Mas dessas que o vergel das esperanças
 Viram secar, na idade luminosa.

Das crianças que vêm da negra noite,
 Dum leite de venenos e de treva,
 Dentre os dantescos círculos do açoite,
 Filhas malditas da desgraça de Eva.

E que ouvem pelos séculos afora
 O carrilhão da morte que regela,
 A ironia das aves rindo a aurora
 E a boca aberta em uivos da procela.

Das crianças vergônteas dos escravos
 Desamparadas, sobre o caos, à toa
 E a cujo pranto, de mil peitos bravos,
 A harpa das emoções palpita e soa.
 (...)

Não podendo mais depositar a fé na Abolição, que já ocorrera, o discurso de Cruz e Sousa singulariza-se dos antecessores por expressar a crítica à condição do negro na Primeira República. Ao assumir definitivamente a voz da raça, do negro descendente da África, o poeta formula um original discurso contra-hegemônico¹³.

Com efeito, Alfredo Bosi, no artigo “Poesia versus racismo” afirma existir em Cruz e Sousa uma atitude de resistência cultural às teorias racistas. Ao analisar a prosa poética de o “Emparedado”, viu um protesto contra a “ideologia dominante no discurso antropológico” (BOSI: 2002: 238).

Em uma denúncia perspicaz da ciência oficial que a tudo classificava e julgava,

12 Cruz e Sousa. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 2000, p. 412.

13 Os conceitos de hegemonia e contra-hegemonia podem ser compreendidos à luz da teoria do marxista italiano Antonio Gramsci. Para uma apresentação inicial dos conceitos, conferir a obra *O conceito de hegemonia em Gramsci*, de Luciano Gruppi. Para o autor, Gramsci compreendia que o poder estatal não se estabelecia apenas pelos instrumentos de força, mas através de um complexo de aparelhos ideológicos, como a imprensa, os quais ajudariam a solidificar o poder da classe dominante. A contra-hegemonia atuaria no sentido oposto, com o objetivo de cindir o discurso dominante, apontando para suas contradições e apostando na constituição de uma nova consciência, própria dos oprimidos.

legitimando os processos de colonização e super exploração do trabalho ainda em voga, o texto “Emparedado” permitia servir como um contraponto à ciência das “hipóteses” e com pretensão “universalista”.

Bosi defende a noção de que no solo da cultura dominante estabelecem-se tendências e linhas que vão conformar “culturas subjetivas”. A resistência a que alude em seu artigo não transforma o meio circundante, mas é uma resposta a ele. Segundo suas palavras:

A cultura subjetiva é gestada ao longo da criação de obras singulares e altamente diferenciadas que nem sempre conseguem atingir o domínio público. A cultura subjetiva pressupõe a cultura objetiva, assim como o atípico pressupõe o típico, o descontínuo pressupõe o contínuo, o *sui generis* pressupõe o gênero, o arcaísmo e o neologismo empregados por um escritor original pressupõem a norma contemporânea da qual, por um momento, ele se afasta (BOSI: 2002: 242).

Desse modo, essa cultura subjetiva pode explicar o lugar da produção abolicionista de Cruz e Sousa. Produção que converge por constituir um discurso em torno da raça e da afirmação do ser negro na sociedade escravagista.

Mesmo sem atingir o domínio público, quando criados, e sem entrar no que é convencionalmente estabelecido como o “melhor” da produção do poeta, os poemas e textos que tematizam a abolição e a questão negra¹⁴ conformam uma resistência à cultura dominante e também dão uma medida do contexto sócio histórico que conformaria o poeta e dos problemas culturais que antecedem a criação e publicação de *Broquéis*.

1.2 Cruz e Sousa e a “nova” forma poética

¹⁴ A produção abolicionista de Cruz e Sousa, bem como os preconceitos de cor que sofre em vida são melhor estudados no ensaio de Andrade Murici “Atualidade de Cruz e Sousa”, de 1961, quando do lançamento das obras completas do poeta, e no livro de Godofredo de Oliveira Neto, *Cruz e Sousa: o poeta alforriado*, de 2010, que descreve a trajetória intelectual e política do poeta, desde a infância à morte do poeta.

Como se pode verificar pela produção do autor, os poemas da década de 80 oscilavam entre a adesão ao romantismo tardio, como já exposto na seção anterior e a aceitação da poesia realista/parnasiana. Segundo Murici, em seu ensaio “Atualidade de Cruz e Sousa”¹⁵, o poeta, em 1883, acreditava ser um poeta “realista” e apresentou um “furor anti-romântico”, aderindo a um “parnasianismo experimental”, como claramente pode se ver em seu poema “Arte”¹⁶, escrito em 1 de janeiro de 1891. (2000: 31-32).

Entretanto, conforme Murici, no ensaio supracitado, o contato com um série de obras de escritores como Raul Pompéia, Taine, Flaubert, Gautier, Leconte de Lisle e, sobretudo, Baudelaire abriu a perspectiva de criação de uma nova poesia em nosso solo. Ao menos era isso no que acreditavam, em 1891, Cruz e Sousa e um grupo de outros intelectuais, como Emiliano Pernet, Oscar Rosa e Nestor Vítor, com os quais pretendia lançar uma revista, a “Revista dos Novos”. Revista que nunca se concretiza, mas volta a ser projetada por Cruz e Sousa em 1894¹⁷ e em 1897¹⁸.

A categoria do “novo” pode ser problemática, como argumenta Bürger (1993), uma vez que pode pressupor pelo menos duas esferas de entendimento: a primeira, ainda ligada a uma tradição, refere-se (a) “à variação dentro dos estreitos limites de um gênero” ou (b) “à renovação dos processos dentro de uma dada linha literária” (1993: 107); a segunda esfera de entendimento considera o moderno como referência e este teria sido fundado na “ruptura de uma tradição”, de modo que “não negam os princípios operativos e estilísticos dos artistas, válidos até esse momento, mas a tradição da arte na sua totalidade” (idem: 107). Apoiando-se em Adorno, Bürger ressalta que o “novo” atende aos apelos da sociedade de consumo e, sob sua aparência, pode reproduzir-se o tradicional e que, de outra forma, o conceito de novo é

15 Murici, Andrade. “Atualidade de Cruz e Sousa” In CRUZ E SOUSA, João da. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

16 Conferir as duas versões do poema “Arte”, ambas publicadas na edição com a qual estamos trabalhando: Cruz e Sousa. *Obra Completa* (2000, p. 383-388).

17 Carta a Gonzaga Duque, publicada em *Obra Completa* (2000: 827).

18 Carta a Araújo Figueiredo, publicada em *Obra Completa* (2000: 833).

“geral e inespecífico” para captar a ruptura radical dos movimentos de vanguarda.

No caso de nosso poeta, a novidade é explicável em relação à “transformação dos meios artísticos de representação” – que estava inscrita na linguagem que importávamos (o próprio simbolismo)¹⁹. Não é possível, diante da “novidade” que representaram as duas obras de Cruz e Sousa, *Missal* e *Broquéis*, ignorar as diferenças qualitativas com obras de períodos anteriores ou mesmo contemporâneas (dos parnasianos oficiais, por exemplo). Afirmar, como farei nos próximos capítulos, que existe uma mescla entre formas estilísticas várias (românticas, parnasianas e decadentistas) não deve servir para obscurecer que se tratou de uma renovação das letras nacionais, da lírica, em especial, em um percurso que trazia em seu bojo elementos da modernidade artística – que segundo a crítica só chegaria em nossas terras a partir do século XX.

Se o simbolismo não constituiu movimento de vanguarda²⁰, tampouco outros “ismos” do período o constituíram, o que não impede de vermos os desdobramentos desses movimentos literários na estética do século XX. Segundo Scott (1989), esses movimentos podem ser vistos da seguinte maneira:

O final do século XIX foi pródigo em dar nomes a seus movimentos literários, assim conferindo um peso desproporcional às diferenças entre eles. Hoje enxergamos melhor as múltiplas afinidades e tomamos as variações como sendo fundamentalmente diferenças de grau. Ao mesmo tempo, a tendência de sobrepor, passar de uma parte para outra, permitir que os sentidos usurpassem as funções uns dos outros, vinha acompanhada por uma tentativa das artes de desenvolver seus próprios princípios específicos e distintivos. Para alguns, a poesia estava se tornando

19 A esse respeito, observar a argumentação de Cara (1983) sobre a ruptura engendrada pela poesia simbolista: “Assim, o modelo de linguagem que importávamos – simbolista – significava, na verdade, a tomada de consciência dos limites da linguagem representativa. Ora, essa posição implicava, na sua origem, um conjunto de fatores contextuais e acabava por ser um questionamento, não só da possibilidade de reprodução realista, como do próprio real a ser reproduzido, visto, nessa ótica, como objeto carente de sentido e não apreensível racionalmente.” (p. 10)

20 Compreendemos aqui “vanguarda” como assinalou Bürger, em sua Teoria da vanguarda, isto é, como “movimentos históricos (...) que negam, em resumo, as características essenciais da arte autônoma: a separação da arte em relação à praxis vital, a produção individual e a consequente recepção também individual”; embora, como destaca Bürger, esse “programa” das vanguardas não pode se realizar na sociedade burguesa, mas serve como uma “advertência funesta”. (1993: 96)

mais pura, a pintura estava se aproximando da composição bidimensional da cor e da linha. Entre os nomes, destacam-se três: simbolismo, impressionismo e decadência. Sua importância geral para nosso século é inquestionável; o que fica é uma controvérsia incessante sobre as prioridades. (1989: 166)

Nos desdobramentos da lírica de Cruz e Sousa, *Broquéis* aparece como um “milagre”, como dirá o crítico Andrade Murici: um salto para além dos limites que a poesia então conhecia.

No entanto, fazer poesia à moda francesa era um atrevimento, tanto para o momento histórico, no qual se buscava consagrar a tematização do nacional e a construção da nacionalidade (BARROS: 2009), quanto para um negro, cujos pais foram escravos.

No entanto, Cruz e Sousa compartilhava das expectativas em torno do Rio de Janeiro, que nasceram com a Proclamação da República²¹, e supunha que o talento poderia se sobrepor aos preconceitos ainda existentes. Constrangido, porém, pela dinâmica cultural da capital, onde já se encontravam mapeados os espaços literários entre realistas e naturalistas na prosa e os parnasianos na poesia, Cruz e Sousa sofreu também com a mudança política nascida com a instauração da Primeira República.

Conforme salienta Carvalho, no período imperial, o Estado atuava como organizador da cultura e da atividade intelectual (2008: 322). O vínculo, por exemplo, entre um intelectual negro como André Rebouças com o poder instituído tornava-se impossível na Primeira República. Nela, surge a tematização da questão racial, a partir de um viés cientificista, que legitima a distinção social – antes solidificada principalmente pelo critério de possuidores e não possuidores de escravos.

Cruz e Sousa, embora soubesse das restrições e preconceitos ainda existentes, supunha

21 “(...)A proclamação da República trouxe grandes expectativas de renovação política, de maior participação no poder por parte não só de contra-elites mas também de camadas antes excluídas do jogo político. O fato de ter sido o novo regime proclamado por movimento que se desenrolara totalmente na capital, para surpresa de quase todas as províncias, veio contribuir ainda mais para as expectativas da população. Por quase uma década, o Rio seria a arena em que os destinos nacionais se decidiriam. Depois da independência, era o momento de maior glória, de maior visibilidade para a capital, transformada em foco das atenções de todo o país. (...)” (CARVALHO: 1989: 22)

poder melhorar sua condição de artista na Corte, superando os obstáculos de sua provinciana terra natal. Sua inserção na cidade do Rio de Janeiro nasce, portanto, dessa perspectiva de melhoria, da esperança de que, após a abolição e com o fim da monarquia, a situação dos intelectuais negros melhoraria independente de qualquer “apadrinhamento”.

Missal e Broquéis – marcos do Simbolismo brasileiro e concebidos nesse contexto – são, ao mesmo tempo, o produto de uma esperança de sucesso projetada ao longo de anos pela perspectiva de fim da escravidão e do preconceito racial (vivido pelo poeta em sua terra e em suas viagens) e a certeza de que tal sucesso e ascensão não viriam senão por uma intensa luta nos meios intelectuais, tendo em vista as dificuldades iniciais que enfrentou desde a chegada no Rio de Janeiro, esboçada já em 1888, mas definitivamente fixada em 1890.

Com efeito, a luta a que se lança nos primeiros anos da década de 90 do Oitocentos é de encontrar uma forma nova de expressão. Precisa, como outros escritores do período, fazer frente a um mercado restrito de produção cultural e, ao mesmo tempo, dar expressão às suas necessidades de poeta singular. Sua aproximação com a poesia então conhecida como “decadista” responderá a essas duas necessidades.

Merquior apresenta rapidamente a questão quando afirma:

a sofisticação artística e intelectual dos mestres decadentes e simbolistas era, como a dos primeiros pós-românticos, uma espécie de emblema social, exibido por literatos de origem ou condição pequeno-burguesa (...). No entanto, o próprio requinte da produção literária da época constituía uma resposta à demanda do mercado intelectual. (...) já saturado de temas, gêneros e estilos, o mercado literário do tardo Oitocentos exigia dos novos autores o estímulo da novidade (...) (1996: 181)

As escolhas de Cruz e Sousa eram, portanto, restritas: aceitar conscientemente ao reinante Parnasianismo, com o qual já mantinha relação (como se pode verificar em poemas como “Arte”, publicado em 1891), sem, contudo, obter maior reconhecimento, tendo em

vista as limitações de nosso mercado intelectual, ou aderir à vaga de estilo conhecido ainda como decadismo e que oferecia maior liberdade à expressão do poeta.

Assim, a passagem de um estilo realista-parnasiano para a busca de uma expressão mais “original” em nosso solo leva Cruz e Sousa a organizar o livro de poemas em prosa, *Missal*, e de poesia “Nova”, *Broquéis*.

Sem negar os traços de novidade que representam, as obras traziam as marcas do passado estilístico do poeta e da cultura que o conformava, como não poderia ser diferente. Se, como afirma Murici, que, em 1891, o poeta “ainda queria ser, como artista, um parnasiano” (2000:35), as formas desse “parnasianismo” tiveram que rapidamente se transmutar para que nelas pudéssemos encontrar algo de diferente e original²².

22 Murici assim expressa a transição do poeta: “Não há mais que buscar o nexo lógico na imaginação, e a literalidade significante das palavras: o terremoto interviu, e, de golpe, o instrumento parnasiano estava a serviço (e quanto oneroso!) de um verbo novo, porque nascido de sensibilidade outra, provindo de outro universo de ideação e de invenção. Dessas aparentes desencontros nunca se libertou por completo, e isso importa apenas secundariamente” (2000: 35).

Capítulo 2

Broquéis, sua recepção e fortuna crítica

Para identificar um texto como sendo poesia, devemos recorrer a um conhecimento prévio que herdamos da tradição. O tratamento científico dos objetos literários começa no momento em que conseguimos observar como fenômeno esse imediatismo através do qual uma poesia nos surge como poesia. As objetivações intelectuais não equivalem a fatos; são mediadas pela tradição. Deduz-se daqui que o conhecimento da literatura só pode produzir-se enveredando pelo caminho da discussão crítica com a tradição. (Bürger: 1993: 29)

Embora poucos tenham reconhecido o talento de Cruz e Sousa nos meses que se seguiram à publicação de *Missal* e *Broquéis* (publicados entre fevereiro e agosto de 1893), houve alguns comentários críticos que alertaram para a originalidade do poeta. Magalhães Júnior, em *Poesia e Vida de Cruz e Sousa*, cita um conjunto de textos e comentários que reproduzirei a seguir .

Inicia citando um artigo publicado no jornal *O País*, sem assinatura, que destaca “várias restrições ao poeta, sem deixar de reconhecer-lhe os méritos” (MAGALHÃES JR: 1972: 111). Levanta também a impressão que os livros causaram em Adolfo Caminha, em cujas *Cartas Literárias* afirmou tratar-se de um dos artistas mais bem dotados que a nova geração brasileira apresentava (1972: 112). Outras impressões favoráveis, ainda que com restrições, vieram de Artur Azevedo em sua revista *O Álbum*. *Broquéis* também recebeu a crítica elogiosa de Rodrigo Otávio, “recém-nomeado Procurador da República, que nessa época frequentemente assinava sonetos parnasianos” (1972: 117).

Tratava-se, no entanto, de poucas notas e artigos favoráveis. O grupo dos “novos”

venerava o poeta e, vez ou outra, também tecia elogios, como o fez Saldanha Sobrinho, em artigo publicado na *Revista Azul*, elevando o poeta à condição de sacerdote.

Não obstante, pesou de fato e imediatamente a negativa recepção que as duas obras *Missal* e *Broquéis* tiveram por parte de dois dos maiores críticos da ocasião, Araripe Júnior e José Veríssimo. Suas críticas foram já ostensivamente reproduzidas na fortuna crítica do poeta ao longo desses 120 anos da publicação dos livros. O essencial delas é que negavam originalidade às obras e expressavam os preconceitos raciais de acordo com os pressupostos da época. José Veríssimo considerava o poeta um parnasiano que leu Verlaine, sem talento para a imitação. Araripe Júnior tomou-o como um poeta de bom “ouvido”, cuja sonoridade era rica, mas a quem faltava emoção e tornava-se, por isso, monótono²³.

Como “líder” espiritual dos “Novos”²⁴, Cruz e Sousa viu como pesaram essas críticas, pois a elas se somaram as várias anedotas e paródias publicadas em jornais da época sobre os poemas de *Broquéis*, que objetivavam não só atacar o livro, mas o escritor negro e o grupo de simbolistas que o acompanhavam.

Na *Gazeta de Notícias*, um soneto publicado em 3 de setembro de 1893, portanto menos de uma semana da publicação de *Broquéis* (lançado em 28 de agosto), satirizava:

Flava, bizarra, álares e cintilante,
Na Epopeia de rufos de tambores,
Surge a manhã dos místicos vapores
Do Levante irial, purpurejante...

Gargalha o sol, - o Deus enamorado,

23 Mesmo alguns anos depois da morte do poeta, os julgamentos ainda refletiam o preconceito contra a estética simbolista e contra o próprio autor, negro. José Veríssimo escreve, por exemplo, em 1906: “E são assim todos os seus versos. Tem a monotonia barulhenta do tam-tam africano. O homem que os fez, devia ser extremamente sensível às grandes sonoridades ruidosas. Seu ouvido não seria feito para a música de câmara, (...) mas eu imagino como se lhe dilatava a alma, à audição dos grandes trechos de orquestra, cheios de cobre sonoros e das zabumbas e tambores estrepitosos. Uma fanfarra, bem vibrante, devia deliciá-lo” (VERÍSSIMO: 1977: 232).

24 Refiro-me já ao grupo, mas sua “fundação oficial” parece datar mesmo de 1891 quando, no jornal *Folha Popular*, o grupo constituído por B. Lopes, Oscar Rosas, Cruz e Sousa e Emiliano Perneta lançou um manifesto renovador, a partir do qual seriam conhecidos como os “novos” (Cf. Nota Editorial de Afrânio Coutinho para *Obra Completa de Cruz e Sousa*, organizada por Andrade Murici).

Cristais brunindo e rútilos fulgores
Na comunhão dos rubros esplendores,
N'África rude, bárbara, distante.

E vinha então, torcicolosamente,
Numa dança macabra a turba ardente
De pretinhos a rir, trajando tanga...

Festa convulsa, exata d'Alegria,
Fandangos, Bonzos, - tudo enfim havia;
Missais, Broquéis, Pipocas, Bugigancas...

Segundo Magalhães Junior, “Cruz e Sousa deve ter ficado abatidíssimo. Até então, na Gazeta de Notícias, para onde mandara o novo livro e da qual Virgílio Várzea era colaborador constante (...) não saíra a menor notícia a respeito de *Broquéis*.” (1972: 134).

Sem dúvida, Cruz e Sousa não era um “maravilhado”, como supôs Araripe Júnior em 1894²⁵ ou um “sonhador”, como afirmava Nestor Vitor em 1899²⁶. A epígrafe²⁷ com que abre o livro, *Broquéis*, retirada de Baudelaire, não é apenas gesto de orgulho aristocrático ou indicação de “amargura e desprezo”, como veria, por exemplo, Adolfo Caminha em uma de suas *Cartas Literárias*²⁸. Era o indício de uma lucidez quanto ao contexto cultural e à recepção crítica que esperava²⁹.

Depois de sua morte, os estudos que se seguiram foram o elevando à categoria de poeta maior da lírica brasileira. Manuel Bandeira afirmaria em sua *Apresentação da Literatura Brasileira* que “a despeito das suas deficiências de artista (...). Não há nesta [na literatura brasileira] gritos mais dilacerantes, suspiros mais profundos do que os seus” (2011: 126). Da rejeição à conversão ao cânone, estudos como de Nestor Vitor, Roger Bastide,

25 Ver ensaio “Movimento literário do ano de 1893”. In: *Obra crítica de Araripe Júnior (v. III)*. Rio: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1963.

26 Em ensaio sobre o poeta, “Cruz e Sousa”, reunido no livro *Obra crítica de Nestor Vitor*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.

27 “Seigneur mon Dieu! Acorde-moi la grace de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise”.

28 In: CAMINHA, Adolfo. *Trechos escolhidos*. Org.: Lúcia Miguel-Pereira. Rio de Janeiro: Agir, 1960, p. 68.

29 Já em 1889, em correspondência com Virgílio Várzea, denuncia “(...) Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escoraçado de todo leito, cuspidado de todo o lar como uma leproso sinistro!(...)”. Publicado na Obra Completa (2000: 822)

Andrade Murici trouxeram à luz a singularidade do artista, a luta para aprimorar a forma, o amadurecimento no tratamento dos temas e a lucidez crítica do poeta que escreveu até os últimos dias de vida.

Evidencia-se, no entanto, depois desses 120 anos do lançamento de *Missal e Broquéis* (1893-2013) que poucos trabalhos críticos debruçaram-se sobre essas duas obras, tomando-as como objeto de análise.

Os defeitos literários ou “deficiências do artista” parecem imprimir a elas a marca de objetos históricos, de documentos, mais do que de objetos artísticos. Lançou-se sobre elas então a lápide de iniciadoras do simbolismo no Brasil. Logo, manifestações de um contexto sociocultural e do nascedouro de uma lírica mais original, contudo, inferiores àquelas que viriam à luz após a morte do autor.

Superior a *Broquéis* seria *Faróis e Últimos Sonetos*, conforme nos indica o crítico Davi Arrigucci Júnior (1999: 170), nas quais a maturidade e a originalidade do poeta apareceriam com maior destaque, sem a rigidez artificial de sua herança parnasiana.

Na verdade, fadado a documento histórico, o livro *Broquéis*, sempre referenciado em qualquer estudo sobre o poeta, passa ao largo de interpretações de maior extensão.

Alguns autores e estudos, todavia, dão uma dimensão maior à obra. Buscam se afastar dessa interpretação que remonta aos primeiros críticos do poeta. Consideram os poemas do livro como passíveis de interpretação analítica e enxergam fios e linhas de força que imprimiriam uma estrutura e uma unidade à obra.

Refiro-me às considerações críticas de Nestor Vitor, o mais fiel amigo de Cruz e Sousa e primeiro crítico sério de sua obra, ao trabalho de Maria Helena Camargo Regis, alinhada ao Formalismo Russo e continuadora da linha aberta por Antônio de Pádua que se debruçou sobre a linguagem do poeta, e ao ensaio de Ivan Teixeira, apresentado como introdução em algumas das edições de *Broquéis*.

Não ignoro as várias referências que a obra recebeu de outros críticos, desde Bastide, em um dos seus quatro estudos sobre Cruz e Sousa (“A nostalgia do branco”³⁰), em que explicitamente busca interpretar a presença obsessiva da cor branca no livro *Broquéis*, passando por Moisés, em sua *História da Literatura Brasileira*, em que afirma, no volume II, na seção sobre o Simbolismo, o alcance de *Missal e Broquéis* por fundar não só o simbolismo entre nós, mas demonstrar “um espetáculo de força e virtuosidade, a ressumar a tendência básica que lhe enforma a cosmovisão: o esteticismo” (2004: 269), chegando a Bosi, em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, na qual afirma que “nada, porém, se compara em força e originalidade à irrupção dos *Broquéis* com que Cruz e Sousa renova a expressão poética em língua portuguesa” (1976: 302). Sem falar, é claro, das referências a *Broquéis* no estudo de Ivone Daré Rabello (2006)³¹.

Outros críticos e ensaios poderiam ser mencionados, como o conjunto de textos reunidos por Afrânio Coutinho, na *Coleção Fortuna Crítica – volume 4*, dedicada ao poeta. Comparecem nesses estudos, ensaios, artigos, interpretações da obra do artista que, embora divergentes em vários pontos de vista, tomam sempre *Broquéis* como ponto de partida para um voo maior.

Há neles a percepção de que a recepção crítica de *Missal e Broquéis* acabou por forjar um artista superior, como em uma linha ascendente. Essa perspectiva parece visível na interpretação que Rabello expõe no seguinte trecho:

No projeto modernizante do país, nos decênios finais do século XIX, a figura do literato ganhava relevo relativo, desde que não desafiasse abertamente configurações e convicções da classe dominante. Não foi esse o caso de Cruz e Sousa que, a partir da crítica dos notáveis a *Missal e Broquéis*, deu novo rumo à sua produção literária.

30 “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, publicado originalmente em 1943 no livro de Roger Bastide, *A Poesia Afro-Brasileira*.

31 Como demonstrarei no terceiro capítulo, dialogo com análises feitas por Rabello quando a mesma apresenta interpretações para poemas como “Antífona”, “Acrobata da Dor”, “Rebelado” - objetos deste estudo.

Se a recepção à obra é elemento estruturante do sistema literário, também da perspectiva do autor, a recusa às suas únicas obras publicadas em vida fez de Cruz e Sousa o poeta que, em imagens, trama à sua maneira a compreensão de seu isolamento. A exclusão de Cruz e Sousa do campo cultural legitimado pela sociedade dominante acabou por determinar não apenas escolhas temáticas e imagéticas, mas, sobretudo, as respostas líricas do excluído: visionarismo e alucinação, representação do poeta e de seu lugar, rival da palavra divina e bode expiatório, espaços sublimes e mundo demoníacos. (2006: 21)

Ainda que as interpretações a partir desse ponto (recepção negativa das obras pela crítica da época) sejam divergentes, predominando, por exemplo, por um bom tempo, a visão de que o poeta teria se encaminhando para o misticismo cristão (visão que é sugerida em Bastide e desenvolvida por um corrente espiritualista dentro do Modernismo brasileiro³²), e que Rabello busca contestar em seu estudo, substituindo, como se vê pelo trecho, o misticismo por uma condição especial do artista, um lugar de “exceção” do poeta excluído, o certo é que poucos trabalhos vão tomar *Broquéis* como objeto legítimo de análise.

Mesmo que os poemas da obra funcionem como “exercícios literários”, como sugere o crítico Alfredo Bosi, é possível voltar-se a eles com o espírito que Salette de Almeida Cara expõe em seu livro *A recepção crítica: o momento parnasiano-simbolista no Brasil*:

O que o crítico idealmente deveria fazer, seria dar um mergulho (que assusta, porque o priva da ilusão de poder) no texto poético, num questionamento contínuo daquilo que ele, crítico, está fazendo. É não partir de (ou aferir) dogmas e conceitos (ou aplicá-los posteriormente) para poder, com eles, ler melhor a produção de seu tempo. (1983: 19)

Trata-se de perspectiva crítica que legitima a leitura de *Broquéis* para a compreensão da obra global do autor. É a esse trabalho que estou me lançando, para que o livro seja

32 “Toda a poética de Cruz e Sousa vai caminhando num sentido diverso do transmitido por Baudelaire aos futuros simbolistas. Ela será construída a partir de uma visão de mundo essencialmente cristã, colocará em jogo as tensões entre corpo e alma, entre sofrimento terreno e descanso no eterno”. In: Andrade, Raul Azevedo, 2004, p. 103.

compreendido não apenas como ponto de partida, mas também de chegada: apreensão da obra como confluência do contexto cultural brasileiro com as propostas e “vanguardas” de então, como produto de arte de uma individualidade sensível ao campo cultural e à realidade social existente.

Com efeito, um fenômeno curioso – talvez paradoxal – obscureceu a leitura dessas duas únicas obras publicadas pelo poeta em vida: ao mesmo tempo em que diversos textos críticos³³ foram revelando os fios ideológicos que marcavam e limitavam a leitura do simbolismo e da recepção que teve Cruz e Sousa, pouco esforço houve no sentido da releitura dessas duas obras.

De alguma forma, abandonados os fundamentos da crítica anterior³⁴, manteve-se o isolamento dessas obras. A hipótese de grandes críticos como Antonio Candido atinge o simbolismo como um todo. Segundo ele, no prefácio que escreveu para o livro *A recepção crítica: o momento parnasiano-simbolista no Brasil*:

(...) Até hoje os simbolistas brasileiros dão a ideia de um conjunto geralmente fraco ou, se quiserem, com apenas dois poetas, Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, que seriam pouco mais fortes do que os sonoros parnasianos e o seu tambor. Por isso mesmo Salette faz observações pertinentes sobre o que lhe parece traço próprio da nossa literatura: a relativa reversibilidade entre parnasianos e simbolistas (1983: IX)

Como se vê, persiste nessa leitura o pressuposto de que certos escritores e obras foram mais significativos para a formação da literatura brasileira e que o simbolismo, como movimento artístico é, de um modo geral, inexpressivo, podendo ser visto e analisado apenas

33 Ver, por exemplo, Barbosa (1990), Cara (1983), Ventura (1991), Sevcenko (2003), que demonstram o papel da crítica literária e cultural de contorno positivista e avessa às experimentações artísticas que se afastavam da ideia de formação da nação brasileira.

34 Embora, a nosso ver, ainda persista uma certa noção de “inteligibilidade”, que João Alexandre Barbosa apontava no Prefácio que fez ao livro de Andrade Murici, *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, como problemática para crítica literária de fim de século; ainda hoje “ser ininteligível” constitui uma das qualificações que alguns textos de *Missal* e *Broquéis* receberam ao longo de sua existência.

tendo pano de fundo o parnasianismo, que adentrou o século XX e contra o qual os modernistas da Semana de 22 tiveram que se insurgir. Não se toma o próprio simbolismo na constituição de um campo literário que teria permitido, ao menos em parte, a luta contra uma estética conservadora, como a parnasiana. Passados os equívocos e limites da crítica da Primeira República, ficaria ainda a convicção de que a obra de nossos simbolistas, incluindo aí, Cruz e Sousa (salvo, é claro, pela obra póstuma) é fraca, desprovida de recursos que permitam uma leitura rica de significados. Ficam desses pressupostos, a ideia de que o simbolismo foi uma excrescência importada que atravessou o caminho entre o parnasianismo do século XIX e o modernismo brasileiro do século XX.

Também desses pressupostos nasce a hipótese também elencada, por exemplo em Bosi (1976), de um movimento isolado, que pouco contribuiu para a revolução da Semana de Arte de 22. O Modernismo brasileiro não fora a continuação dos simbolismos e decadentismos existentes, ao contrário do que ocorrera em França. De Mallarmé a Valéry ou de Rimbaud a Apollinaire, muitos fios poderiam ser enlaçados, como o faz Friedrich (1991) em sua obra *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*.

Sabemos, no entanto, que a herança do simbolismo de Cruz e Sousa aparece em muitos autores, como bem o demonstrou Arrigucci Júnior (1999) no ensaio “A noite de Cruz e Sousa”, em que aparecem alusões a Manuel Bandeira, Murilo Mendes e ao surrealismo. A questão mais difícil envolve não a lírica em geral de Cruz e Sousa, mas o papel que *Broquéis* desempenharia no interior dessa lírica. Apenas ponto de partida, apenas exercício literário, mistura difusa de parnasianismo, simbolismo e decadentismo – com alguns rasgos ainda românticos ou de revivescência tardia do barroco³⁵?

De todo modo, a questão da relevância de *Broquéis* me leva aos estudos que apontei no início e à visada crítica que me orienta: mergulho na obra e compreensão do que ela foi e,

³⁵ Hipótese levantada, mas não desenvolvida, por José Aderaldo Castello, em um artigo publicado em 1957, no jornal *O Estado de São Paulo*, ao analisar o poema “Antífona”.

dada sua recepção, ainda é atualmente.

2.1 Três investidas e seus resultados

2.1.1 A intuição crítica de Nestor Vitor

Publicado em 1923, o estudo “Cruz e Sousa” representava uma interpretação global da arte do poeta, tendo em vista o lançamento de suas *Obras Completas*, organizada por Nestor Vitor. É ele mesmo o autor desse estudo. Seu lugar como amigo íntimo do poeta, coloca-o em situação privilegiada. Pôde, antes de outros, analisar os textos produzidos entre 1893 e 1898 e selecionar, com base nas vontades do poeta, o que comporia as *Obras*.

Antes do estudo publicado em 1923, Nestor Vitor já havia escrito um longo ensaio sobre o poeta. Neste, publicado em janeiro de 1899³⁶, o crítico mostra-se ainda impressionado com os textos de *Evocações*. Trata-os com especial atenção, referindo-se diretamente ao “Emparedado”, com o qual busca demonstrar a fusão entre a vida e a obra do poeta. Não é à toa que inicia o ensaio com as seguintes afirmações:

Parece-me que até hoje ainda não existiu um artista com qualidades mais particularmente suas do que Cruz e Sousa (...)

Sua obra não é apenas o livro, é a sua vida de todas as horas, de todos os instantes, que será ponderável sempre que ao seu lado esteja um ouvido que o possa escutar, uma alma que o possa sentir, um coração que o possa amar, a essa criatura feita de um só bloco, a esse amálgama da Estesia e da Dor. (1969: 4)

³⁶ Ensaio intitulado “Cruz e Sousa”, reunido no livro *Obra crítica de Nestor Vitor*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.

O tom do ensaio não incide sobre a obra, mas sobre o artista. Reproduz Nestor Vitor aquela percepção desenvolvida por Baudelaire sobre o artista moderno. Walter Benjamin captou a imagem que Baudelaire lançara e reflete sobre ela³⁷: a imagem do artista como a de um herói. Nessa reflexão cabe o horror e a idealização do suicídio. O autossacrifício a que se impôs Cruz e Sousa em nome da Religião da Arte afigura-se como um “épico protesto”.

O mundo se acha no momento que atravessamos em tal crise que os mais extraordinários fenômenos artísticos que ora se tenham de produzir hão de ser por força a fórmula de um épico protesto. (VÍTOR: 1969: 13)

Obviamente não estou tratando da apreciação mais rigorosa e precisa que Nestor Vitor fará de *Broquéis* e da obra como um todo do poeta. A importância desse ensaio e dessas palavras sugere outra coisa: o mergulho na perspectiva do artista no interior do sistema literário vigente.

Nestor Vitor não quis captar a subjetividade de Cruz e Sousa, por mais íntimo que fosse dele, mas sim demonstrar como se objetivava essa subjetividade em uma obra singular, de contornos “vagos”, mas únicos em nossa língua até então. Para além dos defeitos e deficiências que ele melhor explicitaria no estudo de 1923, quis se aproximar da experiência estética que conformava os limites e as qualidades do poeta.

Sua investida nesse ensaio de 1899 revela o entrelaçamento muito mais profundo do texto com o contexto do que, anteriormente, outros críticos haviam tentado. Ele não se pergunta como a matéria nacional entra na prosa e na poesia de Cruz e Sousa, ele o demonstra. Valoriza a intenção – nesse sentido moderna – de encher a poesia de ar novo, mesmo que importado pelos mais modernos meios de circulação e comunicação. Compreende o simbolismo do poeta negro como uma resposta às contingências mundanas, mas também

³⁷ Pensamos no ensaio “A modernidade” que constitui parte do texto *Paris do Segundo Império*. Cf. Benjamin, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo – obras escolhidas III*, p. 67-101.

como a necessidade de transcendência diante dos limitados obstáculos que a vida na República Velha lhe impunha.

O crítico, nas linhas que dedica diretamente a *Broquéis*, revela um procedimento que parece conformar boa parte da obra do poeta. Se Bastide, em 1943, falará da “predominância” ou “nostalgia” do branco, relida em seguida por outros estudiosos como uma obsessão, Vítor fala textualmente de uma obsessão no espírito do poeta.

Ele vive por longo tempo absorvido num pensamento central, inesgotável para si, de modo que este se torna quase que uma obsessão em seu espírito, tendo de haver, por conseguinte, nos produtos resultantes de tais estudos certos pontos inevitáveis de contato.

É assim que os seus *Broquéis* se podem chamar uma nebulosa da Arte, vistos por qualquer de seus lados.

Sente-se que na sua maior parte, os trabalhos desse livro vieram-lhe numa quase ininterrupta continuidade.(...)

O branco enche quase que de extremo a extremo aquelas páginas, derramando nelas uma pulverização de luar. O branco e o vago, por si sós, quase que as caracterizam por completo.

É curioso. Cada uma dessas produções bastaria para fazer a reputação de um estreante; reunidas parece quererem falar contra o autor.

Isto apenas por nos causarem atordoamento ao espírito, pela impossibilidade que em nós criam de irmos distinguindo nitidamente cada uma delas em particular, tirando-nos assim esse prazer egoísta de ficarmos ao acabar a leitura com um mundo de impressões múltiplas e caracteristicamente variadas (1969: 25-26).

Dois aspectos destacam-se desse trecho. O primeiro diz respeito a essa interpretação sobre o fenômeno da “ininteligibilidade”, que aparece no último parágrafo. Vítor atribui esse problema à recepção da obra, ou seja, ao leitor que não está “acostumado” a esse tipo de leitura, portanto, remete a uma questão que aparecerá com força nas vanguardas modernistas em relação ao “atordoamento ao espírito” que criam as obras modernas.

O segundo refere-se à questão da “monotonia”, dialogando com críticos

contemporâneos seus. Na verdade, ele se nega a falar de “monotonia”, mas de uma “nebulosa da Arte”, uma nuvem a plasmar um sentimento que anima o livro *Broquéis*. A sua intuição toma o livro como uma unidade, um percurso fechado, produto de “uma obsessão em seu espírito”, uma “ininterrupta continuidade”. Forja em poucas linhas um ponto de chegada: uma convergência de intenções e de realizações – nem sempre bem acabadas, mas orientadas para um fim.

Porque não queria ver um caminho ascendente, a superioridade sublime a que o poeta estaria destinado com a composição de *Faróis* ou *Últimos Sonetos*, Nestor Vítor enxerga *Broquéis* como objeto de análise digno de estudo, ainda que não tenha desenvolvido longamente esse estudo.

2.1.2 O distanciamento analítico em 1923

Voltemos à publicação em comemoração ao 25º aniversário da morte do poeta³⁸. Nela o crítico Nestor Vítor busca fazer nova apreciação geral da obra de Cruz e Sousa. Desta vez, no entanto, centra-se na análise mais detalhada de cada um dos livros do escritor. Retoma alguns conceitos levantados no ensaio de 1899, como a ideia do ato heroico, singular em nossas letras. Referindo-se ao espírito da obra *Missal* declara:

O que, porém, há de mais eugênico, de mais estonteante para aquele momento, de mais impressionador ou capaz de provocação nesse novo herói da arte, é o seu verbalismo já faustoso, embora talvez, no fundo, algo barbaresco, ingenuamente tautológico, é sua musicalidade, que quase converte em verso aquela prosa, é sua opulenta imaginação para tudo quanto afete os sentidos, é sua vida interior, que se

³⁸ Utilizamos aqui a versão do ensaio “Cruz e Sousa”, que aparece na coleção *Fortuna Crítica*, já referida, de 1979.

revela profunda e rica, e a disposição dionisiaca para a guerra, embora a divina guerra da arte, como ninguém tivera até então no Brasil. (VÍTOR, in COUTINHO:1979:126)

Revela, porém, um distanciamento crítico ao afirmar que “aquelas páginas” representavam uma “transição do naturalismo para o simbolismo”. Diferente de *Broquéis*, *Missal* teria ainda, em parte, sido escrito na província. Como dito antes, Vítor reafirma que “*Broquéis* [foi] feito de um só jato” (idem: 127).

Reafirma também certos defeitos no estilo do livro, ligados à forma – técnica ao estilo dos parnasianos, em que as entradas são “solenes” e os acabamentos são “chaves de ouro”. Diferente do ensaio de 1899, aqui o crítico quer encontrar linhas bem marcadas. Demarcar o espaço de cada livro, o valor próprio de cada realização. Por isso, ao enxergar os defeitos na forma, satura sua visão de certo determinismo. As intuições que captaram as intenções objetivadas transformam-se aqui em manipulação dos textos por meio de conceitos já cristalizados.

Não quero dizer com isso que Nestor Vítor não tivesse razão ao acentuar as fórmulas parnasianas, presentes mais fortemente em *Broquéis* do que em *Faróis*, por exemplo. O que se perde nessa trilha é o específico do contexto cultural, antes apreendido pelo crítico, que, mesmo de forma obnubilada, via o todo.

Salete de Almeida Cara trabalha com a hipótese de que exista “um certo tipo de dialética entre Parnasianismo e Simbolismo como um traço eventualmente específico de nossa cultura literária, o que se verifica como oscilação entre dois modelos, duas propostas de linguagem” (CARA: 1983: 8). Nesse sentido, um trabalho crítico que se proponha a separar o que surge de forma híbrida vai descaracterizar o objeto de análise, tornando-o inacessível, defeituoso, ou, conforme já afirmamos, “ininteligível”, como observaram os críticos da Primeira República.

Quais eram as palavras de Araripe Júnior sobre a atitude do poeta de *Broquéis*?

(...) O poeta lê e busca vertiginosamente nos livros dos nefelibatas e nas obras indicadas pela escola o vocabulário, a técnica e as situações individuais que mais lhe convém adaptar. Uma verdadeira caça à palavra e ao gesto. (...) (ARARIPE JR: 1963: 148)

Araripe Júnior, bem como Veríssimo, não pensa que é possível uma mescla entre as tendências literárias que se apresentavam. Cruz e Sousa não era um simbolista como Verlaine, nem um parnasiano como Bilac ou Alberto de Oliveira, na visão desses críticos. Sua falta de originalidade decorria dessas “ausências”. Além do preconceito racial que alimentava tais visões, os críticos de então não podiam compreender que “a intersecção entre os modelos”, conforme alega Cara, era o que havia de mais específico e, nesse caso, “nacional” de nossa poesia simbolista³⁹.

Ainda que essa intersecção não fosse o resultado de uma consciência poética madura, ela emergia das condições de produção intelectual naquele fim de século, portanto, mais como um fenômeno objetivo do que como subjetiva “genialidade” ou “excentricidade” do poeta.

Entretanto, por enveredar no caminho de outros críticos, Nestor Vitor vai afirmar que o defeito “parnasiano” vai se diluindo ao longo dos livros e praticamente inexistente em *Últimos Sonetos*.

Quase repetindo o credo nacionalista dos críticos anteriores, chega a afirmar que, ao abandonar os rasgos estrangeiros, “ficando singelo, Cruz ficou por esse lado mais nosso, mais dentro da moldura nacional” (VÍTOR, in COUTINHO: 1979: 142). Ao penetrar na vertente espiritualista, se “conjuga melhor com o gênio de nosso povo” (idem: 143).

Enquanto a repetição no ensaio de 1899 aparece como um traço explicativo de

39 Embora a mescla também existisse na França, não havendo nos precursores, como Baudelaire, Mallarmé ou Verlaine, uma “pureza” de estilos, como afirmaremos no corpo do texto.

Broquéis, aqui surge como um defeito, uma “impressão” de que “o poeta se repete muito”. O defeito, porém, de *Broquéis* assume novo significado. Em *Últimos Sonetos*, Cruz e Sousa “intensifica o efeito lírico” (idem: 143).

Como se vê, em Vítor, a intuição dá lugar ao distanciamento. Esse, por sua vez, não perscruta novas interpretações, apenas reafirma as anteriores, marcando-as com a datação progressiva de uma evolução. Não é de estranhar que encerre as considerações gerais sobre *Broquéis* com uma frase lapidar: “Daí a grande importância histórica desse livro, cujas páginas ficarão resistindo ao tempo, na sua beleza particular” (grifo nosso) (idem: 132).

Ao querer demarcar espaços precisos no interior da obra de Cruz e Sousa, Nestor Vítor acaba por se valer de estereótipos que negam o caráter híbrido da obra do poeta. Para encarar o que há de melhor nos poemas, utilizam-se categorias analíticas que alimentam a visão de maior “pureza” estilística em relação ao “simbolismo”. Ainda que essa mesma “pureza” ou “ideal”, seja facilmente reconhecida como marca de um preconceito de época – o ideário nacionalista ou cristão, que inicialmente o crítico havia posto de lado em função de seu papel de organizador das obras completas do poeta e que reabilita alguns anos mais tarde, de maneira a se alinhar à crítica oficial do período.

2.1.3 *Linguagem e Formalismo em Broquéis*

O livro de Maria Helena Camargo Regis, *Linguagem e Versificação em Broquéis*, é o único a que tive acesso que trata exclusivamente do livro *Broquéis*. Publicado em 1976, tem o grande mérito de desenvolver uma análise focada sobre as virtudes do livro e os significados de sua linguagem.

Antes dela, pelo menos um outro estudo de fôlego incidia sobre a linguagem do poeta simbolista. Trata-se do texto de Antônio de Pádua, *À Margem do Estilo de Cruz e Sousa*, publicado originalmente em 1946 e reunido também na *Fortuna Crítica* do poeta. O estudo de Pádua, ainda que não centrado em *Broquéis*, precisa dele retirar matéria para a pesquisa.

As considerações de Pádua partem da premissa de que o solo comum aos simbolistas foi o parnasianismo. Para o estudioso, nenhum defeito, em si, nasceria dessa origem comum. Afirmar textualmente que “os mestres do simbolismo seriam esse mesmo Baudelaire, e, mais diretamente, Verlaine e Mallarmé, que haviam pertencido ao parnasianismo e eram agora os corifeus da poética nova” (In: COUTINHO: 1979: 190). Logo, mesmo na França não se pode afirmar uma “pureza estética”; o “parnasianismo” de Mallarmé e de Verlaine já era uma mescla. Uma compreensão moderna, compartilhada por outros escritores e críticos mais contemporâneos, aparece na perspectiva que alimenta inicialmente Pádua:

O simbolismo correspondeu a uma transformação por que passou o pensamento nos fins do século passado: a revivescência do idealismo.

Como os parnasianos (ao lado dos realistas na prosa) foram um reflexo do positivismo filosófico, do cientificismo, os simbolistas reagiram num retorno à subjetividade, à contemplação interior das imagens do mundo.

A fórmula de Schopenhauer: “o mundo é minha representação” - assenhorava-se dos domínios da arte e da literatura, incentivando o individualismo, o desconvencionalismo estético” (PÁDUA, in COUTINHO: 1979: 191)

Sua visada crítica, no entanto, é aquela da Estilística, que se difundiu entre nós nas décadas de 40 e 50, como afirma Bosi, em seu “Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões”, presente na coletânea de textos críticos *Leitura de poesia*, de sua organização. Logo, o estudo de Pádua busca mostrar o “virtuosismo expressional” de Cruz e Sousa em uma “análise estilística [que se] dedicava aos fenômenos linguísticos, correndo às vezes o risco de hipersimbolizar este ou aquele elemento fonético ou gramatical” (BOSI: 2007: 13).

Por isso, a análise de Pádua tenta traçar analogias entre o nível formal e o nível simbólico, buscando sempre exemplos retirados dos poemas do escritor. Mostra o valor dos sons, das metáforas, da linguagem lúdica, dos neologismos – sempre se apoiando em outros estudos e fazendo analogias com outros escritores simbolistas, sobretudo, franceses. O levantamento consegue, de fato, demonstrar a “expressividade” do poeta. Ao contrário do que sugeriram os seus primeiros críticos, a obra como um todo revela riqueza e não repetição de técnicas, embora alguns traços mantenham-se constantes.

Entretanto, por ser tratar de um “breve estudo”, como afirma o próprio autor, as interpretações dos aspectos de expressão levantados são raras, quando não inexistentes. Fica-se no levantamento, sem discutir, por exemplo, “as vantagens e prejuízos da criação de palavras” (PÁDUA, in COUTINHO: 1979: 216). O pesquisador elenca um conjunto de classes gramaticais criadas pelo poeta sem mencionar realmente o valor expressivo de tais criações. O levantamento impede uma síntese, porque, deslocados dos poemas, muitos versos e palavras perdem o espírito que os anima e permitiria recolher um significado de totalidade. O estilo aí compreendido como técnica trata do processo de criação, mas não dos resultados que esse processo nos dá.

Esse ponto é importante, porque parto dele para voltar ao livro de Maria Helena Camargo Regis. Distanciados no tempo por três décadas e partindo de pressupostos teóricos diferentes, a análise empreendida em *Linguagem e Versificação em Broquéis* também acaba por focar muito os processos de criação, os mecanismos e técnicas que permitem o “virtuosismo expressivo” de Cruz e Sousa.

Outros tempos, porém, revelam um olhar talvez mais refinado. O primeiro indício disso já fica evidente pelo recorte que a autora faz e pela delimitação dos pressupostos teóricos que assume desde o início. Alinha-se ao Formalismo Russo e demonstra ser uma estudiosa da linguagem poética nos seus diversos níveis (fonético, morfológico, sintático,

semântico). Não pretende ver o “estilo” de Cruz e Sousa através de enumerações retiradas de diferentes obras, mas reflete sobre a linguagem em um só livro: *Broquéis*.

Assim, embora isole versos, sons ou palavras, tem em mente o poema, quer perscrutá-lo de modo a evidenciar os significados que o processo de criação teria deixado ocultos.

Como afirma Alfredo Bosi (2007), no texto citado mais acima, o formalismo entra nos estudos literários como moda e repercute criando certos artificialismos na leitura da poesia. No entanto, o movimento no interior do próprio Formalismo, tendo como centro a figura de Roman Jakobson, consegue criar instrumentos na leitura analítica, que a enriquecem.

Desse modo, Regis, além das referências múltiplas a Jakobson, também se refere, por exemplo, a Chklovski, cuja apreensão por Bosi parece ser fecunda. Vale a pena citar a compreensão de Chklovski por Bosi, para que possamos depois verificar em que sentido essa compreensão também teve Regis ao analisar os poemas de *Broquéis*.

Cito, a propósito, a controvertida definição de Chklovski de arte como procedimento. Tomada em abstrato, é um lema ultraformalista e, como tal, serve de escudo a jogos maneiristas. No entanto, vista no seu contexto, essa fórmula abre-se para o projeto maior de aproximar linguagem poética e percepção original de pessoas e objetos. (...) O novo em poesia não é efeito de arranjos cerebrinos de fonemas ou de palavras: arranjos que, com graça e propriedade, os italianos chamam de *freddure*, frioleiras, dada a baixa temperatura poética que os ditou. Ao contrário, o novo depende de uma ingenuidade radical do olhar e do sentir que atenta para a coisa e a diz como se o fizesse pela primeira vez. Ingenuidade no sentido que lhe atribui Schiller no extraordinário *A poesia ingênua e sentimental*. Só o poeta ingênuo é gênio, afirmava Schiller, e, enquanto gênio, capaz de criar novos procedimentos de expressão. (BOSI: 2007: 30)

Veremos que a autora, ao longo da terceira parte de seu livro, “Leitura de alguns poemas”, oscila entre observar os “arranjos cerebrinos de fonemas ou de palavras” e captar “novos procedimentos de expressão”. Na base dessa oscilação, há, como me referi antes, a

intenção de revelar o processo de criação. Não como Pádua, preocupado com o “estilo do autor”, mas vinculado a esse pressuposto teórico da arte como procedimento, da arte como técnica de montagem, como quando se refere às reflexões de Serguei Eisenstein. Arte que cria sentido, que se vincula a estéticas preexistentes, que organiza uma visão do mundo, como ela salienta na conclusão do livro.

Observemos algumas de suas análises que, posteriormente, devem servir também como ponto de partida para escolhas que farei na análise de poemas da obra.

2.1.4 Entre “arranjos” e “procedimentos de criação”

A leitura das primeiras páginas da terceira parte do livro de Regis é bastante árida. Nota-se que, embora tendo afirmado que buscaria relacionar os diferentes níveis de linguagem dos poemas e procurasse não perder a “ideia do conjunto” na atomização das partes, verifica-se que ela seguiu um esquema muito rígido ao analisar os poemas.

Evidencia-se que começa na busca por arranjos de fonemas e que suas opções não são baseadas em uma visão do todo, mas em aspectos formais ou mesmo metodológicos na aproximação com a linguagem da obra.

Afirma que “a escolha dos poemas não significa juízo de valor, mas sim tática operatória, no processo de desvendamento de determinados aspectos da obra” (REGIS: 1976: 35), como se a análise não admitisse uma avaliação anterior, quando ela própria na primeira parte tem que aceitar certos pressupostos na compreensão dos poemas do livro, como admitir certa interpretação sobre a presença ostensiva da cor branca ao longo da obra, que, como para Massaud Moisés, aparece como uma convenção do simbolismo vigente. Admite, portanto, tal

interpretação porque seus pressupostos teóricos e seus instrumentais de análise devem eliminar o extralinguístico da interpretação.

Assim, ela começa o estudo a partir do poema “Antífona” demonstrando como a presença da vogal “a” indica claridade, uma direção para a luz. O par “branco/claro” é motivado pelo uso de fonemas que a ele supostamente estariam ligados.

Ainda referindo-se ao mesmo poema, mostra a importância das aliterações. Segundo a autora, a tonicidade das sílabas aliteradas aparecem em elementos com proximidade também sintática ou semântica, de maneira que ela sugere haver aí uma chave para explicação das aliterações e da presença de certos sons.

No entanto, em “Antífona”, como em boa parte dos poemas de *Broquéis*, a proximidade semântica e sintática não pode ser usada para reforçar a intensidade das aliterações, tendo em vista o uso reiterado de adjuntos adnominais ou de adjetivos, por exemplo, ocorrer em quase toda obra. O fato de sílabas aliteradas aparecerem no grupo morfológico dos adjetivos não indica um procedimento explicativo, considerando que é a classe gramatical que mais predomina, como nos neologismos levantados pelo estudo de Antônio de Pádua.

De modo geral, o estudo dos sons vocálicos, das aliterações, da entonação provocada pelas transições rítmicas não demonstram função interpretativa além da constatação de que sugerem fluidez, sensações diversas. Tal análise ainda caminha para mostrar “virtuosismo” e encontrar um “estilo simbolista”.

Se o poema aparece como “uma profissão de fé simbolista”, como afirmara Castello⁴⁰ em 1957, reafirmar isso a partir dos jogos de aliterações, dos jogos sônicos, não revela nada de novo. A singularidade do poema, a rede temática que lança, a expressividade que sugere em relação ao sentimento que o poema parece não surgir na interpretação.

40 CASTELLO, José Aderaldo. “Uma profissão de fé simbolista”. In: *O Estado de São Paulo*, 18 de maio de 1957, p. 4.

O final da análise reitera que o poema é rico em aliterações ligadas também no nível semântico e que a modulação vocálica é fraca e que esses traços podem ser encontrados em outros poemas de *Broquéis*.

Como se vê, a preocupação da autora está em ressaltar o processo de criação, desvendá-lo como exercício racional.

Mais do que explicita a analista, “Antífona” sugere sons, formas, correspondências, liga-se à profissão de fé simbolista, elege o Sonho como esfera de criação, demonstra o “virtuosismo expressivo” do poeta, revela a ambivalência dos sentimentos, o murmúrio de “estranhos estremecimentos”, evidencia “fórmulas” parnasianas e o transbordar delas. Não é com certeza apenas um rico poema feito de aliterações, ainda que estas, ligadas a tudo (“Tudo! Vivo e nervoso e quente e forte”⁴¹) o mais que ele significa e que tentamos rapidamente elencar, fazem dele um poema significativo para a compreensão da poética inscrita em *Broquéis*.

A perspectiva crítica de Regis permite um esmiuçar sobre a matéria poética que pode ser desenvolvida em análises mais ricas de significado. Por exemplo, a certo ponto de suas observações chega a constatar:

(...) O grupo /tr/ é o mais numeroso, aparecendo num total de 146 vezes. Existem palavras em que este grupo aparece e nos quais se pode fazer alguma ligação entre o som duro, tenso e o sentido: trágico, triste, treva, báratro, atroz, trompa, estrepitoso, atra, sinistro, extremo, tremendo, estrugir, eletrismo e outras. Com maior frequência, porém, aparece o grupo referido em palavras em cujo significado se acentua certa intermitência de tensão-reposo e em que ocorre abrandamento em relação ao grupo anterior. Todavia, as palavras em que o grupo está e aparecem com maior frequência são: estranho, estrela e astro. (REGIS: 1976: 51)

41 As citações dos versos e dos poemas de *Broquéis* serão feitas a partir da Segunda reimpressão atualizada da Primeira edição (1961), da *Obra Completa*, organizada por Andrade Murici, feita pela Editora Nova Aguilar em 2000.

Ora, são vislumbrados feixes de significado, de relacionamento entre os níveis, como pretendido pela autora. Ela chega a fazer suposições, generalizações acerca das repetições formais. Destrói, no entanto, uma interpretação de maior fôlego pela constatação “objetiva” de que três palavras representam a maior “frequência” do grupo sonoro estudado. A tensão e o sentido das palavras, a oposição entre tensão e repouso, podendo se ligar a um fio temático da obra é obscurecido pela análise posta em jogo.

As ressalvas aqui levantadas não podem me levar a concluir que o trabalho de Regis é irrelevante. Ao contrário, surgem momentos, como na análise de alguns poemas, em que a autora parece ter ido além da interpretação dos níveis da linguagem e em que se vislumbra um fértil entrelaçamento entre a apreensão da forma e a compreensão do conteúdo, fundindo-se em uma interpretação da poética de Cruz e Sousa. Um exemplo disso podemos encontrar na conclusão que retira da análise de “Sonho Branco”:

A ambiguidade de parecer percorre todo o soneto principalmente em sua estruturação sintática em que o sonho parece não estar, pois é elemento oculto ou é vocativo. De outras vezes aparentemente se ausenta, mas continua presente, na qualidade de deítico. A oscilação entre o ser e o não ser, a aparência e a realidade que está na estrutura sintática, no nível semântico e no imagético é também a que está subjacente a todo devaneio.

Como acontece frequentemente nos poemas de *Broquéis*, neste poema a tessitura sonora se faz alternando muitas vezes o prolongamento velado das nasais e o aumento de intensidade das oclusivas, como se houvesse nessa alternância a representação do aflorar e do desvanecer-se. (1976: 74)

Compreendo nessa análise um elemento recorrente dos melhores poemas de *Broquéis*: a ambiguidade que é construída, no poema analisado por Regis, a partir de mecanismos semânticos e sintáticos. Como tentarei demonstrar nos capítulos três e quatro, a ambiguidade parece ser o resultado de uma impossibilidade de um eu afirmar-se íntegro. A ambiguidade é a

saída encontrada para resolver um impasse: de um eu-lírico que só poderia ser sugerido pelas “Formas”, mas que não consegue ocultar-se em virtude de o sujeito histórico estar cindido entre diferentes necessidades. Nasce daí a “oscilação entre o ser e o não ser”, entre o contentar-se com a cena descrita e o horrorizar-se diante dela, como veremos em “Antífona” ou “Acrobata da Dor”. A ambiguidade é o resultado de um drama posto em cena por eu-lírico cindido, é, portanto, a forma “íntegra” desse eu-lírico apresentar-se aos leitores, em um constante discurso sobre a própria poesia, como indicarei no quarto capítulo.

O mesmo poderia ser dito sobre a análise que faz sobre “Canção da Formosura” ou sobre o poema “Satã”, no qual aplica os princípios de montagem de Eisenstein e se permite focalizar o leitor no processo de construção do poema (REGIS: 1976: 80). A focalização do leitor no processo de montagem do poema implica colocar, pelo menos de forma latente, a questão da relação da poesia com a sociedade e os seus possíveis laços de aproximação ou ruptura. Novamente, vejo que nessa atitude há a constituição de um discurso em torno do fazer poético. Discurso que, em si, é a marca de uma modernidade ou, ao menos, a projeção em nosso solo dessa modernidade que era pensada, refletida também nos círculos literários europeus.

A interpretação aí sugere algo mais do que os frios “arranjos cerebrinos”, na expressão de Bosi; aponta para os procedimentos da criação, os quais podem dar uma medida mais precisa do valor ou não da criação poética, dos possíveis desdobramentos da interpretação analítica do poema.

Por fim, nessas considerações que fiz sobre o livro de Maria Helena Camargo Regis, obrigatórias tendo em vista meu objeto de análise, há duas observações que ainda gostaria de levantar. Em suas “Conclusões”, a autora aponta dois elementos, que repercutem sobre a leitura da recepção crítica que sempre se fez em torno de Cruz e Sousa e, sobretudo, em torno de *Broquéis*, que merecem destaque.

O primeiro elemento refere-se à repetição, à monotonia, a qual já havia me referido ao tratar da crítica de Nestor Vitor, mas que repercute sobre as interpretações que se fizeram desta obra em relação a críticos posteriores. Segundo a autora:

Apesar da tendência de se repetir num verso, estrofe e até mesmo num poema todo, o mesmo som ou sons vizinhos, há, às vezes, a introdução de algum bem contrastante, que evita a monotonia. Assim, as oclusivas, não raro, impedem a monotonia que poderia se instalar com a frequente recorrência de nasais, líquidas e continuativas. Além disso, contribuem para dar maior energia ao ritmo. (1976: 86)

Refere-se ao nível sonoro, mas aponta a “introdução” de um contraste: esse contraste não é somente sonoro, vai implicar a construção dos poemas, de suas imagens, de seus temas. Por exemplo, quando analiso o poema “Rebelado” aponto para a repetição de imagens e sons, como momentos de intensificação de estados d'alma do eu-lírico. A repetição implica um elemento novo, pois intensifica os anteriores, ressaltando-lhes valores já descobertos ou impondo novas leituras. A repetição da consoante vibrante [r] no poema citado evoca o riso, mas também traz preso a si o sentido do sofrimento humano que o riso comporta. A repetição, como demonstrarei, reforça a ambiguidade, a tensão lírica. Portanto, é elemento estruturante, necessário, dos poemas.

O segundo elemento remete à dimensão “parnasiana” do livro de poemas. Ponto controverso, já aludido também anteriormente, é visualizado sobre um prisma singular, diria até moderno, quando trata da utilização quase que exclusiva do soneto.

A forma preferida é o soneto, talvez por ser a mais adequada à captação do macrocosmo no microcosmo. É também um meio de, através de poucas representações, levar à apreensão de uma realidade que se ressalta delas, mas que, ao mesmo tempo, as transcende. Foi o que tentamos mostrar ao fazer análise, usando a técnica da montagem. (1976: 87)

Obviamente que o soneto fazia parte das convenções dominantes do momento, no caso parnasiano. Antes de ser a forma mais “adequada”, era a mais utilizada nos círculos literários de prestígio. O que aparece como transcendente nesse modo de ver é que, ao invés de excluir a forma, tomando-a como um “defeito” ou “velharia” parnasiana, a inclui no sentido do poema, em sua significação. Recupera o que parece ter se perdido em certas críticas: as virtuosidades e virtualidades que o soneto comporta.

Essa apreensão do soneto, essa “herança”, não precisa ser percebida assim pelo próprio Cruz e Sousa. Mesmo no “exercício literário”, como se referia Bosi, que representavam os sonetos, algo de original surgia na pena do poeta; algo sobre o qual ele talvez nem tivesse ainda consciência, mas que me parece válido quando na leitura feita por Maria Helena Camargo Regis.

Atualizados na escrita de *Broquéis*, os sonetos podem ser vistos como herança parnasiana, a partir de alguns traços já revelados, por exemplo, por Andrade Murici, mas também como a expressão que o simbolismo decadentista⁴² de Cruz e Sousa vai assumir já no último decênio do século XIX.

2.1.5 Ivan Teixeira e a “modernidade” de *Broquéis*

Conheço pelo menos duas edições de *Broquéis* que são abertas por um ensaio introdutório de Ivan Teixeira. Uma das edições é a da Martins Fontes, *Missal Broquéis*, e o

⁴² Sobre os termos “simbolismo” e “decadentismo” e sua (con)fusão falaremos nos próximos capítulos, quando estivermos diante da análise de alguns poemas. O que é possível adiantar é que caminhamos na linha de entendimento que desenvolveu Balakian em seu livro *O Simbolismo* (1985), a qual sugere uma certa fusão entre as duas linhas a partir de um momento de desenvolvimento da estética de fim de século.

ensaio é intitulado “Cem anos de Simbolismo: *Broquéis* e alguns fatores de sua modernidade”. A outra é a da EDUSP, *Broquéis*, e o ensaio assume o título de “Cem anos de *Broquéis*: sua modernidade”.

Não existe diferença essencial nos textos. Na verdade, cotejados, apresentam apenas alguns parágrafos e orações diferentes. Na edição da Martins Fontes, Teixeira inicia abordando a ousadia da publicação de *Missal* e *Broquéis*, obras que consolidariam o Simbolismo no país, enquanto na edição da Edusp, voltada apenas ao livro *Broquéis*, o autor já começa tratando da recepção crítica que teve o poeta e explicando o choque que representou para aquelas mentalidades de então a inovação da poesia de Cruz e Sousa.

Apenas uma afirmação importante, que é desenvolvida na edição da Martins Fontes e não aparece na Edição da Edusp sobre um dos traços da modernidade de *Broquéis*, é necessário destacar aqui: para Teixeira, “*Broquéis* é, enfim, o primeiro livro a sistematizar o uso da repetição ostensiva em nossa literatura, o que se constitui em flagrante fator de modernidade” (1998: XVIII). Tal afirmação acompanhada depois de exemplos retirados das obras de Drummond, João Cabral e Haroldo de Campos não aparece na edição da Edusp, embora revele muito da análise empreendida no ensaio de Ivan Teixeira.

De fato, o ensaio do crítico tende a selecionar características aparentemente estruturais do livro *Broquéis* e assinalá-las como fatores de modernidade do livro.

Assim, começa afirmando que se tratou da primeira experiência de “poesia pura” a que nossa literatura teve contato. A não-referenciação com a realidade exterior estaria vinculada a um projeto que “demandava uma enorme pesquisa com a linguagem, pois descobrira-se que a impressão de vagueza e abstração resultava antes do trabalho concreto do artista sobre o texto do que da simples projeção de conteúdos psicológicos”⁴³ (1994: XIII).

Ora, como demonstrei a partir de Nestor Vitor, a produção dos poemas de *Broquéis*

43 Quando nos referirmos à edição de 1998, estamos falando da edição da Martins Fontes, *Missal Broquéis*; ao citarmos o ano de 1994, estamos com o texto da edição da Edusp, *Broquéis*.

ocorre de forma intensa nos anos que se seguiram à chegada do poeta à capital. Tratou-se, portanto, de uma convergência entre uma poesia que vinha sim importada, com uma sensibilidade que se formara nos últimos anos. A afirmação de Teixeira, e logo mais algumas de suas outras assertivas, fazem pressupor que Cruz e Sousa já, nessa obra, estava alinhado ao “construtivismo mallarmaico”, como cita no ensaio.

O fato, que me parece acertado, de que o impulso autobiográfico é menor nesse livro do que nos que se seguiram, sobretudo, em *Faróis*, não faz crer, entretanto, que a poética inscrita em *Broquéis* pressuponha “uma enorme pesquisa com a linguagem”, como ocorre no projeto de Mallarmé e de sua poesia.

Até porque, mesmo em Mallarmé, essa é uma leitura discutível. Como debate Jacques Rancière, essa é a leitura consagrada sobre a obra de Mallarmé, que o via como “par excellence le poète de l’obscurité” (RANCIÈRE: 1996: 7), mas que acaba jogando contra o nome do poeta, que se transformou em modelo para copiar, quando na verdade Mallarmé teria instaurado uma “política”, que visa o “evento” de criação, e não propriamente as coisas ou objetos em estado “puro”. Mallarmé, não seria, portanto, o poeta dos “espaços infinitos”, preocupado apenas com a linguagem inédita e com as essências raras, mas alguém cuja consciência poética percebia as necessidades do momento histórico e do papel que deveria desempenhar o poema.

A novidade que representava o livro de Cruz e Sousa, em termos de sugestão de uma poesia “pura” é aparente. Não decorre ela de procedimentos de criação conscientemente orientados para a aplicação de um “construtivismo” antecipador das vanguardas do século XX.

A utilização, por exemplo, do soneto, como já me referi na seção anterior, confirma isso. De um lado, era convenção, herança estilística não abandonada; de outro, era a confluência de uma forma com um conteúdo que se buscava e pareceu servir aos objetivos

imediatos de um poeta que queria ser publicado. A originalidade do poeta talvez esteja menos no trabalho concreto do artista sobre o texto do que na inspiração e na aventura que foi mergulhar nos impulsos dessa nova tendência poética que vinha de fora e mostrava-se fecunda para a sua sensibilidade de artista.

Feitas essas considerações, passemos ao núcleo das ideias de Teixeira sobre a “modernidade” de *Broquéis*.

Como havia salientado, o ensaísta toma como procedimento básico a comparação entre elementos estruturais da obra e a sua vigência na poesia de autores modernistas. Principia falando da existência do “verso harmônico”, estrutural na composição dos poemas do livro. Indica que a teorização desse tipo de verso aparece em Mário de Andrade, que o teria aplicado de forma mais sistemática em *Paulicéia Desvairada*, mas nem Mário de Andrade teria sido tão radical na utilização desse verso, segundo o autor. Conclui que a experiência com o verso harmônico ressalta menos o lado moderno de Cruz e Sousa do que o lado “conservador” do livro de Mário de Andrade, que não acrescenta “muita coisa de essencial às conquistas do Simbolismo” (1998: XIV).

Assim como antes tratei da experiência de repetição como procedimento, a utilização do verso harmônico aparece aqui como inaugural em nossa literatura, como “conquista”. Efetivamente, o “estilo” do livro traz elementos inovadores, os quais, no entanto, não podem ser cotejados diretamente com a experiência que representou o Modernismo no Brasil.

Poderia aqui citar diversos críticos que tomam a “experiência” simbolista como algo isolado em nossas letras. Para ficar em apenas um comentário sobre esse isolamento, tomamos de empréstimo as palavras de Lauro Junkes, que organizou e escreveu um estudo para uma edição da *Obra Completa* do poeta simbolista, publicada em dois volumes, no ano de 2008.

(...) Massaud Moisés (1985, p. 18-20) afirma que ‘o nosso movimento simbolista não constituiu época literária autônoma; misturou-se ao Parnasianismo’; por outro lado, ‘as raízes do Modernismo devem ser procuradas no Simbolismo’, movimento que foi claramente opositor do Parnasianismo (lembre-se que parte do lema da primeira geração modernista foi: ‘Sabemos o que não queremos’, ou seja, o Modernismo veio substituir o Parnasianismo, não o Simbolismo). Alfredo Bosi, na *História Concisa da Literatura Brasileira* (1979, p. 300) fala de um ‘insulamento simbolista’ e especifica que ‘O Simbolismo não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura europeia (...) Aqui, encravado no longo período realista que o viu nascer e lhe sobreviveu, teve algo de surto epidêmico e não pôde romper a crosta da literatura oficial (...)’ (Junkes: 2008: 38-39)

O autor segue ainda a citar Wilson Martins, Murici, Bastide, Leminski e outros autores para afirmar a tese de que o simbolismo apresentou-se como uma literatura “periférica”, “isolada”. O extrato de Junkes enumera variadas referências que comprovam não ser o simbolismo o antecessor direto do modernismo brasileiro.

Fica evidente que essa tese não necessariamente anula outra, a das ressonâncias e influências que o simbolismo teria sobre vários de nossos poetas modernistas. O ensaio já citado de Davi Arrigucci Jr. (1999) demonstra haver uma “herança” simbolista, cujas formas e temáticas seriam revistas, retomadas por importantes poetas, como Murilo Mendes.

A minha crítica à leitura de Teixeira refere-se ao fato de o ensaísta ver “técnicas modernistas” onde havia experimentação em um época de transição e de incertezas (intelectuais, políticas, econômicas, etc.) e o fazê-lo exclusivamente a partir de uma obra, que é *Broquéis*. O extrato de Junkes busca solidificar essa visão de que o simbolismo foi imediatamente marginal, ainda que os fenômenos marginais possam repercutir a médio e a longo prazo, influenciando outros movimentos e escritores.

O que objetivamente aproximou o grupo dos simbolistas ao movimento modernista foi a oposição ao Parnaso oficial⁴⁴. Essa atitude, por si só louvável, no que representou de

⁴⁴ Lembremos as palavras do historiador Jeffrey D. Needell sobre a permanência do parnasianismo em nosso solo: “(...) Na verdade, o destino do simbolismo no Brasil é revelador. Esta nova escola poética, que

renovação das letras nacionais, não serve como pressuposto para criar pontes entre a experiência “insular” que significou o simbolismo de Cruz e Sousa; particularmente, a experimentação estética de *Broquéis*, e a revolução do verso e da poética do modernismo, influenciado como sabemos pelas vanguardas europeias e pelos poetas franceses do fim do século.

Se “a sonoridade ou harmonia imitativa” repercutiu sobre os escritores modernistas, tal como na experiência do verso em Cecília Meireles, essa repercussão deve ser encontrada com maior proficuidade em *Faróis* e ou em *Últimos Sonetos*. Livros cuja pungência autobiográfica e o lirismo interpretado como místico, por alguns autores, como Tasso de Silveira ou Henriqueta Lisboa⁴⁵, serviriam como inspiração a uma vertente do Modernismo brasileiro.

Nesse sentido, os “fatores de modernidade”, entrevistados por Teixeira, não parecem corresponder à leitura que se faz de *Broquéis* e sua relação com a modernidade.

Quando Hugo Friedrich, em seu livro *Estrutura da Lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*, resume à maneira de fórmula os aspectos da lírica moderna e retira-os da análise de poetas como Rimbaud e Mallarmé, ele não está simplesmente buscando elementos formais para comprovar a modernidade desse ou daquele poeta. Demonstra com profundidade o entrelaçamento entre a poesia desses escritores com as vanguardas que se desenvolveriam no começo do século XX. Os elementos estruturais não são apenas “traços” que comprovam a filiação ou não de poetas à estética moderna, mas são as linhas da série literária que se desenvolveram na poesia francesa.

Para além desse núcleo importante do ensaio de Ivan Teixeira, há uma sugestão de

desfrutou de um êxito rarefeito na França após 1880, fez sucesso entre os jovens poetas no Rio. Não conseguiu, todavia, suplantar a escola dominante, o parnasianismo. Os seguidores de le Parnasse, por motivos peculiares à literatura carioca, continuaram no poder ao longo de toda a belle époque.(...)” (1993: 233). E o autor explica em seguida: “O parnasianismo talvez tenha servido melhor às predisposições particulares de um público restrito e pouco refinado. Embora não tivessem o apelo vigoroso dos românticos (que continuaram populares no Rio muito tempo depois de o romantismo ser considerado passé entre os literatos), os parnasianos privilegiavam a destreza verbal, as imagens compreensíveis e a adesão à imagens e formas clássicas, felizes coincidências com as forças tradicionais brasileiras (...)” (idem: 234)

45 Conferir os ensaios desses críticos também reunidos em *Fortuna Crítica – volume 4* (1979).

leitura dos poemas que visa a retirar o caráter “monótono” de *Broquéis*. Para o autor, a leitura do livro permite agrupar “sete motivos principais”, quais sejam: a) esboços de atmosfera vaga; b) metalinguagem; c) erotismo sensual; d) erotismo espiritual; e) retratos extravagantes; f) visões místicas; e (g) alegorias pessimistas.

O tom dos agrupamentos é feito pela temática aparente de cada poema. Por se tratar de um ensaio introdutório e ter como núcleo a questão da “modernidade” de *Broquéis*, o autor não desenvolve interpretações sobre a ligação dos poemas com os grupos temáticos. Na verdade, explica a filiação dos poemas a certos desdobramentos ligados ao conteúdo. Surgem, aqui e ali, algumas interpretações não desenvolvidas.

No primeiro agrupamento, Teixeira vai tratar da aproximação dessa poesia com o impressionismo e com a Teoria das Correspondências, que aparece em Baudelaire e que fora concebida por Swedenborg. No segundo agrupamento, destaca a questão do ato criativo e da condição do poeta. Nessa parte, aponta para “a frequente ocorrência da antítese como figura pontual na estrutura menor dos poemas” (TEIXEIRA: XXXI), que retomarei não como uma figura de linguagem, mas como elemento estruturante para as oposições que criam a ambiguidade, como em “Acrobata da Dor” e o “Rebelado”, marcando a tensão lírica da obra. No terceiro agrupamento, afirma que os poemas se distanciaram da poética simbolista para se filiarem ao “erotismo agressivo de Baudelaire” (idem: XXXIII). No quarto, que também trata do erotismo, o autor vê as marcas de uma “concepção platonizante e contemplativa”, “típica” do simbolismo. Em “Retratos extravagantes”, reconhece o pior da produção do livro, por demonstrarem “vocaçao para o formalismo escultural do Parnasianismo”. Não reconhece, portanto, o caráter decadente desses retratos, os quais, com certeza, subvertem o apego formal de contorno parnasiano, o que se confirma no agrupamento seguinte: “Visões Místicas”, no qual afirma que os poemas do grupo são “contemplações religiosas, com vocabulário e tonalidade predominantemente simbolistas. A atmosfera de mistério e misticismo confere a

singularidade aos textos” (TEIXEIRA: 1994: XXXVII). Verifica-se aí, como em outras passagens, o que Teixeira compreende como “típico” do Simbolismo, o que limita um olhar mais amplo sobre a relação entre parnasianismo, simbolismo e decadentismo na poética do livro. O último agrupamento, “Alegorias pessimistas”, incluem apenas dois poemas “A Dor” e “Acrobata da Dor”, cuja “feição” é “parnasiana”, mas apresenta “virtuosismo sonoro”.

Essa rápida excursão sobre a classificação de Teixeira objetivou mostrar a possibilidade de leitura de redes temáticas perpassando o livro do poeta. Importa para este estudo salientar que não se sustenta a visão de monotonia ou repetição sem sentido. Nestor Vitor, Maria Helena Camargo Regis e Ivan Teixeira, cada qual à sua maneira, tentaram demonstrar isso.

Quanto aos “sete” motivos temáticos, não farei maiores apreciações aqui. O próprio Ivan Teixeira evidencia que se trata de um modo de leitura. Uma forma de aproximação com um texto centenário. O objetivo da classificação não pode ser criticado em si. Terei antes que desenvolver a análise de alguns poemas e, a partir dessa análise e conformação de uma interpretação para a obra, voltar a tecer comentários sobre os desdobramentos de motivos temáticos no livro.

O que disse até aqui sobre a recepção e a fortuna crítica de *Broquéis* parece servir para iniciar essa empreitada, de “mergulho na obra”. Retiro dessa revisão sobre os textos críticos alguns apontamentos e alguns limites que a leitura pode impor. Conhecendo-os de antemão poderei seguir adiante com o objetivo de forjar mais uma leitura da poesia do livro de Cruz e Sousa.

Capítulo 3

Mescla e ambiguidade em três poemas de Broquéis

(...) Se a literatura moderna é um fronteira extrema do discurso e o prosaísmo dos desajustados, mais do que o testemunho da sociedade, ela deve trazer em si a revelação dos seus focos mais candentes de tensão e a mágoa dos aflitos. Deve traduzir no seu âmago mais um anseio de mudança do que os mecanismos da permanência. Sendo um produto do desejo, seu compromisso é maior com a fantasia do que com a realidade. Preocupa-se com aquilo que poderia ou deveria ser a ordem das coisas, mais do que com o seu estado real. (SEVCENKO: 2003: 29)

Para uma aproximação à análise de *Broquéis*, escolhi três poemas a partir dos quais poderei apontar as linhas de força da obra. Trata-se dos poemas “Antífona”, “Acrobata da dor” e “Rebelado”.

3.1 Antífona

O primeiro, “Antífona”, como se sabe, é o poema de abertura do livro e um dos mais citados entre os que são analisados quando se aborda o simbolismo do autor⁴⁶. Para Rabello (2006), além da profissão de fé simbolista, o poema se articula ao tema da morte, que aparece na última estrofe. Tema que se “repete quase à exaustão” no livro e mostra uma adesão mais à moda e à convenção do que um sentimento original que animaria o livro. Em estudos mais

⁴⁶ O artigo já citado de José Aderaldo Castello analisa as estrofes do poema para se referir à estética simbolista assumida por Cruz e Sousa. Poderíamos também citar o artigo de Regina Zilberman “Poeta e Acrobata – um artista moderno”, publicado na Revista Gláuks, v.7, 2007, em que o poema é analisado como um “manifesto do simbolismo”.

recentes⁴⁷, o poema é tratado, também, como porta de entrada da poética que se desenvolve em *Broquéis*.

Percebe-se, de fato, pelo título, que o autor tinha a intenção de anunciar uma poética nova. Em forma de síntese, ele pretende nas onze estrofes introduzir o que depois seria desenvolvido ao longo do livro. A diluição das Formas remete superficialmente a um conjunto de motivos que aparecem em outros poemas: a teoria das correspondências, a religião da arte, o satanismo, o erotismo, a morte, etc.

Antífona

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

Formas do Amor, consteladamente 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.

47 Penso aqui no estudo de Anelito Pereira de Oliveira, cuja tese de doutorado, apresentada em 2006, traz uma análise extensa do poema, interpretando-o como marca de uma tensão entre o múltiplo que se quer precisar, mas que é “indizível”, nas palavras do autor, e a intenção do uno, ainda desejado como resquício da estrutura “arquitetônica” do parnasianismo. Ver: *O Clamor da Letra: Elementos de Ontologia, Mística e Alteridade na obra de Cruz e Sousa*, p. 263-275.

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...

O poema apresenta onze estrofes regulares, quadras formadas por decassílabos com rimas que seguem a estrutura *abab* (em nove estrofes), alternada apenas com o esquema *abba* na primeira e na última estrofe do poema. Essa alternância no uso das rimas parece ser indício de um esquema estrutural rigoroso, na qual a primeira e a última estrofe aparecem destacadas, como sínteses do movimento interno do poema (as nove estrofes que servem como desenvolvimento).

Ressaltam-se também outras características como o uso de vocabulário culto e raro, as descrições vagas, voltadas não só a evidenciar as aliteraões sonoras mas também trazer à tona a importância do olhar⁴⁸, portanto, fundindo a musicalidade ao jogo das formas. A

48 É bom destacar que esse olhar não é o da descrição da realidade opaca, mas um olhar cujo objetivo é o de transcender o visível, portanto, oposto ao “jogo escultórico” ao estilo dos parnasianos brasileiros. Conforme afirma Jay (1994), os simbolistas desejavam evocar outras verdades misteriosas através do olhar: “Enquanto alguns simbolistas desejavam evocar outras verdades ocultas ou misteriosas, colocando, como Odilon Redon famosa frase, “a lógica do visível ao serviço do invisível” outros pós-impressionistas voltaram seu interesse na representação puramente geométrica da linearidade ideal, despojada porém de suas implicações miméticas” (minha tradução). (1994: 157)

sugestão dos objetos e um subjetivismo não sentimental, próprios do estilo simbolista também predominam, assim como aparece em um verso ou outro a retórica parnasiana e a estrutura sintática complexa, com a inversão de expressões na frase (a exemplo do longo sujeito sintático que se inicia com “Formas alvas, brancas, Formas claras” e encontra sua ação apenas no décimo nono verso, “Fecundai o Mistério destes versos” ou a inversão de “Do sonho as mais azuis diafaneidades”).

Para além dessas características formais e de conteúdo já ressaltadas em outros estudos, quero destacar alguns elementos que me parecem constitutivos da poética de boa parte dos poemas de *Broquéis*.

O primeiro diz respeito à mescla entre traços simbolistas de um lado e traços parnasianos de outro⁴⁹. Aspecto já levantado no segundo capítulo e que me remete a estudos como o de Cara (1983), tal mescla demonstra os limites da poética do autor, bem como o seu ponto de avanço em relação à lírica até então desenvolvida. Convenção literária e forma necessária a um determinado influxo artístico se combinam para marcar a originalidade do autor e da obra.

A tensão exposta por Oliveira (2006) no poema pode ser colocada entre a necessidade de encontrar uma unidade precisa, em descrever um objeto e a impossibilidade de fazê-lo diante da multiplicidade das formas e da Forma. A convenção parnasiana que se configura em um fecho em “chave de ouro” encontraria na estrofe final uma tentativa falha. A multiplicidade das formas e dos motivos sugeridos ao longo do poema conferem ao “Tudo!” final um fraqueza estrutural. Como figurar todas as formas na “Forma cristalizada da Morte”? Impera a convenção, ou o apego à moda, como diria Rabello (2006), mas que, ao mesmo tempo, é subvertida pela indeterminação do eu lírico.

49 Arrigucci, no ensaio já citado, “A noite de Cruz e Sousa”, vai destacar essa mescla ao se referir a *Broquéis*, obra não tão “madura” como *Faróis*, e na qual predomina ainda a “formação rigorosamente parnasiana de Cruz e Sousa”, embora “traída” por traços simbolistas (Arrigucci Jr: 1999: 170).

Faz-se, no entanto, necessário compreender essa tensão não apenas como produto de uma hesitação: mas como, de fato, se apresenta: abertura (ou introdução) para uma nova problemática, a de uma escrita inovadora para os círculos literários brasileiros.

Nessa intersecção entre parnasianismo e simbolismo, a poética de *Broquéis* se inscreve no intervalo, nos efeitos que a própria mescla cria. O sidéreo, por exemplo, ao longo do poema afigura-se não somente como ideal a ser perseguido pelo poeta das “sugestões”, mas também pelo poeta das “precisões”. Assim, se na quinta estrofe o eu lírico clama que as Formas fecundem “o mistério destes versos,/Com a chama ideal de todos os mistérios.”, já no sétimo verso é “o pólen de ouro dos mais finos astros” é que deve fecundar e “inflamar” “a rima clara e ardente.../Que brilhe a correção dos alabastros/Sonoramente, luminosamente.”

É o movimento que interessa aí: enquanto busca ligar-se tanto estética quanto eticamente à “fé simbolista” que aprendera recentemente, alimenta o desejo de ver os seus versos com a “correção dos alabastros”, bem ao estilo do parnasianismo triunfante. O que poderia demonstrar pura hesitação evidencia também certa consciência sobre os limites e os efeitos dessas oposições vivas. Por isso, na nona estrofe, particularmente nos dois últimos versos brota um murmúrio de estranheza diante dos resultados alcançados.

Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
Os mais estranhos estremecimentos...

Vitórias “alouradas”, próximas do amarelo; triunfo “amargo”, “áspero” que causa “os mais estranhos estremecimentos” – em paráfrase, os dois últimos versos da estrofe apontam para a sensação de incompletude e de vagueza. A cor quase amarela, o triunfo amargo, o estremecer que é estranho. A fusão entre as formas e o desejo de apreender a “Forma” assume um aspecto de problema, de questão poética a ser resolvida.

Com efeito, a estrofe abre o caminho para o oposto do que se pretendia no início: se as

seis primeiras estrofes sugerem a multiplicidade das Formas, as quais conformam a estética simbolista, o sétimo contamina a intenção (com o desejo das “rimas claras” e da “correção dos alabastros”), o oitavo tenta retomar o influxo original, mas encontra em sua frente a impossibilidade da empreitada, com o sentimento vago que anima a nova estrofe. A décima já se abre com o sentimento de mal-estar, de decadência – outro elemento que trataremos a seguir – e a décima primeira reafirma a chave parnasiana aberta pela sétima, conspurcada, por sua vez, pela decadência que penetrou o poema na décima estrofe diante da visão da “vitória amarga”.

A mescla, portanto, entre os traços “tipicamente” simbolistas e os parnasianos resolve-se não apenas como figuração de uma hesitação do poeta, mas como o elemento estruturador para a saída encontrada ou “brotada” no seio das configurações socioculturais do período e das possibilidades artísticas do poeta. A oscilação entre a intenção e a realização leva à constituição da poética simbolista-decadentista, cuja criação, segundo apresenta Balakian (1985), conformaria o melhor da produção simbolista tardia⁵⁰.

A mescla estilística entre traços simbolistas e decadentistas surge como expressão tanto das manifestações artísticas do poeta, conformado pelo contexto cultural que imprimia a força do Parnaso e o intercâmbio com a poesia francesa de então, quanto da própria visada lírica do livro, cuja “nebulosa da Arte” encontraria expressão formal e de conteúdo nos sentimentos ambíguos do mal-estar finissecular.

Aqui cabe destacar o que entendemos por essa mescla ou hibridismo. A adoção de nomes (escolas ou estilos) a movimentos dinâmicos no interior da cultura é sempre uma

50 “(...) Se em um certo ponto do desenrolar do movimento os críticos estavam certos ao separar “simbolismo” de “decadente”, tudo indica que, nos últimos dez anos do século XIX, os dois se tornaram tão entrelaçados que sem o espírito “decadente” pouco seria deixado para distinguir o simbolismo do Romantismo. Quando contemplamos a um certa distância a grande produção poética e analisamos cuidadosamente este vasto corpus de obras com a medida do tempo, torna-se evidente, que os poemas verdadeiramente belos, comovedores e duradouros são aqueles onde a expressão deliberada é na verdade um meio para transmitir o desespero inerente à ‘decadência’”. (Balakian: 1985: 91).

manifestação posterior aos efeitos que esse movimento desencadeia. Rewald (1991), por exemplo, em um dos capítulos de seu livro *História do Impressionismo*, demonstra como a origem da palavra “impressionismo” e o rótulo de “impressionistas” a um grupo de pintores é posterior ao movimento artístico que se desenvolvia há anos.

O termo “impressionismo”, cunhado com o objetivo de ridicularizar, logo seria adotado pelo grupo de amigos. Apesar da repugnância de Renoir por tudo que pudesse dar-lhes a aparência de constituírem uma nova “escola” de pintura; a despeito da hostilidade de Degas a admitir a designação em referência a si próprio; não obstante a persistência de Zola em denominar os pintores como “naturalistas”, a nova palavra tinha vindo para ficar. O termo “impressionismo”, carregado de ridículo e vago como era, parecia tão bom quanto qualquer outro para acentuar o elemento comum de seus esforços. Nenhuma palavra poderia pretender definir com precisão as tendências de um grupo de homens que colocavam suas próprias sensações acima de qualquer programa artístico. Contudo, qualquer significado que a palavra pudesse ter tido na origem, seu verdadeiro sentido seria formulado não por críticos irônicos, mas pelos próprios pintores. (1991: 245)

Fica evidente que, ao querermos demarcar espaços restritos para o parnasianismo, simbolismo, decadentismo – que coexistiram como traços particulares de obras e artistas singulares, limitamos a possibilidade de enxergar o entrelaçamento entre os limites de cada um desses “ismos”. Não existiu poesia “pura”, como não existiram estilos “puros” ou escolas “puras” no âmbito da literatura. Formas de apreender os movimentos artísticos existem e existiram para aproximação com as obras concretas, as quais se pretende analisar e interpretar os sentidos em configurações socioculturais. Sinais, signos dessa interpretação surgem para facilitar o trabalho analítico. Tomar, ao contrário, tais conceitos, categorias ou traços como universais ou estáveis parece ser um erro que empobrece o estudo⁵¹.

51 “Na verdade, a relação do poeta com uma escola, com uma proposta estética, se torna irrelevante, frente ao lado mais significativo que é a capacidade de criação daquilo que, em “L’art comme procédé”, Chloviski chamou de imagem poética, numa tentativa de apreender o que seria um signo de qualidade. Assim, um Heredia simbolista e parnasiano, um Baudelaire parnasiano, simbolista, moderno, ou um Verlaine simbolista e parnasiano seriam apenas catalogações que ficam aquém do dado principal, que é o arranjo, o modo

Nesse sentido, sem esvaziar a especificidade do conceito de “mescla” que utilizo aqui para entendimento de *Broquéis*, compreendo que vários estilos, formas e técnicas apresentam-se na realização de bons textos. Não obstante, em um período de transição, como parece ter sido o do fim do século XIX no Brasil (e em outras partes do globo), a mistura, a mescla de estilos, o hibridismo de traços e características de movimentos diversos parece ser mais geral, mais recorrente.

Broquéis, parece-me, apresenta de forma constante a mescla estilística. O poeta, com seu manifesto de abertura (“Antífona”) e em muitos outros poemas do livro, transita entre as várias manifestações estilísticas que se apresentavam no período. Para Carpeaux, por exemplo, em sua *História da Literatura Ocidental*, o decadentismo foi apenas “só um aspecto parcial do movimento simbolista” (1964: 2575), a partir do qual, anos mais tarde, teria sido “o motivo de muita aversão e hostilidade contra o simbolismo” (idem). Ao contrário, como já afirmamos, para Balakian (1985), decadentismo e simbolismo aparecem como movimentos diversos e o primeiro, em vez de ser fonte de oposição ao segundo, torna-se, no fim do século, quando a ele se funde, o melhor da produção simbolista.

Logo, não há uma objetividade marcada, de forma a-histórica, que possa definir um texto como decadente, simbolista, ou parnasiano. Ao utilizar esses conceitos, como um feixe de traços ligados a movimentos e artistas concretas, busco salientar como característico do livro a recorrência da mescla, do híbrido. Não apenas como traço estrutural, formal, mas também como elemento explicativo de uma solução poética surgida de uma conformação sociocultural mais ampla, como o resultado objetivo de tendências pessoais do artista, de sua sensibilidade em confronto com as determinações e condicionantes históricos postos em cena.

Feitas essas considerações e retornando à análise, essa mescla que configuraria traços do poema em particular não se resume somente à adesão ao satanismo baudelairiano como o

inovador como o texto em questão levou a cabo seu trabalho com as palavras”. In: Cara, Salete. *A recepção crítica: o momento parnasiano-simbolista no Brasil*, p. 30.

verso “Flores negras do tédio e flores vagas” quer indicar. O satanismo, ou mesmo a ideia dos “amores doentios”, figura em nossa literatura desde o chamado “Ultrarromantismo”⁵². Aqui não se repete um gesto, antes de tudo se relembra: “Fundas vermelhidões de velhas chagas” - isto é, inscrito no presente está o passado – tanto do artista quanto da arte que o conforma.

Mas o movimento que evoca a lembrança cria algo novo, pois entranhado na obsessão pelo mundo do “Sonho”. Reúnem-se aí os elementos do passado e do presente. Não se trata apenas de um romantismo tardio, não se trata, também, de uma impossibilidade de fugir dos signos parnasianos – afigura-se uma poética que quer penetrar na multiplicidade e buscar uma síntese, ainda que não o consiga.

A intenção artística confunde-se com a motivação lírica do próprio poema: o simbolismo converge para ser a melhor expressão desse contexto cultural e literário (conformado por camadas de romantismo, parnasianismo e importação literária) ao mesmo tempo em que nasce já transfigurado por esse contexto. Nasce em *Broquéis* e, sobretudo, nesse poema de abertura como um simbolismo ambíguo, tenso e, por vezes, “decadente”, isto é, incapaz de “servir como expressão do mundo moderno”, segundo os detratores do decadentismo⁵³, como expõe Carpeaux (1964: 2575).

Como todo nascimento, esse simbolismo de “Antífona” traz a sensação de dor. O verso já comentado “Os mais estranhos estremecimentos...” perpetua a vagueza – própria do simbolismo – mas indicia um transfigurar do eu lírico, que até então não havia sido enunciado.

52 Pensamos aqui nas análises que Antonio Candido faz em seu *Formação da Literatura Brasileira*, no capítulo IV, do segundo volume, “Avatares do Egotismo”, no qual busca traçar o perfil da poesia de escritores como Bernardo Guimarães, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, etc. O satanismo, o sentimento de mal-estar, o grotesco brotam das páginas de muitos desses escritores conformando uma etapa de nossa formação literária.

53 Entre as muitas compreensões desses termos, um dos aspectos capturados do decadentismo francês parece confirmar essa ideia de isolamento em relação ao mundo. Segundo Moretto, “Com o Decadentismo o lirismo pessoal readquire seu sentido puro. Não importa se foi acompanhado por um negro mal du siècle. O que importa é que a poesia não será mais um psicologismo mais ou menos especulativo, mas um eu isolado diante de uma interrogação metafísica, diante de uma realidade que o ultrapassa infinitivamente. Sabe que a razão não lhe dará respostas. 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).

A beleza do verso aparece, sob essa perspectiva, por esse duplo movimento que o busca delinear: de um lado, traz à luz a existência do eu lírico – é ele quem vive e sente esses “estranhos estremecimentos”, desconstruindo toda a figuração anterior que se fizera nas alturas, entre as Formas e os Mistérios; de outro, coloca-o obliquamente na cena para, ao mesmo tempo, demonstrar que seu aparecimento doloroso coincide com o seu tremor. A evidência do fracasso figurado na forma oposta (“triunfamentos acres”) faz o eu lírico “descer à terra”, tornar-se corpóreo e sentir “estranhos estremecimentos”.

O eu lírico, que só poderia ser apreendido na fusão com os elementos do Sonho e com a natureza, desloca-se, toma forma, estremece, relembra “velhas chagas” e sintetiza todos os movimentos do poema - até então autônomos - no primeiro verso da última estrofe.

Essa tomada de consciência, essa impossibilidade de manter-se oculto (ou fundido com os elementos exteriores da natureza e interiores do Sonho) revela o que consideramos um novo elemento constitutivo dessa poética.

O eu lírico aparece dobrado sobre si, em espécie de agonia, em um movimento de tremor e estremecimento contínuo. Ainda que não surja textualmente no poema de abertura, essa existência do eu lírico, a sua condição, parece-me metaforizada no riso e na gargalhada. O riso, como parte do estremecimento do corpo, aparece em diversos poemas do livro (e em vários outros poemas de outras obras do poeta). Esse riso que também surge como a consciência de uma fraqueza⁵⁴ demonstra a natureza dupla do artista: voltado para sua obra e voltado para o seu público, busca equilibrar⁵⁵ as intenções estéticas com as restrições do contexto cultural.

Esse eixo constitutivo da poética da obra aparece não somente no verso supracitado,

54 Utilizarei as noções do riso e do cômico tal como foram apreendidas por Baudelaire em seu artigo “Da essência do riso e de modo geral do cômico nas artes plásticas” In: *Poesia e Prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 733- 746.

55 Veremos em seguida o poema “Acrobata da Dor” e os desdobramentos da temática do equilíbrio diante de forças aparentemente antagônicas.

mas transfigura-se também no penúltimo verso:

Passe, cantando, ante o perfil medonho

O “estranho estremecimento” não é mais ideia, toma definitivamente corpo: afigura-se como o canto e como ação em transcurso (“cantando”). O eu lírico, que a tudo sintetizara com o “Tudo!”, retoma-o como agente: “Tudo!/Passe”.

O canto, entretanto, de quem passa e que pode brotar “ante o perfil medonho/E o tropel cabalístico da Morte...” só pode ser macabro, mórbido, lembrando o estremecimento do corpo no riso, na gargalhada⁵⁶.

Na estrofe final, reúnem-se, em forma mesmo de síntese, os aspectos que estou considerando como constitutivos da poética inscrita no poema de abertura, bem como em vários poemas da obra *Broquéis*.

Nela, a profusão do Simbolismo, afeito ao Sonho; as fórmulas parnasianas, ligadas à unidade; os rasgos decadentes, presentes no tema da morte e do grotesco; e a existência do eu lírico, metonimicamente transferido para o canto, surgem confundidos e fundidos em uma só expressão, que a historiografia literária poderia chamar de simbolista, decadentista ou parnasiana, mas que configuram uma criação singular e que demonstram ser *Broquéis* uma obra de contornos mais vagos e ambíguos do que as obras publicadas postumamente. Logo, um livro cujas “fraquezas” ou “deficiências” podem ser tomadas positivamente no interior da obra do artista por conformarem um momento de criação que não se repetiria mais, seja pelas possibilidades do poeta, seja pela condições socioculturais que se configurariam depois de sua publicação, com todos os efeitos que a recepção da obra teria sobre o poeta, como já observou Rabello (2006) e a qual já me referi.

⁵⁶ Novamente me refiro às noções do riso e do cômico em Baudelaire, que tratarei com mais extensão na análise do poema “Acrobata da dor” e “Rebelado”.

3.2 *Acrobata da Dor*

Acrobata da Dor

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

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

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

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

Em Zilberman (2007), o poema surge como metáfora da condição do artista. Com efeito, para essa autora, a virtuosidade do soneto se encontra na revelação das relações entre arte e a condição do poeta em um contexto cultural restrito.

‘Acrobata da dor’ radicaliza a representação, porque para ele não existe alternativa: o sujeito lírico precisa acolher a recepção da audiência e seguir desempenhando seu papel, sem chances de elevação ou sublimação espiritual. É sob esse aspecto que Cruz e Sousa alegoriza a condição do artista na sociedade moderna, espécie de pivete ou clown que vive de agradar as multidões, mesmo que à custa da idoneidade de seu sentimento ou moral. (2007: 50)

Em Oliveira (2007), o poema assume outro estatuto, porque representa a oposição

entre o ideal da Natureza e a força dos impulsos da matéria, negando inclusive a interpretação de que o coração figuraria o poeta.

(...) Enquanto os versos todos parecem se referir a alguém que obedece passivamente, como um bobo da corte, um alpinista social ou um poeta superficial e tradicional, a chave do poema expande o tema infinitamente, atrela a submissão à impulsão da carne, agrega a ilusão de felicidade ao coração humano. (...) Apesar do sofrimento, o coração insiste no movimento, no devir, conforme a vida prossegue, como se não houvesse memória, apenas a ação livre do corpo no presente.

(...) O coração cantado não está em harmonia com o universo, o que se traduz no ritmo da poesia. Mesmo assim, esse corpo ri e sangra conforme impulsos incontroláveis. Enquanto a Natureza é uma existência ideal e una do cosmos, o coração aparece em seu sentido corporal, caótico, Material. (2007: 74-75)

As leituras dos dois analistas partem de pontos de vistas diferentes. Zilberman preocupa-se em relacionar o poema à condição do poeta, como guerreiro, como sugere inclusive o título do livro, *Broquéis*; por isso, com muita razão, vai enxergar a condição do artista no palhaço e metonimicamente no próprio coração, que é forçado a rir em uma espécie de “tortura eterna”, como sugere o título do último poema do livro. Sua análise incide sobre a percepção do poeta, sobre a intencionalidade que o constitui como artista, conforme também tenho ressaltado até aqui: uma espécie de consciência crítica que reconhece os limites de seu projeto, e, mesmo assim, de forma “trágica”, tenta desenvolvê-lo.

Oliveira (2007), mais preso à dicotomia “idealismo” versus “materialismo”, a partir da qual busca explicar a “tensão lírica” do poeta, retira de sua interpretação a “intenção”, para se prender à própria “realização”. Para ele, em vez de figurar negativamente, o coração é a afirmação da materialidade, dos impulsos para a carne e para o sofrimento que, naturalmente, advém de sua existência. Em certo sentido, a interpretação torna-se tão válida quanto a anterior, pois manifesta uma das faces da problemática levantada no livro e que busco

demonstrar na análise do primeiro poema.

Em síntese, a adesão ao ideal Simbolista se vê impossibilitada pelo contexto sociocultural e pelas limitações do artista, que teve pouco tempo para depurar a obra. O simbolismo assume características híbridas, relacionadas ao parnasianismo e ao decadentismo: a tensão de um simbolismo que se quer, às vezes, “puro” esbarra nos limites da forma e do conteúdo adotados – de outro modo, como expresso por Oliveira, essa tensão pode vir à tona por meio da temática desenvolvida, uma tensão entre o Ideal e o Material.

Mas as conformações do contexto e da formação do poeta também implicam um motivo mais universal, que é a condição do artista no capitalismo de mercado. Por isso, torna-se válida a leitura efetuada por Zilberman.

Antes dela, Rabello (2006) já havia ressaltado o significado do poema para a revelação da condição do artista, tanto no país ainda de feição escravocrata quanto na sociedade burguesa mundial, enfim dominante na segunda metade do século XIX.

Em Cruz e Sousa, a condição da tragédia irônica do poeta dá-se no palco circense, bem menos sublime que a arena dos gladiadores. A forma do soneto *contém* a situação dramática: o coração do poeta servido para que a plateia se divirta parece não merecer o que lhe acontece. *Pharmakós* moderno, o artista é o bode expiatório da sociedade burguesa: veneno e remédio, vítima de um sofrimento desmesurado, incongruente, e emissário da purificação e da salvação. (2006: 117).

É bom, entretanto, afirmar que, no caso do poeta de *Broquéis*, a condição de “*Pharmakós*” moderno poderia transmitir uma ideia de redenção – talvez apropriada para a interpretação de os *Últimos Sonetos* ou *Faróis* – mas não adequada para a condição do poeta Cruz e Sousa nesse período, no qual a imagem do “palhaço”, do “clown” é mais fecunda porque mantém a ambiguidade viva: a impossibilidade de afirmar se é a alegria ou o sofrimento que o constitui e como esses sentimentos convivem no mesmo ser.

De acordo com o agrupamento feito por Ivan Teixeira (1994), que apresentamos no primeiro capítulo, o poema “Acrobata da Dor” pertenceria ao sétimo grupo, “Alegorias pessimistas”, que teria ainda o soneto “A dor”. Segundo ele, “Acrobata da Dor” revela-se uma das maiores manifestações do estilo parnasiano conservado por Cruz e Sousa. Como o autor não desenvolve a afirmação, tenho que deduzir que o ensaísta referia-se aos aspectos formais do soneto.

De fato, ao contrário da maioria dos poemas, algumas características isolam-no do conjunto do livro: apresenta 9 diferentes verbos conjugados ao longo dos quatorze versos, enquanto, por exemplo, em “Antífona”, encontramos apenas 10 em seus 44 versos – a ação é o motor do poema e não a sugestão; surge na última estrofe uma longa oração subordinada, quase inexistente nos demais poemas, que remete a um pensamento racional e bem definido – contrário à maioria dos poemas de *Broquéis*.

Mas, se essas características o aproximam do “estilo” parnasiano, outras o repeliriam completamente. Apesar de o soneto ter sido utilizado, como em boa parte dos poemas do livro, a estrutura rítmica é bastante irregular, as contínuas vírgulas também impõem pausas que não coincidem com a tonicidade das sílabas quebrando a fluidez da leitura, que, contraditoriamente, em virtude também do nível semântico, às vezes, obrigam a “uma repentina velocidade do verso”. Seguindo a interpretação de Oliveira (2007):

(...) As pausas, apesar de constantes, ainda não permitem um padrão de ritmo, pois alternam de verso a verso. A quebra de fluidez, a repentina velocidade do verso e a nova quebra dão ao poema como que uma desarmonia rítmica, análoga ao caos múltiplo da carne e à inconstância da vida. O coração cantado não está em harmonia com o universo, o que se traduz no ritmo da poesia.(2007: 75)

Portanto, vemos que a utilização de uma “arquitetura parnasiana” não coincide com o estilo parnasiano; ao contrário, a forma da expressão aparece como adequada ao conteúdo da

expressão – rompendo tanto o estilo “tipicamente” parnasiano, quanto o estilo “tipicamente” simbolista. Nasce de uma vontade de expressar uma “desarmonia”, nas palavras de Oliveira, que encontra forma (a) no soneto, (b) numa sintaxe mais elaborada, (c) em imagens hiperbolizadas, (d) num ritmo irregular e (e) em sentimentos contraditórios de dor e de satisfação.

Conforme Regis (1976) havia apontado sobre a utilização do soneto, ele permite condensar “um macrocosmo num microcosmo”. A dor manifestada pelo eu lírico e revestida de um diálogo com uma segunda pessoa, parece ser universal (desarmonia com o universo, nas palavras de Oliveira; e condição do artista na modernidade burguesa, segundo Rabello), portanto, a escolha da forma do poema indica também a resolução de um impasse: expressar o universal em uma estrutura rígida e contida, porque contido também são os movimentos do artista, do palhaço – milimetricamente ensaiados para produzir o efeito do riso sem evidenciar a dor subterrânea que o constitui. A sintaxe elaborada, que aparece na forma da oração subordinada na última estrofe, também corresponde a esse influxo. Um movimento complexo do artista que expõe e omite, ao mesmo tempo; e que subordina sua dor ao espetáculo encenado.

As imagens por sua vez, rompendo com a cena ensaiada, evidenciam o horror do espetáculo. Assim, desde a primeira estrofe, a adjetivação excessiva do riso e da gargalhada expõe para o público-leitor o automatismo dos movimentos em choque com os sentimentos e com o sangue que brotam. O objetivo aí é escandalizar pelo contraste entre o aparente e o real. As imagens assumem um caráter de decadência – expressam a virulência da queda e a necessidade de desagradar o público⁵⁷ – o oposto, portanto, da encenação prevista.

Depois de revelar o choque entre as características simbolistas e parnasianas do

57 No artigo de Barros (2009), “A poesia brasileira do fim do século XIX e da Belle Époque: parnasianismo, decadentismo e simbolismo”, o decadentismo aparecia como a necessidade de desagradar o público, afeito a modas e preso a convenções sem mais lugar no mundo secularizado.

soneto, resta observar que, como no poema antes analisado, o resultado parece confluir para uma espécie de estética simbolista-decadentista⁵⁸. Se em “Antífona” os traços “tipicamente” simbolistas tentavam se impor, aqui o tom decadentista ganha força e o símbolo se dilui. Mantém-se o conflito ainda entre o Ideal e o Material, como bem salientou Oliveira (2007), mas a alegoria do poeta caído aparece em primeiro plano.

A queda, expressa nas imagens, coincide com o sentimento que anima os decadentistas, ainda que em Cruz e Sousa o horizonte da queda, como salientara Rabello (2006), também se liga ao contexto sociocultural (impossibilidade de expressar a sociedade contemporânea e impotência de vislumbrar a ruptura com a tradição). Gimenez apreendeu a diferença na percepção da “queda” em nosso poeta em relação a outros artistas em um artigo publicado em 2001, na *Revista Magma*.

Os decadentes europeus derrocavam das alturas porque não cabia ao humano tocar o mistério, ou seja, a tensão se limitava ao indivíduo; já Cruz e Sousa, o negro expulso das altas esferas da sociedade tacanha, encontra no horror da queda um reflexo da sua trajetória (...). O movimento bipartido ganha assim, na poesia de Cruz e Sousa, um significado muito entrosado com a situação brasileira⁵⁹.

O poema, pois, publicado em 1893, antecipava a recepção que iria ter o nosso poeta. Lido por esse prisma, o soneto se liga à epígrafe do livro e às conclusões que já apresentei no início: antes de gesto apenas aristocrático, a epígrafe refletia uma lucidez quanto ao contexto e à recepção crítica que o esperava.

Mais uma vez, a forma e o conteúdo encontrados revelam uma sintonia com o ambiente cultural mais amplo. Enquanto revela os limites do projeto simbolista no poeta, indica também os limites mais gerais de uma poesia fora dos cânones nacionais de então.

⁵⁸ Utilizamos novamente a terminologia expressa por Balakian, em *O simbolismo* (1985), com as ressalvas já feitas quanto aos “rótulos” utilizados para a interpretação.

⁵⁹ “Cruz e Sousa: o poeta malsim”. In: *Revista Magma*, nº 07. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p. 81 a 90.

Por último, o poema é também exemplar no que refere ao aspecto que elenquei na seção anterior: revela a existência de um eu lírico pelos desdobramentos do riso e da gargalhada.

Aqui seria interessante desenvolver as noções do riso como aparecem em Baudelaire, pois demonstram algo de universal na atitude da poética de Cruz e Sousa e, ao mesmo tempo, aproximam os sentidos da queda, da dor e do macabro, presentes no poema.

É certo, se se quiser estar de acordo com o espírito ortodoxo, que o riso humano está intimamente ligado ao acidente de uma queda antiga, de uma degradação física e moral. O riso e a dor exprimem-se pelos órgãos onde residem o comando e a ciência do bem ou do mal: os olhos e a boca. No paraíso terrestre (que se suponha passado ou futuro, lembrança ou profecia, como os teólogos ou como os socialistas), no paraíso terrestre, ou seja, no meio onde parecia ao homem que todas as coisas criadas eram boas, a alegria não se encontrava no riso. Visto que nenhum sofrimento o afligia, seu rosto era simples e igual, e o riso que agora agita as nações não deformava em absoluto as feições de seu rosto. O riso e as lágrimas não podem se fazer ver no paraíso das delícias. Eles são igualmente os filhos da aflição, e surgiram porque faltava, ao corpo do homem enervado, força para contê-los. Do ponto de vista de meu filósofo cristão, o riso de seus lábios é sinal de tão grande miséria quanto as lágrimas de seus olhos. O ser que quis multiplicar sua imagem não colocou absolutamente na boca do homem os dentes do leão, mas o homem morde com o riso; tampouco em seus olhos toda a astúcia fascinante da serpente, mas ele seduz com as lágrimas. E observem que também é com as lágrimas que o homem lava as aflições do homem, que é com o riso que ele suaviza algumas vezes seu coração e o cativa; pois os fenômenos engendrados pela queda tornar-se-ão os meios da redenção. (BAUDELAIRE: 1995:735)

O extrato acima retirado do artigo “Da essência do riso e de modo geral do cômico nas artes plásticas” expõe um traço que parece essencial nesse modo de captar esse “monstruoso fenômeno” – a ideia de que o riso não pode ser separado de uma fraqueza original e não pode ser dissociado da dor. As lágrimas que brotam dos olhos e o riso que sai da boca coincidem.

Não é à toa que ao sujeito, para quem se volta o eu lírico, é feita a recomendação de

que ria e gargalhe: um “riso absurdo, inflado/De uma ironia e de uma dor violenta”. O riso é expressão da dor, não o camufla, conquanto em sua superfície aponte o contrário. O riso prolonga a dor, em vez de escondê-la, torna a “agonia lenta...”.

Envolve, nesse sentido, a vontade de quem quer escandalizar o público, mas também, sem poder conter o impulso, vê-se premido a demonstrar as fraquezas do artista, envolto em um cenário que não pode controlar (as vicissitudes do público e da recepção crítica). Com uma frase lapidar, Baudelaire assim o manifesta: “(...) O riso é a expressão de um sentimento duplo, ou contraditório; e é por isso que há convulsão. (...)” (1995: 739)

Por esse turno, o macabro da cena delineia também o espaço de superioridade do poeta que revela o espetáculo, escondendo-se na máscara de uma segunda pessoa, utilizando-se da apóstrofe lírica, recorrente em vários textos de Cruz em Sousa. Na verdade, a artimanha de esconder-se é não sucumbir completamente a essa “convulsão”, a esse “estremecimento”.

O riso assume aí também o caráter de “grotesco”⁶⁰, de uma mistura monstruosa, antinatural, expressão de um orgulho primitivo, que deveria ser obscurecido, mas que é trazido à luz.

O deslocamento do eu lírico para uma segunda pessoa preserva, em parte, a face, e impede momentaneamente que o eu lírico assuma a postura irônica de rir de sua própria desgraça.

Agora, resumamos um pouco, e estabeleçamos de modo mais visível as principais proposições, que são como uma espécie de teoria do riso. O riso é satânico, logo profundamente humano. Ele é no homem a consequência da ideia de sua

60 Kayser (1986) discorre longamente sobre a origem do termo “grotesco” e as conotações que foi assumindo ao longo dos séculos, em várias culturas e lugares. Fica, entre os sentidos que vai assumindo ao longo dos tempos, um significado bastante comum, o de elemento ornamental monstruoso, antinatural: “A mistura do animalesco e do humano, o monstruoso como a característica mais importante do grotesco, já transparece no primeiro documento em língua alemã” (p. 24). E mais: “O monstruoso, constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco num documento antigo da língua francesa” (p. 24). Portanto, a mistura, a mescla parece ser um traço constante do conceito do grotesco.

superioridade; e com efeito, como o riso é essencialmente humano, é essencialmente contraditório, quer dizer, é ao mesmo tempo sinal de uma grandeza infinita e de uma miséria infinita – miséria infinita em relação ao Ser Absoluto do qual ele possui a concepção e grandeza infinita em relação aos animais. É do choque perpétuo desses dois infinitos que o riso se libera. O cômico, a potência do riso se encontra no ridente e de forma alguma no objeto do riso. Não é absolutamente o homem que cai que ri de sua própria queda, a menos que seja um filósofo, um homem que tenha adquirido, por hábito, a força de se desdobrar rapidamente em dois e assistir como espectador desinteressado aos fenômenos de seu *eu*. Mas o caso é raro. (...)” (BAUDELAIRE: 1995: 738).

Embora raro, o movimento efetuado pelo poeta demonstra os dois procedimentos: rir do outro, da segunda pessoa para quem se volta o eu lírico; mas rir de si mesmo, porque, ao longo do poema a metamorfose se completa e percebe-se que o palhaço é o próprio coração, que, a todo instante, revela o caráter duplo do riso: fraqueza e orgulho. O verso final em que se adjectiva o coração de “tristíssimo palhaço” demonstra um sentimento de aproximação, de identidade. Revela-se que o outro, essa segunda pessoa para quem são lançados verbos no imperativo, ordenando ações involuntárias, é também o eu, metonimicamente transplantado na figura do coração – símbolo dos sentimentos humanos.

O símbolo não se esgarça completamente transformando-se em alegoria, porque o poema mantém viva a tensão, apontada por Oliveira (2007), entre o Ideal e o Material. Recordo que, na leitura de Oliveira, os impulsos materiais é que levam o coração para o sofrimento e para o palco da carne. Todavia, esse impulso é refreado por uma consciência que quer algo superior e percebe o absurdo do sofrimento, manifesto no riso; mesma consciência que percebe nesses movimentos da matéria, nesse jogo do artista diante do seu público, o instante do fracasso e da queda.

A revelação, porém, não impede a ação, torna-a simplesmente triste, agônica, atormentada. O sangue que brota na estrofe final não é desconhecido do eu lírico, podemos

encontrá-lo no poema inicial “Antífona”: são as chagas abertas “em sangue”. Como essas chagas são recuperadas pelo “Tudo! vivo e nervoso e quente e forte”, elas precedem a queda, ou melhor, a queda é um movimento que se repete.

O sangue que corre em rios, em “Antífona”, pode ser encontrado aqui afogando o coração. Como o movimento da queda parece se repetir, o sangue encontra-se lá e cá, “quente”. Em ambos os casos, o sangue aparece como manifestação material da realidade que não pode ser apenas apreendida por meio dos “Sonhos” ou das “Alturas”.

Como se vê, o poema reúne uma série de elementos que reforçam nossa análise de uma poética inscrita no livro: mescla entre parnasiano e simbolismo, surgimento de um tom decadente, e a existência do eu lírico manifestado na convulsão do corpo, que é estremecimento e riso.

3.3 Rebelado

Em uma nota, Rabello vincula o poema “Rebelado” à mesma temática de o “Acrobata da dor”, a partir da qual a associação entre “riso, máscara e loucura” evoca o drama do artista ligado à deformação (2006: 116). Teixeira, por sua vez, havia elencado o poema dentro da temática dos “Retratos extravagantes”: “trata-se de esboços psicológicos de pessoas ou entidades em estado de anormalidade psíquica e/ou física” (1998: XXV). Entre um e outro desses apontamentos, ficamos com a observação de Rabello.

Não me parece que o poema apresente um “esboço psicológico” de algo em “estado de anormalidade”. No próprio agrupamento de Teixeira, o soneto seria melhor enquadrado no segundo grupo, o da “Metalinguagem”, entendido pelo ensaísta, como “manifestos ou

poéticas que tematizam o ato criativo ou a condição do poeta” (1998: XXIII).

Em vez de enxergar “anormalidade psíquica e/ou física” no eu lírico, o poema parece querer transmitir a ideia de uma consciência crítica em relação à arte, uma tensão entre as intenções do artista e as possibilidades de sua criação, concebida com uma força própria, imanente. Vejamos mais de perto o soneto para a análise.

Rebelado

Ri tua face um riso acerbo e doente,
Que fere, ao mesmo tempo que contrista...
Riso de ateu e riso de budista
Gelado no Nirvana impenitente.

Flor de sangue, talvez, e flor dolente
De uma paixão espiritual de artista,
Flor de Pecado sentimentalista
Sangrando em riso desdenhosamente.

De alma sombria de tranquilo asceta
Bebeste, entanto, a morbidez secreta
Que a febre das insânias adormece.

Mas no teu lábio convulsivo e mudo
Mesmo até riem, com desdêns de tudo,
As sílabas simbólicas da Prece!

Poderia iniciar ressaltando o caráter do riso, reforçando assim o que já desenvolvi com o “Acrobata da Dor”. Entretanto vou procurar fios que o vinculem também às ambiguidades do poema de abertura, “Antífona”. Para isso, iniciarei com a interpretação da segunda estrofe, em que a imagem do sangue volta a aparecer como nos poemas já analisados.

Em “Antífona”, “chagas/em sangue” escorriam “em rio”; em “Acrobata da dor”, o sangue espalhado “sobre o chão” afogava o palhaço; em ambos, o sangue remete a uma dor que se repete, que vem do passado. Referi-me na análise do primeiro poema à herança romântica que estaria inscrita no presente do poeta e de sua lírica. Aqui, em o “Rebelado”, o passado também emerge, como uma flor que se abre em sangue (“Flor de sangue, talvez”) e

que traz a “Flor do pecado sentimentalista”. Nesse caso, o sangue não apenas evoca o passado, manchando metaforicamente o ambiente dos sonhos e do Ideal, mas também evoca a dor física, material. É indício, assim, tanto do passado quanto do presente (dolente, incerto, marcado por tantos conflitos sociais e culturais). Esse caráter duplo do “sangue” revela a consciência irônica do eu lírico, que se poderia figurar como diabólica no verso final da estrofe: “Sangrando em riso desdenhosamente”.

Se antes “as velhas chagas” materializaram-se “em sangue”; aqui, é o sangue, tornado imaterial, que se manifesta no riso. Como se sangrasse, o riso expõe o desdém por uma consciência cindida entre a necessidade do esteta (“ateu”, “budista” e “asceta”) em confronto com as camadas de espírito romântico⁶¹ ainda presentes (“Pecado sentimentalista”).

Se formos analisar, verso por verso, veremos que alguns se confrontam com outros: uma tensão, que pode evidenciar hesitação, como também impossibilidade de alcançar uma síntese (conquanto aparentemente essa seja tentada na última estrofe).

Assim, o primeiro verso demonstra altivez, ainda que doentia (o riso aproxima-se do grotesco⁶²), entretanto esse riso que fere (segundo verso), e que é belicoso, próprio de um “rebelado”, também “contrista”, causa dor, sofrimento ao próprio eu lírico, como se delineia a partir das reticências que deixam em suspenso o sentimento que forjam. Todavia, essas ações puramente humanas, passionais, que o riso evoca nos dois primeiros versos, são contrapostas aos dois versos finais da primeira estrofe. O último verso desta parte é o que mais se opõe aos anteriores (“Gelado no Nirvana impenitente”), posto que o estado de Nirvana é o estado de

61 “Os manuais de literatura repetem que o Romantismo ‘morre’ em 1850, mas, na verdade, as coisas não são tão simples. O Romantismo não morreu mas, como bom camaleão, mudou de roupagem sem ter conseguido, aliás, realizar todo o programa a que se propunha em seus manifestos(...)” In: Moretto, Fulvia M. L. “Introdução”. In: Caminhos do Decadentismo Francês. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 15.

62 “Com o advento do romantismo, o grotesco não só entrou numa nova fase, mas conquistou também uma dignidade inaudita, indicando, agora, não mais uma oposição ao belo, mas um valor em si mesmo. Nesse estágio inaugurado pelo movimento Sturm und Drang no final do século XVIII, o caráter alegre e jocoso do riso foi minimizado, já que, agora, ele expressa uma visão subjetiva e individual do mundo, submetendo às variações de ânimo do “gênio” criador.” In: Alves, Cilaine. O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica, 1998, p. 165.

“ausência total de sofrimento; paz e plenitude a que se chega por uma evasão de si que é a realização da sabedoria”⁶³.

Ora, nos dois primeiros versos, o riso afigura-se como grotesco, antinatural, bélico, enquanto nos dois últimos dessa primeira estrofe ele é o próprio antirriso, pois é “gelado” no “Nirvana”. A oposição de ideias expressa tensão, um movimento ambíguo que não quer ou não se pode resolver.

Aliás, o próprio tema do “nirvanismo” é marca de uma oposição que manifesta o conflito do poeta e de sua poesia com as determinações sociais da arte nesse período. Segundo Sevcenko, o nirvanismo vai surgir na literatura como um:

(...) anseio da morte, seguida da consumação material e da dissolução do ser nos elementos cósmicos, numa integração final íntima, infinita e inconsciente com o universo. Impossível imaginar uma compensação mais ampla e sublime para a solidão e a insegurança de sua condição terrena do que essa espécie de misticismo materialista. (2003: 116)

A segunda estrofe, como já afirmei, com seus rasgos de lembrança sentimental apresenta, confrontada com a primeira estrofe, um elemento novo: a consciência irônica do eu lírico. Se o sentimento beligerante que anima os primeiros dois versos não encontra equilíbrio com a necessidade de fim do sofrimento e de paz dos dois versos seguintes, a segunda estrofe parece explicar de onde surge essa impossibilidade: de um passado que conforma o eu lírico, de uma “paixão espiritual de artista”. Diante da impossibilidade, resta o riso, novamente, e o desdém. Riso que convulsiona o corpo, visto que é indiferença e sentimento de fracasso ao mesmo tempo.

Nesse ponto, é necessário tomar emprestado o conceito de ironia tal como aparece em análises sobre o Romantismo. Benjamin, em *O conceito de Crítica de Arte no Romantismo*

63 Ver definição do verbete “nirvana” no *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*.

Alemão, perscruta o duplo significado que o conceito de ironia assume para a teoria da arte. Segundo ele, o primeiro sentido e o mais considerado é o que vincula a ironia à uma expressão “pura” do subjetivismo romântico.

O arbítrio do verdadeiro artista possui, portanto, seu âmbito de ação restrito à matéria e, na medida em que ele reine consciente e ludicamente, torna-se ironia. Esta é a ironia subjetivista. Seu espírito é o do autor que se eleva sobre a materialidade da obra na medida em que a despreza. (...) Acertadamente Enders chama ironia à capacidade de ‘se movimentar imediatamente do exposto na invenção para o centro que se expõe e, a partir daí, observar aquele’, sem, no entanto, notar que este procedimento só pode ocorrer, de acordo com a visão romântica, com relação à matéria. (BENJAMIN: 1993: 90)

No entanto, além dessa ironia ligada à matéria, haveria uma ironia que afetaria a forma poética e que seria parte da “instância objetiva da crítica na arte” (idem: 91). Esse segundo sentido de ironia só pode ser exposto na reflexão, provém da arte e não do artista. Ambas, entretanto, são reflexivas. A primeira, “ironização da matéria”, repousa na reflexão subjetiva do autor, enquanto a segunda é objetiva, pois liga a obra, sacrificando-a, à Ideia da arte absoluta (idem: 92).

A exposição do conceito é importante por revelar que a ironia romântica parece surgir nesses versos de o “Rebelado”. Contudo, se observamos atentamente, essa ironia coincide com aquele movimento que vim demonstrando desde a primeira análise: o desdobrar do eu lírico sobre a matéria de sua arte. Em “Antífona”, esse desdobrar ganhava esses versos: “Fulvas vitórias, triunfamentos acres,/Os mais estranhos estremecimentos...”; em o “Acrobata da Dor”, esse desdobrar personificava-se nas figuras do “palhaço”, do “gravroche”, do “clown”; aqui, em o “Rebelado”, o desdobrar afigura-se nos múltiplos risos, que vão ganhando conotações contraditórias, verso após verso, preservando a ambiguidade estrutural do poema.

O eu lírico, nos três poemas, assume uma mesma posição: a de se elevar “sobre a materialidade da obra”. O desdém que aparece textualmente nesse último poema configura o “desprezo” de que fala Benjamin.

Cunha (2000), ao estudar a poesia romântica brasileira de 1830 a 1850, também se refere ao conceito de ironia e de reflexão irônica, que parece ter se desenvolvido melhor no romantismo alemão, mas que aparece de alguma forma em Álvares de Azevedo (em *Macário*). Aliás, a autora vai afirmar que o riso também em Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães “não se configura apenas de modo alegre, adquirindo um caráter também sinistro” (2000: 261).

Ora, o movimento que estou chamando de “desdobrar do eu lírico”, ou agora, de ironia sobre a matéria, que se personifica em figuras ambíguas como o clown ou se afigura no riso e na convulsão do corpo, aproxima os elementos que tenho denominado de constitutivos da poética desses e de outros poemas de *Broquéis*.

Na realidade, apenas como exercício analítico podemos separar esses elementos, categorizá-los. A mescla entre simbolismo e parnasianismo e a temática decadente está amalgamada ao desdobrar do eu lírico, de sua consciência irônica. Nesse sentido, para além de ser um movimento interno, subjetivo, a ironia aparece como momento da própria obra.

Para que o fique bem expresso: não afirmo que haja uma consciência poética madura, uma arquitetura bem definida e realizada em *Broquéis*. Suponho, no entanto, que – e essa é especificidade da obra em relação aos demais livros publicados postumamente – *Broquéis* traz no seu interior um gérmen para a sua própria crítica, revelada desde a epígrafe, retirada de Baudelaire.

Zilberman (2007), em artigo já citado, chega a afirmar que existe um “sólido esquema estrutural” no livro. Não concordo com a ideia desse “sólido esquema” – pressupor isso seria elevar *Broquéis*, ainda que só em projeto, à arquitetura estrutural de *Les fleurs du mal*, de

Baudelaire, entrevista por Benjamin – contudo é possível reconhecer um projeto, de contornos inovadores, para a lírica que se produzia nos fins do século XIX.

A mescla, a tensão e a ambiguidade são marcas desse projeto e dessa poética. Para finalizar a análise de o “Rebelado”, posso ressaltar esses aspectos.

As duas últimas estrofes voltam a se confrontar. No interior da terceira, o conflito já existe: a alma asceta engendra a morbidez, apenas adormecida pela “febre das insânias”. A austeridade “Da alma sombria de tranquilo asceta” não controla as paixões: a insanidade transborda. A aparência de rito simbolista na última estrofe é apenas superficial. Transcrevo novamente esta estrofe:

Mas no teu lábio convulsivo e mudo
Mesmo até riem, com desdêns de tudo,
As sílabas simbólicas da Prece!

A conjunção inicial parece querer opor-se ao que indicava as duas estrofes anteriores, contaminadas por sentimentos e paixões estranhas aos Mistérios das Formas, entretanto, como na estrofe final de “Antífona”, a “chave de ouro” fracassa.

A última estrofe não sintetiza os movimentos; evidencia apenas que eles permanecem “convulsionados”. A imagem do “lábio convulsivo e mudo” é fantástica: o lábio convulsivo que lembraria o movimento do riso e da gargalhada é suspensa imediatamente pela imagem dos lábios cerrados, “lábio mudo”. A ambiguidade não se resolve: o riso, como vimos em o “Acrobata da Dor” pode esconder a dor como escancará-la. É impossível afirmar se, desses lábios, do décimo segundo verso o riso brotou ou morreu antes de nascer, porque, em seguida, no décimo terceiro verso, afirma-se o riso (pleno de desprezo); riso, porém, das “sílabas simbólicas da Prece”.

Se o verso final remetesse somente à profissão de “fé simbolista”, far-se-ia nas alturas,

no reino dos Sonhos e dos Mistérios, como disse anteriormente, pois o riso das “sílabas simbólicas” só pode ser, em última instância, “mudo”, desprovido da materialidade que conspurca, que contamina a fé da “Prece”. Com efeito, imbricados estão os sentidos, uma vez que a materialidade já se manifestou na convulsão e no desdém. A tensão entre o Ideal e o Material volta aqui. A revelação da fé é também um duplo movimento de re-velar, ou seja, esconder novamente.

O prolongamento da ambiguidade e da tensão marca a própria estrutura sonora do poema: em apenas um verso a consoante vibrante [r] não aparece. Trata-se do verso que é ambíguo por excelência (“Mas no teu lábio convulsivo e mudo”), portanto, com exceção dele, a consoante vibrante se repete ostensivamente como se reproduzisse o som da própria risada, do riso, que, como afirmamos, não é unívoco em seu sentido, assumindo diversas conotações, mantendo, portanto, a mescla dos elementos (anseios “simbolistas”, fórmulas “parnasianas”, morbidez “decadente”, ironia “reflexiva”) e confirmando a força própria, imanente, de uma poesia que se pretendia inovadora, quando publicada.

Capítulo 4

O discurso da modernidade em Broquéis

Foi dito anteriormente que a modernidade de *Broquéis* encontra-se mais na atitude, na intenção poética, do que na realização estética. Não são “as técnicas modernistas” que encontramos nos poemas do livro simbolista de Cruz e Sousa, mas as formas engendradas para dar vazão a uma confluência de tendências líricas presentes em nosso contexto cultural finissecular.

Nesse sentido, ainda que limitado pelas fronteiras socioculturais de nosso país atrasado, Cruz e Sousa, com seu dois livros de 1893, pôs em movimento um discurso em torno da lírica sintonizado com a modernidade instaurada a partir de Baudelaire. Isso porque se liga ao impulso que o simbolismo representava em nossas letras, sobretudo à noção do poeta e de sua poesia. Balakian refere-se à influência de Baudelaire para o simbolismo, destacando algumas características que posso retomar aqui. Segunda a autora:

(...) Baudelaire não é um simbolista, mas fornece combustível ao simbolismo: suas contribuições podem ser explicadas concretamente quando os simbolistas põem em prática: (1) a noção de poeta, (2) o conceito de forma poética e (3) a cristalização do arquétipo simbolista.

Em seu comportamento pessoal como em sua concepção da função do poeta, Baudelaire alterou a noção romântica de poeta. Desde o tempo de Homero, o poeta tem sido considerado um bardo, que interpreta e exalta a emoção humana e é particularmente eficaz quando glorifica a herança nacional ou idealiza um acontecimento histórico. Baudelaire converte a poesia numa atividade intelectual em vez de emocional, e sob este aspecto o poeta assume o papel de um sábio ou visionário em lugar de um bardo.(...) (1985: 41)

A consideração do poeta como “visionário” ou em “ato heroico”, como já destaquei na

leitura que Vítor fez dos escritos do poeta simbolista, parece convergir para uma tomada de consciência em torno do fazer poético.

Sem necessitar recorrer ao expediente de tomar a produção de Cruz e Sousa, em particular o livro *Broquéis*, como uma espécie visionária de “construtivismo mallarmaico”, segundo a compreensão do crítico Ivan Teixeira, podemos encontrar em sua produção os traços e linhas de um discurso moderno acerca do fazer poético.

Não é à toa que o crítico supracitado destaque entre as redes temáticas do livro aquela vinculada à “metalinguagem”, uma vez que a condição do poeta e do fazer poético parece marcar muitos dos poemas que figuram na obra. Essa reflexão acerca da matéria poética é vislumbrada também quando me referi no capítulo anterior à noção de “ironia romântica” ou ironia reflexiva, que pontua alguns poemas do livro. Desse modo, a ironia que é refletida como conceito pelo Romantismo alemão, atravessa os séculos e chega às manifestações literárias do século XX, tornando um elo de ligação do fazer poético dessas diferentes etapas⁶⁴.

Desse modo, teríamos como forma geral o delineamento de um discurso em torno da poética, que acaba se alinhando ao discurso moderno.

4.1 O discurso da crise

Para ilustrar o que acabou de ser dito, analisarei rapidamente outros dois poemas de *Broquéis* e recorrerei a ideias de um artigo de Marcos Siscar, publicado em 2007.

64 Cf. HEISE, Eloá e RÖHL, Ruth. “O Romantismo Alemão como marco da modernidade” (1993).

Tortura Eterna

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 supernos.

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

“Tortura eterna” manifesta algo do discurso da poesia em torno de sua crise. Para além dos limites da estética simbolista, cuja necessidade de transcendência da linguagem impõe o sentimento sempre a pulsar de impotência, pois quer se instalar em um campo além da linguagem verbal, o poema revela o desejo de ruptura entre a poesia e a sociedade brasileira da época..

Destaco, que, pelas condições históricas e culturais, o Parnasianismo em nosso solo pôde criar a percepção de conciliação entre a literatura e a sociedade. Os parnasianos gozavam de prestígio. O seu fazer poético não se chocava com os gostos da elite provinciana.

Talvez fossem estes os motivos de a escola de Bilac preservar um considerável fascínio; refinado, francês, “latino” e acessível, o parnasianismo tinha muito a oferecer. O simbolismo, por sua vez, pouco oferecia. Era deliberadamente obscuro; ao enfatizar a compreensão subjetiva que o poeta tinha da sugestão de uma palavra, resultava numa poesia oblíqua, metafórica, aparentemente despojada de forma ou conteúdo acessíveis. Não possuía nem os prazeres óbvios nem as associações culturais gratificantes do romantismo anterior ou do parnasianismo dominante. Mais ainda, como observa Antônio Dimas, quando se acrescenta a isso o controle que os parnasianos exerciam sobre os periódicos consagrados e o auto-isolamento dos simbolistas em rodas puristas, o fracasso popular destes últimos é facilmente entendido. Uma multidão de simbolistas brotou por todo o Brasil, reunindo-se em seus próprios cafés, entrincheirando-se atrás de versos impenetráveis e publicando revistas efêmeras, sem jamais conseguir a aceitação (NEEDEL: 1993: 235).

O poeta Cruz e Sousa expressa na última estrofe do soneto a impossibilidade de também compactuar com os laços já existentes entre poesia e sociedade brasileira. O fato de não poder “eternizar as dores/Nos bronzes e nos mármore eternos!” reflete, por um lado, a linha que o liga ao movimento simbolista mais geral – que não pode – traduzir os “Sons”, as “Formas” e as “Cores”, mas apenas sugeri-los; e, por outro, o fio que o prende à tradição vigente no país – que é parnasiana – e que uma vez ou outra reaparece nos poemas como ruído que não pode cessar.

Encenando a disputa simbolismo/parnasianismo, o poema coloca Cruz e Sousa no campo da luta pela autonomia da arte, pela não adesão aos grupos dominantes. Não é obviamente o discurso de um eu lírico vencedor, mas de um combatente, que assume uma posição reconhecendo o campo literário.

Mais uma vez, as escolhas estéticas – adesão ao simbolismo/decadentismo – confluem para identificar sinais de um conflito entre a necessidade de ascender nos círculos literários (de forma específica, portanto, e não tão geral como sugeria Bastide – na ideia consagrada de o poeta querer passar “a linha da cor”) e a impossibilidade, já entrevista desde os primeiros anos de sua produção intelectual em Desterro, de tal feito realizar-se.

“Tortura eterna” afigura-se assim como um poema manifesto, em torno de uma poética que, como “Antífona”, contém elementos que apontam para o fazer artístico e revelam também condições sociais da arte. É, de um lado, expressão da angústia de um eu lírico em busca de uma transcendência metafísica jamais alcançada e, de outro, descortinar de um processo social do qual o poeta jamais poderá se desvencilhar por sua história pessoal (e objetivada nela – de toda uma história cultural) de produzir uma poesia como a dos “bronzes” e dos “mármore eternos” – símbolo do sucesso em nossa poesia nacional de então.

Essa dualidade expressa no poema aparece também nas imagens que se opõem: na materialidade final das “dores/nos bronzes e nos mármore eternos” em contraste com a

necessidade de “refulgir na Altura” da “Alma Soberana”.

A “Impotência” - símbolo do fracasso e da “tortura” - sintetiza os movimentos internos do poema. As múltiplas impossibilidades testemunham uma poética que não poderia ser a dos satisfeitos com o seu tempo – era desde sempre o discurso de uma poesia em crise e de um eu lírico construído sob a inspiração do ato heroico baudelaireano.

Aliás, tal discurso está afinado com a reflexão, colocada em cena a partir de Baudelaire, a qual anuncia os termos do divórcio entre poesia e sociedade. Segundo Siscar (2007), o “discurso da crise” é um traço forte do discurso poético moderno. Os sentimentos de impotência e marginalidade manifestos na poesia ambígua de *Broquéis* alinham-se com o discurso poético da crise.

O tema do mal-estar, do presente como época de desolação, da falta de condições de poesia, da falta de poesia ou da poesia que falta, em suma, é mais (ou menos) do que uma informação ou uma constatação sociocultural: ela me parece constituir o modo pelo qual a poesia apresenta modernamente seu “programa”, seu sentido dentro do conjunto de vozes sociais. Dos “palhaços trágicos” de *Spleen* de Paris, representantes, segundo Starobinski, da própria situação decaída do poeta, ao martirólogo profano de *As Flores do Mal*; do suplício autoderrisório de Tristan Corbière ao suicídio com fundo ético de personagens de Villiers de l’Isle-Adam, o paradigma da crise prospera. Não por acaso, a geração que sucede à de Baudelaire foi batizada com a etiqueta de “malditos”, formulação que aproximava autores bastante distintos (de Rimbaud a Villiers, de Corbière a Mallarmé), mas que tinham em comum um valor fundamental, segundo Verlaine, no prefácio a *Les Poètes Maudits*: o “ódio” por uma época sentida como hostil aos poetas e à poesia. (SISCAR: 2007: 177)

O que parece faltar aqui na colocação de Siscar é a ideia de que na formação ideal de uma série literária, como essa que ele apresenta, omite-se o conflito da constituição de um campo literário, que se queria autônomo; de que, sob a superfície de uma constância da poesia e do poeta, ignora-se esse conflito. Mais do que ser um tema, a percepção da “crise da poesia”

é o reflexo de um processo social no qual sujeitos reais como Flaubert e Baudelaire, por exemplo, estiveram envolvidos objetivamente para a emergência do campo literário em confronto com o mercado e com as exigências do burguês sem cultura⁶⁵.

No caso brasileiro, a ideia do “presente como época de desolação” ou da “falta de condições de poesia” pode servir para pensar a obra de Cruz e Sousa, porque, sob outro contexto, essa temática também é trabalhada, mas é necessário salientar a especificidade de nosso poeta, cuja luta e conflito assumiam outros contornos, tendo em vista se tratar de uma sociedade atrasada, de traços escravocratas e cujo mercado literário era ainda mais limitado do que o francês do final do século XIX.

Como tema, no entanto, aparece em alguns poemas de *Broquéis*, a exemplo de “*Post Mortem*”, na qual o eu lírico supõe que uma vez morto o corpo (“Pés e faces e mãos e olhos gelados”), elevar-se-á a poesia (“Mas os teus Sonhos e Visões e Poemas/Pelo alto ficarão de eras supremas/Nos relevos do Sol eternizados”) - uma espécie de consolação diante da impotência dos tempos presentes. Ou ainda o soneto “Lembranças apagadas”, na qual o eu lírico sugere que o “hoje” impede a aproximação com o belo e os finos aromas.

Lembranças apagadas

Outros, mais do que o meu, finos olfatos,
Sintam aquele aroma estranho e belo
Que tu, ó Lírio lânguido, singelo,
Guardaste nos teus íntimos recatos.

Que outros se lembrem dos sutis e exatos
Traços, que hoje não lembro e não revelo
E se recordem, com profundo anelo,
Da tua voz de siderais contatos...

Mas eu, para lembrar mortos encantos,
Rosas murchas de graças e quebrantos,
Linhas, perfil e tanta dor saudosa,

⁶⁵ Para uma discussão mais aprofundada sobre a constituição do campo literário na sociedade de mercado, ver a primeira parte do livro *As regras da arte*, de Pierre Bourdieu, “Três Estados do Campo”, p. 63-202.

Tanto martírio, tanta mágoa e pena,
Precisaria de uma luz serena,
De uma luz imortal maravilhosa!...

Fica implícita a ideia de que falta poesia para recordar os traços, os aromas ou a voz e o eu lírico despoja-se da tarefa de recolher esses elementos por lhe faltar uma “luz serena”, “luz imortal maravilhosa!”. O gesto lírico parece amputado, mutilado por essa consciência de um tempo insuficiente, de um hoje “impotente”. Não obstante, sob a superfície dessa declaração, há a trama de um ideal poético a ser perscrutado. O eu lírico anseia pelo “aroma estranho e belo” do “Lírio lânguido”; também espera que “se recordem, com profundo anelo,/Da tua voz de siderais contatos...”. Permanece dessa investida a sugestão das formas que a Forma metafísica, anunciada desde o poema de abertura (“Antífona”), queria assumir.

Ao negar de antemão a possibilidade de conhecimento objetivo, “exato”, o eu lírico revela materialmente o seu fazer poético; seu gesto lírico é ambíguo por revelar na escrita o que a escrita não pode revelar. A renúncia em dizer (“Traços, que hoje não lembro e não revelo”) joga luz sobre o discurso da falta, da crise, da impossibilidade, mas, ao mesmo tempo, realizam, ao seu modo, a estética simbolista da sugestão das Formas.

Do mesmo modo, esse movimento duplo entre intenção e realização pode ser entrevisto no poema “Tortura eterna”. Assim, o recurso à apóstrofe lírica parece aumentar a distância entre o eu lírico e a “Impotência cruel”, contudo o que vemos é uma aproximação tendo em vista que o “tu”, repetido no quinto e nono versos, transforma-se em “eu” no décimo terceiro verso.

Ao evocar a “Alma soberana” e o “Sentimento ardente” como elementos exteriores, como um “vós” impotente, o eu lírico pretende universalizar um gesto que é particular, para que esse particular quando apareça já tenha sido transfigurado pela consciência anterior de totalidade.

Vemos isso a partir da primeira estrofe, quando o eu lírico qualifica as ações dessa “Impotência” como “luta secular, insana”, como “força inútil, ansiedade humana!”, de maneira que, ao individualizar a cena no penúltimo verso (“Ah! que eu não possa eternizar as dores”), sabemos não se tratar mais de uma impossibilidade pessoal, mas sim de um estado compartilhado por todos.

Com efeito, ao referir-se à impossibilidade geral da poesia “pura”, como algo a-histórico (“luta secular”), o poeta, na verdade, revela o moderno discurso da crise da poesia, fazendo desse discurso elemento para o poema em particular. Se as Formas não podem ser traduzidas na materialidade opaca da realidade, elas ainda assim podem ser o motor de impulso para o gesto poético. Nesse sentido, a tortura só se afigura “eterna” porque é incessantemente busca “humana”, luta pela permanência da arte, mesmo quando essa toma a forma “Nos bronzes e nos mármore eternos!”, mesmo quando tantas contingências parecem querer apagá-la.

Em outras palavras, no limite, encena-se aqui também a luta contra as vicissitudes do Parnasianismo triunfante. Luta que Cruz e Sousa expressou em matéria poética, mas que diz respeito às disputas literárias na sociedade brasileira. Vítor, em texto de 1902, reunido no livro *A Crítica de Ontem* evidencia sutilmente a oposição entre os parnasianos e os simbolistas e nessa oposição, também sutilmente, ridiculariza figuras reconhecidas do Parnasianismo como Olavo Bilac.

Bilac o que é incontestavelmente é o mais querido dentre todos os nossos artistas do verso; é aquele em cujo estro todo o mundo tem mais fé; cujas qualidades e defeitos de homem todos adoram ou perdoam: a realização mais completa do tipo de poeta que o nosso meio atual pôde assimilar.

Na Rua do Ouvidor, quando ele passa, feio, mas esbelto, aparentando sempre quando muito uns trinta anos apenas, - no todo um certo ar mefistofêlico, - mas afinal de contas inofensivo, porque ele é simples e afável com quase toda a gente; na Rua do

Ouvidor, a rapaziada literata fica embevecida seguindo-lhe o vulto, que quase sempre se perde entre a multidão. (1969: 302-303).

O que Vítor capta é o que estudiosos mais recentes perceberam: a mentalidade de uma época e de uma sociedade à qual melhor correspondiam figuras como a de Olavo Bilac. Não é preciso nem lembrar os traços biográficos, sucintamente levantados no primeiro capítulo, que opõem frontalmente a figura de Cruz e Sousa à do “inofensivo” poeta parnasiano.

Destacando a mediocridade do poeta Olavo Bilac como uma “qualidade” em nossas terras, o crítico sarcasticamente aventa a hipótese de que ele também poderia ficar deslocado caso mudasse o contexto cultural e social de nosso país.

Só havia uma possibilidade de que empalidecesse, ainda em vida sua, a auréola formada em torno à fronte deste nosso ídolo, mesmo antes de um grande decurso de tempo: era se o Brasil subitamente acordasse para um engrandecimento verdadeiramente imprevisto: se ele ganhasse outra cerebração, se se fizesse águia, e brandisse poderosamente, em demanda de altos horizontes, duas grandes asas possantes.

Aí, sem a complexidade necessária para ir tão longe que pudesse continuar a representar a média da capacidade estética da raça, no verso, ele se arriscaria a ficar num segundo plano. Mas quero crer que se houvera de sentir satisfeito nessa nova posição, sendo bastante nobre e generoso para esquecer-se de si e estatelar-se todo embebido no espetáculo estranho que aos seus olhos oferecesse essa pátria ante a qual se fosse sentindo de cada vez mais pequeno.

Hipótese absurda, que de forma alguma há possibilidade de se realizar. (1969: 307)

O que se percebe por essas palavras é toda a explicação da recepção crítica que teve Cruz e Sousa e contra a qual o próprio poeta teve de se erguer preventivamente com o seu

livro *Broquéis*. A sociedade de 1893 era a dos Bilac, como seu gosto específico para a arte e a poesia.

O sentimento de fracasso ou de impotência que figura nesses dois poemas “Tortura Eterna” e “Lembranças Apagadas” não diz respeito apenas ao poeta e sua poesia, mas às condições de uma arte elevado em meio tão restrito. Dito de outra forma, internalizado nos poemas de *Broquéis* está o conflito em um campo literário “mal formado”. Entendida essa “má formação” tanto por sua constituição histórica (inacabada dado o grau de desenvolvimento do mercado em um país atrasado e dependente cultural e economicamente das metrópoles) quanto por suas qualidades internas que se iam afirmando através dos críticos e escritores consagrados do período.

Por isso, ao falar das impossibilidades do artista e das possíveis deficiências de sua arte, tento me fixar no produto acabado, na confluência entre intenção artística e realização estética. Assumindo assim o pressuposto de que não se deve tomar a poesia pelo que lhe falta, ou seja, um suposto projeto bem acabado de renovação artística, de revolução estética.

Nesse sentido, interpreto de modo vário o discurso da impotência que figura no poema “Tortura eterna”, diferenciando-o da leitura que Anelito Oliveira (2006) irá propor ao se referir a *Broquéis* e a esse poema em particular:

O que vemos em *Broquéis* – e seu último texto só nos mostra por quê – é a agonia de uma forma que implica um sujeito cindido à revelia, porque ali não pode se colocar de maneira íntegra, totalmente. Seria necessária uma outra forma para abrigar essa “alma soberana”, que tem na dor seu parâmetro de humanidade, mas, como que numa fatalidade estética, essa forma é exatamente o que lhe falta, ainda falta ao poeta. (2006: 292)

Em outras palavras, a “impotência” figuraria como uma “potência” de um outra “forma” que “falta ao poeta”. Assumido como um jogo lógico e não material, a cisão do

sujeito parece mesmo inevitável, feita “à revelia”.

Pensado, por outro prisma, como tentei desenvolver aqui, como o fruto de um trabalho intelectual, projetado para a publicação em um meio intelectual histórica e culturalmente determinado, o poema, bem como o livro, com as virtuosidades e as vicissitudes que apresenta, é a “maneira íntegra” de o poeta colocar-se no “mundo”, isto é, em um país atrasado e com um campo literário de fim-de-século limitado, buscando dar vazão a um poética inovadora, mas, e também por isso, problemática para a recepção crítica consagrada.

4.2 Projeção de modernidade

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre *outra*. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: é heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical. Nem o moderno é a continuidade do passado no presente, nem o hoje é o filho do ontem: são sua ruptura, sua negação. O moderno é autossuficiente: cada vez que aparece, funda sua própria tradição. (...) Ainda que o novo não seja exatamente o moderno – há novidades que não são modernas –, o título do livro de Rosenberg [The tradition of the new] expressa com saudável e lúcida insolência o paradoxo que fundou a arte e a poesia

do nosso tempo. Um paradoxo que é, simultaneamente, o princípio intelectual que as justifica e que as nega, seu alimento e seu veneno. A arte e a poesia de nosso tempo vivem da modernidade e morrem por ela. (PAZ: 1984: 18)

Cinquenta e quatro poemas compõem o livro *Broquéis*. Destes, apenas sete fogem da estrutura consagrada do soneto, forma dominante no parnasianismo brasileiro. Sem romper com a forma, Cruz e Sousa busca engendrar o novo. O conjunto dos poemas parece arbitrário em sua sequência que alterna sentimento herético (“Monja”, “Cristo de bronze”, “Regina Coeli”, “Primeira Comunhão”, “Foederis Arca”), desejos carnavais e imagens erotizantes (“Lésbia”, “Lubricidade”, “Carnal e Místico”, “Afra”, “Dança do Ventre”, “Serpente de Cabelos”), e discursos sobre a lírica de seu tempo (“Antífona”, “Clamando”, “Rebelado”, “Post Mortem”, “Acrobata da Dor”, “Tortura Eterna”). Em comum, os poemas trazem sempre um sentimento de incompletude, de paradoxo, de impotência. Não deitam raiz na calma escultórica dos parnasianos, ainda que em um ou outro poema seja essa a busca, como em “Sinfonias do Ocaso”.

Negando, portanto, o presente, a partir da assunção de eus líricos que se instalam no passado imaginado ou em futuros hipotéticos, os poemas de *Broquéis* são a aposta de Cruz e Sousa em um campo literário relativamente autônomo. Um escudo contra as afrontas de seu tempo, sentido pelo poeta como incompleto, como injusto, como medíocre.

Um passo à frente que trazia a marca do passado – nosso simbolismo mantém a linha de um certo romantismo agressivo, boêmio, que a dita “modernidade” irá sufocar momentaneamente em nosso espaço social. As mudanças, a partir da República, na cidade do Rio de Janeiro, centro intelectual, político e econômico do país, dão uma amostra do que vai se impor como política literária⁶⁶. Não obstante, nesse período de transição, surgem duas obras

66 “No plano da política literária, a fundação da Academia [1896] representa a culminação de um processo de subordinação da literatura, em suas dimensões sociológicas, a tal processo. Sua implantação simboliza magnificamente o fim definitivo da boêmia que até então caracterizava a vida dos letrados, cujo lugar social

que recuperam o que na França já existia: o sentimento de revolta baudelaireano, a postura do poeta afrontado, mas em gesto aristocrático.

Ascender aos círculos literários não pela conformação ao cânone consagrado, mas pela investida no novo. Aposto arriscada, mas que trazia já em seu interior uma resposta aos ataques possíveis: título da obra, epígrafe, manifesto poético de abertura, revelação profética de sua trajetória (“Já terás para os báratos descido”⁶⁷), temática consagrada pela importação francesa (a sombra de Baudelaire⁶⁸ em poemas como “Lésbia”, “Múmia”, “Lua”, “Satã”, “Afra”, “Dança do Ventre”, “Acrobata da Dor”), e um discurso em torno da crise da poesia (“Lembrança apagadas”, “Tortura eterna”) em sua ruptura com o tempo presente.

Ensaiaando sua entrada com *Missal*, *Broquéis* fechará o círculo da novidade que se pretendia. Se nem toda inovação, ou novidade, é símbolo da modernidade, como já ressaltai a partir do extrato de Bürger e na citação de Paz logo acima, ela é o “alimento e o veneno” sem o qual modernidade nenhuma poderia se instaurar. Se a ruptura mais radical será a marca da modernidade, essa busca pelo novo é a condição para tal atitude e já é o indício de que essa ruptura faz-se necessária. Um pressentir de “estranhos estremecimentos” que abala o campo literário existente. Se não pôde ser o passo seguinte, foi a trincheira marcada, a resistência assinalada. Tragicamente, nessa busca, assinalado também será o artista, o poeta, marcado pela escolhas assumidas⁶⁹.

estará, daí por diante, associado à normalidade das relações urbanas (...) Não será de espantar, portanto, que justo nesse momento tenha ocorrido a profissionalização dos letrados, tanto nas práticas explicitamente orgânicas com relação ao poder constituído (redação de discursos, participação em tarefas administrativas, emprego em órgãos públicos) quanto nas práticas indiretamente relacionadas aos propósitos burgueses (jornalismo, colunismo social, narrativa realista-naturalista, poesia parnasiana)” (FISCHER: 2003: 48).

67 Verso do poema “*Post Mortem*” – testemunho de esperança e conformação. Poética ambígua da potência e da impotência.

68 Conferir capítulo do livro *Aclimantando Baudelaire*, intitulado “Cruz e Sousa” em que a autora desenvolve uma análise da influência de Baudelaire e de baudelaireanos brasileiros sobre a poesia de Cruz e Sousa e o modo como o poeta simbolista brasileiro transformou essas influências de forma original.

69 Como descreve Sevcenko, ao referir-se aos não “assimilados” pela lógica imperante da Primeira República, Cruz e Sousa é o ponto máximo da resistência lírica: “O primeiro desses subgrupos era genericamente referido como meio dos ‘boêmios’, embora essa caracterização fosse inadequada. Envolveva principalmente os simbolistas, nefelibatas, decadentistas e remanescentes do último romantismo. Assistindo com um misto de horror e náusea à ‘vitória do materialismo e do individualismo’, vendo reduzirem-se os valores a padrões de mercado e consumo, mal podem conter seus lamentos de reprovação e repúdio à nova realidade. Fechados no

Morrendo miseravelmente, cantará em versos mais pungentes a sua dor nas obras póstumas, como tantos críticos já apontaram. Entrevista, no entanto, na obra publicada em vida, *Broquéis*, está a luta que antecede a dor, a resposta objetivada em versos dessa luta “secular” da Arte no campo literário brasileiro e, por meio dessa objetivação, versos e poemas que elevaram historicamente Cruz e Sousa a um patamar que poucos poetas lograram alcançar.

seu aristocratismo hedonista, cultivando até o último extremo suas noções puras e altruístas de solidariedade, serão candidatos certos à tísica e à miséria, não tergiversando jamais com seus princípios. Entregavam-se, na sua dignidade de derrotados, a uma resistência surda contra o mundo que os degradava, manifesta por uma sensibilidade etérea e sutil. O ponto máximo do grupo incide, sem dúvida, na plangência lírica absolutamente sublime de Cruz e Sousa” (2003: 133-134).

Considerações Finais

O intuito do presente trabalho foi apresentar uma leitura do livro *Broquéis* que permitisse tomá-lo como objeto privilegiado de análise e não apenas como ilustração da poética de Cruz e Sousa “em desenvolvimento” ou “em potência”. Isso pressupõe considerar que, embora a obra em conjunto do poeta possa apresentar traços comuns ou rupturas qualitativas, não me parece haver uma linha ascendente entre os livros de 1893 e a obra póstuma, de modo que *Broquéis*, sobretudo, apareceria como prelúdio para as realizações “maduras” que representam *Faróis* ou *Últimos Sonetos*. A finalidade de uma obra artística não está naquelas que lhe sucedem, mas está imbricada em si mesma.

Se se pode considerar distinções entre os livros, as quais implicam valor ou presumido valor, essas distinções não podem servir para ignorar os processos sociais da arte que, mesmo em obras consideradas “inferiores”, deixam transparecer. Aliás, como afirma Raymond Williams:

A tentativa de distinguir ‘arte’ de outras práticas, muitas vezes estreitamente correlatas, constitui um processo histórico e social extraordinariamente importante. A tentativa de distinguir o ‘estético’ de outros tipos de atenção e resposta é, talvez, como processo histórico e social ainda mais importante. A tentativa de distinguir entre obras boas, ruins e indiferentes dentro de cada uma das práticas, quando feita com plena seriedade e sem a presunção de classes e hábitos privilegiados, é um elemento indispensável do processo social fundamental da produção humana consciente. E quando encaramos essas tentativas, como processos sociais, podemos prosseguir na investigação, ao invés de interrompê-la (1992: 125-126).

De maneira que as inúmeras considerações que foram sendo feitas em torno dos livros de Cruz e Sousa são parte da investigação crítica que sucede a várias obras artísticas,

consideradas boas ou ruins em determinado tempo, logo, parte também da produção humana, suscetível de transformações e releituras. Se assim não o fosse, estaríamos ainda conformados aos parâmetros que a crítica oitocentista do final do século havia imposto ao poeta negro.

Ao mesmo tempo, considerar a leitura crítica como passível de “envelhecimento” ou “enrijecimento” não pressupõe desconstruir avaliações críticas já colocadas em cena em torno de *Broquéis* e outros livros do poeta. Permite apenas “prosseguir na investigação, ao invés de interrompê-la”. O que me parece salutar é o não abandono de estudos, cujos objetos aparentemente fujam do que desejamos ser nossa herança cultural (“tradição”), pois de uma forma ou de outra tais objetos podem também servir para a reflexão dessa herança.

Nesse trabalho, tentei evidenciar que *Broquéis* representa a objetivação da história cultural tanto do poeta quanto do contexto em que vivia. Se alguns autores, como Rabello (2006), viam a obra póstuma como o resultado amadurecido dos conflitos a que o poeta esteve exposto logo após o fracasso de sua estadia na capital, o Rio de Janeiro, busquei demonstrar que a produção intelectual do poeta anterior a essa estadia também serviu para a compreensão e visão do mundo e do campo literário brasileiro, de modo que *Broquéis* não é encarado apenas como mais um elemento no meio do caminho, mas como ponto de chegada de um caminho já trilhado. Pressupor, como aqui faço, que cada obra é a convergência e objetivação de um percurso na forma como esse se apresenta, e, por conseguinte, a síntese de determinações concretas, que refletem um rede de relações sociais, culturais, econômicas, históricas e estéticas, permite abrir caminho para o próprio estudo – é a sua justificativa, que ganha um caráter objetivo quando encarado no interior da série histórica da qual a obra é parte. *Broquéis* também ganha importância por ter antecedido livros como *Faróis* ou *Últimos Sonetos*. Isso não a torna obra “inferior”, dá-lhe, pelo contrário, um estatuto especial, que não inviabiliza em absoluta julgamentos de valor já colocados por tantos críticos.

Justamente, ao perscrutar as análises de alguns críticos em torno de *Broquéis* tinha em

vista avaliar os critérios de valor implícitos, demonstrando, ao mesmo tempo, as potencialidades que o livro já trazia para a leitura da poesia de Cruz e Sousa.

Busquei mostrar, a partir das indicações da trajetória do poeta, que o apuro da forma que se vê da produção da década de 80 em relação aos livros de 1893, e destes em relação à obra póstuma, considerada superior, não nega que há uma superposição de camadas de estéticas, vistas na historiografia como opostas ou contraditórias em si.

Suspendendo o conceito de “defeito literário” ou de “pureza estética”, tentei captar a partir das noção de mescla estilística o que poderia ser particular a esse livro do poeta, tanto por configurações gerais da arte, que impedem ver “pureza de estilos”, como afirmei ao longo do texto, quanto por configurações específicas do momento histórico por que passava o campo cultural no Brasil e por que passava o próprio poeta, premido por condições sociais e econômicas adversas.

Desde a apreciação dos críticos como Vítor e Regis, elegi também a noção de ambiguidade estrutural. Assim como a mescla, a ambiguidade tanto no nível das imagens, quanto das estruturas poéticas escolhidas parece responder à necessidade de expor elementos contraditórios ou opostos, que lutam por se destacar em cada poema. A impossibilidade de descrever estados de alma de uma forma precisa revela um eu lírico convulsionado por exigências e necessidades desarmônicas.

Em “Antífona”, por exemplo, o eu lírico oscila entre a contemplação das Formas e a sutil sugestão de sua presença e a necessidade imperiosa de precisá-las diante de uma realidade, figurada na Morte, que ele não consegue ou não pode ocultar. Em o “Acrobata da Dor”, a ambiguidade de sentimentos é fundamental para a compreensão do poema, assim como para abrir caminho para múltiplas interpretações, que vão desde a reflexão acerca da condição social do artista até a análise do jogo dialético entre espírito e matéria. Em o “Rebelado”, a tensão entre as partes revela incapacidade de síntese: o desejo de harmonia com

uma estética mais elevada rivaliza com um mal-estar ligado ao fracasso da empreitada artística; o riso aparece como som e como imagem de uma dubiedade essencial na criação.

A impotência, a impossibilidade, o conflito e a tensão marcam a lírica de *Broquéis* e são rapidamente apresentadas a partir dos poemas “Tortura Eterna” e “Lembranças Apagadas” para revelar também que os traços anteriores levantados na análises dos três poemas ligam-se a um discurso da modernidade, que apresenta sua forma ainda no século XIX, conquanto conquiste um conteúdo estável apenas com as vanguardas do século XX, cuja ruptura com a tradição será a marca dominante. Assumida como atitude e não como técnica, a modernidade de *Broquéis* é indicada para construir a ponte entre essa experiência “insular” e os movimentos posteriores, no interior do campo literário brasileiro.

Os traços destacados ao longo das análises servem não somente para marcar convenções de uma estética recentemente descoberta, o simbolismo, mas sobretudo sinalizar o espaço de representação de uma poética, convulsionada por um projeto entrevisto como problemático para o momento histórico⁷⁰. Outrossim, ao ressaltar esses traços, reforço a tese de que a conformação entre intenção artística e realização poética converge para um produto que é original, novo, no contexto em que se lançara e, nesse sentido, como já dissemos, assume o estatuto da modernidade artística, não como critério tipológico, mas como critério estético⁷¹, como signo de uma postura frente à sociedade da Primeira República.

70 Segundo Anelito Oliveira, “[os textos de Broqueis e Missal] (...) são poemas investidos de uma certeza – talvez a sua única certeza – a respeito da impossibilidade de uma recepção positiva da parte de leitores situados naquele contexto” (2006: 276).

71 Utilizo aqui a diferenciação que Heise e Röhl fazem ao falar da não equivalência dos termos “modernismo” e “modernidade”. Para as autoras, “como critério tipológico, o modernismo designa os movimentos literários do início do século, abrangendo diversas tendências estéticas da época: cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, etc.” (1993: 16). A modernidade, por sua vez, designaria a atitude básica de negação e oposição a valores tradicionais anteriores, portanto, a modernidade apareceria como signo de uma postura. Conferir o artigo “O Romantismo Alemão como marco da modernidade”, publicado no livro *A questão da modernidade*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Angela. **O triângulo negro do abolicionismo: Rebouças, Gama e Patrocínio**. Manuscrito.
- ALVES, Cilaine. **O Belo e Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 1998.
- AMARAL, Glória Carneiro do. Cruz e Sousa In: **Aclimantando Baudelaire**. São Paulo: Annablume, 1996.
- ANDRADE, Raul Azevedo de. *Simbolismo Brasileiro: Correspondências e Divergências*. In: **Revista Ao pé da Letra, vol. 6.1**. Universidade Federal de Pernambuco, 2004, p. 97-105.
- ARARIPE JR. *Movimento literário do ano de 1893*. In: **Obra crítica de Araripe Júnior (v. III)**. Rio: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1963.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *A noite de Cruz e Sousa*. In: **Outros achados e perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *O abolicionismo transatlântico e a memória do paraíso racial brasileiro*. In: **Estudos Afro-Asiáticos, 30**, dezembro de 1996.
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.
- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- BARBOSA, João Alexandre. *Forma e História na Literatura Brasileira – 1870-1950*. In: **A Leitura do Intervalo**. São Paulo: Iluminaras, 1990.
- BARROS, Fernando Monteiro Junior. *A poesia brasileira do fim do século XIX e da Belle Époque: parnasianismo, decadentismo e simbolismo*. In: **Revista Solettras, Ano IX, nº 17**. São Gonçalo: UERJ, jan./jun. 2009, p. 16-27.
- BASTIDE, Roger. *Quatro estudos sobre Cruz e Sousa*. In: **Cruz e Sousa: coleção fortuna crítica (v.4)**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e Prosa: volume único**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 5ª Ed. Trad. José Carlos Martins e Rubem Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- _____. **O conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão**. São Paulo: Iluminuras; Edusp, 1993.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2ª edição. São Paulo: Cultrix, 1976.
- _____. *Poesia versus racismo*. In: **Revista Estudos Avançados**, vol. 16, nº 44. São Paulo: IEA, jan./abr, 2002, p. 233-53.
- _____. *Sobre alguns modos de ler poesia: memórias e reflexões*. In: **Leitura de Poesia**. São Paulo: Editora Ática, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega, 1993.
- CAMINHA, Adolfo. **Trechos escolhidos**. Org.: Lúcia Miguel-Pereira. Rio de Janeiro: Agir, 1960.
- CÂNDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira**. 2º vol. 4ª Edição. São Paulo: Livraria Martins, 1971.
- CARA, Salete de Almeida. **A recepção crítica: o momento parnasiano-simbolista no Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 1983.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da Literatura Ocidental. Volume VI**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964.
- CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARVALHO, Maria Alice R. *Intelectuales Negros en el Brasil del Siglo XIX*. In: Altamirano, Carlos; Myers, Jorge (org.). **Historia de los Intelectuales em America Latina**. Buenos Aires: Katz Editores, 2008, p. 312-334.
- _____. *André Rebouças e a questão da liberdade*. In: Botelho, André e Schwarcz, Lilia. **Um enigma chamado Brasil**. São Paulo: Companhia das

Letras, 2009, p. 46-59.

CASTELLO, José Aderaldo. *Uma profissão de fé simbolista*. In: **O Estado de São Paulo**, 18 de maio de 1957, p. 4.

COUTINHO, Afrânio (org.). **Cruz e Sousa: coleção fortuna crítica (v.4)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

CRUZ E SOUSA, João da. **Obra completa**. Org. Andrade Murici. 2ª reimpressão da 1ª Edição (atualizada em 1995). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

CUNHA, Cilaine Alves. **Entusiasmo indianista e ironia byroniana**. Tese de Doutorado, 2000. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

_____. **O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica**. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FISCHER, Luís Augusto. **Parnasianismo Brasileiro: entre ressonância e dissonância**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Trad. Marise Curiani. 2ª Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GIMENEZ, Erwin Torralbo. *Cruz e Sousa: o poeta malsim*. In: **Revista Magma**, nº 07. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001, p. 81 a 90.

GRUPPI, Luciano. **O conceito de hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

HEISE, Eloá e RÖHL, Ruth. *O Romantismo Alemão como marco da modernidade*. In: **A questão da modernidade**. São Paulo: FFLCH/USP, 1993.

JAY, Martin. The Crisis of the Ancien Scopic Régime: From the Impressionists to Bergson. In: **Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought**. California: University of California Press, 1994.

JUNKES, Lauro. *Cruz e Sousa: Da paixão à paixão*. In: **Cruz e Sousa. Obra Completa (vol. 1)**. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.

- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Poesia e vida de Cruz e Sousa**. 2ª edição. São Paulo: Lisa; Rio de Janeiro: INL, 1972.
- MELLO, Jefferson Agostini. **Um poeta simbolista na República Velha: literatura e sociedade em *Missal* de Cruz e Sousa**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008.
- MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides. Breve história da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira. Volume II. Realismo e Simbolismo**. 5ª edição. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORETTO, Fulvia M. L. *Introdução*. In: **Caminhos do Decadentismo Francês**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MURICI, Andrade. *Atualidade de Cruz e Sousa*. In: **Cruz e Sousa. Obra Completa**. 2ª reimpressão da 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000
- _____. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- NEEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NETO, Godofredo de Oliveira. **Cruz e Sousa: o poeta alforriado**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- OLIVEIRA, Anelito Pereira. **O Clamor da Letra: Elementos de Ontologia, Mística e Alteridade na obra de Cruz e Sousa**. Tese de Doutorado, 2006. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.
- OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. **A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa**. Dissertação de Mestrado, 2007. Instituto de Letras, UFRS.
- PÁDUA, Antônio de. *À margem do estilo de Cruz e Sousa*. In: **Cruz e Sousa: coleção fortuna crítica (v.4)**. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

1979.

- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RABELLO, Ivone Daré. **Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa**. São Paulo: EDUSP, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. **Mallarmé: la politique de la sirène**. Paris: Hachette, 1996.
- REGIS, Maria Helena Camargo. **Linguagem e Versificação em Broquéis**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.
- REWALD, John. **História do Impressionismo**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- RIGUI, Volnei José. **O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Brasília: Universidade de Brasília, 2006.
- SCOTT, Clive. Simbolismo, Decadência e Impressionismo. In: **Modernismo: Guia Geral 1890-1930**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 166-184.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República**. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SISCAR, Marcos. “*Responda Cadáver*”: o discurso da crise na poesia moderna. In: **Revista ALEA**, vol. 9, nº 2. Rio de Janeiro: UFRJ, jul/dez, 2007, p. 176-189.
- TEIXEIRA, Ivan. *Cem anos de Broquéis: sua modernidade*. In: CRUZ e SOUSA, João da. **Broquéis**. São Paulo: Edusp, 1994.
- _____. *Cem anos de Simbolismo: Broquéis e alguns fatores de sua modernidade*. In: CRUZ e SOUSA, João da. **Missal Broquéis**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- VENTURA, Roberto. **Estilo tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José. **José Veríssimo: teoria, crítica e história literária (seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa)**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.
- VÍTOR, Nestor. **Obra crítica de Nestor Vitor**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.

_____. *Cruz e Sousa*. In: **Cruz e Sousa: coleção fortuna crítica (v.4)**. Org. Afrânio

Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1992.

ZILBERMAN, Regina. *Poeta e Acrobata – Um artista Moderno*. In: **Gláuks – Revista de Letras e Artes, v.7, nº 1**. Viçosa: UFV, jan./jun., 2007, p. 36-52.