

## Leituras cruzadas sobre Cruz e Sousa, poeta órfico (Crítica, narrativa, teatro...)

Cross-readings about Cruz e Sousa, orphic poet (Critique,  
narrative, drama...)

Lecturas cruzadas sobre Cruz e Sousa, poeta órfico  
(Crítica, narrativa, teatro...)



**Antônio Donizeti Pires**

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Araraquara, SP, Brasil.

E-mail: antonio.d.pires@unesp.br

**Resumo:** O catarinense Cruz e Sousa não é um poeta de vanguarda, formado sob a ruidosa ruptura com o passado. Ao contrário: sua formação é a Modernidade contraditória do século XIX, cuja pluralidade estética é perceptível em seu projeto ético-poético, sobretudo no que concerne ao Simbolismo e ao Decadentismo, que em suas mãos tingem-se de desconcertante originalidade. Este ensaio, partindo da poesia madura de Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire & outros, almeja estudar o modo como nosso poeta foi lido por alguns de seus pares, em termos de crítica, narrativa, teatro etc.

**Palavras-chave:** Poesia brasileira. Simbolismo. Modernidade. Leitura crítica. Ficção.

**Abstract:** Born in Santa Catarina, Cruz e Sousa is not an avant-garde poet shaped under the sumptuous rupture with the past. On the contrary, his creation is the contradictory Modernity of the XIX century. The aesthetic pluralism is noticeable in his ethical poetry, especially concerning Symbolism and Decadentism, which are literary movements Cruz e Sousa works with a disconcerting originality. Assuming Cruz e Sousa's mature poetry – he was a reader of Baudelaire and other similar poets –

this essay aims to study the way the work of this Brazilian poet was read by some of his peers in terms of critique, narrative, drama etc.

**Keywords:** Brazilian Poetry. Symbolism. Modernity. Critical reading. Fiction.

**Resumen:** El “catarinense” Cruz e Sousa no es un poeta de vanguardia, que está forjado según la ruidosa ruptura con el pasado. Al revés: su formación es la Modernidad contradictoria del siglo XIX, cuya pluralidad estética es perceptible en su proyecto ético-poético, principalmente en lo que concierne al Simbolismo y al Decadentismo, que en sus manos se tiñen de desconcertante originalidad. Este ensayo, partiendo de la poesía más madura de Cruz e Sousa, lector de Baudelaire y otros, tiene por objetivo estudiar el modo como nuestro poeta fue leído por algunos de sus contemporáneos, en términos de crítica, narrativa, teatro etc.

**Palabras-clave:** Poesía brasileña. Simbolismo. Modernidad. Lectura crítica. Ficción.

Submissão em 16 de abril de 2019.

Aceito em 18 de julho de 2019.

Publicado em 05 de maio de 2020.

## À guisa de introdução

O título deste trabalho, “Leituras cruzadas sobre Cruz e Sousa, poeta órfico (Crítica, narrativa, teatro...)”, suscita pelo menos uma questão muito séria: Por que Cruz e Sousa seria um poeta órfico? E suscita também algumas outras, subsidiárias, mas não menos importantes: O que é um poeta órfico, exatamente? Onde, quando e como a sua messe, no Brasil? Estariam ligados ao Simbolismo, na senda aberta pelo Poeta do Desterro? Se assim é, por que foram privilegiados, neste momento, leitores outros de Cruz e Sousa, que através da *prosa* deram curso à crítica literária, à narrativa, ao teatro e a algumas “escritas de si” como a carta e o depoimento?

Tais perguntas (e outras) serão ao menos tangenciadas no decorrer deste trabalho, que vai dividido em dois tópicos para facilitar a exposição e a compreensão da experiência leitora do próprio poeta catarinense, em relação a Orfeu e à tradição da poesia moderna (seção primeira, “Cruz e Sousa, poeta órfico, & o mito de Orfeu”), bem como daquela experiência leitora suscitada por sua obra (seção segunda, “Leituras cruzadas sobre Cruz e Sousa”). Esta segunda parte compreende alguns pronunciamentos de *crítica literária* (quando da estreia simbolista do poeta, em 1893, e depois) – com ênfase nas apreciações de Nestor Vítor –; a apresentação rápida de um romance hoje esquecido, *Fretana* (1936), de Carlos D. Fernandes, que eleva nosso poeta a personagem de ficção; e também a peça de teatro “Emparedado” (1949), de Tasso da Silveira, que por sua vez eleva Cruz e Sousa a personagem dramática – em ambos os casos, *narrativa* e *drama*, há um processo importante de releitura e reescritura da vida pessoal do Poeta do Desterro, ora ficcionalizada, num processo similar ao sofrido por mitos diversos (Orfeu, Antígona, Fausto...) e personagens históricas reais (Inês de Castro, D. Sebastião, Getúlio Vargas...). Além dessas experiências leitoras principais, enfatizo também alguns *depoimentos* sobre a vida e a obra de Cruz e Sousa, manifestados por amigos e/ou confrades diletos, em momentos diversos (Tibúrcio de Freitas, por

exemplo), bem como alguma *correspondência* recebida pelo Dante Negro em condições receptoras e admirativas similares.

Se na primeira parte demora-se um pouco mais, por causa do lançamento dos baldrames e fundamentos crítico-teóricos e analíticos que permearão este ensaio, na segunda percorre-se com certa leveza os vários gêneros e subgêneros textuais prosaicos com que alguns autores simbolistas dialogaram com a obra de Cruz e Sousa, no intuito de aclarar suas relações textuais, intertextuais e metapoéticas.

## Cruz e Sousa, poeta órfico, & o mito de Orfeu

Como se sabe, João da Cruz e Sousa (1861-1898) não é um poeta vanguardista, formado sob os auspícios da ruidosa ruptura radical com o passado e a tradição, embora se valha da palavra **vanguarda** no sentido artístico usual que esta terá no começo do século XX, conforme se lê em dois momentos críticos do autor (em “Dispersos”): em “Da Bahia (sobre os poetas catarinenses Santos Lostada e Virgílio Várzea)”, considera que a obra de ambos, seus amigos pessoais, é “[...] uma luva de desafio à ignorância e à insensatez que não ousa dar um passo na **vanguarda** do Belo filosófico, do Belo estético de que fala Eugène Véron no admirável livro *L’Esthétique*.” (SOUSA, 1995, p.741-742; grifo meu). Já em “O espectro do rei – Versos de Moreira de Vasconcelos (Maranhão, 1884)”, assevera (mais uma vez) a sua crença numa arte poética duplamente inspirada e consciente:

**A poesia** é uma arte poderosa e positivamente séria; tais sejam a **força intuitiva** dos poetas e a sua **unção religiosamente estética e afetiva**.

Todos os assuntos são valorosos e grandes, uma vez que sejam descritos e tratados com **observação analítica**.

Se em todos os países civilizados a poesia segue na **vanguarda**

de todas as altas criações do espírito humano, por que não há de ser assim no Brasil? (CRUZ E SOUSA, 1995, p.748; grifos meus).

O uso da palavra polêmica (**vanguarda**) pode confundir alguma crítica apressada, mas tal uso não nos autoriza a considerar o catarinense um poeta de vanguarda nos moldes de um Oswald de Andrade, por exemplo, pois ele é, na verdade, um predecessor – ou um precursor, com mais justeza semântica – de parte considerável da reforma modernista que se desenrolou no Brasil nos começos do século XX. O fulcro da formação de nosso poeta, pois, é a Modernidade nascente – aquela que brota com o Romantismo alemão, no final do século XVIII, e que se espraia em várias ondas contínuas e descontínuas pelo século XIX adentro, e cujo centro catalizador e farol norteador é o Charles Baudelaire de *As flores do mal*, dos poemas em prosa, da crítica de arte, dos ensaios diversos, dos diários e da própria teorização estética da Modernidade, ora vincada pelo belo relativo, contingente, grotesco e demoníaco, haurido e exaurido da beleza estranha, singular e artificial da grande cidade tentacular cosmopolita (e capitalista), ainda que isso signifique, para o poeta (vate, tradutor, vidente, eleito, iniciado), perdas sucessivas da aura que o singularizava.

Modernidade periférica, no nosso caso, mas, ainda assim, modernidade problemática, porque produto de leituras nem sempre ingênuas e devotadas à matriz eurocêntrica. Leituras que se configuraram no pensamento e na obra em prosa de um Machado de Assis, nosso primeiro escritor moderno; e no pensamento e na poesia em versos e em prosa de Cruz e Sousa, um dos nossos primeiros poetas modernos. Em ambos os casos, acentue-se a pesquisa de linguagem e a consciência do trabalho construtor. E, no caso de Cruz e Sousa, veja-se como em seu projeto estético (e ético) são apreensíveis questões caras ao Romantismo condoreiro castroalvino, de combate social; ao próprio Romantismo da “arte pela arte” que nutriu fartamente o Parnasianismo; à poesia filosófico-científica, assestada contra a ignorância geral; à poesia dita realista, que subverteu Baudelaire (antropofagicamente) no

tangente à crueza naturalista, à figura feminina e ao satanismo. Todas, questões caras à pluralidade estética da segunda metade do século XIX, no Brasil, mas também na Europa, à qual se acrescentam o Simbolismo e o Decadentismo, que nas mãos do Poeta do Desterro tingem-se de desconcertante originalidade, seja na apropriação que ele faz do tópico do poeta maldito (pois foi um pária social e a essa condição congregou autoimagens como a do Eleito, do Iniciado, do Artista, do Emparedado...); seja no amálgama próprio que o poeta estabeleceu a partir de ambas as estéticas ao explorar tanto os temas mais espirituais, sugestivos, elevados e idealizados do Simbolismo, em branco-ouro-azul (que o elevariam para o alto, numa espécie de anábase órfica), quanto os temas e motivos mais escabrosos e mundanos do Decadentismo (entre os quais a doença, o sangue, o verme, o satanismo, o sexo, a *femme fatale*, a figuração caprina do próprio eu-lírico) – quase sempre em tons de vermelho-roxo-negro –, os quais prenderiam o poeta a este mundo e o rebaixariam a outros inframundos, numa espécie de catábase órfica. Tal movimento de subida (anábase) e descida (catábase) órficas pode ser figurado na seguinte imagem que nosso simbolista faz de si, nos alexandrinos do longo poema “Meu filho”, de *Faróis* (1900):

[...]

Por que tantas prisões, por que tantas cadeias  
Quando a alma quer voar nos páramos liberta?

[...]

Subo e paio dos céus na estrelada harmonia  
E deço e entro do Inferno a furna hórrida, escura.

(SOUSA, 1995, p. 146-147).

Tal imagem, aliada àquelas do soneto “Assinalado” (de *Últimos sonetos*, 1905), por exemplo, auxiliam na configuração e no adensamento gradativo de uma cosmovisão órfica na lírica brasileira:

Tu és o louco da imortal loucura,  
O louco da loucura mais suprema.  
A Terra é sempre a tua negra algema,  
Prende-te nela a extrema Desventura.

Mas essa mesma algema de amargura,  
Mas essa mesma Desventura extrema  
Faz que tu'alma suplicando gema  
E rebente em estrelas de ternura.

Tu és o Poeta, o grande Assinalado  
Que povoas o mundo despovoado,  
De belezas eternas, pouco a pouco...

Na Natureza prodigiosa e rica  
Toda a audácia dos nervos justifica  
Os teus espasmos imortais de louco!  
(SOUSA, 1995, p. 201).

Primeiro, observe-se que a cosmovisão órfica referida é sugerida pela conjunção de vários fatores: **a)** os aspectos semânticos perceptíveis nos estratos mais superficiais, mas também na significação profunda do texto; **b)** a seleção imagética requintada, que aproxima, por exemplo, o resultado do trabalho do poeta a “estrelas de ternura”; **c)** os aspectos rítmicos e sonoros, que se marcam tanto pelos decassílabos sáficos e heroicos, quanto pelo sistema de rimas, pelas assonâncias e aliterações, que adensam a sugestiva e espiritualizada musicalidade do poema, como se este quisesse atingir as esferas mais profundas e mais altas do Universo, projetando o eu-lírico para fora da Terra degradada; **d)** a escolha dos elementos estruturais, morfossintáticos e lexicais do poema, que deixam ver a maestria e a consciência técnica do artista (já que estamos diante de um evidente metapoema); **e)** enfim, a adesão órfica do soneto se revela, principalmente, pela autocaracterização do poeta como “Assinalado” e “louco” e, por extensão, como *maldito* e *pária social* – temas caros (já se disse) ao complexo Romantismo-

Decadentismo-Simbolismo, e que na obra de Cruz e Sousa dizem muito de sua condição humana e histórico-social.

Conforme creio e advogo, o trabalho de Cruz e Sousa, além de propiciar esse veio órfico à poesia brasileira (que será fundamental para a chamada segunda geração simbolista), deu continuidade à imagem do poeta-crítico moderno entre nós (já intuída/instituída pelos românticos e levada a extremos no século XX); desestabilizou o convencionalismo rítmico e imagético da poesia parnasiana e venceu duradouramente a modernidade brasileira ao abrir caminhos inauditos a nosso Modernismo, seja no trabalho com a linguagem, recuperando a beleza, o mistério e a sugestividade da palavra; seja em relação aos temas, que incluem a perquirição profunda do eu, mas também os aspectos feios e grotescos do homem, da vida e do mundo, emparelhados ou não ao sublime; seja na subversão dos gêneros e subgêneros literários e na confusão poesia & prosa, com a instituição definitiva do poema em prosa no Brasil – que foi arma revolucionária em suas mãos (como entre os poetas franceses do Romantismo em diante), mas nem por isso gozou da estima posterior de nossos poetas modernistas e contemporâneos. Seja como for, muito da prosa poética e da narrativa poética brasileira (desde o final do século XIX) advém das experiências sensoriais e sinestésicas de Cruz e Sousa com a linguagem, pois o Bruxo Negro explorou não apenas o som e o aspecto visual da palavra, mas também seu sabor, seu cheiro, sua percepção tátil e, como se sabe por seus diversos poemas em prosa metalinguísticos e metapoéticos, ele se demorava gozoso nessas experiências caríssimas a modernos de todos os quadrantes.

Em segundo lugar (sempre com o soneto e os fragmentos do poema citados em mente), é preciso compreender que a *cosmovisão órfica* aqui destacada não significa, exatamente, uma apropriação do mito grego e uma reelaboração pura e simples (como os parnasianos fizeram) dos quatro mitemas fundamentais que concatenam o ciclo mítico de Orfeu e Iê dão arcabouço narrativo e significativo. Por conseguinte, um *poeta órfico* não é exatamente órfico por recontar passagens da biografia mítica de Orfeu – no

caso de Cruz e Sousa, não há um único poema, em toda a sua obra, que faça isso, conquanto não seja estranha, a nosso poeta, certa imagística de fundo greco-latino.

Pois tal *cosmovisão órfica* (visão de mundo, expressa em profundidade por este ou aquele poeta) está atrelada ao que denomino *pensamento moderno órfico-poético* (um outro sinônimo de Modernidade, segundo creio): este ultrapassa o recontar do próprio mito e se embrenha profundamente numa espécie de investigação ontológica do poeta e da própria poesia, para isto se apoiando no conhecimento científico e estético, mas também no idealismo filosófico; no conhecimento advindo da efusão religiosa e do sagrado, mas também da intuição e da metafísica; na aproximação poesia e música, microcosmo e macrocosmo, mas também na exploração da ironia (nos diversos sentidos desta palavra, da Retórica à concepção romântica alemã) e da analogia (ou das correspondências universais), na senda explorada por Octavio Paz; na percepção de teorias e conquistas psicológicas e psicanalíticas, inclusivamente aquelas que valorizam o inconsciente. Enfim, o moderno pensamento órfico-poético, de acordo com o que creio, partilha do típico conhecimento descontínuo instaurado modernamente pelos diversos campos do saber, da Filosofia à Ciência, da Arte à esfera sacro-religiosa. Assim sendo, o poeta órfico moderno irá inclusive desmitificar e desconstruir o mito original, dando-lhe novas roupagens e novos significados, insuflando na tradição leitora e reescritora de Orfeu (clássica, medieval, renascentista) os des-valores e as negatividades modernas e contemporâneas, que solapam a função e a importância do poeta nas sociedades tecnocráticas, virtuais e neocapitalistas atuais. Em suma, pode-se dizer, por um lado, que o chamado *pensamento moderno órfico-poético* repõe em circulação postulados românticos e simbolistas do poeta Vate, Profeta, Vidente, Tradutor, Iniciado, Eleito..., com toda a problemática que isto vem acarretando desde o século XVIII, pelo menos, no sentido de que a poesia e a arte devem opor-se, como forças de resistência, à mecanização crescente do mundo. Por outro lado (mas em sentido complementar), o poeta órfico é consciente

do absurdo, do grotesco e da precariedade deste mesmo mundo, no qual parece ter perdido para sempre a sua função social, histórica e de pertencimento. Ademais, para além de qualquer concepção rasteira de poeta inspirado (pois se confunde amiúde poeta órfico e poeta inspirado, como se fossem sinônimos), acredito que o verdadeiro poeta órfico (inspirado e artesão, ao mesmo tempo) é aquele que sempre se norteia pela consciência sábia e profunda da linguagem específica de seu ofício, em diálogo com o passado e com o presente, a nutrir-se tanto do repositório sacral da Poesia (o belo eterno e ideal, talvez), quanto dos resíduos abjetos que a experiência vai inoculando na consciência, no coração e na pele do artista (o belo contingente, passageiro e concreto, por certo), a exemplo do que se tem na obra exemplar de Carlos Drummond de Andrade e na de Cruz e Sousa, ambos (cada um a seu modo) cultores de uma poesia absolutamente calcada na tensão de elementos díspares e contraditórios, cuja síntese permanece impossível. E ambos, também, cultores do par indissociável "Orfeu e a melancolia", porque nutridos por esse *sentimento* já associado por Aristóteles ao gênio criador, cujo teor negativo adquire novo estatuto com a modernidade, uma vez que esta faz aflorar, de par com a técnica, a desumanização e o desencantamento do mundo, o sentimento de exílio, a dor e a nostalgia, o absurdo, a consciência da precariedade de um eu fragmentado, sem possibilidade de ações afirmadoras.

Enfim, em termos muito simples: Cruz e Sousa é um poeta órfico não por ter lido e relido, escrito e reescrito o mito de Orfeu, mas por sua condição de poeta exilado na Terra, consciente produtor de beleza (eterna e contingente, de re-encantamento), mas cuja função (sacral ou social, pessoal ou estamental), neste mundo mesquinho, maquinizado e reificado (des-encantado), não faz o menor sentido para o artista, que almeja muito rapidamente retornar à sua pátria espiritual.

Porém, quem foi Orfeu? Quais os eventos que compõem a sua história? Quais os significados que se podem haurir de sua narrativa mítica exemplar? Ainda que Orfeu (o poeta primeiro, ideal, pro-

totípico) permaneça controverso e contraditório – o que faz todo sentido, pois se trata de um Poeta –, nos manuais de Mitologia e nos vários rumos que o estudo do Orfismo tem tomado, modernamente, podemos resumir sua narrativa mítica, em linhas muito gerais, em quatro mitemas fundamentais: **a)** a participação de Orfeu na viagem dos Argonautas; **b)** seu amor pela ninfa Eurídice, que logo lhe é arrebatada pela morte; **c)** sua catábase ao Hades, aonde vai para resgatar a esposa dos mortos: ele o consegue, mas ao olhar para trás infringe a proibição dos reis infernais, Hades e Perséfone, e perde a amada definitivamente (a segunda morte de Eurídice, tão cantada pelos poetas); **d)** a própria morte violenta de Orfeu, dilacerado pelas enciumadas bacantes da Trácia. Se o primeiro mitema é vincadamente épico e, através do legado das várias *Argonáuticas* (a de Apolônio de Rodes – séc. III a.C. –, ou a de Valério Flaco – séc. I d.C.), enfatiza os trabalhos e a convivência de Orfeu com os lendários heróis que, comandados por Jasão, foram à Cólquida a fim de resgatar o Velocino de Ouro, pode-se dizer que os outros três mitemas são *lírico-dramáticos* e apresentam Orfeu num contexto muito diferente, em que vêm à tona a figura de Eurídice e a patética relação amorosa vivida por ambos. São estes três mitemas, aliás, ao explorar o amor e a separação dos amantes pela morte, bem como a dor, a infelicidade e a violência, que estão na base da vasta tradição lírico-dramática (e narrativa, em versos) cristalizada já na Roma Antiga pela obra dos poetas Virgílio (*Geórgicas*, Livro IV) e Ovídio (*Metamorfoses*, Livros X e XI). São estes três mitemas, ainda, que serão conjugados no nascimento da ópera moderna, no século XVII, e na configuração de uma vasta tradição teatral (trágica, cômica, tragicômica, dramática) e cinematográfica, além de nutrir uma infinidade de poemas líricos e poemas narrativos, bem como alguma prosa moderna e até mesmo histórias em quadrinhos.

Aos quatro mitemas soma-se também aquela ideia geral, bastante difundida, do Orfeu portador da lira, a cantar e a encantar, pelo poder da música e da palavra poética, a humanos, deuses, animais e outros elementos da Natureza – aspecto este

bastante explorado pela pintura paisagística da Idade Média e do Renascimento, mas que também favoreceu a imagem do Orfeu Bom Pastor, logo assimilado à figura de Jesus Cristo nos primórdios do Cristianismo (e antes, também a Davi, na tradição judaica, pelo fato de ele ser um poeta de quilate). Por último, frise-se que Orfeu (segundo certa tradição místico-religiosa) teria sido o fundador de uma seita religiosa de mistérios, sumamente preocupada com a salvação e os caminhos e prêmios da alma no *post mortem*, baseada na antiquíssima tradição dionisíaca e da qual há testemunhos, na Grécia Antiga, pelo menos desde o século VI a.C. Esses e outros problemas místico-religiosos do Orfismo têm sido estudados por pesquisadores de peso, ao redor do mundo, mas sobressaem hoje os estudos da tradição filológica espanhola capitaneados por A. Bernabé e F. Casadesús (2008) e por vários de seus discípulos, entre os quais M. A. Santamaría (2006) e A. I. Jiménez San Cristóbal (2001).

Por todas as questões sumariamente expostas, compreende-se agora porque o poeta órfico moderno, na tradição tensa e contraditória sedimentada em torno do mito de Orfeu – lido e relido, escrito e reescrito já no mundo greco-latino, mas também na Idade Média, no Renascimento, no Barroco e na modernidade (do Romantismo a esta parte) –, não pode ser tido apenas como um ser inspirado, mas que é uma força centrífuga e centrípeta (apolínea e dionisíaca, ao mesmo tempo), que move e justifica a existência, a experiência e o trabalho do poeta ainda hoje. É evidente que qualquer poeta pode reivindicar para si a paternidade de Orfeu, mas nem todo poeta pode ser classificado de poeta órfico nos termos aqui expostos. Cruz e Sousa (ao lado de Mallarmé, Fernando Pessoa, Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima...) é um desses filhos diletos de Orfeu.

## Leituras cruzadas sobre Cruz e Sousa

Além da obra pessoal dos muitos poetas simbolistas brasileiros (algumas das quais, dada a raridade e a peculiaridade das primeiras edições, hoje são inencontráveis ou estão perdidas para sempre), muito do que se escreveu entre nós sob o influxo decadentista-simbolista está bem compendiado em duas obras básicas para consulta e estudo: o *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy, e *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*, de Cassiana Lacerda Carollo. O pioneiro trabalho de Muricy consta de dois volumes alentados e contém uma boa introdução histórica e crítico-estética do movimento simbolista, além de congregar, em florilégio, 131 poetas, todos biografados e apresentados por Muricy, por ano de nascimento, em suas concepções estéticas e linhas gerais de trabalho (alguns, chamados e estudados por ele como “pós-simbolistas”).

Para o interesse deste trabalho, cumpre ressaltar, desde logo, que diversos dos poetas retratados no *Panorama* apresentam modos recorrentes de relacionamento com a poesia do Orfeu Negro, cuja morte em 1898 suscitou uma série de textos laudatórios e consagradores (alguns de qualidade rasa ou duvidosa), conquanto seja a pessoa do artista (e menos a sua obra) o objeto da grande maioria desses textos. Aliás, está-se numa época em que a psicologia do artista e o impressionismo crítico-estético na recepção da poesia e da arte têm primazia, como se Machado de Assis ainda não tivesse exigido do apreciador privilegiado, no “Ideal do crítico” (datado de *Diário do Rio de Janeiro*, 8 de outubro, 1865) e em outros textos seus, aquela série de obrigações e profissões de fé que deveriam nortear o trabalho do crítico: “Crítica é análise [...] não basta uma leitura superficial dos autores, nem a simples reprodução das impressões de um momento [...] A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica.” (ASSIS, 1959, p. 13). Pois, segundo o escritor, caberia ao crítico julgar com imparcialidade as obras, aplicando-lhes “as leis poéticas” (p. 13) e avaliando até que ponto “a imaginação e a verdade” (p. 13) foram

balanceadas na estrutura profunda de dada produção, embora Machado de Assis não especifique claramente o que compreende por “sentido íntimo” (p. 13) de uma obra, ou o que sejam (e quais sejam) tais “leis poéticas”, que “[...] tão confundidas hoje, e tão caprichosas, – seriam as únicas pelas quais se aferisse o merecimento das produções [...]” (p. 18). Seja como for, ainda que primando pela objetividade, a boa consciência machadiana não é ainda a consciência específica da teoria e da crítica literária do século XX, azeitadas pela reflexão sistemática acerca da autonomia da esfera artística e da especificidade intrínseca do objeto literário, ora dissecado em seus elementos e estratos constitutivos e nas correlações destes entre si. Assim sendo, a crítica simbolista, por um lado, passará ao largo da lição objetiva machadiana (pois se voltará para a subjetividade, para a má ou a boa consciência do artista); por outro, preferirá, para o estudo e a análise do texto em si (e da figura do artista), recorrer ao vago de impressões e sensações, sempre sob o efeito da sugestão, do encantamento, da magia analógico-interpretativa que o próprio poema em versos – ou o dúbio texto em prosa, como os de Cruz e Sousa – suscitará no leitor privilegiado que é o crítico.

Com base em alguns posicionamentos de Nestor Vitor (1868-1932), que além de poeta e ficcionista foi decerto o mais importante de nossos críticos simbolistas, procurarei delinear o seguinte caminho: em primeiro lugar, parto de dois excertos dele sobre o Simbolismo no Brasil (*Folhas que caem...*, 1920) e o modo característico pelo qual o novo poeta herdou os gêneros literários e com eles dialoga (*Cartas à gente nova*, 1924). Ambos os fragmentos, conforme se lerá, são de caráter mais geral e abrangente:

O Brasil é o único país da América do Sul em que os parnasianos ainda têm direito de cidade, ainda predominam como senhores das posições. Ruben Darío só por si conseguiu revolucionar literariamente toda a América espanhola. (VÍTOR apud MURICY, 1987a, p. 365).

Bem sei que és um simbolista extremado e que tais poetas não têm o senso do que seja na verdade o épico, quero dizer, não compreendem que alguém possa cantar de um modo exclusivamente objetivista, esquecido de si e de sua vida interior. Eles, quando muito, têm o senso do dramático, isto é, do gênero em que o objetivo e o subjetivo se casam. É uma consequência do individualismo extremo dos tempos atuais. (VÍTOR, 1963, p. 86-87).

Depois disso, cogitei em avançar por duas etapas: **a)** o modo pelo qual o famoso crítico paranaense apreciou, em postulados gerais, a obra de Cruz e Sousa (e a sua figura de artista); **b)** por último, a análise crítico-interpretativa que ele efetivamente tenha feito de alguma obra do Poeta do Desterro. Ocorre, porém, que ambas as etapas se cruzam na leitura/escritura crítica de Nestor Vítor, sendo quase impossível separá-las, uma vez que ele (reitere-se!) tende a unificar o homem e a obra, como se Cruz e Sousa tivesse atingido aquele ideal supremo (romântico-decadentista-simbolista) de fazer de sua própria vida a sua grande obra de arte. Assim, o Poeta do Desterro é “[...] essa criatura feita de um só bloco, [...] esse amálgama da Estesia e da Dor. [...] Sua obra não é apenas o livro, é a sua vida de todas as horas, de todos os instantes.” (VÍTOR apud MURICY, 1987a, p. 358), afirma o crítico em famoso texto de 1896, “Cruz e Sousa” (publicado em 1899). Mas antes de extrair outros aspectos do texto, vejamos como o crítico se manifestara antes, nas páginas do *Club curitibano* (Curitiba, 31 de março de 1893), quando do aparecimento de *Missal* (fevereiro de 1893):

Cruz e Sousa é artista da Arte pela Arte, dos que dão a esta por único fim surpreender e fixar as diversas atitudes do Belo. Parece-se com Baudelaire neste ponto: é inimigo da paixão que o ‘perigoso Mestre’ julgava uma burguesada perturbadora do artista na serenidade de que ele precisa para a correção estética de sua obra. A qualquer impressão que ele receba das coisas ou da vida humana faz passar primeiro por um processo mental, que a torne pura sensação artística, para manifestá-la depois. [...] (VÍTOR apud CAROLLO, 1981, p. 297; aspas do autor).

É importante frisar, na apreciação do crítico, a ligação de Cruz e Sousa ao belo artificial da Arte pela Arte, sua aproximação a Baudelaire e o seu processo típico de construção, extremamente moderno e consciente, que será depois aprofundado por um Fernando Pessoa, quando este enfatizar o caráter cerebral e intelectual do “re-sentir” no processo de construção poética. Em seguida, ressaltados a filiação e o modo compositivo de Cruz e Sousa, Nestor Vítor debruça-se um pouco mais sobre o *Missal*, sempre frisando a estranheza do livro, “[...] a música da frase” (p. 298) e a experiência leitora advinda do contato com a obra: “[...] charivari soberbo de que saímos assim estonteados, mas ao mesmo tempo na afinação de quem acaba de ouvir uma estranha, em todo caso uma legítima harmonia.” (p. 298). Adiante:

[...] o ‘Missal’ é o livro de sensações estranhas.

[...] E é apenas isto o ‘Missal’ de Cruz e Sousa. Ele trabalha paisagens, ele faz psicologia, ele ri em risadas de fel e de sangue, ele estuda sensações subjetivas e estranhas. Mas tudo isto não nos fica cantando serenamente na reminiscência de um modo inteiriço, como acontece quando lemos as obras simples dos grandes mestres.

O requinte empregado na confecção das partes perturba inteiramente o efeito do todo.

É um montão de blocos a obra de Cruz e Sousa [...]

O autor do ‘Missal’ traz um esquisito destino: o de ser lido por muito pouca gente [...] (VÍTOR apud CAROLLO, 1981, p. 298; aspas do autor).

Sabe-se que o livro em análise é *Missal*, um livro de *poemas em prosa* que se abre com uma “Oração ao sol” e se fecha com uma “Oração ao mar”. Supõe-se, pois, que cada um dos 45 textos que o compõem seja uno em si mesmo e traga alguma dose de efeito, sendo da somatória dessas 45 individualidades textuais que se chegará à unidade e ao efeito totais do livro, embora o “requinte empregado na confecção das partes”, segundo Vítor, perturbe o efeito do todo. Ora, *Missal* não é, absolutamente, uma novela ou

um romance ou uma narrativa tradicional que se deva ler do começo ao fim, mas uma coletânea que precisa ser apreciada e lida paulatinamente, em cada um de seus poemas em prosa (em alguma medida mediatizados pela temática da Natureza e da condição do Artista). Assim, conquanto não se possa concordar inteiramente com o juízo do crítico, sua apreciação sobre a individualidade e a novidade do *verso* de Cruz e Sousa, em texto de 1896 ("Cruz e Sousa", Rio de Janeiro, s. ed., 1899), parece lançar alguma luz ao problema já moderno da composição simbolista, ou seja, a tendência de Cruz e Sousa de valorizar o verso em si, em detrimento do todo do poema, notadamente através das enumerações (de substantivos, adjetivos, advérbios) e das livres associações sugestivas, de índole musical e cromática:

Na verdade, o que ele prega? [...] **a vitória pacífica e bucólica do Verso.**

Ainda mais, **não é o Verso utilitário, conciliatório, comodista.**  
[...]

Não. Ele clama pela **vitória do Verso-Abstração**, [...] do Verso que nega e não substitui as ruínas que faça, do verso que é quase a voz do Nirvana e que, no entanto, pretende ter feito o monopólio da única e legítima Criação. O Verso a que a própria natureza desperta uma rivalidade mortal, que a tem como uma simples sugestão cheia de obscuridade [...] (VÍTOR apud CAROLLO, 1981, p. 299-300; grifos meus).

No mesmo texto, depois de enfatizar o progresso e o caráter materialista do seu momento histórico, Nestor Vítor frisa o caráter "moderno" da obra de Cruz e Sousa, bem como sua "originalidade" e a "sugestão" característica da Arte (p. 302). Ele escreve: "Os artistas de hoje, como os de todas as épocas vêm sugerir alguma coisa que falta. Ora, o que é que nos falta? É Sonho. Logo, os artistas de hoje vêm principalmente para sonhar." (VÍTOR apud CAROLLO, 1981, p. 302).

No *Panorama* de Andrade Muricy consta mais um texto clássico de Vítor sobre Cruz e Sousa (“O poeta negro”, publicado em *A crítica de ontem*, 1914), em que ele, passados mais de 15 anos do desaparecimento do Orfeu Negro, tenta novamente apreender alguns aspectos de sua obra e de sua personalidade contraditórias. Deixando de lado certos preconceitos de época – “Cruz e Sousa, negro sem mescla, foi uma cerebração de primitivo genial [...]” (VÍTOR apud MURICY, 1987a, p.360) –, pincemos as sínteses interpretativas e analíticas essenciais do crítico:

[...] a língua por ele para si criada dentro do idioma português é dúctil, é musical como até então não fora, é colorida e – o que mais admira – é matizada, é nuançada como ainda se não manifestara. [...] afeta os cinco sentidos. Cruz e Sousa revela-se, como artista, sobretudo um sensual, na acepção lata da palavra [...]

[foi] um pária social no tocante à sua situação econômica, a concepção que teve do seu papel neste mundo foi [...] heroica e trágica. A arte, aos seus olhos, exigia um sacerdócio de uma devoção, de uma gravidade, de uma pureza de intenções, mas também de uma inexorabilidade [...]

O que o salvou ainda em parte na sua hora foi a sua incomparável virtuosidade para o verso, a música, a capacidade de sugestão, a intensidade e a modernidade – esta, embora, tantas vezes de mau gosto – que a obra dele oferecia. (VÍTOR apud MURICY, 1987a, p. 360-361).

A partir do esboço crítico embasado em Nestor Vítor (e nos volumes de Muricy e Carollo), pode-se dizer que há, pelo menos, sete modos de recepção e leitura da obra de Cruz e Sousa, *por seus pares*: **a)** poemas que o homenageiam, em vida e em morte; **b)** livros que lhe são dedicados; **c)** páginas de crítica literária, que o estudam e procuram compreender a novidade *bizarra* de seus textos; **d)** depoimentos sobre a vida e a obra do poeta; **e)** umas poucas cartas remetidas a ele; **f)** a adoção, por alguns poetas, do modo compositivo de Cruz e Sousa; **g)** a ficcionalização de aspec-

tos e momentos da vida sofrida do poeta catarinense. A partir da constatação, doravante esmiúço a tipologia proposta da *experiência leitora* da poesia (e da vida) de Cruz e Sousa, no entre-séculos XIX e XX:

**a)** Há uma profusão de poemas, nos dois volumes de Muricy, dedicados a Cruz e Sousa, nesta ordem: “Recordando”, de Araújo Figueredo, dedicado, entre parênteses, “(Para a alma de Cruz e Sousa)” (apud MURICY, 1987a, p. 274-275); “Cruz e Sousa”, de Dario Vellozo (apud MURICY, 1987a, p. 406); “Poetas exilados”, de Alphonsus de Guimaraens (apud MURICY, 1987a, p. 473); “Evocação a Cruz e Sousa”, de Pereira da Silva (apud MURICY, 1987a, p. 696); “Cruz e Sousa”, de Castro Meneses (apud MURICY, 1987b, p. 847). Estes e outros poemas aparecerão também no livro de Cassiana Lacerda Carollo, mas somente os lerei e comentarei em ensaio posterior, quando serão juntados a textos de poetas modernistas e contemporâneos;

**b)** Há vários livros de pósteros de Cruz e Sousa que lhe são dedicados: Muricy cita, por exemplo, o simbolista pernambucano de inspiração católica Gonçalo Jácome, cujo primeiro livro, *Felix culpa* (1903), é dedicado “Ao genial poeta Cruz e Sousa e aos invencíveis sonhadores da [revista simbolista] *Rosa-Cruz*” (apud MURICY, 1987b, p. 635). Além deste, exemplifico com o pórtico do livro *Na terra virgem* (datado de Alegrete, 1914), do simbolista gaúcho Alceu Wamosy, em que consta: “À memória augusta de CRUZ E SOUSA, que foi o mais extraordinário temperamento estético da Poesia finissecular, na América.” (WAMOSY, 1994, p. 39; grifos do autor);

**c)** Além da crítica literária de Nestor Vítor à obra e à figura de Cruz e Sousa (conforme se transcreveu e se comentou acima), há várias páginas de parecida crítica impressionista feita por outros poetas à poesia e à figura de Cruz e Sousa, como a seguinte, do poeta paranaense José Henrique de Santa Rita (1872-1944), que já em 1893 (ano do lançamento de *Missal e Broquéis*) fez publicar, em Curitiba (*Diário do comércio*) e no Rio de Janeiro (*A capital*, 27 de maio de 1893), as seguintes impressões do livro inaugural do

Simbolismo brasileiro: “Missal’, de Cruz e Sousa”, de que transcrevo os seguintes trechos:

Cruz e Sousa é um artista sutil e espiritualíssimo, complexamente vibrátil e requintado. [...] O *Missal* é um livro estranho, de um sabor deliciosamente acre. As sensações *exquises* que ele traz concretizadas, os sonhos, cujos ideais contornos nele vêm delineados em luz, têm um fundo nebuloso de dor íntima, de nostalgia vaga. Seus períodos virginais e suas estrofes de uma vibração impressionista nos infiltram na alma uma ampla emoção melancolizada [...] [O poeta é um] espírito extraordinariamente delicado que vê e sente nuances novas da Vida, **singulares saudades do Ignoto.**

[...]

Cruz e Sousa é requintadamente místico: psicólogo da Cor, do Tom, do Sonho e do Nebuloso. **Vê tudo do alto** [...] Como sopros intermitentes que convulsionam [...] passam, num ruflar nervoso e triunfante pelas páginas serenas do livro, grandes gritos, amargos e terríveis de ironia [...] O *Missal* não é um livro de contos ou de poesias: é o poema flagrante de um vasto coração emocionado [...] Cruz e Sousa tem afinidades notáveis com Baudelaire [...] (SANTA RITA apud MURICY, 1987a, p. 593-594; grifos meus).

Em nota de rodapé, Muricy informa que Santa Rita (ao lado dos artigos de Artur de Miranda e de Medeiros e Albuquerque) é dos primeiros a aludir às afinidades do Poeta Negro com Baudelaire, afinidades as quais o poeta do Paraná, ainda em tons de impressionismo crítico, procura elucidar:

[...] como ele [Baudelaire] [Cruz e Sousa] traz no seu próprio organismo a sua obra, o requinte da mais admirável esquisitez, a estesia particular e nobre do Decadentismo, e uma insaciabilidade atroz, uma aspiração febril e estranguladora do Absoluto e do Perfeito. (SANTA RITA apud MURICY, 1987a, p. 594).

d) Há depoimentos pungentes sobre a figura humana de Cruz e Sousa, como o de seu “fraterno amigo” – a expressão é de Muricy (1987a, p. 595) – Tibúrcio de Freitas (?-1918), poeta cearense que no dia 18 de março de 1899 (no *Progresso*, de Itajaí, SC) fez publicar o seguinte texto, em que (entre outras coisas) alude ao fato de Cruz e Sousa permanecer desconhecido porque escreveu em português:

Faz amanhã, 19 de março, um ano que morreu Cruz e Sousa. Nascido nestas belas terras do Sul e morto quando o seu gênio singular ia-se desabrochando num prodigioso veio de originalidades, Cruz e Sousa é, sobretudo agora depois do beijo extremo e frio da *funérea Beatriz de mão gelada*, um dos sacerdotes máximos do pensamento estético no Brasil. [...] Sim em toda parte em que houvesse doentes do Infinito, o seu nome seria um lábaro de vitória, ou a sombra amiga da palmeira: o balbuciaríamos as bocas aflitas, o aclamaríamos as bocas vitoriosas, se outra tivesse sido a língua – e não esta língua portuguesa, que, no dizer de alguém, é o *túmulo da ideia* – em que ele tivesse cristalizado o seu pensamento e em que ele, com as pompas e majestades do seu Estilo, tivesse vestido as suas ideias e sensações. [...]

Poeta de uma sensibilidade de Místico, ele foi para a alma um Cristóvão Colombo que abriu portas e portas aos mares e continentes do Sonho.

Apóstolo do Ideal, a sua vida toda, tão constelada de dores que nós conhecemos e tão admirável dessa pureza abstrata, que é no Artista a Suprema Moral, foram essas rosas *exóticas de aromas tristes*, que, no seu Verbo falado e aí no seu Verbo escrito, ficaram perfumando a nossa saudade [...]

O dia da justiça há de chegar para ti, ó Alma do Absoluto; o teu nome, então, será, como o dos reis das baladas, cantado nas *harpas dos ventos* e soluçando no *réquiem das árvores* do Sentimento Universal.

[...] Seja contigo a minha saudade, ó Espírito do Sentimento e do Amor... (FREITAS apud MURICY, 1987a, p. 601-602; grifos do autor).

Tempos depois, na conferência “Cruz e Sousa e o Simbolismo” (pronunciada na Academia Brasileira de Letras e publicada no *Jornal do comércio* de 24 de outubro de 1948), o poeta pernambucano Antônio Austregésilo (1876-1960), pertencente à “segunda camada simbolista do Rio” (MURICY, 1987b, p. 682), além de afirmar ter conhecido Cruz e Sousa, faz a descrição de sua pessoa e o nomeia seguidamente “Brilhante Negro”, “Diamante Noturno” e “Águia Noturna”, epítetos que se juntam a inúmeros outros (inclusive “Poeta do Desterro” e “Orfeu Negro”, de que se abusa aqui) que tentam qualificar a vida e a arte do poeta catarinense – que já se chamara, no “Emparedado” de *Evocações*, “[...] novo e majestoso Dante Negro” (SOUSA, 1995, p. 672). Eis alguns fragmentos da palestra, que se vale (creio eu) de passagens do romance *Fretana* (que comento logo abaixo):

Conheci pessoalmente o Brilhante Negro que irradiava em torno de nós a luz do simbolismo. [...] O simbolismo arrogantemente espalhava-se pelos jovens brasileiros. [...] Cruz e Sousa era meão de altura, franzino, de fisionomia simpática, bigode regular, palavra pouco elevada em tonalidade [...] Poeta inteiramente subjetivo, conservava-se mergulhado em imenso ideal, que o punha separado do resto da humanidade. [...] Depois que veio da província para o Rio de Janeiro, com o contato dos grandes poetas e escritores de Além-mar, começou a inspiração de que era detentor, em fórmulas musicais e majestáticas, que o colocaram no reino fadário dos eleitos da arte. [...] no fundo do alforje estava o espantoso talento, que logo o denunciou fundador de uma dinastia poética. [...] (AUSTREGÉSILO apud MURICY, 1987b, p. 685).

e) O *Panorama* recupera também algumas cartas enviadas por poetas amigos a Cruz e Sousa, dentre as quais se destaca uma de seu conterrâneo Araújo Figueredo (1864-1927), com quem Cruz e Sousa lançou “[...] o jornalzinho dominical *Gil Braz*.” (MURICY, 1987a, p. 269). Depois, já estabelecido no Rio, Cruz e Sousa recebeu-o como hóspede em sua modesta casa do bairro

do Encantado, quando o concidadão foi tentar a sorte na capital federal, em 1897. Segundo Muricy, Araújo Figueredo (como ele se assinava) “[d]eixou um estudo, inacabado, sobre Cruz e Sousa, de quem foi dos maiores amigos, mas também talvez o mais fiel discípulo, na sua vasta produção, principalmente de sonetos.” (p. 271). Datada de Coqueiros (nome de seu sítio, nos arredores da antiga Desterro), 5 de agosto de 1895, e endereçada ao “Prezadíssimo Cruz.”, eis como o emocionado missivista se dirige ao amigo, no início da carta:

Com o coração voltado para Ti, na mais viva emoção das ideias e dos sentimentos, parecendo sentir o calor da tua mão direita, é que te escrevo esta carta. E escrevo-ta com tinta negra, simbolizando assim a grande saudade que tenho tido de Ti, avivada nesta hora pelas dolências de um luar de calcedônio, que me entra em desenhos pelas janelas envidraçadas, e pelo Mar, cujas ondas de rendas claras, morrendo em serpentes no virgem regaço da praia, salmodeiam nostalgias e desolação de cárcere. [...] (FIGUEREDO apud MURICY, 1987a, p. 275).

Depois de referir-se ao “extraordinário *Missal*” que lhe fora remetido pelo poeta, Figueredo enfatiza “[...] o teu grande coração e o teu genial espírito de Águia do Desconhecido.” (p.275);

f) Em termos de construção literária, há comentários e aproximações de Andrade Muricy do *modus operandi* de Cruz e Sousa adotado por outros poetas: segundo o crítico, em nota de rodapé referente à “Magnífica”, soneto de B. Lopes, neste “A influência de *Broquéis*, de Cruz e Sousa, é manifesta.” (MURICY, 1987a, p. 144). O poema, que aparece em *Brasões* (1895), de fato parece modular-se pelo modo cruciano, conforme se tem na primeira quadra: “Láctea, da lactescência das opalas, / Alta, radiosa, senhoril e gua-pa, / Das linhas firmes do seu vulto escapa / O aroma aristocrático das salas.” (LOPES apud MURICY, 1987a, p. 144). Também Manuel Bandeira (2009, p. 141), na *Apresentação da poesia brasileira*, chamará a atenção para a estrutura da poesia de Augusto dos Anjos em comparação com a de Cruz e Sousa;

g) Enfim, em relação ao paraibano Carlos Dias Fernandes (que se assinava Carlos D. Fernandes – 1875-1942), além dos dois poemas que publicou em *Vanitas Vanitatum* (Belém, 1906) dedicados a Cruz e Sousa (“Ante o cadáver de Cruz e Sousa” e “Cruz e Sousa”), cumpre frisar seus artigos de crítica sobre o Orfeu Negro e os trechos de seu romance autobiográfico *Fretana* (1936), em que são narrados dramaticamente os funerais de Cruz e Sousa. De acordo com Muricy, “Nesse romance evocou vultos e fatos da época simbolista.” (MURICY, 1987b, p. 663). Por causa da pungência de suas páginas, vale a pena reproduzir algumas passagens do relato de Fernandes:

Às nove horas da manhã chegou ao Rio, num *horse-box*, o cadáver de Cruz e Sousa, coberto pela poeira daquela mesma estrada, que tanto, em vida, o enchera de desalento e de tédio. Morrera quase repentinamente, na Estação de Sítio, para onde o remetera a prescrição médica, na confiada esperança de o melhorar.

[...]

Somente os quatro amigos, compungidos, chorosos, inconsoláveis, compareceram à Central, para receber os despojos estremecidos. Tibúrcio, Jubim, Frederico e Nestor acorreram, solícitos, ao cumprimento do crucial dever. Foi uma surpresa que a todos colheu e consternou, quando estavam justamente no limiar de uma grata expectativa. O trem parou, os passageiros, despreocupados, desceram; foi mister atingir a cauda do comboio, onde vinha o corpo no chão do carro, sobre uns papéis estendidos à guisa de lençol, sem uma flor, sem uma grinalda, sem uma luz. Foi indescritível a cena de dor desenrolada no *wagon* sem janelas, sem bancos, onde se transportavam muares e bois, para o tráfego e açougues da cidade. No leito sujo, que as bestas conspurcavam, jazia imóvel, pequenino, envolto no seu único terno marrom, o ‘homem apocalíptico’, que tivera sempre um sorriso e um hino para todas as galas da natureza.

Quando estavam todos na perplexidade do enterro, entreolhando-se, aflitos, no esbarro brutal daquela emergência,

eis que chega Patrocínio, se curva perante o morto, chama Frederico de parte:

– Mande fazer o enterro de primeira, por minha conta, e uma harpa de lírios, na Rosenvald.

O sepultamento foi naquela mesma tarde, sem acompanhamento e sem fausto. Raros amigos, alguns curiosos. Sobre o esquife a harpa de Patrocínio lembrava a jerarquia espiritual do morto, a fidalga gentileza daquele voto de saudade. Os três habitantes de 'O Antro' regressaram do cemitério, desolados e fúnebres como se houvessem presenciado aos seus próprios funerais. Quebrara-se o elo forte, que fechava a pequena cadeia. Agora a vida, sem o Cruz e Sousa, pareceria erma, fastidiosa, sem finalidade. Era o espírito de uma época que se sumia na cova, deixando por imprimir os livros a que se imolara, com tanto desprendimento e tenacidade. (FERNANDES apud MURICY, 1987b, p. 668-669; aspas do autor).

Se o livro de Fernandes, com ser “autobiográfico” (no dizer de Muricy), é mais “autobiografia” do que propriamente “romance”, colocando em xeque (já em 1936!) o próprio gênero narrativo e evidenciando o hibridismo das “escritas do eu” e das “escritas da memória” que tão recorrentemente têm vincado a narrativa contemporânea, também não deixa de ser frutífera a hipótese que o texto suscita com relação a nosso poeta, pois o eleva agora a *personagem* de romance. Em decorrência desse ato narrativo, são perceptíveis ao menos dois registros em relação ao poeta Cruz e Sousa: o relato memorialístico, biográfico, histórico, de um narrador-testemunha que participou dos funerais do poeta; relato cujo material tem servido muito bem para as várias biografias publicadas *de* Cruz e Sousa (ou *sobre* Cruz e Sousa). Por outro lado, o fato de ter sido feito personagem de um romance confere estatuto diferente a nosso poeta, dotando-o (ao lado das outras figuras literárias e históricas que aparecem na narrativa, como Maurício Jubim, Nestor Vítor e José do Patrocínio) de um teor fictício e literário, de papel, que de certo modo o afasta da vida civil vivida, histórica e contingencialmente datada (1861 a 1898: o Segundo

Reinado, o Positivismo, a Abolição, a República...), mas que o ilumina com a exemplaridade de personagem criada e eternizada, uma vez que esta, não sendo mais o ser humano (ponto de partida), ainda assim o expõe, o examina e o disseca com seu bisturi especial de miríades psicológicas, sociais, culturais, antropológicas etc. Questões similares se dão em relação aos mitos elevados a personagens do teatro e da narrativa (Orfeu, Antígona, Édipo, Medeia, Fausto...), quando então a releitura e a reescritura do mito lhe conferem, segundo as perspectivas deste ou daquele novo autor, aspectos inauditos, peculiares a esta ou àquela sociedade (veja-se, por exemplo, o *Orfeu da Conceição*, de Vinicius de Moraes, ou a *Antigone*, de Anouilh).

Poucos anos depois do romance de Fernandes (em 1949, mais precisamente), Cruz e Sousa se tornará novamente personagem ficcional (agora no teatro) em “O emparedado” (Drama em dois atos, um intermédio e um quadro final), que Tasso da Silveira escreveu e que o Teatro Experimental do Negro fez encenar. A peça teatral, dedicada “À memória de Nestor Victor”, vem com a seguinte “Advertência”:

Patentemente inspirado na tragédia do Poeta Negro, este drama, no entanto, não tem caráter histórico-biográfico. Não reconstitui episódio nenhum, não se cinge a nenhuma concreta realidade da vida de Cruz e Sousa. Quis pôr no drama apenas a essência dessa vida: a ânsia tremenda de beleza, e o tremendo sofrimento. (SILVEIRA, 1961, p. 376).

Além da longa epígrafe extraída de “Emparedado” – o longo poema em prosa que fecha *Evocações* e que a crítica brasileira tem lido como o testemunho pessoal, ético e estético do poeta –, a peça transcreve trechos dos poemas “Os monges” e “Violões que choram”, ambos de *Faróis*. Por sua vez, o drama (quase *estático*) versa sobretudo sobre a personalidade incompreendida do artista João da Cruz, em palestra com o amigo Anselmo:

– Anselmo, se eu não o conhecesse como conheço, diria que você está falando a mesma linguagem dos outros... Os outros também me aconselham a que largue um pouco a poesia... Naturalmente querem que eu me divirta, que vá beber nos botequins, que arranje um trabalho útil... [...] Como querem que eu 'largue isto' e me esqueça de mim mesmo? A angústia em que vivo não é uma roupa que eu possa despir em dado momento. (SILVEIRA, 1961, p. 380; aspas do autor).

Como se vê, no drama tem-se a primeira pessoa em diálogo conflituoso com alguém – notadamente com Anselmo, o “grande amigo branco de João da Cruz” (p. 378) –, enquanto no romance autobiográfico de Fernandes um narrador praticamente autodiegético se encarrega da narração dos momentos finais do Poeta do Desterro. Além deste pormenor estruturante, é evidente que outros pontos analíticos (foco narrativo, discursos, espaço, tempo, personagens...) mereceriam nossa atenção, embora tal hipótese comparativa nos levasse longe demais. Assim sendo, retenhamos para o momento apenas o fato de que *Fretana*, o romance autobiográfico de Carlos D. Fernandes (no que tange a Cruz e Sousa) e o drama “O emparedado”, de Tasso da Silveira, legitimamente se configuram experiências leitoras válidas da obra e da vida de nosso Poeta do Desterro, inclusive porque o ficcionaliza e o eleva ao nível do poeta e do homem exemplar.

Quanto aos muitos poemas de autores simbolistas (e inclusive parnasianos) consagrados à obra, à pessoa e à memória de Cruz e Sousa, em outro momento me debruçarei sobre tais modos especialíssimos de leitura poética, metapoética e intertextual, quando então os porei ao lado de poemas modernistas e contemporâneos dedicados ao Orfeu Negro.

## Referências

ARISTÓTELES. **O homem de gênio e a melancolia**: o problema XXX, 1. Tradução do grego, apresentação e notas Jackie Pigeaud. Tradução Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

ASSIS, M. de. Ideal do crítico. In: ASSIS, M. de. **Crítica literária**. São Paulo: Mérito, 1959. p. 11-19.

BANDEIRA, M. **Apresentação da poesia brasileira** – seguida de uma antologia. Posfácio Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica**: un reencuentro. Madrid: Akal, 2008, v. 2.

BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F.; SANTAMARÍA, M. A. (Eds.). **Orfeo y el orfismo**: nuevas perspectivas. Madrid: UCM, 2006.

BERNABÉ, A.; JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I. **Instrucciones para el Más Allá**: las laminillas órficas de oro. Apéndice iconográfico de Ricardo Olmos. Ilustraciones de Sara Olmos. Madrid: Ed. Clásicas, 2001.

CAROLLO, C. L. (Seleção e apresentação). **Decadismo e simbolismo no Brasil**: crítica e poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL (MEC), 1980, v. 1.

CAROLLO, C. L. (Seleção e apresentação). **Decadismo e simbolismo no Brasil**: crítica e poética. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL (MEC), 1981, v. 2.

MURICY, A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. 3. ed., revista e ampliada. Prefácio João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1987a, v. 1, (Textos, 6).

MURICY, A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. 3. ed., revista e ampliada. Prefácio João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1987b, v. 2, (Textos, 6).

SILVEIRA, T. da. O emparedado. In: NASCIMENTO, A. do. **Dramas para negros e prólogo para brancos**: antologia de teatro negro-brasileiro. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 375-417.

SOUSA, J. da C. e. **Obra completa**. Organização Andrade Murici. Atualização e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

VÍTOR, N. O poeta negro. 'A cidade de ouro'. In: VÍTOR, N. **Prosa e poesia**. Apresentação Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Agir, 1963 (Nossos Clássicos, 74). p. 86-87.

WAMOSY, A. **Poesia completa**. Porto Alegre: EDIPUCRS/Instituto Estadual do Livro/Alves, 1994.