

**UM ESTRANHO NO PARNASO: GROTESCO, INCOMPREENSÃO E
MODERNIDADE NA POESIA DE CRUZ E SOUSA**
A STRANGER ON PARNASSUS: GROTESQUE, MISUNDERSTANDING AND MODERNITY
IN THE POETRY OF CRUZ E SOUSA

Fabiano Rodrigo da Silva Santos¹

RESUMO: Este artigo consiste em uma discussão acerca da poética de Cruz e Sousa sob a perspectiva da estética do grotesco, como meio de avaliar as marcas da modernidade em sua lírica e a singularidade de sua poesia no quadro oferecido pela poesia brasileira do século XIX. Cruz e Sousa foi um poeta incompreendido por seus contemporâneos, provavelmente pelo fato de experiências estéticas postas em prática no cerne de sua obra destoarem das tendências estéticas mais difundidas no Brasil do fim do século XIX. Apesar disso, hoje, sua obra é considerada um dos manifestos mais expressivos do potencial de originalidade que envolveu a poesia oitocentista brasileira. A categoria do grotesco e a maneira particular com que Cruz e Sousa a utiliza em sua obra – a saber, amalgamada ao sublime – oferece uma chave de leitura eficiente para se avaliar a modernidade em sua poética. Isso, pois, o grotesco possui uma ligação estreita com estabelecimento dos fundamentos da poética da modernidade e com os novos caminhos por ela sulcados na literatura. A presença do grotesco em Cruz e Sousa surge, pois, como atestado da ligação de sua poesia com a complexa e emaranhada tradição da modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Grotesco, Modernidade, Cruz e Sousa.

Na poesia de João da Cruz e Sousa (1861-1898), inovação literária e marginalização se encontram. Recuperado pela posteridade e considerado uma das expressões mais ímpares e vigorosas da lírica do século XIX, Cruz e Sousa não se enquadrou confortavelmente na vida literária brasileira na ocasião de lançamento de suas duas obras iniciais – únicas que o autor viu publicadas – *Missal* e *Broquéis* (ambas de 1893). Os únicos leitores eruditos que chegaram a se pronunciar sobre sua poesia, fizeram-no com reservas e estranhamento. E isso no melhor dos casos, já que o silêncio que caracterizou a recepção dessas obras parece ter sido o juízo mais duro sofrido pela poesia de Cruz e Sousa.

Embora os versos do poeta catarinense tenham contado com alguns poucos entusiastas, que em pouco tempo já copiavam seu estilo e formavam o que se chamou aqui de grupo simbolista, o impacto de sua obra sobre os meios literários brasileiros não passou de um suave rumor. Não obstante, os poemas de *Broquéis*, com suas transfigurações, sinestias

¹ Doutor em Estudos Literários pela UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araquara. Professor de Língua Portuguesa e Literatura da UNIARARAS – Fundação Hermínio Ometto, Araras – SP.

E-mails: fabianorssantos@yahoo.com.br e fabianosantos@uniararas.br

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

requintadas e anseios materializados, possuíam potencial para provocar escândalo literário. Na verdade, essa possibilidade parece ser o que convenceu os editores a publicarem em um mesmo ano os dois livros do poeta. Sabe-se, pelos apontamentos biográficos feitos por Nestor Vítor acerca da vida de Cruz e Sousa, que Domingos de Magalhães, responsável pelo lançamento de *Missal* e *Broqueis*, buscava assegurar seu lugar no mercado editorial mediante a publicação de autores novos e escandalosos (MURICY, 1961, p. 17), dentre eles Adolfo Caminha, talvez o mais controverso dos ficcionistas do Naturalismo brasileiro.

Mas o que haveria de tão singular na obra desse poeta sem passado literário e obscuro que, nas poucas vezes em que atraiu a atenção de leitores, contou com a hostilidade da crítica e, curiosamente, salvo algumas raras, porém entusiasmandas, adesões a seu estilo? Para responder a essa pergunta, em primeiro lugar devemos lembrar que Cruz e Sousa concatena à sua obra, de modo muito particular e bem enfeixada, os elementos estéticos do Decadentismo.

Enquanto os poetas contemporâneos se aventuravam pelos exotismos decadentistas sem se desprenderem dos elos seguros da escola do Parnaso, Cruz e Sousa desvencilhou-se o máximo que pôde das delimitações parnasianas e abraçou a nova corrente, de vanguarda e ainda incerta, que desde o recente ano de 1886² se chamava na França de Simbolismo. E o fez de maneira violenta, não apenas por meio das inovações vocabulares presentes em seus versos, mas fazendo barulho junto aos poucos órgãos da imprensa a que tinha acesso; nesses meios, Cruz Sousa atacou as convenções poéticas de seu tempo, às quais sua obra pretendia oferecer um antídoto.

Esses esforços, de ordem não apenas estilística, possivelmente ajudaram a determinar a aceitação de Cruz e Sousa como o introdutor do Simbolismo brasileiro, movimento que foi consolidado no Brasil, de certo modo, à sombra de sua produção – por meio da obra dos poetas de seu círculo de amizade e da propaganda realizada por Nestor Vítor, amigo e grande divulgador do poeta catarinense, e responsável pela fama *post mortem* de Cruz e Sousa. No mais, *Broqueis* e *Missal* são obras de um escritor anormal para os padrões da época: poeta pobre, negro, sem amparo literário, pronto para ser devorado pelas oligarquias culturais.

Mas Cruz e Sousa sobreviveu ao esquecimento e sua obra chega aos leitores pósteros apresentando uma miríade de possibilidades de interpretação não aventadas em seu tempo. Dentre elas há um elemento que, se não foi utilizado pela crítica da época para achincalhar os

² Embora desde o início da década de oitenta as sofisticadas construções simbólicas de um Baudelaire ou de um Verlaine já evidenciem os contornos do Simbolismo, é em 18 de setembro de 1886 que Jean Morréas publica no *Figaro* o manifesto que batiza o movimento (MURICY, 1987, p. 38).

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

maneirismos do poeta catarinense, é porque não havia um termo de ampla difusão que então o definisse: o grotesco³. Esse recurso é expressivo em Cruz e Sousa – mais que em qualquer outro Simbolista brasileiro – e contribui em medida considerável para o caráter ímpar de sua obra.

Cruz e Sousa é um poeta no qual o grotesco encontra uma forma de expressão singular, constituindo um dos aspectos de importância evidente para a elaboração de sua poesia. A alta profusão de nomes (substantivos e adjetivos) em sua poesia, bem mais abundantes do que as ocorrências verbais, mostra uma tendência do poeta à apresentação plástica de sua expressão, já que nomes costumam evocar imagens, enquanto verbos expressam, grosso modo, dinâmica e dramaticidade. Cruz e Sousa é pintor de imagens líricas, e é justamente como nas artes plásticas que o disforme e o incongruente se integram a sua poesia. Em outras palavras, o grotesco se dá em grande parte pela apresentação de imagens que recorrem a campos semânticos contrastantes entre si e se unem num mesmo elenco de figuras heterogêneas, provocando efeitos de desorientação e estranhamento.

Quanto à temática, o grotesco em Cruz e Sousa manifesta-se nos motivos que expressam conflitos e tensões, sendo por vezes forma de expressão de contradições e da angústia – tema em torno do qual gravitam vários poemas. O grotesco costuma surgir de forma acentuada quando associado a alguns motivos e temas específicos, como nos poemas de atmosfera erótica (“Dança do ventre”), nos que têm a morte como matéria (“Único remédio”), nos retratos oníricos da subjetividade perturbada (“Pandemonium” e “Tédio”), nos que apresentam os conflitos entre a visão do artista e o meio que o cerca, expressão do desacordo entre a subjetividade e o mundo exterior (“Acrobata da dor”), entre outros. O grotesco liga-se de tal forma ao conflito e às tensões em Cruz e Sousa, que em poemas seus onde são sobressalentes a placidez e o equilíbrio, temos uma exigüidade do grotesco.

³ O grotesco é um conceito passível de muitas definições, visto tratar-se de uma categoria que comporta manifestações estéticas multifórmicas; no entanto, em todas as definições do que se poderia chamar de grotesco romântico, observa-se recorrência da expressão de contrastes agudos, os quais se manifestam comumente no hibridismo entre gêneros, no inesperado oriundo da intervenção do insólito e da subversão das convenções de verossimilhança (KAYSER, 2003). O grotesco, portanto, seria configurador de fenômenos contraditórios e ambíguos. Uma categoria que se expressa por meio de híbridos que vão desde os monstros compostos por fragmentos de corpos estranhos entre si que figuram nos ornamentos que dão origem ao termo grotesco (ornamentos fantasiosos conhecidos desde a Antiguidade) até a fusão de conceitos normalmente inconciliáveis, flagrante no amálgama entre dor e riso, atração e repulsa, horror e beleza.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

Ao contrário de outros poetas brasileiros afeitos ao espírito decadentista e a seu gosto pelo anômalo, Cruz e Sousa não se limita à reprodução dos motivos e procedimentos do grotesco celebrizados por Baudelaire, bastante emulados pela poesia simbolista.

Apesar de marcar presença no Simbolismo – em grande parte devido à influência do lirismo anômalo das *Flores do Mal*, de Baudelaire, cujos motivos e procedimentos flagrantemente grotescos, forma emulados pelos poetas sensíveis à estética decadentista –, o grotesco não é uma categoria tão recorrente nesta estética quanto fora no Romantismo. O fato de o Simbolismo ser um movimento que dá relevo às particularidades do gênero poético, restringindo-se quase exclusivamente a este gênero pode, ter influído nesta diferença – são relativamente raras as obras líricas impregnadas pelo grotesco⁴.

Grande parte dos poetas simbolistas não apresenta obras movidas pelo grotesco: Jean Moréas ou René Ghil são exemplos disso. Entretanto, o impulso poético simbolista de renovação da poesia, expressão de uma arte que aspira à totalidade e ao Absoluto, também abre as portas ao estranho e incongruente, conforme vemos no poema “Alchimie du verbe”, de Rimbaud, no qual o poeta se vangloria “d’enventer un verbe poétique accessible, un jour ou l’autre, à tous les sens” (RIMBAUD, 1972, p. 106) , ou seja, uma poesia que visa apreender o todo, que busca *anotar o inexprimível*. O grotesco em Rimbaud advém da livre associação de conceitos e da junção de elementos díspares, assim como se observa em alguns poemas de Baudelaire. O grotesco de Rimbaud bebe do manancial da lírica baudelaireana, com a diferença de que caminha para o irracional, extrapolando orientações análogas às veredas que levam a beleza ao estranho que o grotesco manifesta em Baudelaire. A tradição do grotesco que ecoa no Simbolismo francês tem como expoente principal Lautréamont⁵. Nele se encontra o satanismo baudelaireano e também o desejo de imersão na vertigem do

⁴ Tradicionalmente, o grotesco (sobretudo de orientação romântica) por pautar-se na constatação do estranhamento, da surpresa e das subversões da ordem que se espera reger o universo no qual ele se insere (KAYSER, 2003, p. 40), normalmente surge associado a categorias como a do fantástico, que se manifestam mais amplamente na apresentação de eventos e, como tal, em narrativas. Outro pulsão do grotesco é a tendência à hibridação tensionada, que deixa entrever as partes que se unem de maneira desarmônica, como um amálgama imperfeito. Essa última definição, embora mais abrangente, ainda ocupa lugar problemática na poesia. Ora, a poesia, por colocar em evidência os procedimentos analógicos da metáfora, constitui um gênero afeito à união de contrastes e, portanto a hibridação. Nesse ponto, as práticas poéticas do grotesco se distinguiriam das demais pelo uso de uma série de imagens e na articulação de contrastes, operados com finalidade expressa de provocar desorientação, surpresa e mantendo-se atrelado a uma tradição de motivos ligados ao disforme, ao asco, ao riso e ao baixo que caracteriza o grotesco. Nesse sentido, as sublimações da lírica simbolista distanciam-se frequentemente da categoria estética do grotesco.

⁵ Em *Os cantos de Maldoror* do conde de Lautréamont (Isidore Ducasse) temos acentuados matizes grotescos. Muitos dos cantos constituem narrativas em que o grotesco não se dá apenas por maneirismos vocabulares, mas também pela ocorrência de eventos estranhos, podendo-se citar a passagem em que a personagem Maldoror, após um naufrágio e uma luta sangrenta com tubarões, entrega-se a uma relação amorosa com um tubarão fêmea. Nesta relação há uma fusão grotesca do humano ao animal pelo erotismo (LAUTRÉAMONT, 1986, p. 115-23). *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

inconsciente de Rimbaud, além da tentativa de fazer uma lírica de agressão ao gosto e aos fundamentos da realidade. Lautréamont mostra a função de rebeldia que o grotesco exerce na formulação estética da poesia moderna.

Os precursores do Simbolismo, Verlaine e Mallarmé legaram ao movimento a busca pela magia do verbo e pela musicalidade, aspecto que tem como objetivo a criação de uma poesia absoluta. Assim como Wagner atribuíra à música a faculdade de apreender o todo – não só a expressão de todos os conceitos, como a manifestação de todos os gêneros artísticos – Mallarmé viu esta possibilidade de comportar o absoluto na palavra poética, herança do pensamento analógico presente nas correspondências de Baudelaire.

Os legados de Verlaine e Mallarmé não parecem, pois, associarem-se a uma exploração das práticas grotescas, de modo que poetas por eles mais diretamente influenciados buscaram principalmente a sonoridade do verso e a expressão do inefável e do vago. A musicalidade apregoada por Verlaine levada às últimas conseqüências, por exemplo, resultou na teoria do instrumentalismo dos poemas de René Ghil, em que cada fonema pretende ter correspondente em um instrumento musical, de modo que a construção do verso seria análoga à elaboração de uma obra orquestral.

Comparando-se esta tendência à poesia Rimbaud e Lautréamont, verificamos algo diferente. Nesses poetas parece ter havido a primazia de delírios visuais: as imagens extravagantes têm destaque na obra de ambos. Lautréamont por exemplo, em *Os Cantos de Maldoror* (primeira edição de 1868), se preocupa pouco com o estrato sonoro; seus poemas em prosa, apesar dos momentos narrativos, em grande parte apresentam a recorrência tumultuada de imagens. O mesmo vale para Rimbaud, que constrói sua poesia mais por fusão de impressões visuais que por sinestésias. No soneto “Voyelles”, Rimbaud busca dotar os fonemas (sonoros) de cores (visuais), processo que implica numa profusão de imagens associativas díspares (RIMBAUD, 1972, p. 53). Ecoam nestes dois poetas muitos dos poemas de Baudelaire pautados na primazia das imagens visuais, conforme exemplifica “Le masque” (1961, p.22), em que uma série de percepções plásticas, de maneira grotesca, dota de vida uma figura inanimada (a máscara), criando um conjunto que faz a apologia do artificialismo.

As manifestações do grotesco no Simbolismo dependem de recursos consideravelmente novos dentro da lírica; dentre eles um desenvolvimento cada vez mais sofisticado do elemento plástico da poesia. Por conta disso, nas plasmações do grotesco na poesia simbolista já se encontram muitos dos germens do que viria a ser a poesia do século XX, com suas associações insólitas e efeitos de impacto. Não é gratuito o fato de os artistas de *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

vanguarda tomarem poetas como Lautréamont e Rimbaud como precursores – o grotesco encontra-se entre os elementos que esses poetas legaram à vanguarda.

Por meio deste exemplo pode-se constatar que o grotesco se deve também a uma estrutura que o contextualize como força de oposição e subversão. O contraste acentuado entre os conceitos relacionados em uma construção metafórica pode contribuir para isto. Mas também existem algumas figuras mais propícias ao grotesco por implicarem, por si próprias, sensações desconfortantes ou contraditórias – trata-se daquelas evocações de motivos já consagrados pela tradição imagética do grotesco. Em Cruz e Sousa elas são profusas e frequentes. Como exemplo, servem as referências a animais asquerosos - “Porco lúgubre, trevoso” (“Tédio” - CRUZ E SOUSA, 1981, p. 52); a doenças e outros aspectos mórbidos - “As unhas perigosas da bronquite” (“Doente” - 1981, p. 189); a partes do corpo ligadas ao baixo corporal ou ao obscuro, figuras que na teoria de Bakhtin (BAKHTIN, 1993, p. 277) expressam o *tópos* do grotesco - “A língua vil, ignívoma, purpúrea.” (“Demônios” - 1981, p. 143); ou ainda a seres fantásticos oriundas do imaginário popular - “Lobisomens e feiticeiras/gargalham no luar das eiras” (“Pressago” - 1981, p. 74). Os exemplos apresentados constituem termos que, de certa maneira, já trazem em si algum aspecto perturbador, visto representarem conceitos que no imaginário se associam à aversão, seja por representarem a morte e o desconhecido, seja por remeterem aos matizes inferiores da vida. São, portanto, formas de subversão da ordem e da normalidade, ou mesmo dos ideais de elevação, que por estas características estabelecem-se *a priori* como grotescas, dependendo muito pouco de uma estrutura associativa para serem percebidos como tal.

A adjetivação em Cruz e Sousa é excessiva, contando dentre os seus efeitos comuns a promoção do grotesco. Muitas vezes, encontram-se formas em que o adjetivo atua como nódoa de estranhamento impressa sobre determinados substantivos: em “Pressago”, por exemplo, surge a extravagante imagem de “vesgas concupiscências”, na qual o adjetivo que define formas turvas e convulsas, aplicável, portanto, ao material, é associado a um substantivo abstrato, criando uma relação qualificativa fora do comum, que pode sugerir um retrato febril da luxúria, ao mesmo tempo em que evoca o horror de corpos retorcidos e a alucinação. Novalis (1988, p. 141), afirma no fragmento nº 98 de *Pólen* que os “adjetivos são substantivos poéticos”. Possivelmente, ele se refere à faculdade que essa classe de palavras possui de conceder nuances novas aos nomes, especificando-os, tornando-os únicos ou mesmo desafiando a sua conceitualização regular. Adjetivos, amiúde, concedem aos substantivos relevo e abrem-nos a um novo leque de possibilidades de significação. De fato, *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

em Cruz e Sousa, essa classe de palavras serve como uma expressiva fonte de efeitos grotescos, resignificando nomes comuns, ou dotando-os de cores estranhas, por meio de qualificativos que normalmente não se aplicam a eles.

Como a poética de Cruz e Sousa opera conjugações entre pólos radicalmente opostos, mesmo a sua configuração do grotesco não se dá dentro de uma categoria confortavelmente isolada. Seu uso inovador, fruto de um virtuosismo verbal, por vezes, busca efeitos de arrebatamento suscitados por uma forma de beleza anômala. Mesmo o transcendente encontra espaço em suas manifestações do grotesco, o que revela a influência de uma outra categoria – o sublime⁶. Dentro do plano de conjuração de novas correspondências presente na poesia de Cruz e Sousa, o sublime aproxima-se tão intimamente do grotesco que, em muitos casos, é quase impossível distinguir as duas categorias.

A convivência entre o sublime e o grotesco já era discutida pelos românticos europeus: com seu gosto por contrastes, eles buscaram unir trágico e cômico, e tal postulado levou Victor Hugo, no Prefácio ao *Cromwell* (1827), a ver o grotesco como um elemento que intensifica a beleza do sublime, oferecendo-lhe um contraponto (HUGO, 1988, p.45). Diferentemente do que ocorre nessas primeiras teorias românticas, na lírica de Cruz e Sousa – germinada em campo lavrado por Baudelaire –, grotesco e sublime não se justapõem, mas se amalgamam por operações analógicas. Discípulo de Baudelaire e dono de uma sensibilidade harmonizada com as disposições da lírica moderna, Cruz e Sousa também encontrou no grotesco meios de preservação do apelo transcendente da poesia, antes um privilégio do sublime.

Por conta disso, grotesco e sublime são categorias aliadas dentro do fazer poético de Cruz e Sousa. Mesmo assim, o *pathos* que envolve essas experiências estéticas em Cruz e Sousa difere de Baudelaire (BASTIDE, 1943, p. 52). Seu sujeito lírico é doloroso e intimista (como aponta Roger Bastide) de maneira que seus experimentos estéticos parecem dever-se

⁶ O tratado de Longino, concebe o sublime como um recurso utilizado como forma de demonstrar grandiosidade e a excelência da palavra poética (LONGINO, 1981, p. 76). Na definição de Kant, o sublime nasceria da constatação de que a razão humana, em face a fenômenos sensoriais de grandiosidade imensurável, possui limites, não podendo compreender todos os aspectos da realidade. O sublime constituiria um desafio também à imaginação, a qual, ante a perspectiva da infinitude do sublime, falharia em representá-lo concretamente; tal impossibilidade transportaria o homem diretamente à instância das “Ideias”, na qual o sublime então poderia ser representado. Desse modo, suscitaria o sublime a contemplação dos aspectos mais violentos e magníficos da natureza, tais como o mar agitado pela tempestade, as gargantas dos abismos e os céus infinitos; nas palavras de Kant: la naturaleza suscita las más veces las ideas de lo sublime cuando es contemplada en su caos y en el desorden e ímpetu destructor más salvajes e irregulares com tal de que se puede ver grandiosidad e potencia (KANT, 1961, p. 87). Grosso modo, poder-se-ia colocar sob a égide do sublime todos os fenômenos nos quais se vislumbra a infinitude. O sublime seria, portanto: “lo absolutamente grande [...] lo grande por encima de toda comparacion [...] aquello comparado com lo cual resulta pequeño todo lo demás” (KANT, 1961, p. 89-91). *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

não apenas a uma tentativa esteticista de descobrir novos rumos para a beleza, mas também de retratar o universo das angústias do eu lírico, de maneira a torná-lo inteligível dentro de uma ordem particular.

Em um primeiro nível de análise da composição do grotesco em Cruz e Sousa, deparamo-nos com questões que assombram toda a poesia moderna. Dentre elas, está o lugar do poeta dentro da sociedade moderna, reconhecida como terreno árido para o belo, exílio hostil que separa o artista do ideal, transformando a vidência e a genialidade – faculdades reclamadas pelos românticos aos artistas – no estigma de uma maldição. Cruz e Sousa registrou em sua lírica a inadequação do poeta a um mundo pragmático e utilitário onde suas quimeras estão fadadas a fenecer. É provavelmente essa consciência que leva o poeta a reconhecer-se como o “assinalado”, o vidente solitário das altas esferas, cuja verve poética é tomada pela turba comum como loucura. É o que move as reflexões no soneto “Assinalado” (em *Últimos Sonetos*):

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

Na natureza prodigiosa e rica
Toda audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco! (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 196)

Como esse famoso soneto demonstra, as potencialidades sublimes do artista, chamadas pelos poetas mais antigos de inspiração e genialidade, na lírica de Cruz e Sousa assume os contornos da insânia. Ora, conforme se estabelecem os arrimos da Modernidade – o capitalismo e a instrumentalização da razão –, mais agudamente o poeta sente a sua inadequação, demonstrando o seu mal-estar na visão de si próprio e no ambiente a que está atrelado, encarado como plaga exaurida e sem encantos – o próprio sentido da decadência.

Se os românticos se viam como eleitos, conferindo a sua arte os contornos de ofício sagrado – referindo-se a si próprios como anacoretas, vates e audiência divina –, conforme o sentimento de decadência se acentua com a proximidade do fim do século XIX, metamorfoseia-se o eleito em anátema, o anacoreta em *dandy* misantropo⁷, o vate em louco, e

⁷ Exemplo radical desse novo paradigma de herói inaugurado pelo simbolismo é a personagem criada por Huysmans, Des Esseintes, protagonista de *À Rebours*. Anacoreta da decadência, Des Esseintes isola-se da convivência com o mundo comum, refugiando-se junto a seus gostos exóticos, cultivando-os religiosamente (HUYSMANS, 1977). O hedonismo extravagante de Des Esseintes transforma seu exílio em eremitério, onde *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

os ouvidos que decifravam a música divina tornam-se os olhos que contemplam as gargantas do inferno. Se entre os românticos de inclinação cristã, como Chateaubriand, o gênio era alentado pelo sopro divino, para os decadentes do fim do século eram os vapores diabólicos que atiçavam suas fantasias. É precisamente essa concepção de arte que gera as imagens sinistras de “Visão”, poema de Cruz e Sousa presente em *Faróis*:

Noiva de Satanás, Arte maldita,
Mago Fruto letal e proibido,
Das profundas paixões. Dor infinita. (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 135)

e fornece matéria prima para a plasmação da “Flor do diabo”, em outro poema de *Faróis*:

Branca e floral como um jasmim-do-Cabo,
Maravilhosa ressurgiu um dia
A fatal criação do fulvo Diabo
Eleita do pecado e da Harmonia.
(...)

(...)
Foi n’um momento de saudade e tédio,
De grande tédio e singular Saudade,
Que o Diabo, já das culpas sem remédio,
Para formar a egrégia majestade,

Gerou, da poeira quente das areias
Das praias infinitas do Desejo,
Essa langue sereia das sereias,
Desencantada com o calor de um beijo.
(...)

Foi n’uma d’essas noites taciturnas
Que o velho Diabo, sábio dentre os sábios,
(...)
Formou a flor de encantos esquisitos

(...)
Mas hoje o Diabo já senil, já fóssil,
Da sua Criação desiludido,
Perdida a antiga ingenuidade dócil,
Chora um pranto noturno de Vencido.

Como do fundo de vitrais, de frescos
De góticas capelas isoladas,
Chora e sonha com mundos pitorescos,
Na nostalgia das Regiões Sonhadas.

(CRUZ E SOUSA, 1981, p. 41)

prazeres excêntricos, como a contemplação de obras de arte raras, cultivo de plantas tóxicas estranhas e a entrega quase mórbida às cismas interiores, convertem-se em ofícios de uma religião das impressões.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

Tais poemas dão corpo a alucinações que emergem da inspiração gerada pela dor. Suas imagens são produto de um engenho poético que já não conta mais com as musas neoclássicas e com a luz da razão e também não são impulsionadas totalmente pela inspiração sublime, força motriz do Romantismo mais primitivo. Para os românticos mais tradicionais, a imaginação, quando não era tributada à inspiração divina, diviniza o homem, em uma atitude rebelde na qual o gênio se tornava uma espécie de novo Prometeu. Entre os decadentes, a arte muitas vezes é feitura proibida, ofício hermético, que demoniza o artista. Daí a identificação estreita entre o diabo e o poeta em toda a poesia moderna – tema que em Cruz e Sousa conta com as formas de expressão do grotesco.

O satanismo em Cruz e Sousa é filho legítimo do culto ao mal perpetrado pela lírica de Baudelaire. Como tal, os motivos diabólicos estarão mais acentuados na obra em que o poeta se mostra mais sensível à influência baudelaireana: *Broquéis*. Nota-se nesse volume de versos uma tonificação das características simbolistas, postura que trai a intenção de se estabelecer um paradigma da nova estética, apresentando seus postulados de forma evidente. Nesse sentido, uma peculiaridade de *Broquéis* é o relevo dado ao esteticismo manifestado na virtuosidade das construções, dotadas de plástica delirante e de sonoridade evocativa, que pelos seus excessos algumas vezes beiram a verborragia. Na lírica de Cruz e Sousa estabelece-se uma espécie de “estética do mal”, pela qual os elementos horripilantes, macabros e malditos servem à elaboração de imagens de rara beleza, o que fica evidente no refinamento estético que caracteriza os poemas dotados de imagens demoníacas. O erotismo, outro elemento que caracteriza a obra, mostra-se tensionado por oposições acentuadas, utilizando-se de aspectos malditos como forma de expressar a atração erótica.

Todavia, em outras obras de Cruz e Sousa, como *Faróis*, o caráter esteticista do demoníaco parece atenuar-se um pouco, sem, contudo, perder-se a ligação da arte com o mal. Em *Faróis*, o Esteticismo satânico cede terreno às figurações de pesadelos e de horrores. Nesse livro, a beleza do mal surge não mais no requinte das sensações proibidas, como em *Broquéis*, mas na configuração de retratos de uma realidade distorcida e cataclísmica, oriunda do mistério das fantasias.

Em *Broquéis* encontramos um poema imbuído de satanismo – no qual satã ocupa o lugar de ancestral mítico, ou representante arquetípico e divinizado do artista moderno e, conseqüentemente, do próprio Cruz e Sousa. Trata-se de “Majestade caída”, poema conduzido pelas câmaras do grotesco que, embora descreva a miséria e a derrota como atributos

satânicos, converte tais elementos em insígnias da nobreza diabólica, evocando com a referência ao baixo a lembrança do elevado, e encontrando no grotesco matizes suaves do sublime:

1. Esse cornóide deus funambulesco
Em torno ao qual as Potestades rugem
Lembra os trovões que tétricos estrugem,
No riso alvar de truão carnavalesco.
 2. De ironias o momo picaresco
Abre-lhe a boca e uns dentes de ferrugem,
Verdes gengivas de ácida salsugem
Mostra e parece um Sátiro dantesco
 3. Mas ninguém nota as cóleras horríveis,
Os chascos, os sarcasmos impassíveis
Dessa estranha e tremenda Majestade.
 4. Do torvo deus hediondo, atroz, nefando,
Senil, que embora rindo está chorando
Os Noivados em flor da Mocidade!
- (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 96)

Para a construção da imagem desse monarca do submundo e deus às avessas, Cruz e Sousa retoma muitos dos aspectos inferiores e ridículos associados ao diabo, que remetem às representações medievais do elemento demoníaco – ao invés do nobre Satã que os românticos buscavam no *Paradise Lost* de Milton. Este diabo não é excelso, mas baixo, mais inclinado ao grotesco que ao sublime, um diabo pertencente ao pólo inferior que comporta em si uma associação entre a idéia da queda (já presente no título do soneto), e a precipitação topográfica das imagens que descrevem o diabo decadente. A humilhação da derrota reduz esse diabo ao húmus, e o grotesco toma a frente do poema por ser expressivo na manifestação da condição de vencido e da miséria. Afinal, a inferioridade é fornecedora de muitos motivos grotescos.

“Majestade caída” é um poema dedicado à elaboração de um retrato, em que todas as imagens convergem para apresentação de uma única figura – o diabo. O primeiro verso de “Majestade caída” já dá relevo ao caráter descritivo do poema. Nele, a figura do diabo surge de forma imediata: “Esse cornóide deus funambulesco”. Ao ser qualificado como um deus, Satã sofre um processo de deificação que denuncia a sua importância para o imaginário do poema. Satã não é meramente a entidade personificadora do mal, mas um deus de um panteão maldito, um deus às avessas. Os adjetivos que o qualificam colocam a bizarrice maligna desse deus por meio do grotesco, que na estrutura de configuração semântica da “majestade caída”

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

surge como contraponto da carga enunciativa do vocábulo “deus”. Enquanto “deus” pressupõe elevação, “cornóide” evoca animalidade, remetendo mais uma vez à imagem clássica do diabo, representado como ente zoomórfico, portador de características caprinas. O outro adjetivo é “funambulesco”, ligado ao campo do cômico popular.

Tais adjetivos ligados ao *tópos* do baixo, referentes ao riso vulgar e à bestialidade, ao se associarem a um termo caracterizado pela elevação promovem um contraste agudo: pólos opostos se juntam na imagem de um deus animalizado e reduzido ao ridículo, sem deixar, todavia, de ser Deus. Nesses casos, os adjetivos grotescos aludem ao sublime em relação especular e antípoda – a intensificação do grotesco, de certo modo, adorna com contrastes o conteúdo sublime comportado pelo vocábulo “deus”, individualizando-o, afirmando sua presença nos contrários. Trata-se, assim, de um deus que tensiona em seu caráter os pólos superior e inferior. um deus formado por contradições e marcado por uma forma de grotesco que evoca indiretamente o sublime.

O segundo verso amplia um pouco mais a imagem apresentada, posto que o diabo se apresenta em um quadro dramático. O trono desse deus decadente é cercado por “potestades” que “rugem”. Dupla interpretação permite essa imagem que serve de adorno violento à figura do diabo. Por um lado, poderiam ser os anjos furiosos, que de acordo com a iconografia religiosa medieval eram apresentados como forças que repeliam o diabólico para o inferno. Todavia, “potestades” também se refere aos anjos caídos, o que constrói a imagem da grotesca corte infernal, rugindo em torno de seu monarca. De qualquer maneira, essa imagem coloca em xeque o isolamento das categorias do grotesco e do sublime na composição do poema. Afinal, se, por um lado, tal imagem evoca as multidões bizarras dos arabescos e cortejos diabólicos medievais na figura dos demônios, por outro, remete à dramaticidade do embate entre o bem e o mal ou ainda à representação da magnitude diabólica. Nesses últimos casos os elementos sublimes concorrem para formar a imagem das potestades.

Devido ao matiz cômico do adjetivo “funambulesco” (primeiro verso) surge nos terceiro e quarto versos da estrofe uma analogia entre a figura diabólica e uma forma maldita de riso. Curiosamente, o amálgama entre riso e mal – asseguradamente grotesco – é aqui composto com a utilização de uma partícula com laivos sublimes. Ora, nessa passagem o diabo “Lembra os trovões que tetricos estrugem,/ No riso alvar de truão carnavalesco.” Os trovões remetem ao elevado e manifestam a potência do riso diabólico, aproximando-se assim do sublime, embora o lugar onde tais trovões estrugem seja o riso de um palhaço, expressando a agressividade de uma gargalhada grotesca. O caráter maldito do riso nessa imagem reside

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

justamente na idéia de que o diabo, maldito por excelência, lembra o riso de um palhaço, que se materializa em trovões ameaçadores. Essa série de associações se mostra grotesca, pois representa o diabo, divinizado pela decadência, com uma figura cômica, oriunda da comunhão entre mal, tristeza e riso, materializada na gargalhada de um bobo de carnaval violenta como as catástrofes climáticas. A violência do riso maldito ganha ainda o campo acústico do poema: a sinestesia compostas com os fonemas \t\ e \r\ conferem a esses decassílabos uma sonoridade gutural, crepitante, que evoca sons semelhantes a rosnados ou a trovões.

No verso que inicia a segunda estrofe, opera-se de forma mais nítida a homologia entre o diabo e o riso; a majestade caída não lembra simplesmente um riso atormentador, ele próprio tem como epíteto uma figura histriônica: o diabo é um “momo picaresco”. Mais uma vez, somos remetidos às representações medievais do diabo, com sua síntese grotesca de riso e mal. O riso irônico do diabo, nos versos seguintes, ganha uma representação ainda mais grotesca, já que ele se materializa em imagens asquerosas, em que a degeneração física torna visível o aspecto corrosivo do riso:

Abre-lhe a boca e uns dentes de ferrugem,
Verdes gengivas de ácida salsugem
Mostra e parece um Sátiro dantesco

O grotesco não se limita aqui ao efeito repulsivo. A boca aberta em gargalhada de dentes podres traz reminiscências de uma série de fantasmagorias grotescas: a garganta do inferno, o riso dos funâmbulos de rua, as presas de animais e a própria imagética do realismo grotesco definido por Bakhtin. Essa boca horrenda ainda confere maior profundidade ao grotesco que já convertera o diabo em palhaço – agora ele é um funâmbulo disforme.

O horror de tal imagem é tamanho que encontra correspondência com imagens do inferno oriundas da *Divina Comédia*, de Dante, como atesta a comparação do momo demoníaco com o “sátiro dantesco”. Além de a figura do sátiro apresentar semelhanças com a representação clássica do diabo, sua ligação com os cultos de fertilidade da Antigüidade e seu caráter festivo permitem relacioná-lo com a comicidade e também com as divindades pagãs. O sátiro representa o excesso de todos os apetites do corpo, podendo, por um lado, remeter aos vícios (em contexto cristão) ou aos prazeres vitalistas (em um contexto pagão). Monstruoso, mas ainda assim festivo, e de certo modo divino, o sátiro oferece às diretrizes do grotesco rumos diferentes do sinistro; o diabo personificado no sátiro é dotado de uma

estranha e incômoda galhofaria. Isso talvez explique o fato de o sátiro, apesar de ter uma forma que lembra a do diabo, precisar de um intermediário para efetivamente tornar-se diabólico – o adjetivo “dantesco” exerce essa função.

É o adjetivo que reúne mediante o grotesco uma figura relacionada à alegria (o sátiro é alegre, assim como o palhaço) a um caráter lúgubre e maldito, compondo o retrato de um diabo que representa tanto a subversão da majestade como do riso.

O riso, que até as duas primeiras estrofes já se mostrava contraditório, a partir do primeiro terceto revela ainda mais seu caráter ambíguo. Secretamente repousa nele um mal ainda maior, matizado pelos tormentos do ódio:

Mas ninguém nota as cóleras horríveis
Os chascos os sarcasmos impassíveis
Dessa estranha e tremenda Majestade

Nesta estrofe, fica claro tratar-se do riso do rebelado. Toda a jocosidade é na verdade expressão de revolta, de um ódio desmedido (“cóleras horríveis”), provavelmente oriundo do reconhecimento da decadência. É importante atentarmos para o fato de que todo o ódio contido na ironia do riso diabólico não é percebido (“Mas ninguém nota as cóleras horríveis”). A cólera secreta sugere a frustração do diabo, uma majestade decadente (como o último verso da estrofe define), reduzida a monstro ridículo, cujo único meio de exteriorizar sua agressividade é mediante um sarcasmo maldito e corrosivo.

Ao serem elencados, lado a lado, a realeza e o ridículo (último verso da estrofe), temos, de forma grotesca, uma nobreza afirmada na inferioridade – trata-se de uma divindade majestosa, reduzida a um monstro burlesco que é a própria manifestação da majestade, segundo a lógica às avessas do poema. O riso na estrofe final é expressão de uma categoria ainda mais estranha ao cômico, visto esse conceito normalmente basear-se na alegria. O riso diabólico também guarda uma dor intensa: a origem desse sofrimento é explicitada na última estrofe:

Do torvo deus hediondo, atroz, nefando,
Senil, que embora rindo, está chorando
Os noivados em flor da mocidade!

É curioso neste trecho o emprego de adjetivos da ordem do grotesco, mais uma vez aplicados ao substantivo “deus”, afirmação por excelência da altivez e, portanto, sublime. Ao *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

serem associados adjetivos como “torvo”, “hediondo”, “atroz” e “nefando” a “deus”, tem-se um contraste entre os atributos previstos pelo campo semântico da divindade e todo o horror que há no demoníaco, seja no que concerne à feiúra, como em “torvo” e “hediondo”, seja no que se refere à natureza maldita, depreendida dos termos “atroz” e “nefando”. No verso seguinte o adjetivo senil acrescenta novos contornos ao quadro grotesco. Ora, o diabo é um deus velho, exaurido de toda sua glória cuja decadência se materializa na decrepitude física. A imagem do riso ambíguo fica completa nesse verso, revelando o motivo que o torna maldito: o riso do diabo é um pranto de falência, o demônio velho chora “os noivados em flor da Mocidade”, ou seja, o passado augusto, anterior à queda. A majestade caída, reduzida a palhaço grotesco, tem dolorosamente cravada em si a lembrança de uma juventude gloriosa. Isolado no inferno que se desdobra em todas as formas do riso grotesco, ele relembra o paraíso perdido. O diabo é um momo cansado, uma figura tragicômica cujo riso é expressão de ódio e dor.

O velho diabo de “Majestade caída”, no contexto da tradição romântica de representação do elemento demoníaco na arte, corresponderia ao diabo visto como a grande vítima, o patrono da miséria, identificado aos vencidos – o exilado do paraíso que Baudelaire também cantara em poemas tais como “Abel et Caine”:

Race de Caïn, tes entrailles
Hurlent la faim comme un vieux chien
(...)
Race de Caïn, dans ton antre
Tremble de froid, pauvre chacal!⁸
(BAUDELAIRE, 1996, 169.)

Os esquecidos por Deus, que vivem como cães junto aos restos do mundo, são, em Baudelaire, acolhidos pelo diabo – estando à esquerda da sociedade, estão também à esquerda da ordem que rege o Universo. São esses os heróis eleitos pela rebeldia desse poeta que é precedente dos artistas malditos modernos. Rebeldia é também o elo satânico que coloca lado a lado o excluído social e o *mal*: em “Caïne et Abel”, o triunfo dos filhos de Caim é a queda de Deus: “Race de Caïn, au ciel monte/ Et sur la terre jette Dieu⁹” (BAUDELAIRE, 1996, p. 170). Se os marginalizados são consagrados ao heroísmo pela marca de Caim, poder-se-ia ver

⁸ “Raça de Cain, em tuas entranhas/ Uivama fome como um velho cão/Raça de Cain, em seu antro/ Treme de frio, pobre chacal.” (tradução nossa)

⁹ “Raça de Cain, ao céus ascende/E à terra lança Deus” (tradução nossa)

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

no artista o mesmo heroísmo maldito, expresso pela rebeldia, que o identifica ao diabo, um diabo igualmente miserável e dissonante dos valores da sociedade, mas portador de faculdades superiores por ser um *criador*. O poema de Baudelaire “L’albatros” (BAUDELAIRE, 1996, p. 38) apresenta uma imagem precisa dessa concepção do artista como ser de potenciais augustos que, exilado no chão é reduzido ao palhaço do vulgo. Cruz e Sousa, igualmente orgulhoso do fazer artístico, e reconhecedor do desprezo do mundo, concentrou toda a angústia existente nessa consciência na figura do palhaço grotesco, que no poema “Majestade caída” demonstra ter origem diabólica e cuja única arma, ainda assim frustrada, é o riso.

Dois pólos opostos, um representado pela divindade e pela majestade, outro pela hediondez e pelo ridículo, amalgamam-se para afirmar a realeza na miséria. Além disso, conceitos disfóricos, como dor, pranto e velhice, contrapõem-se à imagem do riso, provocando forte efeito de contraste. O riso que guarda dor aproxima o diabo senil da figura do palhaço trágico, vítima do desprezo do mundo – o artista do ridículo e da dor. O palhaço, como artista cujo trabalho é provocar o ridículo, apresenta uma estreita relação com a imagem do gênio incompreendido e angustiado; nascido da consciência da cisão do artista com seu meio, definida por Hugo Friedrich como das características da poesia moderna (FRIEDRICH, 1978, p. 20). As lágrimas que provocam o riso podem ser vistas como uma das expressões mais patéticas do marginalizado.

Ao diabo presente em “Majestade caída” corresponde o próprio artista: sonhador prenhe de faculdades criadoras, mas ridicularizado, derrotado, inferior e irônico, ou seja, o palhaço grotesco, o artista cujas dores são ignoradas, cuja única arma é uma ironia estéril e a única salvação é o isolamento no sonho¹⁰. O poema “Acrobata da dor” (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 92) demonstra claramente essa visão atormentada e angustiante do artista:

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.

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

¹⁰ Essas características legam ao artista um *status* positivo, visto que a miséria nesse contexto está ligada a um valor heróico. Retomando Benjamin (1995, p. 78), a lírica de Baudelaire inspirou poetas que “encontraram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico.”

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

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

“Acrobata da dor” pode ser visto como expressão da consciência trágica do artista marginal e maldito do fim de século, que já se insinua na figura do diabo frustrado de alguns poemas de Cruz e Sousa. A lírica de Cruz e Sousa é palco de um confronto entre as pulsões baixas e materiais do indivíduo contra as bizarras quimeras da fantasia, produtos de seu mundo ideal. Como se caracteriza por confronto, o *pathos* que tange sua lírica apresenta consonâncias com o *tópos* da angústia. Com efeito, muitos dos poemas de Cruz e Sousa buscam materializar a energia dinâmica da angústia, utilizando-se de uma de expressão para a qual convergem elementos oriundos tanto do sublime como do grotesco. Nas considerações sobre “Majestade caída” pode-se notar que o grotesco abre espaço em Cruz e Sousa para reminiscências, senão manifestações de fato, de formas do sublime.

Amparado por satã, o gênio de Cruz e Sousa tecerá as analogias entre a arte e o mal; a angústia intermediará essa relação na qual se apresentaram algumas vias de transcendência.

“Acrobata da dor” desta forma, pode ser visto como expressão da consciência trágica do artista marginal e maldito do fim de século, que já se insinua na figura do diabo frustrado de “Majestade Caída”. Tipo este consonante com a obra de muitos artistas do fim do século XIX; ele é observado desde Baudelaire a Laforgue, perpassando todos os outros marginais aos quais o simbolismo dotou de heroísmo.

O contexto em que viveu Cruz e Sousa, no Brasil do final do século XIX, pode ser visto como propício a um sentimento de exclusão, semelhante ao que os artistas malditos conheceram ante o advento da industrialização do mundo burguês e à submissão da arte à ordem do mercado nas metrópoles europeias do *fin-de-siècle*. O poeta catarinense também foi um marginal, como atesta sua biografia e a maneira como sua obra foi recebida pela crítica do seu tempo. Pesa sobre esse sentimento, manifesto em forma de rebeldia a qual o poeta sempre se mostrou simpático. Sua biografia não lhe lega atitudes boêmias ou polêmicas, semelhantes aos escândalos atribuídos aos simbolistas franceses; contudo, no âmbito da produção artística, Cruz e Sousa sempre se mostrou, dentro das possibilidades do ambiente cultural em que vivia,

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.;
aceito em 15 dez. 2011.

rebelado contra os padrões estéticos convencionais – postura essa percebida por seus contemporâneos, como se pode ver nas palavras do crítico de orientação naturalista João Pinto Silva:

Nas rodas oficiais da literatura nacional Cruz e Sousa não passou nunca de um ruidoso autor de coisas bizarras e sem nexos[...] é inegável que, tomadas num sentido rigoroso, muitas das suas comparações, das suas analogias, muitas das suas imagens, em suma são incompreensíveis [...] é mister reconhecer que seu estilo inaugurou, integralmente, entre nós, a maneira da “expressão indireta” que é a grande novidade do simbolismo (SILVA apud COUTINHO, 1979, p. 40).

A rebeldia poética do lírico catarinense pode ser vista como um dos signos da maldição, análoga a que acompanhou os poetas europeus do fim do século XIX. A nódoa da maldição que afetou Cruz e Sousa, por seu turno, também tinha ligações com faotres étnicos, algo tão largamente discutido em estudos sobre o poeta. Ora, a marginalidade de Cruz e Sousa reside de ser negro num país até pouco tempo escravocrata, contemporâneo de um meio inelectual acanhado, que alicerçava seu pensamento sob a égide de teorias preconceituosas, e defensor de uma estética nova, hostilizada pelos meios cultos de então.

Cruz e Sousa estava na contramão de sua sociedade; o palhaço ridicularizado em sua dor extrema, portanto, poderia ser visto como figura representativa de sua condição.

As formas assumidas esteticamente por essa maldição, ao gosto da tradição romântica da qual Cruz e Sousa é herdeiro, dileneou-se de acordo com a convivência tensa de dois acordos distintos – um legado pelos contornos distorcidos e subterrâneos do grotesco, outro encaminhado pelas aspirações inefáveis do sublime. Nesse ponto, configura-se uma sonoridade nova no plano da lírica brasileira; cantrastante, desarmônica, permeada por paradoxos. Estudiosos como Octavio Paz (1994), Antoine Campagnon (1996), Calinescu (1991) e Hugo Friedrich (1978), harmonizam-se no reconhecimento da contraditoriedade como algo inerente à poética da Modernidade. De maneira que sua constatação em Cruz e Sousa assinala os nexos de sua obra com o fenômeno moderno.

Poeta de sensibilidade tumultuada e afeita ao novo, Cruz e Sousa parece ter enfrentado o signo da incompreensão justamente por erigir sua lírica sobre os alicerces movediços de experiências estéticas ainda não plenamente realizadas; sua poesia é antes de tudo palco para experiências. Considerando-se o contexto da literatura brasileira do século XIX, ainda subordinada a nossa tradição de dependência cultural de modelos estrangeiros e

aceitação passiva de modismos convenientes ao gosto das elites locais, constata-se que Cruz e Sousa produziu seus versos estranhos em campo árido ao que não atendesse a convenções.

A pulsão anômala de sua poesia conta em boa medida ao grotesco, categoria estética subversiva por excelência, que foi sintonizada à sua obra de maneira ainda desconhecida pela lírica brasileira. O grotesco cruziano não se contenta com os antros subterrâneos aos quais a literatura costuma legá-lo, mas aproveita as correntes de ar do sublime e alça alturas tais, que não é possível desprezá-lo como produto fantasias despropozidas. A obra de Cruz e Sousa apresenta uma forma de grotesco que se manifesta como atestado de uma forma de beleza autêntica, convulsa, estranha e nova – impossível, portanto, de ser ignorada.

ABSTRACT: The aim of this paper is a discussion on Cruz e Sousa's poetry under the perspective of grotesque's aesthetics as a way to measure the signs of modernity in his lyrical and the singularity of his poetry under the Brazilian poetry of XIX Century. Cruz e Sousa was a poet misunderstood by his contemporaries, probably because aesthetic experiences implemented in the core of his work are different aesthetic trends of the most widespread in Brazil at the end of the nineteenth century. Despite this, today, his *oeuvre* is considered one of the most significant evidence of originality of the potential that involving the nineteenth-century Brazilian poetry. The grotesque category is the particular way Cruz e Sousa use the grotesque in his oeuvre – amalgamated to the sublime – offers an efficient key to reading the modernity on his poetry. It is, because, the grotesque has a close connection with the establishment of the foundations of modern poetry and with the new ways for it made in the literature. The presence of the grotesque in Cruz e Sousa emerges as a proof of the connection of his poetry and the complex and crisscrossed tradition of modernity.

KEYWORDS: Grotesque, Modernity, Cruz e Sousa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 3. Edition. Paris: Gallimard, 1996. 353 pages.

_____. *Oeuvre complète*. 3ª. Edition Paris: Gallimard, 1961.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas Volume 3).

CALINESCU, M. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996

COUTINHO, Afrânio. (Org.) *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Brasília: INL, 1979.

CRUZ E SOUSA, João. da. *Obra completa*. Organização, introdução e notas de Andrade Muricy. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

_____. *Poesia completa*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours*. Paris: Gallimard, 1977.

KANT, Emmanuel. *Crítica del juicio*. Trad. José Rovira Armengoi. Buenos Aires: Losada, 1961.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: Configuração na pintura e na literatura*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LAUTRÉAMONT. *Os cantos de Maldoror*. Tradução de Claudio Willer. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1986.

LONGINO. Tratado do Sublime. In: *A Poética Clássica*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1981. p. 70-114.

MURICY, J. C. de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1987.

NOVALIS. *Pólen; Fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988 (Biblioteca Pólen).

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1972.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.; aceito em 15 dez. 2011.

Revista Literatura em Debate, v. 5, n. 9, p. 67-87, ago.-dez., 2011. Recebido em 28 out.;
aceito em 15 dez. 2011.