

O simbolismo brasileiro como ruptura? Cruz e Sousa e a poesia moderna

Brazilian Symbolism as Rupture? Cruz e Sousa and Modern Poetry

Julio Cezar Bastoni da Silva

Universidade Federal do Ceará (UFC),

Fortaleza | CE | BR

juliobastoni@ufc.br

<https://orcid.org/0000-0002-0086-1148>

Resumo: O propósito deste artigo é refletir sobre as possibilidades de compreensão do simbolismo brasileiro como momento particular da constituição da poesia moderna no Brasil, considerando a obra de Cruz e Sousa, poeta central desse movimento, como paradigma de transformações estruturais posteriores na literatura brasileira. Desse modo, a partir de considerações recentes que reveem o papel das vanguardas brasileiras como ponto fundamental de ruptura estética, em especial a partir da obra dos autores que participaram ou orbitaram a Semana de Arte Moderna, procuramos destacar elementos presentes na produção poética finissecular que já evidenciavam traços de compreensão e incorporação de elementos da poesia moderna em sua prática. Assim, é possível perceber que aspectos ainda inauditos ou dispersos na consideração acerca do simbolismo brasileiro podem abrir caminhos para uma revisão de seu papel na historiografia literária brasileira.

Palavras-chave: simbolismo brasileiro; poesia moderna; poesia brasileira; Cruz e Sousa; historiografia literária.

Abstract: The purpose of this article is to reflect on the possibilities of understanding Brazilian symbolism as a particular moment in the constitution of Brazil's modern poetry, considering Cruz e Sousa's work, the main poet of this movement, as a paradigm of subsequent structural transformations in Brazilian literature. This way, based on recent considerations that review the role of Brazilian avant-gardes as a fundamental point of aesthetic rupture, especially based on the work of authors who participated in or orbited the *Semana de Arte Moderna* (1922), we seek to highlight elements



already present in *fin-de-siècle* poetics, in which they showed signs of understanding and incorporating elements of modern poetry. Thus, it is possible to see that aspects that are still dispersed or not considered in the evaluation of Brazilian symbolism can open paths for a review of its role in Brazilian literary historiography.

Keywords: Brazilian symbolism; modern poetry; Brazilian poetry; Cruz e Sousa; literary historiography.

Cruz e Sousa e a poesia moderna no Brasil: um debate em aberto

Há, na tradição crítica e historiográfica brasileira construída ao longo do século XX, certo consenso de que a ruptura literária decisiva no período foi desencadeada pelo modernismo de 1922. Com a efeméride do centenário da Semana de Arte Moderna, tal perspectiva certamente foi lembrada, não sem revisões, porém. Essas publicações, como as de Luís Augusto Fischer (2022) e Francisco Foot Hardman (2022), colocam em questão a centralidade da Semana – e, por extensão, o que se convencionou a chamar de modernismo, a partir dela – na renovação artística brasileira, não sem acusar, ainda, certo caráter mistificador que sua importância teria adquirido nesse processo, por meio do interesse por hegemonia político-cultural do grupo paulista. O modernismo seria, assim, uma espécie de “ideologia” – vocábulo presente nos títulos das obras de Hardman e Fischer –, que sufocaria a consideração do que ocorria em outras paragens da cultura brasileira, geográfica e artisticamente falando: outras correntes, que passaram ao largo da Semana e da ligação com seus participantes, ficariam relegadas às designações temporais identificadas como “pré-modernistas” ou “passadistas”, espécie de tábula rasa a ser superada pela nova linguagem artística vencedora, pretensamente mais afinada aos tempos que corriam. Isto é, ainda que manifestações da modernidade – temáticas, formas, técnicas – tenham vigência em nossas letras desde, ao menos, o final do século anterior (Süssekind, 1987), o modernismo seria entendido como “ponto zero de tudo de bom que o Brasil produziu em sua cultura” (Fischer, 2022, p. 12), ofuscando fenômenos que, se não diretamente o nutriram, participavam de uma constelação de manifestações possíveis da moderna linguagem artística no Brasil.

Talvez por essa hegemonia modernista, quando comparada à história da literatura em outras plagas, em especial a da poesia moderna, a presença das correntes de final de século no Brasil soa algo como deslocada de uma espécie de fio de desenvolvimento. Se considerarmos, por exemplo, o clássico livro de Marcel Raymond *De Baudelaire ao surrealismo* (1997), publicado originalmente em 1940, é possível flagrar uma linha de progressão – ou linhas, talvez – que pensa a poesia moderna francesa formada por tradições e poetas em dissenso, mas em continuidade, em diálogo, forjando mudanças e novas linguagens.¹ Não por aqui: tais correntes

¹ É possível citar, também, o trabalho central, embora hoje questionado, de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna*, cuja primeira edição data de 1956. Para uma leitura crítica deste livro, considerando a noção de “poesia pura”, decisiva para o argumento de Friedrich, ver Siscar (2016).

poéticas finisseculares, como o parnasianismo e o simbolismo, dão a impressão de ocorrências dissonantes, fora do lugar, sem solução de ligação com o que viria posteriormente – à relativa exceção, talvez, do dominante parnasianismo, alvo levado à caricatura pelos modernistas de 1922. Interpretada como moda avessa ao espírito nacional – vejam-se as avaliações sobre Cruz e Sousa e o simbolismo por Araripe Júnior (1963), por exemplo, no *Movimento literário do ano de 1893* –, a poesia entresséculos no Brasil aparentemente não deixa herdeiros, não significa uma ruptura, não abre sendas que seriam retomadas adiante. É certo que cada época, cada poeta, forja seus predecessores – ou, simplesmente, os pretende ignorar –; o curioso, porém, e que pode causar prejuízos à justa apreciação crítica de tais correntes, é que não foi permitido de modo constante ou comum, em nosso caso, pensá-las enquanto manifestações de uma modernidade local, certamente diversa da dos grandes centros, mas legítimas e de notável presença e impacto no campo das nossas letras. Nesse sentido, talvez seja o caso, para usar a expressão e a ideia de um recente livro também voltado à reflexão em torno do modernismo brasileiro, de pensarmos “outros modernismos” (Dealtry; Fischer; Leite, 2022), outras manifestações de experimentação e da linguagem literária moderna que parecem relegadas a uma segunda plana frente ao paradigma modernista, compreendido como ruptura decisiva para a literatura do século XX. Não se trata, evidentemente, de negar a importância da produção modernista; a questão é pensar, evitando uma mirada rigidamente teleológica, o que ocorreu na poesia finissecular brasileira, em especial, no simbolismo, momento-chave para a poesia moderna em outras plagas.²

Augusto de Campos talvez seja quem traga as contribuições mais instigantes a esse debate. Ao tratar de dois poetas simbolistas brasileiros – Pedro Kilkerry (1985) e o relativamente tardio Ernani Rosas (2015) –, Campos destaca formas de experimentação poética pouco usuais no período, especialmente no caso do primeiro. São notáveis, no caso de Kilkerry, ocorrências de construção sintática e de imagens poéticas então raras, bem como certa técnica que supostamente antecederia a prática modernista, especialmente em sua prosa poética e em suas crônicas. Campos enfatiza, assim, justamente esses elementos de *diferença*, que destacam o poeta frente a outros do momento, o que lhe garantiria uma espécie de estatuto de precursor:

Um fato novo que a sensibilidade atual já pode entrever é a presença de uma vereda solitária e pouco palmilhada pelos ‘poetas maiores’ do movimento, mas de maior importância para a evolução das formas da poesia brasileira. Não quer isto dizer que um Cruz e Sousa e um Alphonsus de Guimarães não tenham contribuído para tal evolução, mas que essa diversa trilha, esse desvio que ora se pode lobrigar, quase clandestino e sem saída, no bojo do Simbolismo, é, curiosamente, aquele que irá desembocar na moderna poesia brasileira, encontrando o seu devir histórico (Campos, 1985, p. 19).

² Na literatura hispano-americana, o chamado *modernismo* – algo como o equivalente à nossa poesia entresséculos – representa, na tradição crítica, um momento decisivo para a poesia moderna em língua espanhola: “o ‘modernismo’ hispano-americano foi uma versão, uma metáfora, do romantismo e do simbolismo europeus” (Paz, 2013, p. 172). No Brasil, o único a utilizar o termo “modernismo”, antes de sua consagração no século XX, foi José Veríssimo (1954). Além de não tratar da poesia de final de século, mas das ideias “modernas” à época – cientificistas, em resumo – sabe-se, também, que não foi essa a solução que vingou em nossa historiografia.

É perceptível que, para Campos, o paradigma modernista orienta uma nova mirada sobre a história literária – a “sensibilidade atual” – que permite encontrar flagrantes e elementos de dissonância presentes em poetas como Kilkerry. Não cremos que seja inválida tal empreitada: o estabelecimento de uma nova sensibilidade orienta invariavelmente para a procura de traços de ruptura e experimentação presentes no passado, ainda que em poetas que não tenham conquistado, inclusive à época, espaço entre os mais consagrados. Assim, mesmo que não se possa levar às últimas consequências as ideias de uma “evolução” das formas, em sentido rigidamente linear, que desaguariam na poesia modernista – considerada, salvo engano, como a “moderna poesia brasileira” por Campos –, talvez seja interessante considerar possíveis elementos de ruptura que, a seu tempo, puderam vir à luz, ainda que supostamente sem solução de continuidade com o que viria depois, dado seu caráter relativamente marginal ou mesmo ao próprio desmerecimento da poesia pregressa pelos pósteros. Para Campos, ainda, autor ou coautor de outras “revisões” de poetas relativamente esquecidos ou marginais em seu período, vale a conhecida solução do *paideuma* de Ezra Pound, segundo o qual o importante seria ter a “[...] capacidade de discernir a informação renovadora, [...] saber assimilar e dominar as linguagens de transformação de uma época” (Campos, 2015, p. 190). Para além, portanto, de um recenseamento de influências ou continuidades diretas, valoriza-se o elemento de ruptura inventivo e individual, que passaria a constituir uma tradição sem necessariamente fazer referência a seu contexto de produção, mas ao próprio *presente* e sua sensibilidade coetânea.

Nesse sentido, compreender o simbolismo brasileiro como momento de ruptura nos traz algumas dificuldades adicionais, a começar pela quase ausência de menções de seus poetas pelos modernistas de primeira hora, ou mesmo pelo seu suposto caráter “comedido” (Campos, 2015, p. 157), ou ainda pela sua propalada posição “marginal” – ideia que, veremos, sem ser incorreta, não pode ser tomada a ferro e fogo. Tal é a posição do consagrado historiador do modernismo brasileiro, Mário da Silva Brito:

[...] desta escola, só imperfeitamente – e quase por força de expressão – se poderá dizer que constituiu um movimento organizado. Surge na crise – e quem sabe da crise – e passa praticamente despercebido. Incompreendidos, é certo, fora os seus melhores vultos. [...]

Sua ressonância é pouco mais que nula (Brito, 1971, p. 19-20).

Ainda que ressalve certas inovações no verso, como no caso do verso heterométrico de Mário Pederneiras, por exemplo, bem como em alguns aspectos temáticos que apareceriam também em outros poetas da corrente identificada como “penumbriista” – “[...] [o] quotidiano, [a] vida familiar, [o] clima suburbano, das ruas e arrabaldes do Rio de Janeiro” (Brito, 1971, p. 20) – a impressão é a de que seu aproveitamento pelas gerações posteriores seria praticamente residual. Essa ideia, que se tornaria dominante na crítica e na historiografia, tem o prejuízo de não considerar as particularidades do momento no qual essa literatura foi produzida, que carregavam elementos inauditos, embora desprezados. Quando se refere a “crise”, porém, é possível darmos um passo adicional na consideração desses elementos de ruptura: Brito faz menção à oposição em relação ao parnasianismo dominante, mas não seria demais pensar que essa crise signifique algo para além da mera oposição entre grupos literários. Trata-se, possivelmente, de uma insatisfação com a técnica, com a expressão poética

que, apesar de não representar uma ruptura radical como em alguns poetas da matriz francesa, possui elementos não desprezíveis para o contexto brasileiro. Em tom menor, mas não menos significativo, poder-se-ia pensar nessa ideia de *crise* (Siscar, 2010) na expressão poética de entresséculos no Brasil, na qual está implícita certa concepção sobre a modernidade que envolve o próprio lugar da poesia, sua função, capacidade de expressão e, não menos, o estatuto do poeta. Como afirma Marcos Siscar (2010, p. 21), remontando ao contexto francês, o discurso da *crise* remete à própria constituição do discurso da modernidade, um “[...] modo particular de relação com o presente, por parte da literatura, no qual a estética (e até mesmo o ‘esteticismo’) é entendida como elemento, por assim dizer, de ‘resistência’”.

Em nosso caso, não é difícil notar, em um poeta como Cruz e Sousa, tais elementos que, se porventura não fizeram escola no Brasil, não deixam de apontar para um momento de interesse em uma produção poética periférica às voltas com suas próprias condições de constituição. Num país em que a produção literária ocupa espaço mais marginal que na Europa, às voltas com a poética parnasiana tida como socialmente aceita no período, em pleno momento de efervescência das ideias positivistas, se parece criar um cadinho no qual temas e formas possam ser experimentados, em uma espécie de autoconsciência que aponta não apenas para a própria poesia enquanto tal, mas também para a situação periférica na qual ela é produzida e circula. Mais: parece-nos que o simbolismo brasileiro, para além da experimentação, digamos, “vanguardista”, notada por Campos em Kilkerry e Ernani Rosas, engendra um momento de tentativa de balanço da possível modernidade local, por meio do qual a poesia aparece como um dos seus pontos nodais, uma espécie de reformulação – ou uma tentativa – não apenas de sua relação com o mundo, mas também enquanto discurso e práxis poética (Siscar, 2010, p. 112). Se o aspecto de ruptura aparentemente não salta aos olhos como na matriz francesa, também não é possível deixar de mirar para os momentos em que a inquietação crítica na poesia brasileira se manifesta, sob pena de aceitarmos pelo valor de face um discurso de ruptura e reformulação de rumos que se tornara hegemônico, relegando outros que o antecederam à condição de passadistas ou marginais na tradição.

Na obra de Cruz e Sousa, há momentos-chave desse processo de constituição de uma poesia autorreflexiva, índice de um momento de crise na expressão poética e do processo de formação de nossa poesia moderna. Para além do âmbito temático propriamente dito, é possível vislumbrar alguns aspectos pouco usuais no período, certas particularidades de sua produção que mereceriam atenção mais detida. São raros, por exemplo, os estudos que se detêm acerca de seus poemas em prosa, gênero até então pouco exercitado nas letras brasileiras e que representou importante papel na renovação da poesia ocidental, inclusive em direção ao verso livre (Scott, 1989, p. 286). Não obstante representar grande volume em sua produção precocemente abortada por seu falecimento, tal dimensão foi, majoritariamente, objeto de anotações críticas esparsas, que especialmente ressaltavam sua inferior qualidade ou importância frente à realizada em versos.³ Os poucos leitores dedicados à consideração desse segmento da produção sousiana – penso, especialmente, em Jefferson Agostini Mello (2008) e Antônio Donizeti Pires (2002) –, no entanto, coincidem em afirmá-la como um momento singular da formação da poesia moderna no Brasil. Nessas leituras, não se trata tanto, é importante ressaltar, de localizar possíveis continuidades dessa poesia na tradição posterior, mas

³ A título de exemplo, a breve nota de Davi Arrigucci Jr. (1999, p. 170), que considera os poemas em prosa “quase ilegíveis hoje”.

de desvelar um momento que, a seu tempo, possa ter apresentado índices de ruptura com a produção poética antecedente, bem como particularidades em relação a sua coeva.

Caberia, de antemão, remontar algo já afirmado na leitura seminal de Roger Bastide sobre Cruz e Sousa, na qual é apontada certa complementariedade temática entre sua produção em verso e o poema em prosa, uma “[...] repetição da mesma ideia sob formas diferentes” (Bastide, 1973, p. 74). Não são incomuns, em Cruz e Sousa, exemplos de exercício metapoético, nos quais é possível entrever alguns aspectos caros a sua visão sobre a arte, bem como a reflexão sobre as potencialidades da poesia e sua relação com as formas. Pouco ou nada se encontrará, nos poemas em verso, da expressão de inquietação poética materializada em alguma ruptura com as formas fixas; são mais comuns, por exemplo, a reflexão sobre o ofício transcendental do poeta e a demanda pelo rigor artístico – esta, algo que o aproxima de exemplos similares parnasianos, por exemplo, embora em outra chave. No entanto, é notável a coerência alcançada nas duas frentes de sua produção, nas quais exercícios poéticos em prosa e em verso apresentam questões praticamente coincidentes e, para além disso, iluminam-se enquanto procedimentos expressivos talvez complementares. Nesse sentido, é factível que a experiência do poema em prosa para Cruz e Sousa seja uma espécie de alternativa mais adequada à expressão poética *em processo*, diferente e quiçá mais maleável que a necessária atenção aos procedimentos em regra mais rígidos das formas tradicionais. Evidentemente, não se trata exatamente de um maior ou menor rigor, ao pensar sua produção em verso ou prosa: o que ocorre são possíveis soluções formais diversas, com o fim de dar conta de um idêntico ou semelhante processo expressivo. Embora, como bem nota Pires (2007), o simbolismo brasileiro tenha passado ao largo das experiências mais radicais de Lautréamont, Rimbaud e outros, não é impossível vislumbrar alguns aspectos de inquietação poética que, a meio caminho da renovação, não deixaram de representar, por estas plagas, possíveis formulações disruptivas.

Essa complementariedade entre poema e prosa na obra de Cruz e Sousa não escapou, justamente, de seus próprios cálculos artísticos. Em um longo texto de *Evocações* (1898), “Intuições”, essas considerações vêm à tona, em meio a uma miríade de reflexões sobre a arte – ou a Arte, como preferiria –, desvelando uma consciência do fazer poético em estado seminal, tributário de uma concepção transcendentalizante da expressão, que buscava, para além do *mot juste*, a linguagem em seu estado puro e em comunhão inextricável com os movimentos do espírito:

Para um espírito complexo de Arte, para o verdadeiro Clarividente, para o Poeta, na grande acepção de sensibilidade desse vocábulo, prosa e verso são teclas, órgãos diferentes onde ele fere as suas Ideias e Sonhos. Prosa e verso são simples instrumentos de transmissão do Pensamento. E, quanto a mim, se me fosse dado organizar, criar uma nova forma para essa transmissão, certo que o teria feito, a fim de dar ainda mais ductilidade e amplidão ao meu Sonho. Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fosse. Uma Força, um Poder, uma Luz, outro Aroma, outra Magia, outro Movimento capaz de veicular e fazer viver e sentir e chorar e rir e cantar e eternizar tudo o que ondeia e turbilhona em vertigens na alma de um artista definitivo, absoluto. [...]

Um ser artístico assim é como uma harpa exótica de duas cordas: – uma corda para a prosa, outra corda para o verso, formando os sons de ambas essas cordas uma igual harmonia (Cruz e Sousa, 1995, p. 585-586).

Para além de uma possível indistinção entre os gêneros como “instrumentos de transmissão do Pensamento”, é notável, para o poeta, a sua subordinação à expressão. De início, portanto, propõe que não haja, *a priori*, submissão dos diferentes impulsores à forma ou ao gênero. O núcleo do argumento, porém, está na intuição da necessidade de criar uma forma-outra, que não se reduza ao já conhecido e que possa atuar em conjunção à expressão poética; ou, ainda mais, para além de mero veículo, ela mesma se situaria na gênese do estado poético – algo como o “pré-poético”, que Clive Scott (1989, p. 289) se refere ao comentar o poema em prosa de Rimbaud. É possível que algo dessa reflexão ainda seja tributário das concepções românticas de criação e inspiração, certamente presentes na obra sousiana; no entanto, parece-nos que a questão sugere algo adicional, na medida em que aponta para um rompimento com a rotina do verso ou da prosa, suas particularidades e usos prescritos pela tradição. Note-se que essa intuição, para o contexto brasileiro, é das mais surpreendentes: lembremos, por exemplo, da recepção majoritariamente temática ou com o fito de escândalo de nossos primeiros baudelairianos (Amaral, 1996), que apenas tocaram a superfície – ou passaram ao largo – do pensamento do poeta francês, determinante para a poesia moderna.

Nesse sentido, caberia pensar a complementariedade entre o poema e a prosa, na obra de Cruz e Sousa, para além da recorrência temática, como sugeriu Bastide. Em uma primeira mirada, o poema em prosa sousiano já contém, em si, pela sua própria existência, praticamente inaudita – à exceção das *Canções sem metro* (1900), de Raul Pompeia, coligidas postumamente –, certo caráter disruptivo no contexto brasileiro. A incompreensão que mereceu *Missal* (1893), por exemplo, à época, é sintoma de uma linguagem ainda indistinta aos ouvidos locais; como afirma José Veríssimo (*apud* Mello, 2008, p. 20): *Missal* seria “um amontoado de palavras, tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes, e colocadas umas após outras na ordem em que vão saindo [...]”. Em momento no qual a crítica ainda buscava na obra a “legibilidade de um certo ‘real’” (Cara, 1983, p. 10), que quase invariavelmente recaía sobre a questão nacional (Mello, 2008, p. 21), a experiência simbolista passa por coisa exótica ou mero modismo, obscurecendo possíveis vias de renovação – o que Salete de Almeida Cara (1983, p. 28) chama de “espaços de invenção”. Nesse sentido, há ao menos dois prejuízos para a consideração do simbolismo brasileiro no período: por um lado, reitera-se a dissonância e a não adesão aos critérios vigentes, criando uma impressão de inadequação à tradição que o precede, e mesmo à literatura que o sucede, como vimos; por outro, e mais importante, na virtual ausência dessa linguagem pela crítica, cabe à própria poesia rearticular-se enquanto discurso, “incluir uma dimensão ‘teórica’ na própria poesia” (Cara, 1983, p. 29), repensando seus códigos e, mesmo, seu discurso, seu lugar no mundo.

No poema em prosa de Cruz e Sousa, desse modo, afloram os elementos que caracterizam a busca por uma nova linguagem, a começar pela própria solução do novo gênero. Ainda, e mais importante, tratando de temas que não dizem respeito exclusivamente à própria prática artística – como vimos em “Intuições” –, há possíveis indicações de um projeto literário talvez não levado a cabo, mas pleno de sugestões importantes. Em “Emparedado”, por exemplo, certamente seu poema em prosa mais conhecido, o sujeito poético encena o motivo romântico (e moderno) do poeta maldito, assinalado ao apostolado da Arte, mas incompreendido, em revolta contra o meio que o cerca e restringe suas aspirações. No entanto, para além de uma aguda figuração da posição do negro na sociedade brasileira pós-escravocrata, motivo tido como exclusivo do poema, o texto abre caminhos para repensar o poeta e a poesia para além das estigmatizações circundantes, indicando uma insatisfação que se volta inclu-

sive ao que diz respeito à própria prática poética, restringida pelas convenções e pelo jargão rotinizado – hipótese já sugerida por Ronald Augusto (2012, p. 166). Trata-se, a nosso ver, de uma espécie de revolta contra o sentido, que *empareda* o poeta e sua expressão pelo já dado, já conhecido, demandando, em potência, uma libertação:

O que tu podes, só, é agarrar com frenesi ou com ódio a minha Obra dolorosa e solitária e lê-la e detestá-la e revirar-lhe as folhas, trincar-lhe as páginas, enodoar-lhe a castidade branca dos períodos, profanar-lhe o tabernáculo da linguagem, riscar, traçar, assinalar, cortar com dísticos estigmatizantes, com labéus obscenos, com golpes fundos de blasfêmia as violências da intensidade, dilacerar, enfim, toda a Obra, num ímpeto covarde de impotência ou de angústia (Cruz e Sousa, 1995, p. 670).

O *emparedamento* do poeta não surge, portanto, apenas no conhecido desfecho, no qual o eu poético negro é cercado pela incompreensão e pelos preconceitos; mais, trata-se de um enclausuramento que o cerca existencialmente e em sua expressão possível, restringida pelas convenções e pela recepção que nela não poderia encontrar o esperado. Na passagem, o poeta volta-se para uma segunda pessoa – a “humanidade”, referida em parágrafos anteriores (Cruz e Sousa, 1995, p. 670) – com o propósito de encenar o duplo isolamento: a incompreensão atinge não apenas a existência do indivíduo, mas duplica-se na recusa à sua expressão própria, singular, como atestam os verbos com a repetição do infinitivo, em chave cumulativa de negação. A “blasfêmia” e a “impotência”, ressaltadas pela assonância da tônica, são as respostas possíveis às “violências da intensidade” da *sua* obra: a figuração do esteticismo sousiano, aqui, se imiscui a elementos confessionais que perpassarão toda a sua obra, sustentando um projeto poético sem par no Brasil do período. Se considerarmos, ainda, os *Últimos sonetos* (1905) – póstumo, assim como as *Evocações* – é possível encontrar enquanto temática recorrente, em quase toda a coletânea, a expressão da ânsia do eu poético pela transcendência, algo como reconfigurações da temática de “Emparedado”, em variadas nuances. É possível, nesse sentido, encontrar casos nos quais a negação da materialidade, do carnal, do aspecto chão, não deixa de sugerir dimensões outras, que podem ser remontadas à prática poética propriamente dita:

Ah! Toda a alma num cárcere anda presa,
Soluçando nas trevas, entre as grades
Do calabouço olhando imensidades,
Mares, estrelas, tardes, natureza.

Tudo se veste de uma igual grandeza
Quando a alma entre grilhões as liberdades
Sonha e, sonhando, as imortalidades
Rasga no etéreo espaço da Pureza.

Ó almas presas, mudas e fechadas
Nas prisões colossais e abandonadas,
Da Dor no calabouço atroz, funéreo!

Nesses silêncios solitários, graves,
Que chaveiro do Céu possui as chaves
Para abrir-vos as portas do Mistério?! (Cruz e Sousa, 1995, p. 188)

Construído, à primeira mirada, com base na dicotomia de fundo místico entre corpo e alma, transcendência e imanência, “Cárcere das almas” parece se referir, não menos, às condições possíveis do fazer artístico, impedido de atingir o indizível e dar vazão à expressão pura, absoluta. O poema apresenta dois âmbitos, ambos figurados: o do calabouço, imagem da imanência, da dor, do ambiente soturno no qual estão aprisionadas as almas; e o espaço da amplidão, da transcendência, presente no quarto verso como um âmbito vedado: a sequência dos quatro substantivos e suas aliterações em *r* e *t* parece compor como que os espaços vazios das grades, por meio das quais é possível apenas vislumbrar a superação da condição aprisionada. Através desse jogo dicotômico, no qual a figuração dos dois espaços dá margem ao contato com outros campos semânticos – sombra e luz; finitude e imortalidade; prisão e libertação –, é notável certa ancoragem, como o próprio tema registrado no título não deixaria mentir, no espaço terreno: o eu poético constrói a imagem do aprisionamento anímico como se referisse à sua própria condição – “toda alma” –, e projetasse na perspectiva de seu objeto a sua própria. O impulso à transcendência, porém, é barrado de início, restando ao eu poético uma espécie de fusão de dúvida e apelo: a libertação por um “chaveiro do Céu”, que poderia abrir as “portas do Mistério”. Nesse sentido, o encarceramento, no poema, é certo, sugere o motivo da redenção da alma, por meio da qual o cárcere corporal seria abandonado em nome de uma nova vida liberta das limitações anteriores, em vias da comunhão com o Absoluto.

A leitura, digamos, espiritual, de “Cárcere das almas” é, porém, apenas parte da solução, a nosso ver. Na obra de Cruz e Sousa, especialmente nesses *Últimos sonetos*, a aspiração à transcendência e o desejado abandono da matéria não deixam de sugerir a própria libertação expressional, restringida pelas condições da matéria: o “soluço” (sonetos “Conciliação” e “Na luz”, entre outros); o “suspiro” (“Vida obscura”); o “murmúrio” (“De alma em alma”); o “gemido” (“Crê!” e “O Assinalado”) o “emudecer” (“Imortal atitude” e “Mudez perversa”); enfim, o “silêncio” (“Exortação”). Tais vocábulos, exemplos entre muitos, sugerem que a própria condição, digamos, existencial do eu poético se correlaciona à possibilidade de expressão, reduzida a lamento, baixos ruídos ou, mesmo, à própria negação da expressão enquanto tema poético e alegoria de sua possibilidade. Em “Cárcere das almas”, o primeiro verso do primeiro terceto sugere algo como uma condição de fechamento total do eu poético – almas “presas, mudas e fechadas” –, isto é, a privação de sua liberdade, a impossibilidade expressional e uma espécie de forçado recolhimento em si. Tal condição de privação, de falta, parece indicar certa inquietação não meramente relativa a alguma adesão à religiosidade, ainda que essa possibilidade também se coloque: há, em estado seminal, na obra de Cruz e Sousa, uma constante reflexão sobre as possibilidades da expressão poética, na qual a criação pode se confinar, por vezes, com o próprio silêncio. Insatisfeito com as convenções, restaria a sua poesia procurar novas possibilidades, em busca de uma expressão absoluta, tal como ocorrera em outros poetas da mesma estirpe, em outros contextos: outra não foi a inquietação de Mallarmé, por exemplo. Em Cruz e Sousa, como sabemos, tais reflexões ficam a meio caminho da realização efetiva, especialmente no que se refere à transgressão das formas fixas: sabe-se que Cruz e Sousa ainda fora muito atento às convenções poéticas, embora elas não pareçam satisfazer suas necessidades artísticas – motivo pelo qual, pode-se aventar, grande parte de sua obra compõe-se de poemas em prosa, gênero mais maleável e possivelmente mais apto a manifestar a dinâmica da expressão poética em momento de gênese. De certo modo, para falar novamente com Marcos Siscar (2010), a poesia de Cruz e Sousa pode representar, no contexto

brasileiro, um desses momentos de *crise* na poesia ocidental: *crítica*, reflexão sobre suas potencialidades e busca de um novo espaço expressional, o que manifestaria um indício de ruptura, pouco flagrado pela crítica, frente à tradição e à poesia dominante do momento. Uma etapa de constituição da poesia moderna no Brasil, portanto.

Cruz e Sousa e a tradição

Se nos acostumamos, ao longo do século XX, a mirar a história das formas poéticas como uma história de rupturas, especialmente a partir da experiência das vanguardas – com elas, sua manifestação local –, talvez o significado da poesia de Cruz e Sousa, no que tange a sua relação com a tradição, fique prejudicado. No entanto, uma mirada mais detida pode trazer indícios não exatamente – ou apenas – de repercussão em poetas posteriores, mas de retomada de processos, temas e inquietações já presentes em sua poesia, que talvez possam compor fios de ligação com a produção que o sucedeu. Desse modo, se a história de consagração do modernismo aderiu à concepção da oposição das vanguardas locais ao passadismo literário – identificado, especialmente, com os “mestres do passado” parnasiano –, não deixa de ser possível encontrar processos análogos no que tange à temática e à linguagem – e, em última instância, à forma – que se manifestam já na poesia simbolista de entresséculos. Andrade Muricy, no seu *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, sugere uma espécie de continuidade subterrânea do simbolismo na poesia que lhe sucedeu, “enucleado” que estaria sob o “vasto campo de irradiação de prestígio do Parnasianismo” (Muricy, 1987, p. 26). Assim, haveria, para além de eventuais rupturas técnicas existentes nestes poetas – como o verso heterométrico de Guerra Duval e Mário Pederneiras, por exemplo –, uma renovação da expressão que possui particularidades recorrentes entre seus continuadores e que mesmo reapareceriam em poetas estreados posteriormente à adoção de uma linguagem mais atenta às propostas das vanguardas de início de século. Sobre Cruz e Sousa e seu papel no momento, afirma Muricy (1987, p. 23, grifo próprio):

Foi com a mutação do clima espiritual, emocional e, conseqüentemente, das suas repercussões expressivas que a ‘explosão’ Cruz e Sousa provocou o interesse e o entusiasmo dos moços, de tantos e tantos moços, dos quais mais de uma centena está incluída neste *Panorama*, e não pelas chaves de ouro que continuou a usar, mas a que um fermento poderoso de essencialidade demudou profundamente, *senão a fisionomia formal, a eficácia da sugestibilidade.*

A “sugestibilidade” da poesia sousiana, nesse sentido, permaneceria como verdadeira contribuição para a poesia do momento e posterior. Prova disso são os inúmeros poemas, coligidos por Muricy, de poetas que fazem menção à figura e poesia de Cruz e Sousa, além de verdadeiras constantes temáticas – especialmente, mas não exclusivamente, a vertente mística, transcendentalizante, traço decisivo do poeta, consolidado, em especial, nos *Últimos sonetos*. A coletânea de Muricy, ainda, tem outras duas contribuições essenciais, que nos auxiliam a considerar os aspectos de ruptura passíveis de atribuição ao simbolismo brasileiro: primeiramente, o intenso impacto da corrente no país, a despeito de ter merecido menor interesse e evidência no campo literário que o parnasianismo dominante, o que é evidente pelo grande

número de poetas (mais de uma centena coligidos) que nela produziram ou que com ela possuem pontos de contato – algo que Muricy estende a poetas atuantes ainda em meados do século, como atesta a presença de Cecília Meireles, por exemplo, com texto datado de 1963, ano anterior a seu falecimento (“O gosto da beleza em meu lábio descansa”, de *Solombra*). Esse aspecto põe em suspenso, aliás, a ideia de que o simbolismo brasileiro teria sido marginal ou de ressonância “quase nula” (Brito, 1971), avaliação ainda presente posteriormente à publicação da primeira edição do *Panorama*, em 1952. Ainda, evidenciou, em seus melhores momentos, qual o da poesia sousiana, certa concepção de forma – em sentido forte, lato, para além da técnica do verso – que suplantava o sestro confessional do lirismo romântico ou a expectativa nacionalista da crítica – que entrara modernismo adentro, como se sabe: a “possibilitação do condicionamento adequado para a concepção chegar à sua realização como signo válido e autônomo em relação ao seu criador” (Muricy, 1987, p. 53). Trata-se, portanto, como afirma João Alexandre Barbosa (1987, p. XIX) em prefácio ao *Panorama*, de entender o simbolismo como momento não apenas de uma transição “cronológica, mas estrutural” na poesia brasileira. Um momento – ou momentos, se considerarmos as ramificações elencadas por Muricy – particular da instauração da moderna poesia brasileira.

Por sua centralidade no simbolismo brasileiro, Cruz e Sousa torna-se o exemplo mais evidente de uma linguagem que se espraia por autores do próprio movimento, com afinidades flagrantes com a linguagem de mais tardios poetas. Se está relativamente assente, já a partir da coletânea de Andrade Muricy, a percepção de ecos da poesia sousiana em autores como Augusto dos Anjos, além de outros estreantes entre a segunda e a terceira décadas do século XX – a exemplo de Gilka Machado, Tasso da Silveira e Cecília Meireles, dentre outros colaboradores da revista *Festa* –,⁴ ainda não se percebe claramente na crítica e na historiografia literária brasileira seu lugar como um poeta inquieto com a linguagem, que contenha, em si, elementos germinais de transformações tornadas posteriormente mais evidentes. Nesse sentido, na linguagem grandiloquente de grande parte da obra de Cruz e Sousa, mais afeita à busca da palavra poética condizente às temáticas místicas e transcendentais que marcaram profundamente sua trajetória, é pouco presente algo da poesia simbolista mais próxima à eclosão do modernismo: sua dimensão prosaica e a presença do cotidiano. Sem desprezar a potencialidade disruptiva do derramamento vocabular e as idiossincrasias da complexa dimensão sintática de vários de seus poemas em prosa, que pareceriam apontar para o verso livre, longo, sem chegar a este instrumento, neles há indícios de um poeta atento às possibilidades expressivas modernas, em especial a atenção ao impacto sugestivo da cidade e a fundação de novas temáticas antes praticamente alijadas da lírica brasileira. Seria demasiado apontar, na obra de Cruz e Sousa, traços da linhagem simbolista “irônico-coloquial” – em oposição à “sério-estética” –, segundo o esquema de Edmund Wilson (2004); aquela, mais facilmente perceptível em momentos de poetas mais tardios, como o citado Kilkerry, tal como lido por Augusto de Campos. No entanto, há pequenas aberturas para a incorporação da experiência moderna não apenas como temática, mas como linguagem de um tempo novo. Aqui, é notável, por exemplo, sua leitura particular da poética de Baudelaire, embora dele distante pela profusão imagística e pela dimensão mais ampla – com o risco de perda de unidade – de seus poemas em prosa. Porém, como ficaria mais evidente a partir da poesia de

⁴ Davi Arrigucci Jr. (1999, p. 176) ainda considera algumas imagens da poesia sousiana como antecipadoras de outras tantas de nossa lírica moderna, citando, por exemplo, Murilo Mendes.

Augusto dos Anjos, tal como estudado por Ferreira Gullar (2016), a incorporação do vocábulo chão, prosaico, do registro baixo, pode ocorrer a par do uso da palavra poética, incorporando à poesia uma dualidade entre os dois registros que seria, talvez, apenas mais bem resolvida – ou, melhor, diferentemente resolvida – a partir da poesia dos chamados “penumbrietas”. Talvez o melhor exemplo desta dimensão da poesia sousiana esteja no poema em prosa “Umbral”, de *Missal* (1893), interessante texto no qual a cidade comparece enquanto elemento evocador da consideração sobre a presença insidiosa da morte na vida do indivíduo. Entre o curto período que inicia o poema – “Volto da rua” – e a lembrança deflagrada de sua finitude, ao fecho do texto – “pensa-se fatalmente na morte” – há a descrição do cenário, significativa para a construção do impacto no sujeito poético:

À turva luz oscilante dos lampiões de petróleo, em linha, dando à noite lúgubres pavores de enterros, veem-se fundas e extensas valas cavadas de fresco, onde alguns homens ásperos, rudes, com o tom soturno dos mineiros, andam colocando largos tubos de barro para o encanamento das águas da cidade (Cruz e Sousa, 1995, p. 495).

Jefferson Mello (2014), em sua leitura deste poema, argumenta sobre o caráter de duplo inacabamento: da forma poética em processo, bem como das reformas urbanas modernizantes do Rio de Janeiro do período. Assim, o texto apontaria para o influxo criativo em sua dimensão de incompletude, uma imagem desdobrada como o que restasse da poesia em sua composição – ou, talvez, uma espécie de súbita iluminação, não contemplada como passível de ser transposta para o acabamento da pretensa “forma pura”, tal qual imaginada pelos simbolistas. Por outro lado, o índice prosaico, cotidiano – lampiões de petróleo, encanamento de águas –, remonta à reflexão da incorporação da experiência moderna à poesia, para a qual, seguindo o exemplo de Baudelaire, haveria algo de recôndito, mesmo transcendental, nas coisas banais, disparador da angústia que incide sobre o sujeito poético. Tal procedimento, incorporado à poesia sousiana, não é isolado de outras ocorrências, embora talvez secundárias da feição definitiva de sua poesia, à exceção especialmente de alguns poemas da coletânea póstuma *Faróis* (1900) – vide “Canção do bêbado”, “Litania dos pobres” e “Ébrios e cegos”, por exemplo, calcados no exemplo do mestre francês. No poema em prosa, se não comuns, são passíveis de serem encontrados com maior frequência ou, pelo menos, com maior desenvolvimento: veja-se, por exemplo, “A nódoa”, “Asco e dor” e “Balada de loucos”, todos de *Evocações*. Talvez seja possível dizer que Cruz e Sousa incorporou, o modificando, o exemplo de Baudelaire, ao dar expressão a angústias e idiosincrasias próprias de uma experiência periférica, à margem da modernidade parisiense, resposta possível não apenas enquanto temática, mas como forma de conceber a poesia em um mundo hostil. Tal compreensão da poética baudelaireana não foi moeda corrente no Brasil do período, e talvez Cruz e Sousa tenha sido o primeiro, em nossa tradição, a compreender sua dimensão transformadora, para além da temática propriamente dita e do uso vocabular inusual até então a um gênero elevado, como a poesia lírica.

Em *Do penumbrieto ao modernismo*, Norma Goldstein (1983) oferece um breve panorama desta poesia de “interiores”, como a chamou Flora Süssekind (1987, p. 118). O prosaico, o chão, a vida comum expressa em tom baixo – diferentemente da nota altissonante da poesia sousiana – são referidos, especialmente, à poesia francesa de fins do XIX e, a partir de depoi-

mento de Manuel Bandeira, ao poeta português António Nobre (Goldstein, 1983, p. 10). Além disso, Goldstein estabelece claramente um fio de ligação entre essa corrente da segunda década do século XX com suas possíveis continuidades modernistas; sobre o simbolismo brasileiro, pouco há, contudo, a despeito de dois dos poetas estudados constarem no *Panorama*, de Andrade Muricy: Mário Pederneiras e Manuel Bandeira. Há certa razão nisso, e talvez essa circunstância evidencie a razão de colocarmos a “evolução” das formas entre as aspas necessárias: a continuidade não é evidente e, certamente, tais poetas foram devedores das experiências da matriz francesa, assim como os modernistas brasileiros o seriam das vanguardas, cortando, em suas declarações, os fios de ligação possíveis com a experiência local progressiva – o caso da “ideologia paulista”, já citada, certamente também deu sua contribuição. Em *Simbolismo e penumbrismo*, livro do também poeta Rodrigo Octavio Filho (1970), a tentativa de estabelecer um traço de ligação entre esses dois momentos – dir-se-ia o simbolismo e uma corrente nele gestada, por via geracional e contiguidade entre grupos de poetas, especialmente, mas não apenas, sediados no Rio de Janeiro – é mais bem esclarecida. Sobre Cruz e Sousa, avalia que sua poesia, de “[...] nefelibata, fluida, de palavras belas, sonoras e musicais, formando um conjunto de sons tênues e vagos, foi evoluindo, com objetividade, para uma construção mais nítida e compreensiva” (Octavio Filho, 1970, p. 33), citando, como exemplo, o poema “Assim seja”, de *Últimos sonetos*. De fato, apesar de maneira alguma abandonar o apanágio sugestivo de sua linguagem, há poemas que aparentam uma tonalidade mais baixa em sua obra, aliando às reflexões e projeções da transcendência – que perpassam todo o livro, praticamente – uma maior atenção com o cotidiano e os ambientes interiores, especialmente domésticos – algo já sugerido em seu poema em prosa, como verificamos. É o caso, por exemplo, do soneto “Ausência misteriosa”, publicado em *Faróis*:

Uma hora só que o teu perfil se afasta,
Um instante sequer, um só minuto
Desta casa que amo – vago luto
Envolve logo esta morada casta.

Tua presença delicada basta
Para tudo tornar claro e impoluto...
Na tua ausência da Saudade escuto
O pranto que me prende e que me arrasta.

Secretas e sutis melancolias
Recuadas na Noite dos meus dias
Vêm para mim, lentas, se aproximando.

E em toda casa, nos objetos, erra
Um sentimento que não é da Terra
E que eu mudo e sozinho vou sonhando... (Cruz e Sousa, 1995, p. 145)

Neste poema, já estamos próximos ao que Norma Goldstein (1983, p. 10) chama de “atenuação psicológica” dos poemas penumbristas: sentimentos de languidez ou esvaimento, a meia-luz e o meio-tom, por exemplo. Ainda, a correlação entre o interior doméstico e a dimensão subjetiva do sujeito poético, algo como um enclausuramento espelhado e autorreflexivo. Em “Ausência misteriosa”, o poema encontra-se como que enclausurado pela

evocação da condição solitária do eu lírico, no primeiro e último versos. A recorrente aliteração em *t* como que tece uma cadeia de relações que vai da ausência – da mulher amada, provavelmente – aos impactos emocionais do sujeito poético, dissolvidos na melancolia e na solidão incômoda. No último terceto, especialmente, há o dado significativo do poema: o eu poético projeta sobre a casa e os objetos um sentimento indefinível, mas de certo modo opressivo, reforçado pelas reticências finais, que sugerem uma espécie de continuidade do estado anímico construído. Estamos, aqui, um tanto distantes das inquietações metafísicas de sua poesia: se, por um lado, esse poema não deixa de sugerir certa afinidade com outros semelhantes, contemporâneos parnasianos – especialmente presentes no lirismo amoroso de Bilac –, não deixa de ser surpreendente a afinidade com a poesia que lhe sucede, em especial em poetas com pontos de contato com a chamada poesia penumbriada: Ribeiro Couto e Manuel Bandeira, sobretudo, que seguiriam suas obras modernismo adentro. Se não é possível falar de causalidade direta nestas transformações da poesia brasileira, não é difícil de notar que tais elementos apresentam temáticas, climas e processos formais e lingüísticos que se tornariam, progressivamente, mais comuns, indicando a “transição estrutural” já evocada (Barbosa, 1987, p. XIX) da poesia moderna brasileira.

Certamente, as possíveis dimensões de ruptura do simbolismo brasileiro ainda carecem de maiores estudos. Para além de um acompanhamento da poesia moderna europeia, usual em nossos poetas – a francesa, especialmente, mas também a portuguesa –, é notável a ocorrência de alguns aspectos indicativos de mudanças que se processavam na linguagem poética naquele momento. Para evitarmos estabelecer arbitrariamente certa linha de continuidade que levaria fatalmente a aceitar a renovação modernista como corolário da superação do passadismo literário – algo, vimos, questionável –, é necessário considerar o simbolismo brasileiro como momento particular de manifestação e compreensão das potencialidades da poesia moderna no Brasil. Poeta maior da corrente, Cruz e Sousa não deixaria de contribuir para estas mudanças, ainda que tal dimensão de sua obra tenha passado ao largo de enorme parte dos estudos acerca do autor. Por ora, não pode deixar de interessar a reflexão acerca das potencialidades presentes em sua obra, a exemplo do que realiza Ronald Augusto em *Cruz e Sousa: Make It New*:

[Embora] Cruz e Souza não nos tenha legado ‘uma nova forma’, uma obra revolucionária no sentido em que as vanguardas históricas emprestavam a este termo, muitas das suas inquietações, muitos dos seus impasses e biografemas, revêm agora reinventados nas experimentações de linguagem de alguns escritores contemporâneos (Augusto, 2012, p. 172).

Ronald Augusto perfila, então, Cruz e Sousa como “um dois pais fundadores de uma vertente negra na literatura brasileira”, elencando estes autores – Cuti, Oliveira Silveira e Ricardo Aleixo – “[...] em torno da divisa poundiana *make it new*, que diz respeito ao renovar, à recriação da tradição, enfim, uma revisão de dados e formas com vistas a propor para o presente o passado novo de novo” (Augusto, 2012, p. 172-173). Seja para a historiografia, seja para a crítica e interpretação da poesia, tal postura – já vista em Augusto de Campos – tem a virtude de mirar generosamente para o passado literário não exatamente em busca da construção de uma dinâmica linear da constituição da poesia moderna no Brasil, mas ressaltando os aspectos vivos desta produção para o presente – o que, evidentemente, nos evidenciam

constantes que estão na própria tradição e nos auxiliam a estabelecer os pontos de ruptura e continuidade na dinâmica desta poesia. Em resumo, trata-se menos de estabelecer pontos de transição do que esclarecer os instantes decisivos e significativos de uma época e de um projeto literário, importantes para a série histórica.

Referências

- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ARARIPEJÚNIOR. Movimento literário do ano de 1893. In: ARARIPEJÚNIOR. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1963. p. 105-194. v. 3.
- ARRIGUCCI JR., Davi. A noite de Cruz e Sousa. In: ARRIGUCCI JR., Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 165-184.
- AUGUSTO, Ronald. Cruz e Sousa: *Make It New*. In: AUGUSTO, Ronald. *Decupagens assim*. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2012. p. 165-176.
- BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. XV-XX.
- BASTIDE, Roger. A poesia afro-brasileira. In: BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 3-110.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- CAMPOS, Augusto de. O enigma Ernani Rosas. In: CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 157-192.
- CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CARA, Salete de Almeida. *A recepção crítica: o momento parnasiano-simbolista no Brasil*. São Paulo: Ática, 1983.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Org. Andrade Murici e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- DEALTRY, Giovanna; FISCHER, Luís Augusto; LEITE, Guto. *Outros modernismos no Brasil: 1870-1930*. Porto Alegre: Zouk, 2022.
- FISCHER, Luís Augusto. *A ideologia modernista: a Semana de 22 e a sua consagração*. São Paulo: Todavia, 2022.
- GOLDSTEIN, Norma. *Do Penumbrismo ao Modernismo (o primeiro Bandeira e outros poetas significativos)*. São Paulo: Ática, 1983.
- GULLAR, Ferreira. Augusto dos Anjos ou morte e vida nordestina. In: ANJOS, Augusto dos. *Toda poesia*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.
- HARDMAN, Francisco Foot. *A ideologia paulista e os eternos modernistas*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

- MELLO, Jefferson Agostini. O poema em prosa no Brasil: ângulos de experimentação. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 14, p. 95-110, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/download/99458/97945/173235>. Acesso em: 11 out. 2023.
- MELLO, Jefferson Agostini. *Um poeta simbolista na República Velha: Literatura e sociedade em Missal de Cruz e Sousa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2008.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. v. 2.
- OCTAVIO FILHO, Rodrigo. *Simbolismo e penumbrismo*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PIRES, Antônio Donizeti. *Pela volúpia do vago: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*. 2002. 465 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Araraquara, 2002.
- PIRES, Antônio Donizeti. Poema em prosa e modernidade lírica. *Texto poético*, v. 3, n. 4, [n. p.], 2007. DOI: <http://doi.org/10.25094/rtp.2007n4a175>. Disponível em: <http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/175>. Acesso em: 20 jan. 2024.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução de Fúlvio Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EdUSP, 1997.
- SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SISCAR, Marcos. A 'poesia pura' como paradigma da tradição. In: SISCAR, Marcos. *De volta ao fim: o 'fim das vanguardas' como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016. p. 137-158.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a 'crise da poesia' como topos da modernidade*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo das letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. 3. ed. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.