

ESPAÇO DE INVENÇÃO, ESPAÇO DE EXCEÇÃO: O CASO DO POEMA EM PROSA EM CRUZ E SOUSA

Júlio Cezar Bastoni da Silva¹

RESUMO

Este trabalho visa propor a categoria de “espaço de exceção” como uma possível via de abordagem para a produção poética de Cruz e Sousa, em especial seus poemas em prosa. Nesse sentido, a partir das noções de “espaço de invenção” (Salette de Almeida Cara) e de “espaço dos possíveis” (Pierre Bourdieu), pensamos ser produtiva a reflexão sobre a tão referida marginalidade da poesia simbolista brasileira, tendo em vista possibilidades de inovação estética representativas de uma dinâmica interna ao campo literário brasileiro do momento.

PALAVRAS-CHAVE: Cruz e Sousa; Poesia simbolista; Campo literário; Poema em prosa.

OS SENTIDOS DA EXCEPCIONALIDADE EM CRUZ E SOUSA

Salvo melhor juízo, a poesia simbolista brasileira, ou, de modo mais amplo, as tendências poéticas finisseculares ligadas às experiências pós-baudelairianas têm tomado um espaço mais adequado em sua recepção do que as antigas asseverações acerca de uma importância lateral do movimento, em grande parte derivadas do espectro ocupado em seu momento, ou mesmo pela recepção posterior, orientada especialmente pela hegemonia do modernismo de São Paulo. Já no *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy (1987), cuja primeira edição data de 1952, é coligida mais de uma centena de poetas, muitos deles nascidos nos diversos estados brasileiros e frequentemente escritores de poucas ou nenhuma publicação em volume. Não obstante a amostra vasta,

¹ Professor de Literatura Brasileira do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada da Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, Brasil. Email: juliobastoni@ufc.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0086-1148>.

foi preciso reconhecer que o simbolismo e suas variadas ramificações, segundo sua visão interna à tendência do crítico – logo, insuspeita para sua avaliação quiçá pouco entusiasmada –, não teria tido senão uma continuação por assim dizer subterrânea, enucleada que estava, segundo a opinião crítica corrente, “[...] dentro do vasto campo de irradiação de prestígio do Parnasianismo” (Muricy, 1987, p. 26). A importância e retomada das inovações daqueles *novos* – como se dizia dos decadente-simbolistas aparecidos entre fins da década de 1880 e início da seguinte – teriam reemergido, como sugere Muricy, após a consolidação e aclimatação das vanguardas em um registro nacional, aproximadamente ao término dos anos 1920, portanto.

De qualquer modo, não são raras as contribuições à história do simbolismo que enfatizam seu caráter relativa ou absolutamente marginal em seu momento. Se é verdade que Brito Broca (2024), em *A vida literária no Brasil 1900*, ressalva tal posição como especialmente vinculada à prática poética, já que havia certo número de seus integrantes plenamente integrados em profissões de prestígio no período, não é difícil notar que, em alguns dos principais poetas do período, a recusa do que o historiógrafo chama, segundo a ótica daqueles poetas, de “vulgaridade parnasiana”, se estendia, por vezes, a não aceitação de “[...] certas competições no terreno da vida civil” (Broca, 2024, p. 156), o que apartava o grupo de determinados espaços de visibilidade e consagração, no campo literário; a Academia entre eles, mas não apenas: editores, parte da imprensa, opinião da crítica etc. Mais recentemente, um trabalho como *“Os desclassificados do destino”: Cruz e Sousa e os primeiros simbolistas (Rio de Janeiro, 1888-1898)* (2017), de Luiz Alberto de Souza, assevera que a aclimatação do exemplo simbolista no Brasil se deu entre uma classe média urbana emergente, porém não especialmente vinculada às classes dominantes e próximas ao poder ou em posição de preeminência nas instituições culturais e jornalísticas – um espaço à margem, portanto, que teria certa homologia com as posições estéticas empenhadas. Em senda complementar, Mariana Albuquerque Gomes (2017) reflete sobre o papel do simbolismo brasileiro na formação de uma sensibilidade moderna, crítica, em chave de ruptura estética com o discurso dominante: dinâmicas sociais, englobando não exatamente os conflitos distributivos ou a luta de classes, mas o próprio processo de disputas e interações entre diferentes posições internas e externas ao campo literário em sua conformação brasileira, são pensadas como elementos fundamentais para a expressão e para os procedimentos artísticos que rompem com a sensibilidade rotinizada. Marginais, mas ponto representativo de uma posição estética possível nos anos finais do século XIX e iniciais do seguinte.

Salete de Almeida Cara (1983, p. 28 e ss.), por sua vez, que estuda a recepção crítica do momento parnasiano-simbolista no Brasil, chama de “espaço de invenção”, quando se

refere à poesia finissecular francesa, tendo os pós-baudelairianos como paradigma, o “[...] espaço destinado à liberdade de criação, formando um *know-how* de linguagem especificamente criativa, que se exerce como possibilidade de crítica ao próprio contexto” (1983, p. 30-31). Desse modo, é justamente com os textos simbolistas, em oposição à boa recepção garantida aos parnasianos, que se articula a “[...] liberação de uma realidade outra, que é fundante para o homem e que se revela através de uma linguagem criativa” (1983, p. 31). No Brasil, porém, de modo diverso, a recepção era em grande parte motivada por o que se pode considerar a valorização da “*legibilidade* de um certo ‘real’” (1983, p. 10), o que favorecia o aspecto representativo do modelo da nacionalidade e da referencialidade, especialmente considerando o momento positivista e certa rotina romântica, já notada por outros críticos no que tange ao parnasianismo (Fischer, 2003; Santiago, 2016). Nesse sentido, é possível pensarmos o espaço marginal ocupado pelos escritores simbolistas em conexão com algumas das experiências estéticas do momento, quase invariavelmente vistas de modo negativo, quando miradas por críticos de fora de suas hostes.

O caso de Cruz e Sousa, poeta mais representativo da corrente, é, particularmente, dos mais exemplares. José Veríssimo, crítico de proa do período e célebre opositor à literatura de decadentes e simbolistas, afirmou, por exemplo, sobre os poemas em prosa de *Missal*: “[...] é um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes, e colocadas umas após as outras na ordem em que vão saindo, com raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso de maiúsculas” (1976, p. 80). Ou, ainda, acerca dos póstumos *Últimos sonetos* (1905), já com indisfarçável acento raciológico:

[...] ou ele não tinha de fato nada para dizer ou não o sabia de todo dizer, e esta inaptidão de expressão artística parecia-me chegar nela à inibição patológica. O caso que, com certas restrições, continua a ser exato, é curioso como fenômeno de psicologia étnica” (Veríssimo, 1977, p. 97).

Sílvio Romero, por sua vez, ainda que avaliasse positivamente, já nos anos iniciais do século XX, a literatura de Cruz e Sousa, diria em 1890 que o poema em prosa, uma das formas de experimentação poética diante da *crise de vers* de então, seria uma “parvoeira” ou “intrujice” (burla, fraude) (*apud* Simões Junior, 2022, p. 23). Notavelmente, portanto, a obra Cruz e Sousa, poeta que se tornaria a figura mais proeminente entre os *novos*, “por nenhum grupo [...] foi recebida com a desejável serenidade e isenção de espírito, o que afetou decisivamente o modo por que sua obra foi interpretada de início” (Simões Junior, 2022, p. 18).

Seja como for, para além do reconhecimento da precariedade da recepção crítica em seu tempo, parece-nos que houve uma possível, digamos, identificação da *diferença* de seus versos e de sua prosa frente ao que se fazia no momento. A suposta livre associação, vista com ressalva por Veríssimo – “palavras [...] tiradas ao acaso” –, constitui um dos elementos da poesia moderna, ainda em suas primeiras tentativas: algo como a “gratuidade” notada por Suzanne Bernard (1969, p. 15) em seu clássico livro sobre o poema em prosa. Certo é que textos em prosa de Cruz e Sousa não se comportam exatamente segundo a vertente “anárquica” (ou *poème-illumination, à la Rimbaud*) notada por Bernard (1969, p. 462) como uma das fórmulas do poema em prosa; porém, é possível dizer que o novo gênero constituiu umas das bases da inovação da poesia sousiana, em período no qual, no Brasil, ainda era moeda corrente a divisão clássica dos gêneros na produção literária: a relação entre poético e prosaico, no que se relaciona à expressão lírica, nesse sentido, ainda seria, majoritariamente, visto nos termos citados de Sílvio Romero² – ou sequer abordados a contento. Notemos, ademais, que a recepção mais consequente de poetas cultores do poema em prosa como Lautréamont e Arthur Rimbaud, mesmo na França, nos lembra Bernard (1969, p. 248), não se daria antes de 1891, quando seus textos ganharam nova luz.

De certo modo, portanto, as publicações de *Missal* (1893) e, posteriormente, do já póstumo *Evocações* (datado de 1898, mas tirado do prelo em 1899), ambas obras de Cruz e Sousa, podem ser pensadas como uma espécie de pioneira tentativa de afirmação de um gênero em formação – e proteiforme, como veremos. Em poucas palavras, trata-se do empreendimento de um segmento da poesia brasileira, reconhecida pelo campo e afirmada pelos próprios autores como *marginal*, que se vale de um gênero identicamente fora do esquadro da produção coeva, como que compondo um lugar à parte no concerto; um dos *espaços de invenção*, segundo Salete de Almeida Cara, que ganha sentido especial quando considerado como um *espaço de exceção*. A consideração sobre o desconcerto causado pela poesia de Cruz e Sousa, em verso ou em prosa, parece ganhar contornos mais nítidos quando se avalia a dimensão particular de seus poemas em prosa, que indicam um caminho para além do suposto passadismo ou convencionalismo de sua versificação; ou, como diria Veríssimo, em tentativa de normalização do fenômeno, “apenas [...] um parnasiano que

² É importante destacar que, mesmo considerando o juízo positivo sobre Cruz e Sousa que formaria Sílvio Romero, suas opiniões parecem que não mudam quanto ao poema em prosa do poeta. Ao evocar o simbolismo pela senda de Cruz e Sousa como a mais produtiva para a poesia brasileira, afirma: “[...] não o Cruz e Sousa da prosa abstrusa do *Missal* e das *Evocações*, porém o Cruz e Sousa dos *Faróis* e dos *Últimos Sonetos*, e essa há de ser a mais bela porção da lírica nacional, que irá ainda florescer nos primeiros anos do século que vai entrar” (Romero, 1900, p. 112-113).

leu Verlaine” (1976, p. 79). É certo que um e outro – verso e prosa – compõem aspectos de um projeto literário que se notabiliza pela afirmação diferencial de tema e expressão, mas a manutenção da métrica tradicional, além da extensa produção sonetística, por longo tempo, senão até hoje, orientaram a fortuna crítica no sentido de ressaltar em especial o que ele apresenta de relação com a tradição da versificação luso-brasileira. O poema em prosa, ao contrário, se abre à experimentação pela sua própria composição proteiforme – nos termos de Bernard (1969, p. 407) –, o que força os limites da expressão lírica para além da rotina, que passe o pleonasmo, *tradicional*.

O desconcerto referido, portanto, na recepção da poesia de Cruz e Sousa tem, muito possivelmente, entre seus elementos, um grau razoável de incompreensão não apenas do caráter dissonante de sua lírica, entre o tema *fin de siècle* e a versificação supostamente conservadora, ou a prática do poema em prosa ainda pouco vista no país, mirada com ceticismo, ou pelas lentes redutoras da pseudociência raciológica. Diríamos, como hipótese, que ele se centra, em grande parte, em um impulso lírico particular, uma fórmula individual que o distingue frente ao que se praticava em outros países – na Europa, ou mesmo no modernismo latino-americano – e que, a partir disso, pôde encontrar no poema em prosa talvez sua fórmula mais exemplar. O gênero, em Cruz e Sousa, por vezes se aparenta ao português – pensamos especialmente em João Barreira (Pires, 2002) –, ou ao modernista nicaraguense Rubén Darío – algumas prosas de *Azul* (1888) nos remetem a aspectos semelhantes aos de *Missal*, por exemplo. Do francês, especialmente entre os cultores mais conhecidos, não há, salvo engano, exemplos dos quais se possa ter aproveitado; Lautréamont, Mallarmé, Rimbaud não são por ele lembrados, e tampouco o Verlaine do *Mémoires d'un veuf* (1886), autor cuja produção certamente conhecia, não lhe parece ter deixado impressão – além disso, não há possível paralelo estilístico ou de fatura entre o poema em prosa de Cruz e Sousa e o dos poetas citados. De Baudelaire, certamente, ao menos como exemplo: se os poemas em prosa de *Le Spleen de Paris* são certamente muito diversos dos de *Missal* e, especialmente, de *Evocações*, não seria demais pensar no poeta francês como uma sorte de artista tutelar do simbolista brasileiro (Silva, 2025), algo que ele mesmo não evitaria proclamar, seja em um texto como “No inferno”, das *Evocações*, seja na escolha de uma epígrafe muito particular, representativa mesmo do impulso criativo que tentamos caracterizar, já na abertura de *Broquéis* (1893): “Seigneur mon Dieu! Accordez-moi la grâce de produire quelques beaux

vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise” (Cruz e Sousa, 1995, p. 62)³.

A escolha da passagem final de “À une heure du matin”, décimo poema em prosa de *Le Spleen de Paris*, apresenta reverberações na representação do poeta e da natureza da produção poética tal quais imaginadas por Cruz e Sousa. O texto baudelairiano dá conta do retorno de um poeta à sua morada, onde se isola “[...] no silêncio e na solidão da noite”, livre do assédio e dos “[...] corruptos vapores do mundo” (Baudelaire, 2020, p. 288). A solidão, a abstinência do mundo que não obstante lhe é incontornável – e, portanto, o horroriza – sugerem o clima do insulamento necessário à criação e, ao mesmo tempo, a figura existencialmente *détachée* do poeta, cuja marginalidade oscila entre a figura do eleito e a do pária social. Em Cruz e Sousa, temos inúmeros exemplos dessa representação, a começar pelos poemas em prosa “Noctambulismo” e “Umbra”, de *Missal*; porém, para além da ressonância inquestionável, há que se pensar no fundamento dessa figura da marginalidade do poeta como uma questão que se dá igualmente, ao menos como potência, no impulso criador e, logo, na forma.

Nesse sentido, a expressão de Cruz e Sousa parece indicar um dilema da poesia baudelairiana, por ela tomada como uma espécie de totem: é necessário criar, *trouver du nouveau*, o que força inclusive a pesquisa formal – cuja solução possível pode ser encontrada no poema em prosa. A criação desse *espaço de exceção*, portanto, em sua obra, conjuga elementos que se referem, em última instância, a uma marginalidade poética encontrável em um gênero híbrido, nem prosa nem verso, mas expressão lírica impura aliada a outros gêneros, como passagens narrativas, ensaios estéticos, descrições das efusões anímicas, de paisagens ou “cromos” linguísticos, entre outros, submetidos a uma ordem expressional que tende por vezes à gratuidade ou a aproximações inesperadas, como uma composição em processo – espécie de torrente verbal que seu verso não comportaria. Se a própria natureza deste gênero híbrido consiste em testar as convenções e evitar traços formais estritamente delimitados, é possível, de algum modo, dizer que ele se constrói em processo, segundo as necessidades expressivas demandadas pela sensibilidade individual e pela matéria poética, traço definidor do simbolismo como tendência pós-romântica. Em grande medida, é possível aplicar aos poemas em prosa de Cruz e Sousa o que Clive Scott (1999, p. 285) diz sobre o encontro do gênero pelos poetas do período: “[...] queriam [os poetas] algo que lhes permitisse dizer enquanto avançavam, queriam que o sentido residisse no próprio processo de experiência”. O caráter

³ “[...] Senhor meu Deus, concedei-me a graça de produzir alguns versos belos, que me provem, a mim mesmo, que não sou o último dos homens, que não sou inferior àqueles que desprezo!” (2020, p. 23, tradução de Samuel Titan Jr.).

“estranho”, raro, *de exceção*, dos poemas em prosa de Cruz e Sousa, na verdade, seria, assim, índice de sua própria adesão a um gênero cujo sentido fundamental é, justamente, o anseio expressivo de uma individualidade ímpar, cujas tensões e inquietações encontram resposta no próprio inacabamento ou no caráter de inquerito, de busca, revelado em toda parte em sua obra. O recurso à prosa, nesse sentido, se dá em uma espécie de busca pela expressão *Absoluta*, algo recorrente na poesia do período e que está na base das transformações formais pelas quais passou a poesia moderna⁴.

O poema em prosa sousiano, ainda, apresenta uma dimensão metapoética importante, que vai do ensaio estético à reflexão sobre o lugar do poeta e da poesia, por vezes atrelada à ambição espiritual por transcendência e à evocação tensamente negativa da matéria, do corpo, que ganham sentido particular em sua obra, como veremos. Em “Psicologia do feio”, de *Missal*, e, especialmente, “Intuições”, de *Evocações*, a reflexão metapoética da busca pelo disforme, no primeiro caso, ou pela forma que sublima as delimitações relativas ao gênero, segundo a demanda expressional íntima, são maneiras de imaginar este espaço-outro, exceção à rotina e corolário de uma poética que se quer colocar à margem do sentido que *empareda* o eu poemático. Em “Intuições”, desse modo, longo texto estruturado na forma de diálogo entre dois companheiros que debatem suas ambições e afinidades estéticas, a reflexão sobre a forma de expressão é significativa para o delineamento da singularidade de seu projeto poético:

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

⁴ Como afirma Suzanne Bernard, para além de recurso estritamente técnico, seria necessário considerar o poema em prosa, segundo a necessidade para os poetas do período, como “[...] o instrumento ao mesmo tempo de uma revolta contra todo um sistema de convenções sociais e artísticas, e uma ‘caça espiritual’ à persecução do Desconhecido [de l’Inconnu] ou do Absoluto [de l’Absolu]”. Para os discípulos de Baudelaire e Mallarmé, continua a autora, “[...] se falará, mais que nunca, do sentido profundo e do valor metafísico da poesia” (1969, p. 333, tradução nossa). Aqui, parecem encontrar unidade os recorrentes apelos enunciativos à transcendência material, quase ubíquos no verso sousiano, e a solução formal do poema em prosa, em sua busca expressional, também tendente à procura da superação das “convenções sociais e artísticas”, como nota Bernard.

e rir e cantar e eternizar tudo o que ondeia e turbilhona em vertigens na alma de um artista definitivo, absoluto. [...]

Não há hoje, nesta Hora alta e suprema dos tempos, fórmulas preestabelecidas e constituídas em códigos para a estrutura da prosa, principalmente quando ela é feita por uma sensibilidade *doentia* e extrema. Há tantas maneiras de fazer cantar a prosa, de a fazer viver, radiar, florir e sangrar, quantas sejam as diversidades dos temperamentos reais e eleitos. É um caquetismo intelectual ou cavilosidade dos que só produzem verso e dos que só produzem prosa, não perceberem que determinado artista se manifesta igualmente no verso e na prosa, especialmente quando nessa prosa ele consegue traduzir, comunicar com clareza, com profundidade, a sua estesia, a sua idiosincrasia, os seus êxtases, as suas ansiedades íntimas (Cruz e Sousa, 1995, p. 585).

Apropriando-se do exemplo baudelairiano – são perceptíveis certas ressonâncias da abertura de *Le Spleen de Paris*, “À Arsène Houssaye”⁵ –, Cruz e Sousa apresenta notável identidade intelectual com seus contemporâneos, *los raros*, para usar a expressão de Rubén Darío: reflexões semelhantes são realizadas em profusão na literatura decadente-simbolista e suas ramificações pelos diversos países, o que torna o momento especialmente relevante para a reflexão sobre as formas de expressão, em vias de renovação. Tal feito é particularmente relevante nos círculos brasileiros do período, que não viam, nessa literatura, senão um modismo intelectual, não raramente de fundo supostamente patológico, como apontamos. Partindo da divisão entre verso e prosa, o poeta nega a substancialidade das formas expressionais, que devem ser subordinadas à individualidade criativa; tal afirmação de um *eu* na poesia de Cruz e Sousa não constitui novidade na poesia do período, mas há questões de fundo, particulares, que cumprem ser levadas em conta, e que fundamentam o que chamamos de *espaço de exceção* em sua obra.

⁵ “Qual de nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical mesmo sem ritmo nem rima, flexível e compósita a ponto de se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?” (Baudelaire, 2020, p. 7). Ainda, pode-se citar a reflexão de Stéphane Mallarmé, na conhecida enquete de Jules Huret sobre a literatura de fins do XIX, originalmente publicada em 1891: “No gênero chamado prosa, há versos, por vezes admiráveis, de todos os ritmos. Mas, na verdade, não há prosa: há o alfabeto e daí versos mais ou menos cerrados, mais ou menos difusos. Todas as vezes que há esforço no estilo, há versificação” (Mallarmé, 1974, p. 867, tradução nossa).

UM PASSO ATRÁS: O ESPAÇO DE EXCEÇÃO, ENTRE O CAMPO LITERÁRIO E A ESTÉTICA

Pensar a possibilidade desse espaço de exceção, na obra de Cruz e Sousa, nos faz lembrar do ensaio que Jean-Paul Sartre dedica a Charles Baudelaire. Segundo o filósofo, Baudelaire teria realizado uma escolha consciente e determinante para sua vida e sua obra, que consistiria, justamente, em buscar uma dimensão alheia ao enfrentamento consequente com as contingências, sejam elas as familiares, a política, a relação com o outro e com o feminino, com o mundo circundante, de maneira geral – uma espécie de tara masoquista, idiossincrática. Em sua obra, sugere Sartre, seriam, segundo os variados exemplos selecionados de poemas, cartas e demais escritos do poeta, dramatizadas suas escolhas existenciais, identificando vida e obra como uma espécie de *continuum* particular, cujos traços são significativos para a caracterização de sua personalidade; como afirma ao final do ensaio, “[...] a escolha livre que o homem faz de si mesmo se identifica absolutamente com aquilo que se chama de seu destino” (Sartre, 1954, p. 224, tradução nossa)⁶. Seria, no entanto, legítimo dizer o mesmo de Cruz e Sousa, poeta que parece ter buscado no exemplo baudelaireano grande parte de sua própria feição criadora? É possível dizer, como o fez Fernando Góes (1966), que Cruz e Sousa seria uma espécie de “carrasco de si mesmo”, buscando o isolamento, com características autopunitivas e almejando uma espécie de pureza – artística, expressional e, quiçá, existencial – que não é deste mundo? Seria, portanto, apenas uma espécie de ato de eleição – ou de livre escolha, como diria Sartre – tal criação tão dissonante no campo literário brasileiro de então?

Em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu dedica algumas páginas à análise de Gustave Flaubert por Jean-Paul Sartre, nela identificando inconsistências, especialmente relativas aos interesses e ao método do filósofo, ao empreender este tipo de leitura – a base tanto para a interpretação de Flaubert como para a de Baudelaire é o “ato livre e consciente de autodeterminação” (Bourdieu, 2010, p. 215); em resumo, o ato de livre escolha. Segundo Bourdieu, portanto, Sartre “[...] introduz essa espécie de monstro conceitual que é a noção autodestrutiva de ‘projeto original’, ato livre e consciente de autocriação pelo qual o criador atribui-se o seu projeto de vida” (2010, p. 215). Assim, ainda de acordo com Bourdieu, a própria eclosão de uma arte e estética “puras”, de uma espécie de devotamento ao trabalho artístico, dissociado das injunções de moral e utilidade, são características da própria consolidação do que chama de “campo literário”, espaço de conflitos e de trocas simbólicas e materiais próprias à atividade literária em uma sociedade composta por

⁶ “[...] le choix libre que l’homme a fait de soi-même s’identifie absolument avec ce qu’on appelle sa destinée”.

variados campos em diálogo e disputa, ocorrida especialmente na segunda metade do XIX, e cujas figuras mais características seriam, justamente, Baudelaire e Flaubert. Desse modo, para além da análise do sujeito criador – como o realiza Sartre – ou do aspecto formal propriamente dito das obras, seria necessário superar as alternativas excludentes de leitura tendo como pressuposto tanto o “conteúdo propriamente simbólico e, em particular, [a] *forma*”, bem como o “espaço das posições no campo de produção” (Bourdieu, 2010, p. 234, grifo do autor). Nesse sentido, a arte de ruptura, por exemplo, só poderia ser compreendida tendo em perspectiva não apenas uma série literária entendida como uma sequência ou convivência conflituosa de formas, como também seria preciso considerar a homologia entre a posição no campo e a realização artística propriamente dita. Para a reflexão do que chamamos – em suas inúmeras possibilidades – de poesia moderna, tendo, em geral, a questão da *ruptura* e da *autonomia* da linguagem poética como elementos basilares de caracterização, tal formulação é bastante preciosa; Cruz e Sousa e os simbolistas brasileiros, nesse sentido, participam desse momento de emergência da nova poesia no Ocidente, nas *condições próprias brasileiras*, evidentemente.

É claro que seria difícil dizer da formação ou consolidação de um campo literário no Brasil aos moldes do exemplo francês, paradigma de Pierre Bourdieu; talvez, passe a *boutade*, seja mais adequado falar nos termos de Araripe Júnior, no texto “Movimento literário do ano de 1893”, de um “acampamento das letras” (1963, p. 135), pelo que comporta de provisório e de difícil autonomia para os escritores do campo, vinculados em grande parte a outras posições, na imprensa ou no funcionalismo, ou em ambos. De qualquer maneira, como mostra Souza (2017), Cruz e Sousa, escritor de origem provinciana, encontrou dificuldades de integração no círculo intelectual da capital da nova República por variados motivos, entre os quais o “estigma da sua cor” (2017, p. 118). Seu isolamento, assim, inclusive junto às instâncias de consagração,

foi um dos preços que precisou pagar pelas suas alianças nos campos político e cultural. Havia jogado mal nas duas frentes. No que diz respeito à literatura, ‘errou’ pela sua adesão a um movimento anti-hegemônico no interior da literatura brasileira (o simbolismo). E, no âmbito político-ideológico, ‘errou’ pela sua associação a uma fração derrotada da nossa oligarquia – os herdeiros políticos do liberalismo imperial (Souza, 2017, p. 118).

É possível, portanto, considerar que o caráter *de exceção* na obra sousiana vise justamente não apenas responder às injunções particulares do campo literário brasileiro de então, como até mesmo engendrar uma nova forma que, não obstante, também seria

formadora de uma nova possibilidade de sociabilidade literária. São conhecidas, nesse sentido, as repercussões que a figura e a obra do poeta representaram para o grupo simbolista entre o final do século XIX e início do XX: “Cruz e Sousa encontrava-se no centro de um grupo que se destacava do cenário literário brasileiro, principalmente, pela sua atitude negativa para com o *establishment* cultural da época” (Souza, 2017, p. 181), e mesmo a formação de periódicos e as publicações de sua obra póstuma serviam como elementos de rememoração e estreitamento da solidariedade de uma camada média de escritores em ascensão, mas ainda em grande parte dissociados da relação com as instâncias de consagração, como conta Brito Broca (2024, p. 155 e ss.).

Desse modo, a articulação entre a produção de Cruz e Sousa – o empreendimento da criação de um espaço de exceção – e a relação com o campo literário brasileiro parecem ser uma das manifestações do que Pierre Bourdieu chama de “espaço dos possíveis”, isto é, a dimensão relativa às tomadas de posição tal quais orientadas por categorias de percepção, de adesão ou rejeição; são elas, como aponta o sociólogo, “[...] potencialidades objetivas, coisas ‘a fazer’, ‘movimentos’ a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a ‘superar’ etc. (2010, p. 265). O espaço dos possíveis, nesse sentido, articula-se também à questão formal: tendo em vista uma percebida rotina, uma anquilosidade artística negada – e negada marginalmente, em oposição frontal –, é papel do criador – e a dimensão do Poeta, do Artista, com maiúsculas, é fundamental para Cruz e Sousa, como sabemos – o engendramento de novas formas literárias, entre as quais, a mais evidente, na obra sousiana, é a sua solução para o poema em prosa. Nesse gênero híbrido, portanto, articulam-se algumas respostas para dilemas expressivos íntimos, próprios de um projeto literário autoral, bem como um papel de pesquisa e forcejamento dos limites da palavra poética, em meio a uma recepção ainda pouco afeita à mistura entre os diferentes meios de expressão, ao menos tal qual a realizada pela vertente decadente-simbolista.

AS *EVOCÇÕES* E OS SENTIDOS DA EXCEÇÃO: ALGUNS APONTAMENTOS

A obra em prosa de Cruz e Sousa ocupa uma dimensão considerável em sua produção. Além dos livros *Missal* e *Evocações*, ainda foram coligidos, ao longo do século XX, por Andrade Muricy e outros, demais textos dispersos que ficaram de fora das duas obras citadas – no que tange ao poema em prosa, especialmente os agrupados sob o título de *Outras Evocações*. No entanto, além de *Missal*, de 1893, o póstumo *Evocações* também foi

organizado, segundo testemunha Nestor Vítor (1979), pelo autor, ainda em vida, e revela como o primeiro, um projeto artístico, inclusive no que se refere a uma arquitetura e coerência interna da obra, é bastante interessante. Além disso, é moeda corrente da recepção crítica que, a despeito do relativo silêncio que cercara a publicação, como atesta Simões Júnior (2022, p. 77), *Evocações* é obra sensivelmente mais bem realizada que a coletânea inicial, marcando uma sorte de testamento literário do autor, sobretudo no que ela ilumina do restante da obra do poeta; Ivan Junqueira, por exemplo, afirma que os poemas em prosa do livro “[...] funcionam como agenciadores da doutrina poética de Cruz e Sousa” (1998, p. XVII). De fato, ao longo dos trinta e seis textos do livro, é possível notar não apenas o corolário de obsessões temáticas sousianas, conforme o cariz que imprime pessoalmente aos traços da tendência, como também uma espécie de potencial programa poético, que enfeixa e atribui sentido ao que poderia, à primeira vista, parecer disperso. Se é possível afirmar que toda a sua obra é emblemática da construção do referido espaço de exceção, seriam, pois, as *Evocações* o seu *locus* ideal de ocorrência.

De início, é necessário verificar um traço geral da obra, determinante para o sentido do conjunto. Referimo-nos à própria organização do livro, à sua arquitetura interna, cujo pórtico e término são demarcados por textos que figuram, especialmente, a *posição do poeta* e sua *relação com a arte* – trata-se dos textos “Iniciado” e “Emparedado”. Em ambos, é justamente a figura da excepcionalidade do eu poético que chama a atenção do leitor, uma espécie de reivindicação pós-romântica da figura do poeta como ser eleito – e, por isso, maldito –, no qual a potência criativa e o sacerdócio da arte aparecem como algo entre a iluminação e a maldição, projeção da grandeza da missão criadora a par com a dor inextricável do empreendimento poético⁷. Para além da inevitável aproximação com outras tantas representações do poeta tão ao gosto do século, entre o pária e o vate, é necessário ressaltar que, em Cruz e Sousa, tal projeção do *eu* lhe atribui novas configurações, algo como um deslocamento guiado pelo tracejado ondulante dos variados assuntos dos poemas, cujo limite encontra-se justamente numa espécie de prisão do sentido – o emparedamento –, com o qual o sujeito poemático se enfrenta, ao cabo. O poeta “Assinalado”, nesse sentido, manifesta, ao longo de variadas manifestações ao longo da obra, uma espécie de progressiva queda, sugerindo, inclusive, a inumação simbólica como signo da relação tensa desse sujeito criador com o sentido aprisionante. Em certo sentido, portanto, o espaço da exceção é dramatizado, na medida em que os poemas

⁷ Destaque-se, também, a epígrafe, pequena passagem do romance *L'Ève future*, de Villiers de L'Isle Adam: “Les seuls vivants méritant le nom d'Artistes sont les créateurs, ceux qui éveillent des impressions intenses, inconnues et sublimes” [“Os únicos seres merecedores do nome de Artistas são os criadores, aqueles que despertam impressões intensas, desconhecidas e sublimes”] (1995, p. 519, tradução nossa).

revelam – não apenas progressivamente, mas em notas conjuntas e dissonantes – as formas pelas quais o impulso lírico manifesta seu caráter de profunda negação ao estabelecido.

Desse modo, há, em “Iniciado”, a par com a exaltação do poeta eleito, a nomeação de sua angústia íntima, determinante para a criação e para o acesso a dimensões outras: “Dor” e “Desconhecido” são duas constantes ao longo do texto e, numa espécie de jogo com as contradições e ambivalências, oscilam entre o sofrimento e o “Gozo”, o “Inferno dantesco” e a “esfera celeste” nas “muralhas de ouro do Castelo do Sonho”, a “Vida” e a “Morte” (1995, p. 522-523). “Iniciado” constitui-se, assim, como uma espécie de caracterização dos fundamentos do eu poético, algo como o cenário subjetivo a partir do qual a criação de um espaço de exceção será possível. Essa encenação íntima, a partir de um sujeito poético que tudo parece submeter a uma singular perspectiva, é continuamente reposta ao longo do livro pelos variados assuntos levantados, que parecem sempre remeter às diferentes dimensões do eu em sua relação com o mundo e à reflexão sobre as formas de expressão, sempre em tensão entre a desmedida da efusão lírica e a insuficiência de nomeação daquele espaço-outro. Não é de espantar, portanto, a presença obsessiva de motivos dicotômicos ou liminares ao longo do livro, como a carne e o espírito (“Seráfica” e “Capro”; “Anho branco” e “Tenebrosa”; “Espiritualizada” e “Vulda”), a morte (“Condenado à morte”; “Morto”; “Talvez a morte”; “Extrema carícia”), o sono e o sonho (“O sono”, “Sonambulismos”; “Um homem dormindo”; “O sonho do idiota”), a inumação e a exumação (“Emparedado”; “Abrindo féretros”), sempre explorados com referência a essa dimensão fronteira ou contraditória: vida-morte, vigília-sono etc. A própria trama das contradições, como dado estrutural, funcionando internamente, ou no jogo entre os diferentes textos, sugere justamente o processo de busca de um espaço de exceção, não aderente a sistemas ou, no limite, ao sentido.

É preciso considerar, além disso, aquela gama temática presente em *Evocações* a par com os textos nos quais o poeta se coloca questões sobre a expressão artística e as formas, como em “Intuições”, “Espelho contra espelho” e mesmo “No inferno”, misto de metapoema e profissão de fé artística, esteeda numa particular leitura da obra de Baudelaire. Essas dimensões liminares, portanto, são indicativas do processo de construção de uma “expressão-outra”, por meio da qual seria possível não exatamente nomear, mas, justamente, e simultaneamente, inflar a significação em direção a uma possível desestabilização do já existente: daí a busca contraditória, a dramatização das oposições, o jogo dos conceitos em debate, o próprio derramamento efusivo da voz lírica possibilitado pelo poema em prosa. Trata-se, como afirma Carlos Felipe Moisés, da “[...] luta contra o inapreensível de todas as coisas” (2012, p. 252), na qual o excesso dos

qualificativos, a dimensão abundante dos períodos, a dramatização da experiência da negação sugerem uma espécie de forcejamento dos limites expressivos para além da rotina. Tal é, justamente, a situação de “Espelho contra espelho”, nova proclamação do artista como “alma eleita”, *Assinalada*, contraposta à figura do, assim nomeado, *Asinino*; as duas, contraditórias, compõem uma trama que articula o jogo de dicotomias entre a busca da expressão absoluta e a prisão do já conhecido:

E tu, na impaciência, na inquietação do teu voo astral para as serenas Esferas, buscarás libertar-te, desacorrentar-te dos grilhões a que essa Rotina te prendeu, a que ela te sujeitou com a responsabilidade das primitivas camadas da Inteligência, para poderes afirmar que, como os Eleitos guiados a sós pelo Destino, tu também vieste só, representando um fenómeno desprendido no Espaço, sem leis de correlação no sentimento da tua Dor – uno e indivisível fenómeno no obscuro e perpétuo germinal da Natureza (Cruz e Sousa, 1995, p. 625).

A figuração do eu poético como figura de exceção encontra, todavia, na própria matéria do texto, alguns níveis de complexificação que parecem aprofundar os dilemas apontados. Nesse sentido, a par da questão expressiva, o poeta parece dramatizar uma espécie de experiência social particular, construída paulatinamente ao longo dos textos. Aqui, cabe evitar o risco do apelo direto ao biografema, já que a figuração da exceção, já presente na própria imagem do poeta marginalizado, é aprofundada pela dramatização da *persona* do poeta como negro, figura com a qual *Evocações* retoma o artista eleito de “Iniciado” e constrói, como em *crescendo*, o drama que se encerrará com a célebre cena final de inumação em vida do “Emparedado”. Ao longo da obra, assim, a sequência dos poemas introduz paulatinamente o estigma, a marca da exclusão, já presente na figura do poeta tal qual concebida inicialmente: à imagem do Eleito somam-se, portanto, outros tantos signos da exclusão, como em “Dor negra” e “A nódoa”, e não menos nas referências familiares empáticas em relação aos seus cadáveres, em “Abrindo féretros”. Em “Asco e dor”, contudo, a dramatização atinge algo como o paroxismo, quando o eu poético mira com desgosto e repulsa uma massa de pessoas negras, seus semelhantes, que festejam o Carnaval. O reconhecimento dispara o motivo angustiante que constitui o núcleo deste poema em prosa, expresso pelo doloroso horror da condição compartilhada:

Dor e asco dessa salsugem de raça entre as salsugens de outras raças.
Dor e asco dessa raça da noite, noturnamente amortalhada, donde eu vim
através do mistério da célula, longinquamente, jogado para a vida na

inconsciência geradora do óvulo, como um segredo ou uma relíquia de bárbaros escondida numa furna ou num subterrâneo, entre florestas virgens, nas margens de um rio funesto... [...]

Dor e asco dessa esdrúxula, absurda turba bruta que além, sob a tarde, uivava, desprezivelmente ridícula, na infrene mascarada, com os seus ínfimos vultos sinistros transfigurados em crocodilos, em serpentes, em sapos, em morcegos, em monstros bifrontes, todos, todos da mesma origem tenebrosa de onde eu vim, negros, sob a lua selvagem e sonolenta dos desertos, no seio torcido das areias desoladas... (Cruz e Sousa, 1995, p. 574).

Para além de qualquer simplificação, que residiria em uma suposta adesão do poeta aos preconceitos correntes da ciência raciológica coeva, é necessário notar a dramatização operada pela voz lírica, que parece levar ao paroxismo a monstruosidade dos personagens representados, algo como uma encenação do horror, referendado pela zoomorfia e pela bestialização, bem como pelo tensionamento da situação a partir de uma efusão verbal construída *ad absurdum*. Em “Asco e dor”, em especial, se constrói uma espécie de inflação dos sentidos, todos eles tendentes à sugestão de exclusão do eu poético, pressuposto para o desencadeamento da encenação do emparedamento, no poema em prosa que dá fecho ao livro. Assim, as quatro paredes ao final de “Emparedado” não parecem ser, senão, as limitações dos sentidos que o constroem: o poeta “[...] dos de Cam, maldito, réprobo, anatemizado” é encerrado entre as paredes de “Egoísmos e Preconceitos”, “Ciências e Críticas”, “Despeitos e Impotências”, “Civilizações e Sociedades” (Cruz e Sousa, 1995, p. 672-673). Ainda, “Emparedado” retoma a dicotomia entre o poeta eleito e os representantes da rotina, da “[...] decrépita Convenção com letras maiúsculas” (1995, p. 665). Desse modo, o texto de encerramento afigura-se como um corolário, em que o eu poético, figurado em “Iniciado” como o ser de exceção, após os delineamentos enunciados na forma de espaços liminares ou no aprofundamento do drama íntimo, parece levar ao cúmulo a construção de sua excepcionalidade, o que não apenas ata os fios de sua localização à parte no campo da sua poética forçosamente marginal, como também justifica a opção pelo poema em prosa, pelo que ele permite de flexibilidade para a construção da vasta e complexa trama textual da voz lírica. E, não menos, por ele próprio ser um gênero de exceção, propício à experimentação de uma poesia que se quer construir como um espaço de exceção; ou, como formula lapidarmente Simone Rufinoni (2024, p. 216), trata-se da “[...] necessidade de uma nova linguagem para uma nova dor”.

Evocações, desse modo, é uma obra exemplar, talvez ainda pouco explorada no que tange ao seu papel como representante de um momento de transição na poesia nacional.

Se o simbolismo brasileiro *parece* ter ocupado papel mais lateral que seus contemporâneos europeus ou hispano-americanos, ao menos na condição de ponto de ruptura flagrante, com desdobramentos posteriores, não há dúvida de que representou uma inquietação expressional paralela à ocorrida por outras plagas. O espaço de exceção, categoria pela qual é possível mirar a empreitada poética de Cruz e Sousa, pode ser uma contribuição para a rediscussão do papel da literatura entresséculos na formação da poesia moderna no país, para além da reflexão guiada pela hegemonia intelectual referida à realização nacional das vanguardas, marcadamente no modernismo de 1922. O poema em prosa sousiano, nesse sentido, carece de maior atenção, especialmente no que ele revela acerca dos dilemas da expressão poética, da *crise de vers* finissecular, em direção à constituição de uma liberação da versificação e da criação poética modernas.

SPACE OF INVENTION, SPACE OF EXCEPTION: THE CASE OF THE PROSE POEM IN CRUZ E SOUSA

ABSTRACT: This work aims to propose the category of "space of exception" as a possible approach to the poetic production of Cruz e Sousa, especially his prose poems. In this sense, based on the notions of "space of invention" (Salete de Almeida Cara) and "space of possibilities" (Pierre Bourdieu), we believe that reflection on the much-mentioned marginality of Brazilian symbolist poetry may be productive, considering possibilities of aesthetic innovation representatives of an internal dynamic within the Brazilian literary field of the time.

KEYWORDS: Cruz e Sousa; Symbolist poetry; Literary field; Prose poem.

ESPACIO DE INVENCION, ESPACIO DE EXCEPCION: EL CASO DEL POEMA EN PROSA EN CRUZ E SOUSA

RESUMEN: Este trabajo tiene como objetivo proponer la categoría de “espacio de excepción” como una posible vía de abordaje para la producción poética de Cruz e Sousa, en especial para sus poemas en prosa. En este sentido, a partir de las nociones de “espacio de invención” (Salette de Almeida Cara) y “espacio de lo posible” (Pierre Bourdieu), creemos que es fructífera la reflexión sobre la tan mencionada marginalidad de la poesía simbolista brasileña, teniendo en cuenta las posibilidades de innovación estética representativas de una dinámica interna al campo literario brasileño del momento.

PALABRAS CLAVE: Cruz e Sousa; Poesía simbolista; Campo literario; Poema en prosa.

REFERÊNCIAS

ARARIPE JÚNIOR. Movimento literário do ano de 1893. In: ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica*. Rio de Janeiro: MEC; Casa de Rui Barbosa, 1963. p. 105-194. v. 3.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2020.

BERNARD, Suzanne. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Nizet, 1969.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lúcia Machado. 2. ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5. ed. Campinas, SP: Sétimo Selo, 2024.

CARA, Salette 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.

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

GÓES, Fernando. Cruz e Sousa ou O carrasco de si mesmo. In: GÓES, Fernando. *O espelho infiel*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1966. p. 63-94.

GOMES, Mariana Albuquerque. Aos simbolistas, as margens: experiências estéticas e subjetividades políticas marginalizadas. *Transversos: revista de história*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 188-221, 2017. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/transversos/article/view/27621>. Acesso em: 16 mar. 2026.

MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Ed. de Henri Mondor e Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1974. (Col. Bibliothèque de la Pléiade).

MOISÉS, Carlos Felipe. A modernidade de Cruz e Sousa. In: MOISÉS, Carlos Felipe. *Tradição & ruptura: o pacto da transgressão na literatura moderna*. Vila Velha, ES: Opção, 2012. p. 247-256.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2 v.

PIRES, Antônio Donizeti. *Pela volúpia do vago: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*. 2002. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Araraquara, 2002.

ROMERO, Sílvio. A literatura. In: *Livro do centenário (1500-1900)*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1900. p. 1-125.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *A forma negra da morte: satanismo e escravidão no poema em prosa de Cruz e Sousa*. São Paulo: Alameda, 2024.

SANTIAGO, Emmanuel. Jabuticaba literária: Parnasianismo brasileiro, crítica literária e “arte pela arte”. *Teresa*, São Paulo, n. 18, p. 151-164, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. 36. ed. Paris: Gallimard, 1954.

SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In: BRADBURY, Malcolm; MACFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia da Letras, 1989. p. 285-300.

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. No inferno, no Brasil: a trama baudelairiana em Cruz e Sousa. *Soletas*, Rio de Janeiro, n. 52, p. 29-49, 2025.

SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. *Cruz e Sousa na imprensa carioca: do Missal aos Últimos sonetos (1893-1905)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2022.

SOUZA, Luiz Alberto de. *"Os desclassificados do destino": Cruz e Sousa e os primeiros simbolistas* (Rio de Janeiro, 1888-1898). 2017. Tese (Doutorado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2017.

VERÍSSIMO, José. Um romance simbolista. A *Giovanina*, do Sr. Afonso Celso. In: VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976. p. 73-86. (Série 1).

VERÍSSIMO, José. Uma poetisa e dois poetas: D. Júlia Cortines, Luís Guimarães Filho, Cruz e Sousa. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977. p. 91-102. (Série 6).

VÍTOR, Nestor. Cruz e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: INL, 1979. p. 104-145. (Coleção Fortuna Crítica, v. 4).

Submetido em 30/01/2026

Aprovado em 11/03/2026

Publicado em 31/05/2026
