

**LEONARDO PEREIRA DE OLIVEIRA**

**A TENSÃO LÍRICA NO SIMBOLISMO DE CRUZ E SOUSA**

**PORTO ALEGRE  
2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA  
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA  
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

**A TENSÃO LÍRICA NO SIMBOLISMO DE CRUZ E SOUSA**

**LEONARDO PEREIRA DE OLIVEIRA  
ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANA MARIA LISBOA DE MELLO**

Dissertação de Mestrado em LITERATURA BRASILEIRA, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE  
2007**

# AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente a Juliana Beatriz Klein, que tanto escutou e tanto colaborou para o trabalho com idéias, bibliografia, paciência e amor. Expresso minha gratidão ainda a todos os relacionados abaixo:

À Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello, dedicada ao incentivo de uma leitura rica da literatura, criando sempre novos leitores de poesia.

A Cláudia Bittencourt, que me permitiu equilibrar emprego e Mestrado.

Aos amigos de conversas descontraídas e teóricas, tanto na sala de aula, quanto (especialmente) fora dela, particularmente Flávia Westphalen, Leandro Maia e Pedro Gonzaga.

À inestimável ajuda, tanto direta quanto indireta, de Juliana Santos, amiga generosa e constante a quem devo muito da construção deste trabalho.

A amigos e familiares cuja disposição e colaboração constantes me acompanharam pela longa trajetória até esta dissertação. Em especial, a Francisca Vargas, pela pronta ajuda em quaisquer de meus projetos; a Leonor Simioni, pelo companheirismo desde nosso primeiro dia de vestibular; e a Vanessa Nachtigall, pela amizade constante, pelo carinho e pela sinceridade.

## RESUMO

A obra de Cruz e Sousa foi explicada, por muito tempo, por fatores biográficos, entre os quais a sua origem africana. A biografia, até hoje, é o principal fundamento de significativa quantidade de textos críticos produzidos sobre o poeta desde a época em que estava vivo. Neste trabalho, buscamos produzir uma análise de Cruz e Sousa e de sua poética centrada nos textos. Consideramos que, como qualquer outro poeta, ele deve ser avaliado por características estéticas e por seu impressionante potencial de produzir múltiplos sentidos, promovendo as mais diferentes interpretações. Tendo Cruz e Sousa a relevância que possui para a literatura brasileira, sua posição canônica entre os nossos autores não pode ser explicada apenas por uma vida sofrida. A contradição suposta por boa parte da crítica entre ser negro e simbolista é ainda menos satisfatória para revelar a riqueza de seu processo poético. Questionamos leituras anteriormente feitas de sua obra, mas não afirmamos a leitura racial simplesmente superada. Ela tem tanta força na tradição crítica que consideramos insuficiente afirmar essa superação sem discuti-la e, ao mesmo tempo, procuramos entender como ela também pode contribuir na demonstração da multiplicidade de sentidos que Cruz e Sousa cria em seus textos. Discutimos as imagens de sua poesia, confrontando seus sentidos até encontrarmos o esfacelamento de uma lógica semântica superficial, demonstrando que o uso cruz-sousiano de palavras é caracteristicamente simbólico. Nenhum de seus termos prediletos como “virgindade”, “Satã”, “Cristo”, “África”, “branca”, “negra” podem ser satisfatoriamente compreendidos com menos do que dois ou três sentidos simultâneos. Essas significações, em geral, são mesmo contraditórias, característica que transforma, como demonstraremos, tais palavras cotidianas em verdadeiros símbolos, permitindo reconhecer uma base de trabalho de linguagem de uma profundidade subestimada pela leitura que quer encontrar em sua biografia o motivo e a compreensão últimos de seus textos.

## RESUME

Pendant longtemps, l'œuvre de Cruz e Sousa a été expliquée par des facteurs biographiques, parmi lesquels son origine africaine. Jusqu'à présent, la biographie est le principal fondement de la grande quantité de textes critiques produits sur le poète depuis l'époque où il vivait. Dans ce travail, nous chercherons à produire une analyse de Cruz e Sousa et de sa poétique centrée sur les textes. Nous considérons que, comme n'importe quel autre poète, il doit être évalué par des caractéristiques esthétiques et par son impressionnant potentiel à produire des sens multiples, en promouvant les plus différentes interprétations. En résumé, vu l'importance de Cruz e Sousa pour la littérature brésilienne, sa position canonique entre nos auteurs ne peut pas être expliquée que par une vie de souffrances. La contradiction supposée par une bonne partie de la critique entre être noir et symboliste est encore moins satisfaisante pour révéler la richesse de son processus poétique. Nous questionnerons des lectures faites précédemment de son œuvre, mais nous n'affirmerons pas la lecture raciale simplement dépassée. Elle a autant de force dans la tradition critique que nous considérons insuffisant d'affirmer ce dépassement sans le discuter et, en même temps, nous essaierons de comprendre comment elle peut aussi contribuer à la multiplicité de sens que Cruz e Sousa crée dans ses textes. Nous discuterons les images de sa poésie, en confrontant leurs sens jusqu'à ce que nous arrivions au démantèlement d'une logique sémantique superficielle, en démontrant que l'utilisation de Cruz e Sousa de mots est caractéristiquement symbolique. Aucun de ses termes favoris comme "virginité", "Satan", "Christ", "Afrique", "blanche", "noire" ne peuvent être compris de manière satisfaisante avec moins de deux ou trois sens simultanés. Ces sens, en général, sont même contradictoires, caractéristique qui transforme, comme nous le démontrerons, de tels mots quotidiens en des vrais symboles, permettant de reconnaître une base de travail de langage d'une profondeur sous-estimée par la lecture qui désire trouver dans sa biographie la raison et la compréhension ultimes de ses textes.

‘I in thy persevering shall rejoice,  
and all the Blest: stand fast; to stand or fall  
free in thine own Arbitrement it lies.  
Perfect within, no outward aid require;  
and all temptation to transgress repel.’

Archangel Raphael

Paradise Lost – Book VIII

John Milton

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1 CONTEXTO CULTURAL E SATANISMO.....</b>	<b>17</b>
1.1 A recepção de Baudelaire no Brasil.....	20
1.2 A repercussão dos simbolistas franceses em Cruz e Sousa.....	27
1.3 Satã e arte.....	32
1.4 Religiosidade e arte.....	41
1.5 “Don Juan aux Enfers” e “No Inferno”.....	45
<b>2 LIMIAR, ANTÍTESE E ASCENSÃO.....</b>	<b>52</b>
2.1 Realidade, isolamento e maldição.....	53
2.2 Herói no limiar.....	64
2.3 Pregar, pecar e viver.....	76
2.4 Imagem poética.....	89
2.5 Ampliação da antítese.....	96
2.6 Dissolução.....	102
2.7 Cristalização.....	112
<b>3 ESCRAVIDÃO DE SENTIDO.....</b>	<b>119</b>
3.1 Beatífica Escuridão, Sonho Negro.....	127
3.2 As mulheres e a sociedade.....	137
3.3 <i>Virgo intacta</i> .....	144
3.4 Faces da vida.....	150
3.5 Faces da morte.....	158
3.6 Alquimia e Gênese.....	170
<b>4 CONCLUSÃO.....</b>	<b>182</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>187</b>

# INTRODUÇÃO

A vida de Cruz e Sousa apresenta diversas características que, a nosso ver, desestimulariam qualquer avaliação literária centrada em julgamentos biográficos. Ele foi um negro, filho de escravos, nascido quase três décadas antes da Abolição. Teve uma educação de brancos, fato de exceção, mas não de exclusividade. Nasceu na província e conviveu com preconceitos e respeito ao mesmo tempo (como do admirado Fritz Müller, que o mencionou argumentando contra as teorias racistas da ciência). Cruz e Sousa afirmou, a certo ponto da vida, ser ariano por conquista e via nisso uma apropriação da cultura “branca”, que tanto dominou e desenvolveu em seu espírito. Ao mesmo tempo, assumia-se como negro e não ignorava o sofrimento dos outros filhos de escravos do país. Não encontrava contradição entre essa valorização da cultura européia (diferenciada, por exemplo, da maioria dos “brancos” brasileiros com quem convivia) e o orgulho de sua própria raça. Quando fosse respeitado ou aceito, jamais seria *apesar* de negro ou de forma submissa, como a sociedade imaginava que coubesse aos de sua raça. Casou com uma negra, teve quatro filhos, dois dos quais morreram enquanto ainda vivo. Tratou, em sua própria casa, da loucura de sua esposa até que ela alcançasse a recuperação. Morreu de tuberculose e em flagrante pobreza.

Seus desejos, sonhos, mentalidade, sentimentos e, especialmente, sua formação cultural são tão distantes de quaisquer experiências do leitor brasileiro contemporâneo que críticas de sua obra feitas com pressupostos “psicológicos” (aproveitando o completo desconhecimento que temos de seus sonhos, associações e mesmo de grande parte de sua vida, ou seja, de tudo em que uma análise psicológica se baseia) sempre deixarão a desejar, em especial no caso de críticas literárias.

Suas verdadeiras crenças, anseios, angústias e recalques não são de nossa alçada, mesmo que os utilizássemos para fundamentar elogios. Apesar de a crítica literária ter se afastado diversas vezes da (sempre frustrada) “psicologia” do autor, esse é um caminho recorrente nos trabalhos sobre determinados escritores, Cruz e Sousa em especial. Por isso mesmo, raramente se buscam sentidos simbólicos, irônicos, debochados e distorcidos que o poeta porventura empregue, apropriando-se dos discursos de sua época. Sempre que Cruz e Sousa trata de qualquer tema capcioso (como “mulheres” ou “negros”), essa abordagem é associada à condição de “negro neurótico”, triste por sua origem racial. Roger Bastide foi o grande perpetuador dessa linha interpretativa, apesar de seus trabalhos não darem destaque a essa leitura como análise literária.

Não consideramos que a crítica não possa aproveitar ferramentas inspiradas nos desenvolvimentos da psicologia, no entanto elas não podem servir para definir plenamente a obra de um autor, fechando sua leitura, tal como aconteceu com Cruz e Sousa. Apesar de Bastide indicar a possibilidade (ou mesmo estimular) novas leituras, sua interpretação foi, em geral, aproveitada de forma bastante estreita. Mesmo que autores como Massaud Moisés e Franklin de Oliveira critiquem diretamente essa forma de analisar a poesia cruz-sousiana, e que diversos outros teóricos simplesmente descartem a abordagem “psicológica” à obra de Cruz e Sousa<sup>1</sup> (baseada realmente numa visão sobre sua raça e não no inconsciente do autor), a imagem e o ensino da obra do poeta, assim como os materiais mais acessíveis e as revistas acadêmicas mais variadas, estão marcados por esse fechamento crítico. A discordância com essa “psicologia” do autor marca o presente trabalho, pois grande parte de nossa leitura não abandona críticos que se fecham em Bastide, mas dialoga com suas análises.

O tronco de que esses críticos fazem parte é anterior à leitura feita pelo estudioso francês. De Sílvio Romero, Araripe Jr. e José Veríssimo herdamos a visão de Cruz e Sousa como o poeta essencialmente negro, que tirou do sofrimento de raça a sua sensibilidade, herdou no sangue o ritmo d’África e dominou, bem ou mal, as formas brancas da literatura francesa. Apesar de o trabalho de Roger Bastide comandar a análise brasileira da obra cruz-sousiana, as linhas principais a serem consideradas datam, enfim, da época em que o poeta ainda vivia. É deles que recebemos a leitura naturalista, cujo aspecto principal entendemos, atualmente, como “racista”, e que foi desenvolvida por Roger Bastide com preocupações sociológicas (diferente das intenções literárias dos primeiros leitores). O crítico francês terminou por firmar Cruz e Sousa no cânone nacional, mas sedimentar a leitura da obra.

Por mais que críticos seqüencialmente lutem para deixar flagrante a seus leitores que *eles* estão executando uma análise não-racista de Cruz e Sousa, todo conflito sobre sua obra, ao herdar os temas da crítica inicial, herda também o racismo de alguma forma, pois precisa justificar, ao que parece, que Cruz e Sousa foi, ou não, racista, que considerou, ou não, seus “irmãos de cor”, e muitas vezes sua imagem varia entre ser bom “*apesar de negro*”, especial posicionamento dos primeiros admiradores, e ser bom “*porque era negro*”, posicionamento mais moderno. Sua revolta e, em alguns casos, seu ritmo supostamente *lundu* (justificado em geral por herança genética) são tratados como valores estéticos em si mesmos. Até o elogio póstumo recebido de Sílvio Romero foi justificado publicamente, por Alberto de Oliveira,

---

<sup>1</sup> Usamos aspas para psicologia porque Roger Bastide nega que esteja utilizando a psicanálise, mas aproveita seus termos e chega a conclusões sem apresentar outra linha teórica, mesmo que abandonar a psicanálise não seja o mesmo que abandonar a psicologia. O que acaba por fazer é uma leitura que não pretende arcar com as exigências freudianas e que, no entanto, utiliza seus conceitos.

como pena que o crítico teria sentido após Nestor Vítor contar a sofrida vida do “pobre” Cisne Negro. Nestor Vítor criticou a postura de Alberto de Oliveira por distorcer de tal forma os fatos e não aceitar que Cruz e Sousa pudesse ser admirado por motivos estéticos, mas o poeta parnasiano fora apenas o primeiro a tentar relevar os elogios que recebe Cruz e Sousa com alguma anedota ou consideração biográfica, verdadeira ou não.

Não afeta apenas estudos temáticos o deslocamento que os primeiros críticos realizaram ao afastar sua obra do centro da análise para interpretá-la à luz de sua vida e de sua experiência particular na sociedade, compreendida conforme suposições e/ou resgate de declarações de amigos, em geral vagas. Trabalhos que consideram formalmente sua poesia são importantes para demonstrar sua qualidade, mas a escolha formal em si não implica necessariamente que Cruz e Sousa não seja lido como o poeta de temas como “raça”, “exclusão social”, “ascensão” e “obsessão pelo branco”. Tratar da forma de sua poesia para demonstrar, por exemplo, sua herança rítmica da África continua obedecendo às linhas traçadas pela crítica do século XIX.

A vida de qualquer indivíduo pode ser facilmente dividida entre experiências sociais e psicológicas. Portanto, a consideração estética de seu texto que se apropria da leitura bastidiana volta-se com naturalidade do racismo para a psicologia e a biografia. Os textos poéticos, voltados ao *eu*, podem ser lidos em relação ao eu-lírico ou interpretados como autobiográficos. O crítico que trata da estética de Cruz e Sousa conforme a visão bastidiana termina, assim, por ter de interpretar também a vida do poeta, situação em que não pode evitar os julgamentos étnicos, sejam positivos ou negativos.

Bastide estabeleceu essa análise psicológica e social de Cruz e Sousa com base na “superação da linha de cor”, ou seja, na busca da ascensão social, o que dependia de uma vitória sobre as barreiras impostas aos negros. Esse “sentido profundo” termina por ser a justificativa única de sua poesia, o significado por trás do texto, essencialmente a própria redução da leitura. Atrair-se à interpretação de Bastide termina por exigir uma reprodução da busca de um sentido profundo único. O texto e seus símbolos (advindos da alquimia, do budismo e de outros sistemas simbólicos...) não são interpretados em si mesmos e em suas relações, pois suas variações semânticas não interessam se, supostamente, o próprio poeta já foi decifrado pelo determinismo elogioso. Subjaz a essa compreensão a idéia do poema como charada, com um sentido escondido por trás do jogo estético. A solução final do poema, numa análise biográfica, revela-se na resposta de uma pergunta essencialmente insolúvel: “o que motivou o poeta?”.

Os jogos de sentido e a dissolução de uma significação única não são lidos como sendo o poema em si, mas justificados “efeitos de sua posição racial”. Portanto, mesmo que se deseje evitar ou superar a discussão étnica, não é possível fazê-lo sem restituir à obra a posição de destaque e ao indivíduo Cruz e Sousa o papel de autor, subalterno, em considerações *literárias*, aos sujeitos líricos por ele criados.

Neste trabalho, não buscamos o sentido último, profundo, “verdadeiro” de sua poesia, mas nos dispomos a realizar exegeses múltiplas dos símbolos do poeta conforme possibilidades que encontramos no próprio texto. Muitas vezes, o que é analisado choca-se diretamente com conclusões “definitivas” ou com as “chaves das charadas” a que outros críticos chegaram, e demonstramos, na linguagem de Cruz e Sousa, o porquê.

Não é necessário abandonar a leitura social simplesmente pela diminuição do peso étnico, mas Cruz e Sousa pode ser tratado como um poeta ao invés de um “negro poeta”. O principal aspecto da leitura aqui exercida considera sentidos que os leitores podem produzir frente à sua obra ou a textos específicos sem o conhecimento de sua biografia. Ao mesmo tempo, consideramos interessante questionar as leituras centradas na etnia com outros aspectos de sua biografia que servem para transtorná-las.

Aproveitamos diversas possibilidades de leitura neste trabalho desde que cada interpretação seja coerente internamente. Nem todas as nossas análises, porém, são coerentes entre si, pois aproveitamos o maior número de ângulos possíveis da riqueza semântica dos símbolos de Cruz e Sousa (considerando os limites de tamanho do trabalho e nosso objeto de estudo). Se estes se diferenciam do signo pela indefinição de significado, ou seja, por apontar para diversos sentidos cuja totalidade não pode ser expressa plenamente pela linguagem verbal, a poesia simbolista de Cruz e Sousa não pode ser contida por uma leitura tematicamente unidirecionada. Ao mesmo tempo, o todo de um poema, de um livro ou de uma obra produz determinados sentidos, de algum modo, coerentes entre si para cada leitura. Sendo o Simbolismo uma estética que priorizou o sentido vago e a espiritualidade, em oposição ao mundo progressivamente cientificista em que seus autores viviam, consideramos mais relevante ler a poesia cruz-sousiana focados na dissolução do sentido único e na produção de sentidos efêmeros, símbolos em si do olhar para a transcendência. Nesse processo, a contradição tem especial destaque, conforme demonstraremos. Considerações acerca de oposições internas aos poemas e entre as leituras apresentadas aqui, portanto, são necessárias para percorrer o caminho de construção do que chamaremos de tensão poética, base estrutural da dissolução do sentido.

Nosso *corpus* é a obra simbolista do poeta, e selecionamos os livros que publicou em vida ou que organizou: *Missal*, *Broquéis*, *Faróis*, *Evocações* e *Últimos Sonetos*. Apresentamos uma posição francamente oposta a certas análises muito difundidas desses livros. Por exemplo, a presença da mulher negra é sempre associada a sentidos pejorativos ou baixos, de tal forma que, quando o poeta fala pejorativamente do corpo de uma mulher, imediatamente associa-se o poema ao retrato da negra, mesmo que não haja referência à cor de pele no poema. Existem, no entanto, diversos tratamentos de mulheres negras e mesmo motivos para se questionar quais mulheres são ou não negras na obra do poeta.

A indefinição de significados que buscamos, infelizmente, não pode ser levada às últimas conseqüências, pois este é um texto analítico, de forma que alguns sentidos precisam ser estabelecidos ou aceitos, mesmo que provisoriamente, para que uma análise racionalmente explicativa seja construída. Dentro do possível, no entanto, escolhemos alguns dos principais símbolos de sua obra e testamos diferentes sentidos e leituras que eles permitiam pelo simples confronto das idéias associadas a eles por Cruz e Sousa.

Como a tensão lírica é analisada aqui como fundamento estrutural para contradizer grande parte da leitura conhecida de Cruz e Sousa, consideramos importante começar o trabalho por questionamentos dessa leitura. Assim, no primeiro capítulo, trabalhamos o contexto brasileiro do poeta, levantando questões sobre a influência francesa. Após essa rápida discussão, analisamos efetivamente o aproveitamento cruz-sousiano dos poetas europeus e como esse contato provoca mais questões a seu respeito do que propriamente as responde. Nasce dessa discussão a necessidade de trabalhar o satanismo literário e algumas visões sobre religiosidade em sua lírica.

Aproveitando os problemas de leitura apresentados, chegamos, no segundo capítulo, à discussão temática da tensão de símbolos em Cruz e Sousa. Ela se manifesta num padrão bastante geral: a idéia de limiar. É muito comentado que o poeta vai ao limite entre vida e morte, e que isso permite analogias dentro de seus textos, mas é interessante que o limiar propriamente entre vida e morte seja raras vezes o tema central. As analogias entre diferentes limiares são inúmeras, a tal ponto que a idéia de limiar em si parece afetar os sentidos de todos os símbolos. Não apenas entre o sagrado e o profano ou entre o céu e o inferno, mas entre o branco e o preto, entre a noite e o dia (nos crepúsculos e alvoreceres), entre a terra e o mar (posição reveladora do poeta em “Só!”) e entre os mais diversos objetos de seus textos. É essa generalidade que revela sua base não-temática, sua estrutura lingüística: a antítese. Ao mesmo tempo, por ser expresso no tema, o limiar serve a uma demonstração mais clara dessa antítese que o constrói.

O limiar (ou a antítese) permite-nos encontrar um centro de leitura, definir um objeto de estudo, sem fixar os sentidos de nenhum dos símbolos da obra. Atrelar a mulher branca à idealização, ou a negritude à revolta, ou ainda o cristianismo à ingenuidade puritana, por exemplo, retira desses termos seu uso simbólico. Já a análise da antítese, por ser esta um processo de linguagem, pressupõe uma forma de produzir o efeito poético sem predeterminar, antes mesmo da leitura, o valor ético ou ideológico desse efeito. A construção de alguns poemas pode acenar na direção do tema racial. Se nos satisfizemos apenas em encontrar aquilo que José Veríssimo desrespeitosamente já apontava, deixamos de explorar novos sentidos mais interessantes e atuais da obra de Cruz e Sousa, não excluídos pelo poeta ao aludir o tema do racismo. Qualquer poema pode ser enriquecido por tal questão, desde que o leitor não finalize sua análise assim que encontrar a primeira asserção aparentemente racial.

Conforme a leitura que buscamos desenvolver, tratar da antítese poética é trabalhar o próprio processo que torna suas palavras símbolos. Tanto nossa interpretação depende da destruição de associações fixas quanto se centra na produção dos sentidos indefinidos. No entanto, como transitamos do tema para a estrutura, e variamos a fixidez de determinados símbolos conforme criamos análises diferentes, em determinados momentos deste trabalho, trataremos de alguns poemas com interpretações mais literais, ou seja, consideraremos os símbolos de forma mais linear do que em outros momentos. Isso foi necessário e não afeta o todo do trabalho, pois, seguindo nossa conclusão estrutural, o leitor pode criar suas próprias leituras, tematicamente contraditórias com as aqui apresentadas, e ainda comprovar a maleabilidade de sentidos do poeta e nossas afirmações quanto à antítese. Ao mesmo tempo, com essa conclusão, não pretendemos criar o projeto de uma leitura única e final da obra, apenas uma forma de explorá-la que ressalte sua riqueza e atualidade.

O sentido do limiar, na poesia de Cruz e Sousa, associa-se à metafísica, o que nos leva novamente ao tema da religiosidade. A biografia justifica, muitas vezes, leituras simplificadas da religiosidade como voltada para o cristianismo. Para o leitor, no entanto, que considera o eu-lírico e não o autor histórico, o paganismo fornece rica possibilidade de associações. Cruz e Sousa não estabelece fronteiras simbólicas, inspirado no mundo e na natureza mais do que em algum sistema religioso. Dessa forma, podemos relacionar seus sentidos mais diversos com diferentes religiões, não necessariamente pelo aproveitamento dogmático nem pelo teórico, mas pelo acesso do eu-lírico aos mesmos campos mágicos e naturais do mistério da existência. Paralelamente, seus símbolos cristãos permitem questionamentos internos (em especial considerando a Bíblia, curiosamente não referida por críticos que insistem em seu

cristianismo). O próprio efeito de mistério religioso seria falho se sua faceta cristã fosse uma simples reunião de símbolos.

A análise da antítese e de suas ampliações estruturais na formação da imagem poética possibilita a retomada de temas como a crítica bastidiana e os termos tradicionalmente lidos de forma pejorativa. Nesse caminho de leitura, trabalhamos a vida, o corpo e a sociedade. Em seu contato com a religiosidade, analisamos a alquimia e seus aproveitamentos por Cruz e Sousa para discussões metapoéticas.

No terceiro capítulo, com as possibilidades de leitura trabalhadas neste estudo, abordamos os sentidos positivos daqueles símbolos mais marcantes da crítica, o “negro” e a “mulher”. Seus sentidos religiosos, metafóricos, críticos, irônicos, metafísicos e metapoéticos são analisados conforme sua relação com a construção lírica de Cruz e Sousa.

Tratar dos símbolos femininos levanta algumas questões que precisam ser adiantadas. Metafisicamente, muitas vezes, o “mundo material” costuma ser tratado como o lugar da multiplicidade, em oposição à unidade divina ou transcendente. A divisão simbólica primordial do ser humano é feita, em geral, entre masculino e feminino. Em muitas das leituras aqui exercidas, essa divisão não representa diferenças de gênero, pois não se refere a uma compreensão fisiológica ou sexual da musa do poema. Aproveitando o simbolismo hindu, para exemplificar, Shiva pode ser entendido como o deus destruidor. Seu poder às vezes é referido por “Shakti”, que é, ao mesmo tempo, sua esposa. Como poder de Shiva, Shakti é um aspecto seu e (não apenas por essa analogia) Shiva é também “ela”. São as características dos diferentes estágios destrutivos de Shiva que determinam se tratamos de um aspecto feminino ou masculino em cada situação. A questão fisiológica do gênero é, assim, diminuída e às vezes plenamente irrelevante entre o feminino e o masculino míticos. Algumas de nossas leituras transitam entre as mulheres e essa religiosidade que transcende absolutamente o gênero. É importante, assim, que se esteja atento a diferentes níveis simbólicos entre leituras diversas de um mesmo poema.

Ainda quanto à religiosidade, devemos fazer considerações sobre a presença de outras questões de ordem metafísica na poesia de Cruz e Sousa. Tradicionalmente a existência parte do estado transcendente por meio de um aspecto duplo, fruto da primeira dissociação. Esta se expande até a multiplicidade infinita que contempla todos os indivíduos. Por exemplo, cada cadeira é apenas uma projeção da Idéia platônica de cadeira. Metafisicamente, o aspecto material da realidade é, portanto, uma declinação da perfeição uma e primeira do outro aspecto, a Idéia, a origem, sempre verdadeira e inacessível, independente da nomeação que receba.

Explicada das mais variadas formas pelas diversas teorias metafísicas, essa fonte essencial é algo permanente e constante, reconhecida em todas as coisas, no mínimo, desde a filosofia de Parmênides. Algo do princípio da criação sobrevive em cada criatura. Pode ser o Deus em todos nós do cristianismo ou a Vontade de Schopenhauer, por exemplo. A experiência mística dá-se pelo acesso ou *insight* dessa essência, seja por sonho, meditação ou filosofia. Sempre que a humanidade contempla uma determinada permanência na constante mutação do mundo (podendo a própria mutação ser a constante), ou um princípio que parece nortear a existência em oposição à certeza do caos, tem-se acesso ao máximo de compreensão desse princípio. Assim, também é característico na metafísica que se assuma o ser humano como incapaz de entender plenamente tal verdade última, o que é análogo à sua incapacidade de vislumbrar deuses frente a frente sem que isso cause sua própria destruição, como em mitos gregos e hebraicos.

Exploraremos como Cruz e Sousa trata esse conhecimento e essa experiência vetada à mente humana e como o limite dessa compreensão, associado ao desenvolvimento da confiança no que está além, expressa-se na tranquilidade de muitos eu-líricos frente à dor da vida material, imperfeita. Esse limiar de compreensão mobiliza os principais símbolos aqui trabalhados, como “pecado”, “dor”, “negro”, “mulher”, “serpente”, “lua” e “virgem”. Também para essa aproximação metafísica do limiar, Cruz e Sousa não pode fechar o sentido de suas palavras, pois elas são signos incapazes de representar aquela perfeição una que está além da experiência humana. Qualquer trabalho de linguagem está aquém de tão alto objetivo, portanto o poeta simbolista escolhe indicar, insinuar ou criar o efeito no leitor de que seus poemas tratam de algo inatingível pela transfiguração das palavras em símbolos.

Conforme a proximidade desse limiar varia, de texto para texto, seus símbolos necessariamente veiculam sentimentos, realidades e imagens diferentes. Quanto mais seus símbolos permitem esses movimentos de sentido, mais poéticos se tornam. Os textos podem ser confrontados entre si, mas existem certas considerações a serem feitas (sempre) sobre a variabilidade do eu-lírico. A interpretação que se fundamenta no biografismo não nos serve também para esse entendimento, pois depende de um eu-lírico fixo, já que o Cruz e Sousa atrás de cada poema deveria forçosamente ser o mesmo, com, no máximo, alguma variação psicológica pela maturação. Se, no entanto, assumimos cada eu-lírico conforme cada texto que lemos, podemos analisar a variação de sentidos de sua linguagem partindo de pressupostos mais próximos ou mais distantes desse limite da própria linguagem, dessa aproximação com o transcendente.

Buscamos, portanto, demonstrar neste trabalho como a própria poesia de Cruz e Sousa permite entender a pluralidade semântica de suas palavras. Encontramos essa relação fundada no trabalho da antítese. Esta e o limiar constituem nosso objeto central e o horizonte de leitura. No entanto, não será raro que horizonte e objeto sejam sacudidos para que o último não se torne uma âncora e o primeiro não se torne uma prisão. A apresentação de leituras aparentemente contraditórias com outras aqui propostas visa a indicar que a tensão de sentidos pode ser fundadora de uma compreensão múltipla e, ao mesmo tempo, coerente quanto à análise da estrutura da obra. Justamente por sua poesia ser baseada na antítese, consideramos importante demonstrar como diversas leituras aparentemente discordantes terminam por se tornar mutuamente construtivas para a compreensão da linguagem de Cruz e Sousa.

# 1 CONTEXTO CULTURAL E SATANISMO

A busca das marcas do Simbolismo francês em Cruz e Sousa é uma tendência comum e fundamentada (em citações, epígrafes e referências do próprio poeta), pois ele costuma ser estudado isoladamente de outros brasileiros de seu tempo. O poeta, porém, era distante de seus pares apenas em talento e posterior relevância para o cânone. Noutro sentido, Cruz e Sousa não estava de forma alguma “isolado em sua estética”. Não foi ele, por exemplo, necessariamente o primeiro simbolista de nosso país. Raimundo Magalhães Júnior (1961), com base em Andrade Muricy, aponta Medeiros e Albuquerque como pioneiro do estilo em terras brasileiras, ainda antes de Cruz e Sousa conhecer a nova estética adequadamente por meio da leitura direta de alguns de seus principais autores. Certos críticos, como Walter M. Barbosa (1972), apontam *Aciones*, de Carlos Ferreira, como o princípio do Simbolismo brasileiro.

Sob a nomenclatura de simbolista, ainda menos exata então, e sob os títulos autoproclamados de “nefelibatas”, “decadentistas” ou simplesmente “novos”, diversos poetas apontavam marcas ou intenções de uma literatura inovadora. Alguns nomes como B. Lopes e Luís Delfino eram idolatrados, mesmo que ainda não tivessem publicado livros.

Além do contexto mais rico que o geralmente suposto, deve ser considerado, em relação ao contato da literatura com a França, o papel que a imitação ocupava no século XIX. Baudelaire foi um assumido imitador de seus ídolos e lamenta, em *Pequenos poemas em prosa* (2006), ter-se distanciado de seu modelo, *Gaspar da noite*, de Aloysius Bertrand. Da mesma forma, é notória sua valorização de Edgar Allan Poe pelos elogios e pela tradução que fez. Foi esta que pôde ler Cruz e Sousa, em 1889, graças a Gama Rosa, acelerando sua entrada definitiva na estética simbolista.

No Brasil do século XIX, como comenta Gloria C. do Amaral, não “há poeta que se preze que não tenha traduzido seus autores preferidos” (p. 34), ao mesmo tempo em que a “tradução, no século XIX, era (...), muito freqüentemente, uma interpretação do autor traduzido” (AMARAL, 1996, p. 41), tendo maior liberdade que a do século XX, afetada pelo desenvolvimento da lingüística e pelas crescentes preocupações de mercado.

Diversos outros autores leram e aproveitaram Baudelaire, como demonstram Antonio Candido, no ensaio “Os primeiros baudelairianos” (2003), e Gloria Carneiro do Amaral, no estudo *Aclimatando Baudelaire*, inspirado no mesmo ensaio. Em “Esoterismo e estética: Evocações de Cruz e Sousa”, Sonia Brayner afirma:

A experiência de Baudelaire com os *Petits poèmes en prose* (*Spleen* de Paris) já era muito difundida à época em que Cruz e Sousa começou seus trabalhos reunidos em *Missal* (1893). Muitos escritores se haviam feito notar em tentativas no possível gênero também em língua portuguesa. Raul Pompéia com suas “Canções sem metro” aparecera a partir de 1882, em jornal e, em livro, em 1900, após a morte. (1993, p. 172).

Seria de se esperar, portanto, que o contexto brasileiro e a criação de Cruz e Sousa fossem considerados em primeiro plano, e não de forma dependente e posterior à busca de traços estrangeiros em sua poesia, caminho mais comumente adotado pelos críticos. Muitas vezes, a comparação supera a interpretação dos textos de sua poesia, ainda que o aproveitamento de temas, com efeitos novos e diferentes, seja considerado já em si um valor. Dessa forma, Cruz e Sousa parece ser valorizado não como poeta, mas como tradutor.

Simbolistas franceses são ressaltados nas indicações diretas e textuais de Cruz e Sousa apesar de outros escritores, mesmo prosadores, anteriores ao Simbolismo, serem citados repetidas vezes pelo escritor, como Victor Hugo, Homero, Flaubert e Shakespeare. É inegável a importância de Baudelaire na poesia cruz-sousiana, mas que marcas foram essas e como Cruz e Sousa trabalhou com elas é menos nítido do que a coincidência (às vezes aparente) de temas, ritmos ou imagens.

Apesar do potencial construtivo de novas leituras que a comparação estrangeira geralmente permite, essa “novidade” é estranha ao caso de Cruz e Sousa. A forma de leitura típica e tradicional de sua poesia e de sua prosa já é a comparação. Paralelamente a lê-lo como negro (positiva ou negativamente), tratá-lo à luz de simbolistas estrangeiros remete à mais antiga crítica: os jornais de seu tempo. Adolfo Caminha, em apaixonado elogio, escreve: “Baudelaire é o seu guia neste inferno da vida, Baudelaire com o seu rir nervoso e galvânico, Baudelaire com o seu pessimismo invencível de superexcitado” inspirado na epígrafe de *Broquéis* (apud. MAGALHÃES JÚNIOR, 1961, p. 90).

A grande repercussão dos textos de Cruz e Sousa no ano de publicação de *Missal* e *Broquéis* foi o deboche ou, mais comumente, o silêncio. Portanto, apelemos para textos um pouco mais distantes do calor do momento. José Veríssimo, publicando em 1901, já 3 anos depois da morte de Cruz e Sousa, mas antes da publicação de *Últimos Sonetos*, tece críticas severas ao livro. A relação que faz com os franceses é representativa e estes, obviamente, permanecem no intocável topo do Olimpo no horizonte de Veríssimo. Nos *Estudos de Literatura Brasileira*, encontra-se o seguinte trecho:

O seu livro de versos *Broquéis* é apenas de um parnasiano que leu Verlaine, sem possuir deste, em grau algum, nem a facilidade de idealização poética, nem a sinceridade da emoção artística, nem a ciência inata da língua nem a plasticidade das formas métricas. Não há nessa reunião de poemas, na

maioria sonetos, nada, senão talvez a intenção gorada, que a faça classificar na poesia simbolista. São uma imitação falha de Baudelaire, modificado pelo poeta das *Fêtes galantes*. E a falta de emoção real, acaso o traço característico desses versos, é tal que surpreende. O livro de prosa do escritor, *Missal*, tem ainda menos valor que *Broquéis*. É um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes e colocadas umas após outras na ordem em que vão saindo, com raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso de maiúsculas. Uma ingênua presunção, nenhum pudor em elogiar-se e sobretudo nenhuma compreensão, ou sequer intuição, do movimento artístico que pretende seguir, completam a impressão que deixa este livro em que as palavras servem para não dizer nada. (VERÍSSIMO, 1976, p. 79-80).

Apesar da primeira recepção, o poeta, com o distanciamento da crítica ao longo dos anos, perdeu a imagem de simples imitador para a de grande leitor dos franceses. Era comum, mesmo então, que a comparação tendesse a conceder enorme notoriedade à literatura universal com que Cruz e Sousa dialoga e não centrasse o estudo sobre seu valor e seus próprios jogos estéticos. Ainda hoje é um risco sutil que acaba sendo grave para o autor: uma aproximação ou um distanciamento que consideram apenas as características por elas mesmas e não a maneira de sua metamorfose entre autores.

Esses precursores europeus e sua linguagem, os símbolos cristãos, as imagens do branco e a imagética simbolista foram retrabalhados para servir à sensibilidade de Cruz e Sousa. Uma janela no poema de Cruz e Sousa e uma no de Mallarmé não são a mesma janela, nem a mesma palavra, portanto nem o mesmo som ou símbolo. Mesmo que haja inspiração francesa no catarinense, a diferença é mais relevante para nosso trabalho. A intertextualidade faz parte da sensibilidade e da expressão do poeta, o que nos leva a considerá-la, mas sem esquecer que o foco da interpretação de *sua* poesia está nela própria, não na de seus ídolos.

É nesse sentido que grande parte de nossa discussão sobre satanismo aborda diferenciações e particularidades, não como interesse pela “originalidade” de Cruz e Sousa. Mesmo que aproveitemos o estudo de Roger Bastide, feito com essa preocupação, consideramos preferencialmente o posicionamento de Cecília Meireles: “Cada um de nós é uma repercussão.” (1929, p. 105). Mesmo assim, é relevante a demonstração que faz claramente o crítico francês de que, se não olharmos para o poeta meramente como um tributário da estética francesa, encontramos diferenças que enriquecem nossa leitura e entendimento. Deixar de restringir Cruz e Sousa nos moldes de seus ídolos permite entender os elementos do diálogo como parte intrínseca de seu texto.

## 1.1 A recepção de Baudelaire no Brasil

Nos últimos anos do século XIX, a poesia de sexualidade macabra não era mais novidade, nem era capaz de chocar a crítica. A leitura de Baudelaire, portanto, não poderia se limitar apenas a seu caráter sexual, mesmo que esse tenha sido o princípio da absorção de sua arte. É interessante observar a mudança de leitura de *Les fleurs du Mal* ao longo do tempo, conforme indicado por Gloria Carneiro do Amaral. O “satanista”, mesmo na França, é o primeiro a causar impacto e criar seguidores. Sobre o sanguinolento e macabro Baudelaire, Gloria do Amaral afirma que,

se quantificarmos, não é essa a tônica do livro. E nem se inserem nesta rubra perspectiva a espiritualidade azulada de ‘Le mort des amants’ ou a rósea melancolia de ‘Causerie’; nem mesmo a brancura flamejante de ‘L’aube spirituelle’ ou a ternura pálida e cálida de ‘Le Balcon’. (p. 18, 1996).

Ressalta-se, após a valorização satanista, o autor da arte pela arte e do *spleen*, elementos que ganham, enfim, destaque central.

Os primeiros poetas brasileiros que fazem referência a Baudelaire são os que não chegam a receber grande marca de sua poesia, como Luís Delfino, conforme demonstra Antonio Candido em seu estudo “Os primeiros baudelairianos”. A apropriação de sua poesia veio a acontecer, em seguida, centrada em seus temas. As cadências rítmicas, mesmo nas traduções, não tiveram o mesmo impacto.

Primeiro, portanto, o Baudelaire satânico, com uma visão extremamente erotizada. Satanismo e erotismo são ressaltados pela estética que seria nomeada Decadentismo, oposta à visão cientificista do Naturalismo, e confundida com o Simbolismo pelas grandes semelhanças. É particularmente marcada pelo interesse em relação ao mórbido e ao misterioso e também pelo excêntrico, voltada para sensações exageradas. “Múmia” é um exemplo de poema cruz-sousiano que se aproxima dessa estética na manifestação brasileira. Já os textos em que o eu-lírico chega em casa cansado da convivência vulgar dos cafés, cheios de “pretensos literatos” e entrega-se à busca solitária do Inefável lembram mais diretamente o Decadentismo tipicamente europeu, da aristocracia da alma.

Por um lado, os poetas novos sensualizam suas versões e traduções; por outro, sofrem ainda influências do Romantismo, perceptível na sobrevivência da musa romântica e no estilo legado por Álvares de Azevedo. Mesmo que o movimento seja negado pelos poetas da “nova estética”, é sensível a críticos diversos, como Machado de Assis, Massaud Moisés, Onédia

Barboza e Gloria C. do Amaral, que a leitura brasileira de Baudelaire era feita sob a sensibilidade byroneana que aqui perdurava, sendo creditado sempre o papel de Álvares nesse quadro. Aparecem marcadamente na poesia de Teófilo Dias “infância e nostalgia da terra natal; amores castos e puros; sentimentos melancólicos entrelaçados à natureza; autocomiseração em face da morte.” (AMARAL, 1996, p. 114).

O que os novos deixam claro é justamente que Baudelaire serve como crítica e força de renovação, como demonstra a poesia de Carvalho Júnior. De fato, se, à revelia das intenções expressas por Baudelaire, seus aspectos românticos foram os mais influentes aqui, o poeta francês também foi o que serviu para renovar a poesia brasileira e superar o já definhado Romantismo, como aponta Massaud Moisés em *O Simbolismo* (1967).

Apesar dessa apropriação consciente, mesmo que o surgimento no Brasil do refinamento simbolista pareça conseqüência de uma importação de modas européias, representa, em si, um movimento natural do apuramento estético, conforme assinala Bosi:

A rigor, o caso brasileiro nada tem de excepcional e ilustra uma tendência formalizante pela qual o estilista Flaubert é o melhor precursor do hermético Mallarmé, o neoclássico Carducci daria lições ao decadente D’Annunzio; em suma, o Simbolismo, como técnica, é o sucedâneo fatal do Parnasianismo. (BOSI, 2004, p. 269).

Os poetas brasileiros não podiam escapar de si próprios em sua revolta contra o Romantismo e, enfim, contra a sociedade de então, de modo que esquecessem sua formação e a própria sensibilidade. Além disso, Baudelaire tem contato com o Romantismo, que o antecedeu, e românticos e simbolistas estão conectados subterraneamente, como fica flagrante na síntese de Alfredo Bosi do contexto europeu em que essas estéticas germinaram:

Ambos os movimentos exprimem o desgosto das soluções racionalistas e mecânicas e nestas reconhecem o correlato da burguesia industrial em ascensão; ambos recusam-se a limitar a arte ao objeto, à técnica de produzi-lo, a seu aspecto palpável; ambos, enfim, esperam ir além do empírico e tocar, com a sonda da poesia, um fundo comum que susteria os fenômenos, chame-se Natureza, Absoluto, Deus ou Nada. (BOSI, 2004, p. 263).

Fácil observar o ponto em comum com os movimentos brasileiros e o aproveitamento que faria Cruz e Sousa dessas idéias. A imagem da amada é praticamente o pórtico de entrada da poesia baudelaireana para o uso dos poetas brasileiros, mas as semelhanças entre as estéticas vão, portanto, além da musa. Vê-se na poesia de Cruz e Sousa um Simbolismo do tipo mais intimista e, ao mesmo tempo, aficionado por arroubos de excitação sensível, lembrando autores como Rimbaud, mesmo que, conforme indica Andrade Muricy, Cruz e Sousa provavelmente não tenha lido a obra desse poeta.

Textos como “Antífona” (*Broquéis*, p. 63), “Tristeza do Infinito” (*Evocações*, p. 166), “Luar de Lágrimas” (p. 167) e “Violões que choram” (p. 122)<sup>2</sup> parecem reunir características de um subjetivismo mais romântico, apesar de suas repetições, seu acúmulo de adjetivos, muitas vezes sem ordenação sintática ou semântica previsíveis e os efeitos rítmicos de suas aliterações buscarem uma leitura com ainda maior envolvimento.

A importância da tradição romântica também pode ser sentida nos poemas em prosa de *Missal* e *Evocações*, gradativamente distantes dos *Pequenos poemas em prosa* de Baudelaire. Os textos de Cruz e Sousa aproximam-se lentamente, e com recuos, de uma literatura de crítica estética e social, de teorização e subjetivismo, mesclando os ideais estéticos do poeta brasileiro numa visão bastante sentimental, diferente dos simbolistas que “optaram pela miniloquência, pela voz em surdina, utilizando-se de uma subjetividade que se recusa a fazer da poesia (...) um repositório de dramas pessoais” (GOMES, 1985, p. 22). Nesse sentido, portanto, Cruz e Sousa não seguiu os ideais de Mallarmé e os preceitos de despersonalização da lírica de Baudelaire e Edgar Allan Poe (cf. FRIEDRICH, 1991).

Porém os sentimentos de Cruz e Sousa não são expressos formalmente de maneira incontida (nem pretensamente), subjugando a forma do poema à emotividade. O controle da expressão, o burilamento, é essencial para a perfeita poesia. Sem o arrebatamento do Ícaro romântico, o poeta busca o caminho de Dédalo, equilíbrio contido entre extremos.

A relação do poeta catarinense com o Romantismo parece esclarecer um ponto problemático do contato entre esse movimento e o Simbolismo em geral: enquanto ambas as estéticas valorizavam uma forma poética que fosse capaz de expressar um sentimento quase inatingível, os românticos liberavam o verso de seus poemas, subjugando-os ao arrebatamento, enquanto os simbolistas buscavam sempre a forma perfeita, ainda contida, que mesmo assim expressasse esse mesmo arrebatamento. Ou seja, românticos buscavam liberar o poema para que o sentimento ficasse expresso diretamente, enquanto simbolistas acreditavam que os sentimentos extáticos e estéticos que buscavam expressar seriam perfeitamente retratados apenas por uma forma ideal, próxima da linguagem mágica. Em compensação a essa contenção, os simbolistas desenvolveriam o poema em prosa, que ia, justamente, muito além da liberdade romântica do verso, libertando o sentimento poético para uma expressão que não remetia mais à forma contida e trabalhada do poema e sim ao texto de prosa, fluindo sem qualquer restrição, acompanhando, ainda mais que os românticos, os anseios e enlevos da alma.

---

<sup>2</sup> A partir desta citação, indicaremos apenas as páginas dos excertos e poemas de Cruz e Sousa, que serão extraídos da seguinte obra: CRUZ E SOUSA. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

Ao longo dessas buscas formais, a leitura da obra de Cruz e Sousa, em ordem de publicação, deixa clara a transformação paulatina de sua expressão em prol de uma ênfase no subjetivismo. Talvez as novas idéias estivessem excessivamente conscientes em *Missal* e *Broquéis*, ou sua própria concepção de poesia as tenha transformado conforme sua personalidade amalgamava-se com a sua Arte. Não saberemos. Como confirma Álvaro Campos Gomes: “Inicialmente expressando de maneira sistemática os temas de Ideário simbolista, sua obra adquire mais tarde tom bastante pessoal, através da manifestação da dor e do sensualismo mórbido.” (GOMES, 1985, p. 27). Esse sensualismo pode lembrar musas baudelairianas num primeiro momento, mas faz parte, antes, desse movimento interno à própria poesia cruz-sousiana. Esse movimento tem maior relevância por ser interno, em comparação com uma possível influência tardia (a morbidez se acentua após *Broquéis*).

Podemos sentir a influência romântica, ainda, nas musas brancas de Cruz e Sousa (não postulando, aqui, que todas as suas musas sejam brancas). Forças diversas convergem nesse aspecto, além de sua convivência com alemães e seus ídolos internacionais. Até que ponto essas musas são tão próximas desses exemplos e dos aspectos superficialmente biográficos será tema de discussão juntamente com outras figuras femininas no Capítulo 3.

Enfim, a influência de Baudelaire se dá, como não poderia deixar de ser, naqueles aspectos em que o Brasil tinha fertilidade e sensibilidade, selecionando as características conforme a expectativa de leitura que já possuíam, tanto na inovação quanto no reconhecimento de valor. O autor francês sofre aqui as deformações comuns “que em toda influência literária tornam o objeto cultural ajustado a necessidades e características do grupo que o recebe e aproveita.” (CANDIDO, 2003, p.24-25).

Por essa necessária ambientação, a leitura de Baudelaire acaba não sendo tão homogênea se compararmos diferentes autores. Apesar de ser influente em aspectos carnavais e satânicos, chega a ser considerada fria às vezes. Artur Barreiros, comparando Baudelaire e Carvalho Júnior, afirma que os poemas do brasileiro “ganham um tom menos satânico e mais quente que o do modelo” (*apud.* AMARAL, 1996, p.42.). Por outros é considerado realista, do que Machado de Assis discordara em seu famoso artigo “A nova geração”. Alfredo Bosi, na *História concisa da literatura brasileira* (2004), aponta para o aspecto religioso que se perde na maioria das traduções de Baudelaire feitas então, e que será tão importante, por outro lado, para Cruz e Sousa.

A idéia do poeta desregrado e boêmio, como Baudelaire e seus fãs nacionais seriam retratados ou autoproclamados, também era geral em nosso ambiente de final do Romantismo, e mesmo o Parnaso não pôde alterar totalmente essa visão. Como testemunha Nestor Vitor, o

próprio Olavo Bilac não escapava de tal retrato de “poeta”, e sua imagem de “vicioso” era aumentada pela fama, sem abalar seu prestígio unânime (desvalorizado apenas pelos poetas que buscavam conquistar, combativamente, terreno no parco ambiente editorial brasileiro).

Não restrito apenas à influência de Baudelaire, o ambiente de poetas tateando por uma nova estética tinha riqueza de direções a seguir, sem encontrar uma definição clara. Gloria do Amaral retoma a separação de P. E. da Silva Ramos feita sobre a literatura dos três últimos decênios do século XIX para demonstrar as principais tendências. Ela associa, por exemplo, Cruz e Sousa à tendência realista, nas poesias agrestes. Considera, está claro, poesias anteriores ao livro *Broquéis*. As outras três divisões são a filosófico-científica, preocupada com o espírito progressista e positivista; a socialista, herdeira de Castro Alves; e a parnasiana. A poesia simbolista e a decadentista são consideradas à parte. Observe-se que Cruz e Sousa também tinha produção de cunho social, bastante comum em sua época de lutas abolicionistas proclamadas nos jornais. Além disso, buscou expressão parnasiana em determinado momento, sendo *Broquéis* muitas vezes associado a essa estética; o próprio Sílvio Romero lista o poeta entre os parnasianos do final do século.

Quanto à poesia dos simbolistas, dois dos poetas amplamente admirados em seu tempo, Luís Delfino e Teófilo Dias, foram notórios tradutores de Baudelaire e nele se inspiraram. O segundo teve conhecida influência na poesia de Cruz e Sousa e é considerado tanto simbolista quanto parnasiano. Foi um dos mais admirados poetas entre os círculos literários do final do século XIX.

Diversas características da poesia de Baudelaire parecem ter sido filtradas por Teófilo para chegar à obra de Cruz e Sousa, e não se poderia determinar com clareza o que é aproveitado do poeta nacional e o que é diretamente do francês. Provavelmente, Cruz e Sousa poderia, em alguns poemas, inspirar-se em Baudelaire, assim como aproveitar as soluções utilizadas por Teófilo Dias para o nosso vernáculo.

Poderíamos, por exemplo, estudar um diálogo entre poemas agrupados sob uma mesma musa, como os de “Un fantôme”, de Baudelaire e os poemas “Cabelos”, “Olhos”, até “Corpo”, de *Faróis*; à luz de determinados sonetos de Teófilo Dias.

Os poemas de Cruz e Sousa, como os de Baudelaire, orbitam ao redor da musa e, ao mesmo tempo, refratam-na. Podemos imaginar tanto a mesma musa para o grupo de poemas, quanto uma reunião de textos dedicados a diferentes mulheres. A seqüência numérica e de títulos de Cruz e Sousa, que ressaltam a culminação na figura geral do corpo, contrastam com certos poemas como “Boca”, que pode ser facilmente lido como um elogio a essa parte do

corpo, particularmente valorizada pelo poeta catarinense, esquecendo a suposta musa uma do grupo de poemas.

Boca viçosa, de perfume a lírio,  
Da límpida frescura da nevada,  
Boca de pompa grega, purpureada,  
Da majestade de um damasco sírio.

Boca para deleites e delírio  
Da volúpia carnal e alucinada,  
Boca de Arcaño, tentadora e arqueada,  
Tentando Arcaños na amplidão do Empíreo,

Boca de Ofélia morta sobre o lago,  
Dentre a auréola de luz do sonho vago  
E os faunos leves do luar inquietos...

Estranha boca virginal, cheirosa,  
Boca de mirra e incensos, milagrosa  
Nos filtros e nos tóxicos secretos... (*Faróis*, p.154).

Em comparação, Baudelaire é esquivo nos títulos (“I Les Ténèbres”, “II Le Parfum”, “III Le Cadre”, “IV Le Portrait”) e a passagem de poema a poema não é tão clara em sua possível unidade. A insinuação de morte dos poemas de Baudelaire também existe em alguns dos cruz-sousianos. No entanto, Baudelaire mantinha-se mais etéreo e evitava a aproximação direta e crua da visão objetiva de Cruz e Sousa, diretamente apontando as partes do corpo que poetiza.

O poeta catarinense lembra, no mesmo aproveitamento, a poesia de Teófilo Dias, autor de “Olhos azuis”, “Teus olhos” e “Teus cabelos”, poemas que segmentam da mesma forma o corpo e, simultaneamente, constroem o olhar direto sobre cada parte da musa, com referências, homenagens e aproveitamentos de diversos elementos baudelairianos. Os mesmos figuram na série de Cruz e Sousa como as “Magnólias *tropicais*, frutos cheirosos / das *árvores do Mal*” em “Seios” (*Faróis*, p. 154, grifo nosso). Além da possível relação da poesia de Teófilo Dias com o aproveitamento desses poemas de Baudelaire, Nestor Vítor afirma que Cruz e Sousa escreveu esses poemas “quando começava aqui no Brasil a moda (...) de se desenvolverem esses temas e quejandos seguidamente assim” (1979, p. 137), o que denota a relevância de nosso meio literário para a atividade poética de nosso simbolista.

“Lubricidade”, de Cruz e Sousa, lembra a metamorfose do poeta em serpente de “Os seios”, de Teófilo Dias, que é assim realizada:

E tu nem sequer presumes  
Que então, querida, até creio,  
Sorver, desfeito em perfumes,

Todo o sangue do teu seio. (DIAS, 1960, p. 60).

No poema de Cruz e Sousa:

Quisera ser a serpe veludosa  
Para, enroscada em múltiplos novelos,  
Saltar-te aos seios de fluidez cheirosa  
E bajulá-los e depois mordê-los... (*Broquéis*, p. 66).

Teófilo Dias também apreciava o tema da cabeleira da amada, ainda com o colorido romântico, certa languidez e sentimentalismo. No entanto, como referimos com Bosi, a imagem da musa é construída sem o efeito metafísico que Cruz e Sousa atingiria, de forma que o tom religioso da sensibilidade simbolista está enfraquecido.

Pode ser encontrada também em Teófilo a quebra do verso em três ou quatro cesuras, especialmente alinhavando adjetivos ou substantivos, o que é recorrente tanto em Baudelaire quanto em Cruz e Sousa. São apontadas as de *Faróis* em diálogo também com Olavo Bilac no estudo de Gilberto Mendonça Teles “Do polichinelo ao arlequim ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade” (1994). O efeito melódico e semântico dessas quebras é ressaltado, muitas vezes, com a criação do eco ligado ao sentido do poema, aproveitado junto da repetição: “montanhas e montanhas e montanhas” (*Faróis*, p. 163).

No olhar de “aquário” de “Inês”, de Cruz e Sousa, P. E. da Silva Ramos aponta também a proximidade da poesia teofiliana (*apud*. AMARAL, 1996, p. 121). O diferencial é a recuperação da força da poesia de Baudelaire lograda por Cruz e Sousa. Teófilo Dias era também grande usuário da sinestesia e, mais ainda, da aliteração e do retrato da amada com filtros aromáticos inebriantes, sensível na pálida morbidez de diversos poemas cruz-sousianos. Teófilo foi, ainda, o notório tradutor do poema “Don Juan aux Enfers”, com que Cruz e Sousa estabelece um explícito diálogo em “No Inferno”, conforme trataremos adiante.

Várias das características que aqui apontamos podem ser encontradas, é verdade, em outros poetas da época, mesmo a recorrência ao branco, tão ressaltada pela crítica em Cruz e Sousa. Isso apenas corrobora a relevância do ambiente de surgimento de sua poesia, um contexto rico de comunicações literárias, mesmo que o elogio aos franceses fosse regra geral e eles servissem como sistema de medida do valor poético. A crítica e os autores jamais esqueciam de considerar os grandes da França, mas viviam no calor do contato de seus próprios conterrâneos. Tanto o estudo da originalidade quanto o do diálogo são confusos nesse ambiente extremamente complexo e parcamente documentado, enriquecido pelo trabalho de Andrade Muricy, especialmente com o *Panorama do movimento simbolista*

*brasileiro*. É importante, portanto, que as aproximações entre poetas brasileiros e franceses sejam sempre relevadas pelo nosso meio, não apenas no caso de Cruz e Sousa.

O estudo da época demonstra como parnasianos e simbolistas formavam-se no mesmo momento, em ambientes semelhantes, até em círculos de amizades comuns, e pelas mesmas leituras. Baudelaire era reclamado por parnasianos, decadentistas e simbolistas, e os autores eram agrupados confusamente entre essas denominações mais específicas para os “novos”. Todos, em diferentes medidas, negavam e ao mesmo tempo se alimentavam do Romantismo. A apresentação comum, especialmente em historiografias e manuais de literatura, do Parnasianismo já enraizado e seguido pelo contestador Simbolismo (quase solitariamente defendido por Cruz e Sousa nesses livros) é, portanto, problemática. O contexto era rico de discussão, acirrada por vezes, e a tranqüilidade estável do Parnaso era ligada a uma oficialidade tão superficial quanto a abordagem serena e seqüenciada desses movimentos literários do final do século XIX. O que os parnasianos possuíam antes dos simbolistas eram editoras que os publicavam sem dificuldade ou resistência. No entanto, a dinâmica entre os autores, suas idéias e as publicações de jornais formavam um todo significativamente mais complicado sob a superfície oficial. Se a estética amplamente caracterizada por Realismo viu o Simbolismo nascer e morrer, formalmente, como afirma Bosi, os poetas pareciam oscilar entre a valorização acadêmica (parnasiana) e religiosa (simbolista) do verso.

## **1.2 A repercussão dos simbolistas franceses em Cruz e Sousa**

Considerado o ambiente em que Cruz e Sousa escreveu, podemos olhar de forma mais relativa para sua apropriação da literatura estrangeira e observar que, por mais tentadora que seja, a comparação com franceses pode resolver muito pouco de sua interpretação. É interessante analisar, por exemplo, a figura de Mallarmé nas comparações de Roger Bastide.

Em *Poetas do Brasil*, Bastide aponta o comum mundo translúcido “sob a densidade do material dos objetos sensíveis” (1997, p. 113), característica de muitos simbolistas. Já em *A poesia afro-brasileira*, onde há mais detida comparação entre os poetas, os traços mais marcantes dos autores são os que os separam.

Bastide primeiro ressaltou as características parnasianas de Mallarmé e o início de sua carreira literária, marcada pela “fidelidade às formas tradicionais, às regras prosódicas clássicas, ao verso bem feito e ao soneto” (1943, p.113-114). A admiração do poeta brasileiro pelo Parnasianismo é conhecida, e esses traços demonstram uma semelhança, mas, como

indica Bastide, perseguir a beleza formal e, ao mesmo tempo, buscar a expressão impossível das Idéias pelas palavras desgastadas no cotidiano são semelhanças atingidas por caminhos diversos.

Bastide associou o idealismo de Mallarmé à influência da literatura inglesa, caminho diferente do poeta catarinense, que encontrou sua estética do Ideal *apesar* (para Bastide) de uma educação de base alemã, fato relevante para a análise biográfica do crítico. Não obstante o grande proveito dessa filosofia para a metafísica de Cruz e Sousa, Bastide talvez comprovasse sua opinião sobre um paradoxo final entre Schopenhauer e o simbolismo cruz-sousiano com o poema em prosa “Iniciado”, em que o poeta descreve e, ao mesmo tempo, aconselha o caminho ideal do artista:

Ao Pessimismo de Schopenhauer (...) seco, duro, ditador e esterilizante, prefere antes o Otimismo religioso de Renan, que não abate nem envilece as almas, mas antes as alevanta e ilumina, sem lhes tirar a retidão austera da Verdade, as linhas justas e solenes da alta compreensão da Vida. (*Evocações*, p.521).

Donaldo Schüller explora essa predileção, comprovando que o poeta seguiu sua própria receita poética.

Numa época ainda marcada pelo pessimismo de Schopenhauer, inclina-se a Ernest Renan com seu utopismo ético desvinculado de dogmatismos eclesiásticos. Seduzia-o em Renan a confiança no homem superior, vitorioso sobre a banalidade das massas. (1993, p. 185).

Por diferentes percursos, Cruz e Sousa e Mallarmé encontram um drama que é geral, “o drama simbolista, o da tradução verbal do inefável.” (BASTIDE, 1961, p. 118). A forma de buscar a transcendência, em questão de imagens, é diversa. Enquanto Mallarmé utiliza o espelho e o reflexo das águas, Cruz e Sousa dirige-se “ao crepúsculo e à noite, que diluem as coisas materiais em um nevoeiro de fantasia, em um mundo de sonho”, para “destruir o mundo concreto” das formas rígidas do Parnaso. Cruz e Sousa também aproveita o reflexo, mas a leitura de “A Nódoa” e “Espelho contra espelho” revela “quão diferentemente trata ele o símbolo” (BASTIDE, 1961, p.119-120).

Ainda na comparação dos dois poetas, Bastide escreve sobre a dissolução da matéria na Noite: “Há aí uma primeira solução, que é própria do nosso poeta [Cruz e Sousa] e pela qual ele manifesta bem que seu Simbolismo não é de imitação, e sim solução original de um drama muito geral”. E ainda:

Poderíamos, destarte, passar em revista os diversos processos pelos quais Mallarmé, por alusão, reticência e magia feiticeira, chega a despojar as palavras de seus sentidos tradicionais, para fazer

que signifiquem realidades mais espirituais. Veremos, creio eu, que, como no caso do espelho, não são esses processos, em geral, reempregados por Cruz e Sousa, ou se aparecem, só representam papel secundário, espécie de saudação e homenagem incidente do simbolista brasileiro ao simbolista francês (...).

Seu Simbolismo seguirá, sem dúvida, a lei geral, exigirá a existência de um mundo transcendente, de um mundo de Essências, mas antes ele reagirá com a sua personalidade fremente e dolorosa, que não é senão dele. (1961, p. 121-122).

Conforme o próprio Bastide, após *Broquéis*, Cruz e Sousa distancia-se definitivamente do estilo mallarmaico. Andrade Muricy é ainda mais radical ao afirmar:

Todo o Simbolismo (...) postula a existência de um mundo transcendente. É, pois, o ponto de partida obrigatório de Mallarmé e Cruz e Sousa. Partindo embora dessa origem comum, chegamos, entretanto, à divergência essencial da qual resulta não terem os dois Simbolismos nada mais de comum. O de Mallarmé é um trabalho da inteligência para encarnar em palavras a pureza do inefável; o de Cruz e Sousa é uma experiência sofrida e vivida do símbolo no interior de uma busca espiritual. (MURICY, 1987, p.158).

Pela noite, pela morte ou pelo sonho, Cruz e Sousa busca o transcendente. É nessa ânsia que Bastide encontra a fonte de movimento de ascensão e arremesso às Esferas. Ou seja, Mallarmé observa platonicamente, ao passo que Cruz se movimenta. A busca toma nosso poeta, enquanto o francês esmera-se no que é mais marcadamente uma pesquisa. A *experiência* estética surge no interior do brasileiro e é trabalhada em seus textos, experiência simbólica e mística. Chega-se à diferente resposta que cada um deu à problemática da expressão do inefável: Mallarmé pela ausência; Cruz e Sousa pela cristalização. Bastide, assim, conclui a trajetória com a inversão do movimento que ele mesmo postulou. A princípio o poeta derrubava a realidade da forma no sonho e na noite; no fim, dessa destruição retira a Forma cristalizada da essência. “Destruição das formas (no plural) nas cerrações da noite, cristalização da Forma (no singular) ou solidificação do espiritual numa geometria do translúcido.” (BASTIDE, 1961, p. 128).

A nosso ver, o reconhecimento dessa estética de movimento é uma das mais importantes afirmações do crítico francês a respeito de Cruz e Sousa, pois o separa não apenas de Mallarmé, mas de muitos outros simbolistas. Ele mescla a típica visão da verdade subjacente ao objeto, da almejada perfeição de enxergar a verdadeira realidade das coisas, com a busca do transcendente propriamente dita, com a ânsia romântica para o Além, para o Nada, para a Morte. A decodificação dos símbolos da realidade, conforme as correspondências de Swedenborg (talvez mais próximas desse filósofo que as feitas por

Baudelaire<sup>3</sup>), para Cruz e Sousa, não soluciona a experiência de dissociação da Natureza. A mera percepção do ideal é algo de caráter profundamente angustiante, como no poema “Só!”:

Muito embora as estrelas do Infinito  
Lá de cima me acenem carinhosas  
E desça das esferas luminosas  
A doce graça de um clarão bendito;

Embora o mar, como um revel proscrito,  
Chame por mim nas vagas ondulosas  
E o vento venha em cóleras medrosas  
O meu destino proclamar num grito,

Neste mundo tão trágico, tamanho,  
Como eu me sinto fundamente estranho  
E o amor e tudo para mim avaro...

Ah! como eu sinto compungidamente,  
Por entre tanto horror indiferente,  
Um frio sepulcral de desamparo! (*Últimos Sonetos*, p. 222)

Nele temos uma síntese do sentimento cruz-sousiano frente à natureza. O poeta indica uma visão que revela sentidos ocultos em tudo o que existe. As estrelas são acenos carinhosos e sua luz enche o poeta de graça, o mar ressoa seus sentimentos angustiados e o chama para que se perca na imensidade ancestral e divina das águas, o vento é o grito vindo do desconhecido que presentifica sua sina diretamente em seu ouvido. A matéria quase literalmente comunica para o poeta o que a transcende. O sentimento de não-pertencimento é completo e, frente ao mundo não-transcendente, o eu-lírico está plenamente sozinho. Contrapõe-se o silêncio de qualquer outro ser vivo, de qualquer companhia, ao contato que experimenta com a natureza. O último verso deixa claro: aqui é a morte, a Vida está além.

A percepção, porém, não satisfaz a falta de comunhão com o Mistério. É toda essa falta que impulsionará o poeta aos movimentos que Bastide observa como particularidades que o distanciam de Mallarmé. É importante lembrar que Bastide aproxima Mallarmé, Cruz e Sousa e Stefan George pela capacidade lírica e simbólica, mas não aponta semelhanças e sim diferenças entre os três. É pela capacidade de criar que Bastide os elevou tão alto.

Outras semelhanças entre Cruz e Sousa e Mallarmé, como a musicalidade, o preciosismo verbal, o sincretismo religioso e a evasão referidas por Carpeaux na poesia de Baudelaire (cf. TORRES, 1998, p. 23), aproximam também Mallarmé de diversos outros de

---

<sup>3</sup> Anna Balakian problematiza a correspondência de Swedenborg presente na poesia de Baudelaire. Ela demonstra, em *O Simbolismo*, que o poeta francês parecia questionar a existência da transcendência em diversos momentos de sua poesia e suas correspondências não se davam centralmente entre os elementos materiais e um plano espiritual, mas entre elementos da própria realidade física, entre nossas sensações. In: BALAKIAN, 1985. p. 32.

seu tempo. Conforme o retrato geral do Simbolismo traçado por Álvaro Cardoso Gomes, o movimento francês encontra precursores nos movimentos românticos inglês e alemão, assim como nosso poeta tem influências românticas. A sugestão sentimental por meio de uma objetividade (cara a Poe), a sonoridade de Wordsworth ou de Shelley, e as marcantes influências dos franceses Victor Hugo e Gérard de Nerval, assim como o misticismo ligado à experiência e à expressão literárias de Novalis, todas são características flagrantes do Simbolismo em geral.

Dadas as semelhanças e as variações formais desses autores, Baudelaire (mestre de todos eles) costuma ser mais evocado pela crítica para aproximações com Cruz e Sousa. Podemos lembrar que afirmar semelhanças formais entre autores simbolistas é possível em alguns casos, de forma bem geral, mas não é nada óbvio. Referindo-se aos autores franceses que foram considerados dessa estética, Paul Valéry afirma: “o Simbolismo não é uma escola (...) *a Estética os dividia; a Ética os unia.*” (1991, p. 68, grifo do autor). Essa ética era a de renúncia dos esquemas prontos e da aceitação pública fácil, e, em muitos casos, a valorização do misticismo da arte.

Tematicamente, o satanismo não foi apenas o aspecto mais representativo de Baudelaire para os primeiros poetas brasileiros que o leram, como comentamos, mas também o era, e continuou sendo por muitas décadas, sua característica de destaque para os críticos. Conseqüência disso é que a associação entre Cruz e Sousa e Baudelaire resulte pacificamente, para a maioria, sob a identificação de um “satanismo” análogo entre ambos. Em geral, essa aproximação é tão aceita que é feita sem maiores esclarecimentos. O satanismo do francês, por sua vez, termina por confundir a discussão sobre a religiosidade de Cruz e Sousa, determinando-a. Da mesma forma, temas em contato direto com o satanismo, como a visão da mulher de ambos, é aproximada ao ponto da identidade plena, e Vênus Negra é um termo que corre, muitas vezes, indiferenciado entre a crítica dos dois poetas. Raras vezes, no entanto, encontra-se a avaliação exatamente oposta, como a de Walter Barbosa: “enquanto Cruz e Sousa se conformou de modo cristão, Baudelaire travou um pacto com o Diabo, nisso consistindo basicamente a diferença de comportamento entre ambos, como é visível nos *Últimos Sonetos*, do Poeta Negro” (1972, p. 352).

Tanto a aproximação quanto a diferenciação baseadas no “cristianismo” de Cruz e Sousa nos parecem urgentemente questionáveis, pois assumem uma postura religiosa fixa e abordam geralmente o satanismo de Baudelaire como uma premissa para a obra do poeta brasileiro. Questionaremos aqui até que ponto é pacífica a semelhança entre os dois pelo culto

a Satã e em que acrescenta uma leitura que os distancia no aspecto religioso. Mais do que isso, até que ponto esse aspecto é relevante na afirmação do “satanismo” de um poeta.

### 1.3 Satã e Arte

Existem, portanto, dois aspectos a serem analisados na poesia de Cruz e Sousa, a religiosidade em si e o satanismo. Como este último ajuda a entender a primeira, começaremos discutindo a formação do satanismo, pois é importante entender que, apesar de suas relações com o cristianismo, aquele pode ser compreendido de forma mais ampla e até apresentar-se desconectado da religião católica de que se originou.

Satã é uma das figuras mais recorrentes e mutantes do imaginário ocidental. Nasceu “do contato da angeologia caldaica com o masdeísmo, depois do cativo judeu na Babilônia” (VILLENEUVE, 2005, p. 813). Passa de um personagem citado três vezes no Antigo Testamento, apresentado como anjo no livro de Jó, para 53 citações no Novo, tornando-se finalmente figura presente no cotidiano da Idade Média. A criatura parece encarnar um aspecto de Deus inicialmente, nos textos bíblicos, sendo dissociado lentamente de seu Criador conforme a imagem da divindade torna-se moralmente mais benéfica.

A apropriação de um aspecto negativo de Deus pela figura de Satã na Bíblia é bastante clara. Enquanto, no segundo livro de Samuel, Deus instiga Davi a pecar e, logo em seguida, pune todos os israelitas por esse pecado (2Sm: 24, 1 e 10-25<sup>4</sup>), no primeiro livro de Crônicas, Satã é quem tenta Davi (1Cr: 21). Essa é a primeira aparição bíblica da criatura e é feita sem qualquer caracterização, nem mesmo com a afirmação de que seja um anjo, ou seja, é pressuposto que o leitor ou ouvinte do texto está familiarizado com a figura mítica.

Durante a Idade Média, o trabalho da Igreja forneceu pleno material para as lendas e figurações do diabo, que se espalhou pela cultura. Aparecia especialmente em encenações populares, em geral debochadas, em que passeava com alarde junto de sua trupe de cornudos, muitas vezes sendo enganado pelos personagens tipificados do povo. Sua feiúra era um dos aspectos mais repetitivos e mesmo o maior poema medieval que abordou o inferno, a *Divina Comédia*, retratou-o ameaçadoramente monstruoso.

As histórias de possessão ou de seus atos sexuais com bruxas e pessoas que com ele compactuavam, geralmente mulheres, multiplicavam-se e formavam grande parte da herança cultural que permeia Satã até hoje. O pacto demoníaco completaria essa imagem,

---

<sup>4</sup> Todas as referências bíblicas deste trabalho são apresentadas por “Livro: capítulo, versículo-versículo”.

especialmente o selado com a assinatura, mais comum no final da Idade Média, mas com seus exemplares literários já no início do século XIII, nos “*Miracles*” de Gautier de Coincy. A propaganda religiosa era forte, e pressão e medo acompanharam diversos relatos e histórias demoníacas. Percorreu-se um longo caminho até que Satã se tornasse o clichê literário do século XIX europeu.

Na França, a figura de Satã sobreviveu ao racionalismo, aos ideais otimistas do Iluminismo e à Revolução Francesa. No entanto, esses momentos deixaram marcas profundas e importantes naquilo que se compreende sobre ele, que sofreu mutações análogas às alterações na compreensão que se tinha de sujeito. Mal, Bem e Eu modificaram-se de forma interconectada no século XIX. O satanismo foi deslocado de uma questão religiosa moral forte da Idade Média, em que era assunto de bruxaria, perseguido pela Inquisição e de factualidade inquestionável, para um aspecto cultural e uma noção cada vez mais simbólica e metafórica da própria natureza humana, ou pelo menos de um aspecto dela. Enquanto a Igreja precisava adaptar-se, tanto reforçando o aspecto de terror na educação, quanto fazendo gradativas concessões aos desenvolvimentos da filosofia e da ciência, a imagem de Satã recebia maior maleabilidade, sofrendo alterações, na arte, quase de autor para autor, conforme seus diferentes aspectos podiam ser enfatizados e trabalhados. O aproveitamento constante do diabo na literatura banalizou-o e desgastou grande parte de seu aspecto desesperador, como indica Muchembled:

A promoção do sujeito, cada vez mais liberto do medo do demônio, acompanha o movimento europeu de desligamento das religiões estabelecidas. Não acreditar no Inferno (...) é também duvidar da existência do paraíso, e dar mais atenção a seu Eu interior que a um Deus longínquo, mesmo que benevolente. (...) O desaparecimento do diabo fedorento e terrível é também o de um tipo de religião que dominava a Europa nos séculos XVI e XVII e que ainda não morreu de todo no limiar do terceiro milênio. Ao introduzir o mito maléfico na literatura, os “frenéticos” do início do século XIX estavam abrindo o caminho a uma banalização, a uma desdramatização do tema religioso e moral. (p. 243, 2001).

Os frenéticos e o *roman noir* aproveitavam de todas as formas o vampiro e o demônio para textos assombrosos, fantasmagóricos e populares. A França revelava-se menos aberta ao diabo exterior e factual do que a Inglaterra, por exemplo. Sua literatura ganhou mais força com o demônio interior, por influência, principalmente, da Revolução Francesa, abalo irreversível em seu catolicismo.

O aproveitamento excessivo da figura do diabo e o questionamento que sua variação literária provocaria, do qual o trabalho literário necessita, destruíram a unidade do anjo católico. Muitas vezes, as histórias francesas aproveitavam certa dúvida no enredo, utilizando por um lado a figura do diabo e, por outro, deixando em aberto a certeza de sua influência na

trama. A permeabilidade entre sonho e realidade era muito aproveitada nesse sentido, o que tanto enfraqueceu a existência sobrenatural quanto alimentou a apresentação de um demônio que era um reflexo do ser humano, o que preparou ainda o surgimento efetivo da literatura fantástica. Como gênero, esta abandona a imagem demoníaca católica em prol de mais variadas imagens oníricas e inconscientes.

É característica dessa mudança da literatura francesa ao longo do século XIX a atração de Baudelaire por Edgar Allan Poe, que justamente aproveitava o caráter estranho e fantástico sem apreciar a figura do demônio como tema central. Cruz e Sousa, admirando, por sua vez, Baudelaire (entre outros) distanciou-se ainda mais do catolicismo, enfatizando o paganismo da figura chifruda ligada ao vinho e à carne. Seu Dionísio é majoritariamente tratado na crítica como simples referência erudita à imagem de Satã, subestimando seu trabalho simbólico da própria tradição grega.

O satanismo literário delineou-se com um diabo que era progressivamente mais esquivo: o “Satã em voga na França é o Príncipe da Ambigüidade, o demônio do sonho: um motivo, um símbolo, mas cada vez menos um grande mito cristão.” (MUCHEMBLED, 2001, p. 250). Essa ambigüidade e as mutações de sua figura, no entanto, foram a chave de sua sobrevivência. Ele adaptava-se a modas e, desde o final do século XVII, teve sua beleza enfatizada. Seu contato com o homem (figura que avança para o individualismo moderno) garantia-lhe vantagens carismáticas crescentes. A aproximação de personagens como Frankenstein e Quasímodo tanto do demônio quanto do homem marcava uma postura que reconhecia os dilemas da humanidade nos monstros. A juventude e a saúde dos retratos de Lúcifer (pinturas ou textos) contrastavam com a imagem de um Deus entronizado e velho, figura associada facilmente aos poderes institucionais contra os quais livre-pensadores, filósofos e revolucionários lutariam. Victor Hugo, em *O fim de Satã*, fez de uma das penas de Lúcifer a origem do anjo da liberdade e associa a destruição da Bastilha com a superação do Mal. Enfatizava-se “a radiosa e perversa beleza do anjo decaído, cuja justa revolta contra um Deus tirânico é louvada por Byron” (MUCHEMBLED, 2001, p. 245).

O Romantismo pôde aproveitar todas as mudanças luciferinas que a tradição preparara. Entre os franceses: “Uns o qualificavam de insurgente heróico ou de revoltado blasfemador, outros o viam como um ser desgraçado tentando apossar-se do coração dos humanos, havendo ainda os que não hesitavam em afirmar que suas terríveis ações seriam um dia perdoadas por Deus.” (VILLENEUVE, 2005, p. 817). A terceira opção reduzia o poder aterrador do diabo, mas não deixava de admirar a beleza de Lúcifer, um tipo apenas diferente de herói.

Metaforicamente, Satã atacou por todos os lados durante a construção da cultura moderna: o dogmatismo católico foi desacreditado, o mal foi interiorizado, o demônio tornou-se familiar e uma figura ideal do maldito, patrono de toda revolta. Daí a ênfase em seus nomes positivos (Lúcifer e Lusbel) e o destaque dado à sua figura na interpretação literária. Por exemplo, a releitura popularizada de John Milton, destacando as falas do demônio e de Eva, quando já tentada, diminuindo o aspecto dos anjos e de Adão. Daí também a associação entre Lúcifer e a beleza, feita pelos românticos franceses, especialmente na década de 1830. Essa valorização não deixou de ser aproveitada por Cruz e Sousa em sua descrição de Baudelaire em “No Inferno”. O poeta francês é apresentado com a boca lasciva e dantesca, a branquidão da pele, a intuição de um “Demônio” e “grandes garras avassaladoras e grandes asas geniais arcangélicas que o envolviam todo, condoreiramente, num vasto manto soberano” (*Evocações*, p. 607). Sob a flagrante inspiração demoníaca da figura estão as referências à arte do autor francês, valorizada por Cruz e Sousa com nosso “condor” romântico, termo recorrente em sua poesia.

A inversão do ideal de beleza do divino para o demoníaco é concomitante, naturalmente, ao destronamento de Deus e à dedicação de graças a Satã, o que possui repercussões morais desconsideradas por muitos críticos de Cruz e Sousa. Apesar de afirmarem que ele era satanista, analisam a virgindade e o pecado em seus poemas sob uma postura moral rigidamente católica. A compreensão da obra de Cruz e Sousa fechada numa mania de pureza redundava nessa contradição sem que tal problema, comumente, seja ao menos mencionado ou reconhecido.

Quanto à inversão moral promovida pelo satanismo, Max Milner considera que seja um aspecto do próprio impulso literário juvenil nos românticos franceses. Porém, a postura era recorrente na literatura baudelaireana, cujo exemplo mais literal é o poema “Abel et Caïn”, que termina com a estrofe:

Race de Caïn, au ciel monte,  
Et sur la terre jette Dieu.<sup>5</sup> (BAUDELAIRE, 1999, p. 242)

A inversão do valor tinha, conseqüentemente, seu desdobramento político. Delacroix, pintor da liberdade, também posicionou Lúcifer na frente da revolta contra todos os dominadores. O uso metafórico do diabo na crítica política, por sua vez, desgastou ainda mais

---

<sup>5</sup> Raça de Caim, sobe ao espaço / E Deus enfim deita por terra! Obs: Apresentaremos sempre as traduções dos poemas de Baudelaire em notas de rodapé. Elas pertencem à edição de *As flores do mal* com a tradução de Ivan Junqueira, 1985. (p. 421)

a imagem católica e conservadora de Deus como um ser objetivamente real. Após a Restauração da monarquia<sup>6</sup>, a França oscilava “entre a afirmação dos dogmas antigos e a recusa mais veemente aos mesmos” (MUCHEMBLED, 2001, p. 251). Criador e opositor perdiam o terreno da existência conjuntamente. De maneira crescente, a moda da valorização de Satã era desgastada e o deboche da criatura maléfica reintensificou-se na literatura.

Questionar Deus e Diabo ao mesmo tempo tornou-se um das poucas possibilidades satanistas; esse questionamento pode se dar pela superação racional ou metafísica do par opositor. Descrer no diabo é um dos mais tentadores caminhos para “seguir-lo”, pois essa postura concede a libertação do sentimento de culpa, principal arma da moral católica. Ou, como diria Michelet, em *La Sorcière*, conforme citação de Roland Villeneuve:

O Diabo é como um dogma relacionado a todos os outros. Tocar no eterno vencido, não é tocar no eterno vencedor? Duvidar dos atos do primeiro faz com que se duvide dos atos do segundo, dos milagres que ele realizou precisamente para combater o Diabo. As colunas do céu têm suas bases no abismo. (...) Hoje, repete-se sem parar que Deus está morto, mas será que Satã, mola impulsadora de tantas guerras, genocídios e holocaustos, não lhe teria sobrevivido? (2005, p. 813-814).

Por sua característica de negação, Satã pode vencer mesmo “não existindo”. Deus depende, culturalmente, da própria existência.

A própria “Révolte”, subdivisão de *Les fleurs du Mal*, em que Lúcifer ameaça Deus, permite leitura fortemente social, ou seja, que abandona a necessidade de uma factualidade do demônio mesmo interna à obra. Essa parte do livro de Baudelaire precedia, na edição de 1857, “Le Vin”, o que enfatizava seu caráter social. Acrescente-se que Baudelaire simpatizava com a insurreição contra o reinado burguês em 1848. A decepção com o resultado da revolta poderia estar entre as fontes de sua inspiração dos poemas escritos por volta de 1850, enquanto a Segunda República tornava-se o Segundo Império<sup>7</sup>. Pode-se entender que:

Caïn peut incarner le révolté qui, conformer au modèle antithétique que lui offre son frère Abel, symbole ici du bourgeois qui s’enrichit. De même, Satan, prince des celui qui accueille, comprend et panse la misère des exclus et des pauvres; selon la lecture socio-politique proposée, il serait l’antinomie d’un Dieu bourgeois, roi ou empereur, asservi au seul pouvoir de l’argent et aux conditions que lui dictent les classes dirigeantes. (SCEPI, 1999, p. 261).<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> As mudanças sociais a que nos referimos ocorreram entre 1814 e 1848.

<sup>7</sup> Essa interpretação ignora o desejo de despersonalização de Baudelaire, referindo o sujeito histórico para entender um aspecto de *Les fleurs du Mal*. Serve, no entanto, para reforçar a validade de uma interpretação social do satanismo. A análise do contexto tanto enriquece a leitura quanto permite novas interpretações, mesmo que arrisque subjugar outras leituras, como ocorreu com Cruz e Sousa.

<sup>8</sup> “Caïn pode encarnar o revoltado que, conforme o modelo antitético representado por seu irmão, Abel, simboliza aqui o burguês que enriquece. Da mesma forma, Satã, príncipe dos que acolhe, compreende e ajuda excluídos e pobres em sua miséria; conforme a leitura sociopolítica proposta, ele seria a antinomia de um Deus

Os aspectos sociais e morais dessas leituras estão intrinsecamente conectados, assim como o viés psicológico da experiência satanista, pois Satã é “tanto o campeão da liberdade quanto a encarnação da hipocrisia.” (MUCHEMBLED, 2001, p. 259), e, como apontamos, já fora feita a identificação do monstro com o ser humano. A leitura de *Les fleurs du mal* como uma viagem interior do eu-lírico reflete o entendimento alegórico do ser infernal que aterrorizara materialmente a Idade Média. A literatura demonstrou ainda a arbitrariedade de Deus e Diabo para representarem a busca humana de algo mais profundo e interior.

Ao mesmo tempo em que católicos afirmavam o risco em se perder a crença num Satã real e presente, os satanistas se permitiam a mesma clareza. O Lúcifer que é apenas simbólico ainda pode ser aquele que derruba o sistema vigente e o que destrona Deus, tornando-o também apenas uma imagem metafórica ou alegórica e não uma realidade. A dupla postura encontra-se nitidamente em Baudelaire. Parece literalmente adorar Satã, inverte os valores cristãos e devota ao Diabo as graças e louvações que caberiam a Deus. Cruz e Sousa também explorou sentidos desse satanismo, por exemplo, em “Anjos Rebelados” (*Evocações*, p. 598).

Explicitamente metafórica é ainda a apresentação de Deus e Diabo como tendências humanas, os folclóricos anjo e demônio sobre cada ombro. A valorização baudelaireana de Satã varia entre a aparentemente mais literal e essa sensibilidade cotidiana. Cabe à humanidade, nessa abordagem múltipla do diabo, aproveitar representações culturais como respostas às suas próprias questões interiores, à sua vida, à sua busca de entendimento e de paz espiritual, como em “Le Voyage”, quando o eu-lírico conversa com a morte:

Verse-nous ton poison pour qu’il nous reconforte!  
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,  
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?  
Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!<sup>9</sup> (BAUDELAIRE, 1999, p. 258)

O próprio satanismo de Baudelaire, portanto, representativamente *supera a imagem e a adoração de Satã*. Muda ao longo da obra e dentro do próprio *Les fleurs du mal*, em que serve a diferentes paixões conforme a sintaxe imagética de que faz parte e de acordo com aquilo que o eu-lírico busca exprimir. A subserviência da imagem de Satã aos movimentos internos da alma do próprio poeta está demonstrada no movimento que o livro sugere através dos subtítulos internos. Apenas “Révolte” agrupa poemas insultando Deus sistematicamente.

---

burguês, rei e imperador, submisso unicamente ao poder do dinheiro a às condições ditadas pela classe dirigente.” (tradução nossa).

<sup>9</sup> Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta! / Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo, / Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa? / Para encontrar no Ignoto o que ele tem de *novo*! (1985, p. 453)

Outros autores também marcaram o satanismo revoltado que supera Lúcifer, como Verlaine e Rimbaud. Sade é um exemplo interessante de satanista sem Satã. Diabolicamente, o autor explora e revela o ser humano como uma criatura de natureza má, sem desculpar ou creditar essa maldade à figura abominável do catolicismo.

[A obra de Sade] não faz qualquer alusão direta a Satã mas está banhada de uma aura sulfurosa que enaltece o Mal, as perversões sexuais e o sacrilégio, com os quais se deleitarão, entre outros, William Beckford, Mathew Gregory Lewis, Charles Robert Maturin, Honoré de Balzac, Jean Lorrain e Georges Bataille. ‘Não é o objeto da libertinagem que nos excita, é a idéia do mal’, assegura o divino marquês. Mas lubricidade não significa necessariamente crueldade, e é possível imaginar que esta última às vezes predomine no plano puramente cerebral de um prazer que se realiza no mal pelo mal: *ad majorem Satanae gloriam*. (VILLENEUVE, 2005, p. 820, grifo do autor).

A revolta social e espiritual liderada pelo diabo superou a ele próprio devido à sua relação necessária com seu criador e inimigo, para que simbolizasse a libertação. A revolta, no entanto, contra um sistema dominador, vigente e opressor não é restrita ao século XIX, nem o é o enfrentamento individual de demônios na busca interior ou a arte que lida tanto com um mundo hostil a ela quanto com sistemas e vícios academicamente calcificados. A postura satanista, que vai contra essas forças, ultrapassou esse século. A arte pela arte, que se tornou valorização mística na poesia simbolista, acrescenta a estética aos temas sociais, psicológicos e morais que questionam uma determinação externa, motivando, portanto, a revolta.

Entendemos, lidando com o Satã, o mesmo que Gloria C. do Amaral quanto à influência de Baudelaire no Brasil: traduzir e imitar Baudelaire não faria de qualquer poeta um “baudelairiano”, assim como mencionar a figura de Satã não faz de um poeta um satanista. Inversamente, como Sade, não citar Satã não impede um autor de ser um satanista. Como aponta Villeneuve, é relevante lembrar que já é satanista a postura em si de se criar personagens satânicos.

Separar “satanismo” de “Satã” é importante para distanciá-lo, por exemplo, da noção de Queda, distanciar o inferno católico dos mundos infernais (com outros sentidos e símbolos), para permitir a ressignificação, enfim, de termos importantes e maltratados pela crítica em Cruz e Sousa tais como “mulher”, “serpente” e “Pecado”. Se esses três elementos são ressignificados, as afirmações sobre branco *versus* negro são diretamente afetadas também, e a visão geral da obra muda radicalmente. Por que usar o termo “satanismo”, no entanto, se a figura do anjo caído foi superada? O termo permanece pois é possível identificar em autores como Cruz e Sousa e Baudelaire características que marcaram a revolta luciferina

na literatura, exemplarmente os aspectos social, macabro, fantasmagórico, sexual e por vezes cruel da linguagem revoltosa desses autores. Em todos esses casos, a corrupção da linguagem de outrem serviu como caminho de crítica, como o aproveitamento dos símbolos cristãos serviu para adorar o demônio. O nome permanece porque seus principais aspectos continuam recorrentes e associados, independentes da máscara do diabo.

Entendemos que Cruz e Sousa pode ser melhor compreendido apenas por um entendimento amplo de satanismo, pois problemas se colocam a uma leitura que tribute sua poesia a Satã. A maleabilidade semântica da Lua, da Noite e do Sonho, por exemplo, ou a imagem de ascensão e de busca das alturas, com as recorrentes menções às Esferas, que são innumeravelmente mais marcantes e comuns em sua poesia do que o movimento descendente. Esses elementos destoam de um retrato do poeta que busca as profundezas de Lúcifer para inspiração e forma uma imagem justamente voltada para os céus (e não para Deus, o que remeteria, no mínimo, ao imaginário cristão).

A “queda” em Cruz e Sousa é, mais comumente, um retorno para a realidade. Sendo preso à matéria, pois ainda vive, não pode completar a busca sofrida dos Astros. Estar preso à matéria, mesmo que seja à carne, não significa, *necessariamente*, uma prisão no ou pelo pecado e pode ter até uma leitura bastante literal: não transcende pois o corpo ainda vive. Outras vezes, a “queda” é um olhar para o túmulo, que marca nele justamente o aspecto material da existência. Em nível espiritual, contemplar o túmulo comumente mostra seu olhar para a Noite e para o Sonho, em que lua e escuridão não se associam à “queda ao inferno”. Além disso, se consideramos o imaginário cristão como central em sua poesia, diminuimos a influência de outros elementos, fortificados na literatura francesa, que Cruz e Sousa também valoriza.

No final do século XIX, o interesse de muitos eruditos, inclusive de Mallarmé e Villiers de L’Isle-Adam, voltou-se para questões como magia, grandes mistérios, reencarnação, demonismo, crenças budistas, iluminação, enfim, para temas ligados ao questionamento espiritual. Os escritores estabeleceram, então, uma nova posição em relação ao momento anterior. Se, antes, ciência e literatura chocavam-se contra as postulações religiosas católicas, no fim do século XIX a literatura criticava ainda a resposta que a própria ciência encontrara para os problemas do homem. O positivismo e a negação de qualquer espiritualidade não respondiam a determinadas carências, e Deus e Diabo encontravam-se sem o mesmo poder de outrora. O que tanto a ciência quanto essa literatura preparavam era uma divisão interna do indivíduo, que provocou a retomada do Duplo na literatura ainda do século XIX e que foi difundida pela psicanálise no século XX. O diabo, a sombra, o demônio

encontrariam nova valorização como aspectos negados, reprimidos do próprio sujeito, capazes de efeitos devastadores em sua personalidade, um tema também já sugerido pelo Romantismo.

O duplo em Cruz e Sousa aparece na espreita, como em “Olhos do Sonho” (*Faróis*), projetado na realidade, ou interior, como sua poderosa e abrangente imagem de “A sombra” (*Evocações*, p. 641). A leitura cristianizada de Cruz e Sousa costuma considerar essa divisão da personalidade necessariamente um aspecto do Mal, da Culpa e, pela influência de Bastide, uma equação supostamente introjetada pelo autor entre cultura válida e cultura branca. Por outro lado, não associar tudo que é sombrio ou subterrâneo a Lúcifer revela novos sentidos desse duplo. O termo “demônio” aparece na terceira estrofe das 11 do referido “Olhos di Sonho”, por exemplo.

A luz que os revestia e alimentava  
Tinha o fulgor das ardentias vagas,  
Um demônio noctâmbulo espiava  
De dentro deles como de ígneas plagas.  
(...)  
E os olhos me seguiam sem descanso,  
Numa perseguição de atras voragens,  
Nos narcotismos dos venenos mansos,  
Como dois mudos e sinistros pajens. (*Faróis*, p. 127-128)

Se luciferinos, por que tais olhos são associados a pajens, rebaixando a nobreza tão associada a Satã, por exemplo? No poema, o sentido de tal demônio possui um poder alusivo que supera o significado cristão.

Da mesma forma, na ampliação do satanismo para além de Satã, a mística oriental recebe espaço para revelar, junto da filosofia, o que há de real na existência e delatar a inutilidade da matéria. O fato de seus temas serem pagão tem mais relevância pelo aspecto construtivo no diálogo com outras culturas do que pelo aspecto negativo de simplesmente repudiar o cristianismo. A desvalorização de Deus ocorrida na sociedade ocidental deve ser considerada pois Cruz e Sousa se apropriou de outras expressões e símbolos para o conflito da existência. A reencarnação e a busca espiritual ecoam em sua sensibilidade e o budismo, a metempsicose e a metafísica religiosa ampla marcam a espiritualidade que expressa.

Se Cruz e Sousa começa sua obra numa evocação estética em *Broquéis* e *Missal*, termina-a com *Últimos Sonetos*, em que Cecília Meireles aponta o grande alcance espiritual ali atingido. Acrescente-se que textos como “Melancolia” (*Evocações*, p. 540), “Floresce!” (*Últimos Sonetos*, p. 191) e “Artista Sacro” (*Broquéis*, p. 490) demonstram como a revolta contra a sociedade é uma das principais inspirações de sua escritura, especialmente em sua

metapoesia. O poeta negava a escola literária vigente; contrapunha-se ao entendimento da ciência de então (mesmo utilizando linguagem naturalista); renegava os círculos sociais, até mesmo aqueles dos auto-aclamados simbolistas em quem não via a verdadeira e sofrida dedicação à Arte que experimentava; denunciava a hipocrisia católica em seus mais diversos aspectos; não se sujeitava a desrespeitos por não ser desta ou daquela cor ou classe social.

A poesia de Cruz e Sousa expressa, portanto, uma ampla iconoclastia. Mesmo nas publicações anteriores a *Missal*, em que criticava, ironizava e debochava de escravocratas, ricos, falsos, burgueses e padres, seguindo o estilo de Castro Alves. Em número percentualmente pequeno de textos, como “*Spleen dos deuses*”, dialogando com Baudelaire, ele dedica tributo ao Satã do cristianismo, mas seus livros demonstram que Cruz e Sousa era um satanista para muito além da temática religiosa.

## 1.4 Religiosidade e arte

Tendo relativizado a importância de Satã e do cristianismo na compreensão geral da poesia de Cruz e Sousa, podemos tratar de sua religiosidade sem estarmos presos a esses dois aspectos. Discutir a expressão religiosa dos artistas em geral é um tema impreciso e também se desdobra em possibilidades variadas, muitas das quais Baudelaire e Cruz e Sousa aproveitaram em diferentes textos e momentos de sua obra.

Primeiramente, a “verdadeira religião” desses poetas costuma ser considerada a veneração da Arte. A estética promove sua verdadeira liturgia. Tal interpretação é comum principalmente porque ambos deixaram claramente considerações que apontam nessa direção. Para encontrar essa devoção, bastaria uma leitura do poema XLII, do “*La Beauté*” ou do “*Hymne à la Beauté*”. Deste último extraímos as duas últimas estrofes:

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,  
Ô Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!  
Si ton oeil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte  
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,  
Qu'importe, si tu rends, - féé aux yeux de velours,  
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! –  
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?<sup>10</sup> (BAUDELAIRE, 1999, p. 60)

---

<sup>10</sup> Que venhas lá do céu ou do inferno, que importa, / Beleza! ó monstro ingênuo, gigantesco e horrendo! / Se teu olhar, teu riso, teus pés me abrem a porta / De um infinito que amo e que jamais desvendo? // De Satã ou de Deus, que importa? Anjo ou Sereia, / Que importa, se és quem fazes – fada de olhos suaves, / Ó rainha de luz, perfume e ritmo cheia! – / Mais humano o universo e as horas menos graves? (1985, p. 155)

Diversas páginas de Cruz e Sousa, especialmente de sua prosa, causam a mesma impressão. Lembramos “Iniciado” (*Evocações*, p. 519) e “Emparedado” (p. 658) como principais exemplos. Em geral considerada junto da Dor e do esforço poético na construção de sua expressão, a Arte é, muitas vezes, considerada o fim último cruz-sousiano.

Qual então o motivo de discutir sua religiosidade, se já se foi além dela? Marie-Hélène Catherine Torres conclui, em *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*, que “a religião, entendida no senso vulgar, comum, é só um artefato (...) simbólico que aureola de mistério e de sedução as poesias de Cruz e Sousa e de Baudelaire” (1998, p. 83). Ela afirma que discutir a religião dos poetas, ou entender a proximidade católica como um denominador comum entre os dois é válido, mas ressalta que “o ponto crucial da questão religiosa – enquanto impulso do ato de criação centralizada no satanismo, conforme nossa hipótese inicial – é a própria poesia” (p. 82, 1998). É importante observar que esse ponto de vista é apresentado ligando o satanismo à imagem do diabo e do inferno, mesmo que este seja construído com símbolos pagãos como Limbo, Tártaro ou o rio Letes (tratando-os como apropriações comuns da literatura cristã, como de fato foram). Por enquanto, para manter coerência com a autora, consideraremos o satanismo conforme essa compreensão ligada fortemente à religião católica.

Superar a discussão de suas religiosidades (de seus eu-líricos) pela fervorosa dedicação estética, no entanto, mistura dois temas diferentes: o estudo da visão metafísica geral de toda uma obra com o de um de seus “fingimentos”, a religiosidade, e de seus artefatos poéticos de construção de sentido. Nisso, a afirmação de que a religião *última* desses poetas é a Arte, superando a discussão de seus símbolos religiosos, provoca um fechamento de leitura que empobrece o tratamento de sua linguagem. Ao mesmo tempo, o tratamento da religiosidade como “fingimento” poético deve incluir o satanismo, pois essa postura é também um instrumento de sentido ligado, nesse caso, como afirmamos, ao cristianismo. Se não podemos afirmar a religião do autor (e não podemos, pois nosso objeto termina no eu-lírico) e se a religião é um fingimento, também o satanismo deve ser considerado assim.

O pacto com o diabo pelo dom poético (teoria de Marie-Hélène Torres) e a adoração e valorização de Satã numa renegação ambígua de Deus (negando-o e desejando-o) pressupõem uma dicotomia sobrenatural (Deus *versus* Satã). A dedicação religiosa à Arte supera essa dualidade, sendo voltada para uma verdade última, superior a dicotomias mesmo entre Belo e Feio, como demonstram as palavras do citado “Hymne à la Beauté”: “*De Satan ou de Dieu, qu’importe?*”.

Quando Baudelaire afirma que “*la chute, c’est l’unité devenue dualité*”<sup>11</sup> (In: TORRES, 1998, p. 79, nota 227), denota uma clareza metafísica que nem sempre é expressa pelos eu-líricos de outros poemas: a clareza de que (metafisicamente) a multiplicidade do mundo é característica da falível percepção humana, que não percebe a unidade profunda de todas as coisas, ou que os caminhos diversos dessa percepção perdem o sentido unificador, profundo, verdadeiro da vida e da arte. Esta, adorada, une profundamente o cosmos. A “Beleza”, do título de Baudelaire, supera o derradeiro limite do mundo da multiplicidade, a dualidade entre Deus e Diabo. Há uma expressão similar dessa visão da arte em Cruz e Sousa no poema “Violões que choram”:

Que céu, que inferno, que profundo inferno,  
Que ouros, que azuis, que lágrimas, que risos,  
Quanto magoado sentimento eterno  
Nesses ritmos trêmulos e indecisos... (*Faróis*, p. 122).

A arte, tema que o poeta constrói tangendo-o na descrição de sua manifestação, supera a multiplicidade de todo o mundo em que surge. Céu e inferno são imagens diferentes de aspectos dessa fonte profunda e única, revelada por Baudelaire dentro da dualidade Deus/Satã em poemas como “Abel et Caïn”.

Porém, sacrificando-se a necessidade de ligação entre “satanismo” e “Satã”, a negação de Deus e Diabo pode ser entendida como reação satanista última: o encontro do desconhecido, do interdito, da unidade que a multiplicidade esconde, por exemplo, em “Violões que choram”. Trata-se exatamente de ignorar qualquer divindade em prol da busca do conhecimento secreto, ação pecaminosa análoga à de Adão e Eva, que sacrificaram sua relação com Deus em troca do saber.

Esse satanismo moderno, que duvida do diabo para seguir sem culpa os caminhos mais pecaminosos, remete ao eu-lírico dividido entre as forças opostas de sua consciência, característico de Baudelaire. Como ferramentas de sentido, como fingimentos numa visão metafísica mais ampla, Deus e Diabo são, acima de tudo, símbolos, o que significa afirmar que seus sentidos não são fixos, ou seja, nenhuma associação, nem mesmo entre Satã e Mal, é verdadeiramente inquebrantável.

Acrescente-se ainda que a adoração da Arte nega o primeiro mandamento (amar Deus sobre todas as coisas). Por essa leitura, a valorização religiosa da Arte torna-se “outro artifício místico” e não a “religiosidade verdadeira” desses poetas. Assim, os poetas ceticamente usam Deus e Diabo como símbolos de uma comunicação transcendente ou valorizam a arte

---

<sup>11</sup> “a Queda é a unidade tornada dualidade” (tradução nossa).

religiosamente, o que constitui idolatria e também deixa Satã (religiosamente) em segundo plano. Se pensarmos no satanismo que não depende de Satã, no entanto, todas essas posturas são satanistas. Dessa forma, a discussão de sua religiosidade não supera a de seu satanismo e este não prevê sentidos ou valores morais antes da análise do próprio texto, que pode abarcar símbolos hebraicos e pagãos sem que necessariamente os primeiros governem nossa interpretação dos últimos.

É importante lembrar que discutir o encontro da Arte ou o trabalho das figuras poéticas cristãs é analisar a própria linguagem desses textos no que diz respeito à escolha de símbolos. Buscando dar a eles o merecido destaque, constatamos que, no esforço de abarcar todo o “fingimento religioso” cruz-sousiano com o cristianismo (e o satanismo a ele atrelado), muitos críticos terminam por aglutinar outros aspectos de sua poesia, submetendo-os ao sentido cristão. Nessas leituras, o budismo e tudo que pode ser associado a ele (metempsicose, caminho e superação da dor associada ao apego, paz interior frente ao sofrimento) servem apenas para evocar Schopenhauer, que remete a uma postura “maldita” e, então, “maléfica”, o que, por sua vez, devolve o foco para o satanismo (ligado às imagens católicas). Como exemplo, selecionamos este trecho crítico que condensa a aproximação entre budismo/Schopenhauer e o satanismo de Cruz e Sousa:

Buda tinha uma visão amarga da vida – diríamos talvez pessimista da vida, aproximando-se assim de Schopenhauer – pois para ele tudo é dor: o nascimento, a velhice, a doença, a morte... Cruz e Sousa abraça esta filosofia pois aprende a dor como ‘solemne harmonia profunda’ ou como ‘bandeira real’ ou ainda como uma ‘guerra surda, absurda, selvagem, subterranea e soturna’. O sofrimento o subjuga, o Mal o fascina. Infernizando seus versos, ele venera a dor... (TORRES, 1998, p. 77)

Para que a visão sofrida da vida (associável também ao cristianismo, por que não?), a reencarnação, a multiplicidade superficial e a unidade profunda das almas e o caminho para o Nada nos permitam enxergar uma metafísica e uma religiosidade além do satanismo, este último precisa perder um pouco de seu espaço na generalização crítica da obra. Que papel, por exemplo, o conhecimento dos símbolos alquímicos (praticamente esquecido nas leituras cristianizadas de Cruz e Sousa, apesar do aproveitamento numeroso de imagens cristãs feito na alquimia) poderia ter na sua linguagem metafísica? A “proximidade católica” entre Baudelaire e Cruz e Sousa só poderia ser considerada por nós como “denominador comum” entre determinados textos. No entanto, a visão geral da obra deles não seria resolvida pelo aspecto católico, nem pelo satanismo entendido nesse imaginário, ou seja, em associação à imagem de Lúcifer e Inferno.

## 1.5 “Don Juan Aux Enfers” e “No Inferno”

A intertextualidade da obra de Cruz e Sousa com a de Baudelaire não apenas explora diferentes aspectos e presta homenagem ao satanismo do poeta francês. Ela aproveita suas outras características para construir a imagem que se torna elemento de seu trabalho estético. No poema “No Inferno”, Baudelaire é apresentado ao leitor como personagem<sup>12</sup>, assim tornando-se um símbolo da obra cruz-sousiana e, portanto, com sentidos não restritos à imagem do autor real ou à sua obra. Nesse poema em prosa, o poeta brasileiro joga com a aproximação de sua poesia e a de seu ídolo francês. Comparamos com “No Inferno” o poema de Baudelaire “Don Juan aux Enfers”.

“No Inferno” mostra claramente como os aspectos estético e psicológico podem revestir-se de religiosidade e como o imaginário baudelaireano pode ser não apenas utilizado mas alterado pelas diferenças entre ele e Cruz e Sousa, levando-nos ao valor geral do “artista” na obra deste último.

Os títulos dos textos denotam logo uma diferença. O plural do título de Baudelaire remete-nos a uma noção pagã de inferno, de mundos infernais, fugindo, portanto, da imagem tradicionalmente cristã da história de Don Juan, mesmo na versão de Molière, utilizada pelo autor de *Les fleurs du Mal*. Este desloca o sedutor da moral católica em que foi construído para uma dimensão da morte em que um julgamento superior está indicado apenas na “vingança” que prometem as mãos de Caronte ao pegar os remos. O paganismo se comprova justamente pelo encontro de D. Juan com o barqueiro, já no segundo verso.

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine  
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,  
Un sombre mendiant, l'oeil fier comme Antisthène,  
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendant et leurs robes ouvertes,  
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,  
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,  
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,  
Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant

---

<sup>12</sup> Diversas vezes falaremos de personagens quando nos referirmos a poemas em prosa. Cruz e Sousa aproximou alguns de seus textos do gênero narrativo a tal ponto que o termo “eu-lírico” deixaria nossa referência apenas mais confusa. Alguns de seus personagens têm até mesmo nomes ou se encontram com o eu-lírico. Mesmo assim, consideramos implícito que esses personagens, pela proximidade com o gênero poético, apresentam-se como desdobramentos bastante próximos do eu-lírico usualmente construído na lírica.

Montrait à tous les morts errant sur les rivages  
Le fils audacieux qui railla son front blanc.

Frissonant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,  
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,  
Semblait lui réclamer un suprême sourire  
Où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre  
Se tenait à la barre et coupait le flot noir;  
Mais le calme herós, courbé sur sa rapière,  
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.<sup>13</sup> (BAUDELAIRE, 1999, p. 54)

As almas encontram-se numa existência de convívio isolado no barco. Não há um elemento de fúria, punição, expiação, julgamento que venha de uma força maior externa. Pelo contrário, o relacionamento entre as almas embarcadas se dá como fora no mundo dos vivos. A libertação do julgamento coincide com a derrota da moral cristã que a postura satanista pode denotar, como apontamos antes. No poema de Baudelaire, as almas reclamam, como em vida, uma reação moral, sentimental, empática de Don Juan, que desdenha os pedidos de atenção e de culpa e fecha-se sobre si próprio, imune às acusações.

O título do poema de Cruz e Sousa, no singular, remete-nos, no entanto, primeiramente ao universo católico, para o inferno único, mundo de punições impostas. O aspecto social de Satã é imediatamente referido na primeira frase: “lá onde Voltaire faz sem dúvida acender sua ironia rubra como tropical e sangüíneo cáctus aberto...” (*Evocações*, p. 607).

Nesse poema, a imagem de Baudelaire congrega opostos: o branco e o preto na pele clara e na cabeleira negra. Fazem parte dessa comunhão de contrastes o firmamento e o fecundo lago que o reflete, de onde nascem estranhas vegetações. A duplicidade de divino e demoníaco

reaparece mais adiante: ao condensar as manifestações do espírito baudelaireano para a sucessão de exclamações que fecham a interpelação dirigida ao poeta francês, Cruz e Sousa a elas se refere como ‘teu Pandemonium e teu Te-Deum’ (...) Assim equacionadas, as duas expressões traduzem, outra vez, o verso e o reverso de uma mesma moeda. (...) ao registrar essas oposições da obra baudelaireana, Cruz e Sousa mostra que soube captar um de seus aspectos fundamentais. E que

---

<sup>13</sup> Quando Don Juan desceu ao subterrâneo rio / E logo que a Caronte o óbolo pagou, / Como Antístenes, um mendigo de olhar frio / Com braço vingativo os remos agarrou. // Os seios flácidos e as vestes entreabertas, / Mulheres se torciam sob um céu nevoento, / E, qual rebanho vil de vítimas ofertas, / Atrás dele rosnavam em atroz lamento. // Sganarallo a rir a paga reclamava, / Enquanto, erguendo o dedo, apontava dom Luís / A cada morto que nas margens deambulava / O filho audaz que lhe ultrajara a fronte gris. // Em seu álgido luto, Elvira, casta e esguia, / Junto ao pérfido esposo, amante seu de outrora, / Parecia exigir-lhe uma última alegria / Cujo sabor não recordasse o fel de agora. // Ereto na couraça, um homem pétreo e imenso / Golpeava a onda noturna e ao leme as mãos prendia; / Mas o tranqüilo herói, por sobre a espada penso, / Olhava a água passar e em torno nada via. (1985, p. 141)

remete às postulações básicas do ser humano, segundo o poeta francês, a de ascensão e a de queda. (AMARAL, 1996, p. 266).

Como Baudelaire ganha os aspectos de sua própria obra no texto de Cruz e Sousa, a ausência de julgamento, e, portanto, de sofrimento e danação eterna, presentes em “Don Juan aux Enfers”, é introjetada em Baudelaire. Ele está no meio do cenário infernal, mas permanece inabalável e distante. A postura do poeta, se lembra a de Don Juan, também remete aos últimos poemas de Cruz e Sousa, como “Triunfo Supremo” (*Últimos Sonetos*, p. 224) e “Sorriso Interior” (p. 214), em que a serenidade no meio da dor é valorizada, ressaltando sempre que a alma eleita passa incólume pela tormenta do mundo e jamais abandona a perseguição do Sonho.

As aproximações e oposições com o paganismo baudelairiano no inferno cruz-sousiano são ressaltadas especialmente pelo singular do título e pelo retrato de inspiração medieval do inferno, em contraste com os demônios de aparência pagã que dançam em volta do personagem. A ausência de julgamento contra Baudelaire é uma característica tanto pagã quanto satanista, dependendo de como a lermos. Essa ausência se dá apenas porque, internamente, o poeta francês não sofre o inferno à sua volta.

O aspecto de Baudelaire é de anjo e de demônio, sendo a figura de Lúcifer capaz de representar os dois lados. No entanto, a analogia entre um e outro não esgota a imagem cruz-sousiana. Cruz e Sousa não simboliza apenas que Baudelaire esteja acima de qualquer julgamento, como quem desdenha do destino vulgar.

Adiante no texto, a contradição luciferina entre anjo e demônio segue presente na descrição, com as marcas de santidade, iluminação, triunfo, onipotência, imaculabilidade, junto de desejos insaciáveis, lascívia, revolta, desolamento e o nomadismo típico dos negados por Deus, como Caim, judeus ou Ahasverus. A altivez tanto de Don Juan (no poema francês) quanto de Baudelaire (em “No Inferno”) e o diálogo com a figura de Lúcifer projetam uma significância mítica na solidão do Baudelaire do poema.

Don Juan, no entanto, está perdido em si, passivo ao movimento do barco. Já Baudelaire prepara-se para uma experiência de grande profundidade espiritual, bastante diversa, “na posição altanada de quem vai prosseguir nos excelsos caminhos dos inauditos Desígnios...” (*Evocações*, p. 608). Sua meditação resguarda o Mistério.

Foi em busca desse Mistério que o poeta brasileiro adentrou o cenário infernal, movimento apresentado curiosamente de maneira cotidiana: “Mergulhando a Imaginação nos vermelhos Reinos feéricos e cabalísticos de Satã, (...) encontrei *um dia* Baudelaire” (*Evocações*, p. 607, grifo nosso). O destino da busca de Cruz e Sousa, porém, não é o

encontro com Satã. Trata-se de um mergulho interior, representado pelo inferno pois inspirado em Baudelaire, que, por sua vez, mergulha também em si próprio. Está implícito que a descida de Cruz e Sousa ao inferno pode ser lida como uma viagem pela obra do poeta francês. Tanto interiormente quanto pela poesia de Baudelaire, portanto, a “descida” aqui não se fecha no imaginário católico. Esse mergulho em si implica, também, que o Baudelaire que encontramos é aquele introjetado pelo nosso poeta. O Mistério é esse interior dentro do interior: a viagem ao inferno não permite o acesso à figura que, lá, mergulha também dentro de si. Baudelaire é o Sonho dentro do Sonho, remetendo às riquezas profundas do ser, que só se revelam por vislumbres involuntários e não pela ação consciente; por dom divino, não por simples esforço. Esse segredo indica sutilmente o tema da seleção da alma, crucial para a estética cruz-sousiana.

A superfície fechada de Baudelaire, que Cruz e Sousa não desvenda, remete-o, novamente, à obra do poeta francês. Ele lista os exotismos e jogos de Baudelaire, as marcas da superfície de seus poemas, sem conseguir encontrar a chama animadora de tanta magia. O mistério da obra de Baudelaire, aqui representada por ele próprio, segue secreta mesmo no reino infernal, construção da própria obra do artista. Ele, como inspirador e guia da imaginação, desdobra-se em novas antíteses que englobam aspectos marcantes do próprio Cruz e Sousa, de modo que já aqui encontramos o Duplo:

Oh! que demorados e travosos sabores experimento com o quebranto feminil das tuas volubilidades mentais de bandoleiro...  
Essa alma de funestos Signos, como que gerada dentro de atordoante e feiticeiro sol africano, com todas as evaporações flamívoras, com todas as barbarias das florestas (...)  
Ah! se tu soubesses como eu intensamente sinto e intensamente percebo todos os teus alanceados, lacerados anseios, todas as suas absolutas tristezas... (*Evocações*, p. 608-609)

Ao longo de vários parágrafos, Cruz e Sousa encontra na busca do interior baudelairiano apenas o seu próprio, e a procura torna-se uma revelação do eu-lírico para o leitor. A leitura de Baudelaire angustiosamente revela-se uma leitura precisa de si próprio, ou seja, Cruz e Sousa não pode alcançá-lo e sua poesia será, necessariamente, a apropriação e o diálogo, mas nunca a mesma manifestação, nunca a mesma sensibilidade, com o mesmo segredo do “mago” poeta francês. Mas os símbolos da interioridade do próprio poeta são, enfim, os aspectos mais valorizados por simbolistas, como afirma Domício Proença Filho:

...o que importa ao simbolista é o seu estado de alma, a sua emoção interior, esta emoção, longe está de ser periférica; representa, muito mais, uma tentativa de revelação do mundo mais interior do artista, que exige, portanto, uma linguagem diferente. (PROENÇA FILHO, 1978, p. 241-242).

Cruz e Sousa encontra finalmente tanto o beduíno, presente também num retrato esmiuçado do Duplo (“A Sombra”), quanto o “capro”, figura do poeta explorada em texto homônimo no livro *Evocações*, tudo na imagem de Baudelaire. O fato de Cruz e Sousa encontrar a África no poeta francês deixa clara a separação entre a África simbólica e o continente, ou seja, que ela é mais profunda e problematizada internamente do que o viés sociológico de seus textos pode indicar.

O tema do Duplo de “No Inferno” expressa a excruciante experiência psicológica escondida na “descida” satanista. Ela é a busca da Arte que culmina num angustiante fracionamento do sujeito, em que Cruz e Sousa ao mesmo tempo procura a Arte no poeta francês e desdobra, neste, a imagem de si próprio e de sua poesia, não podendo jamais acessar aquele que agora é pó apenas (no mundo físico) e que está purificado da matéria. Vida e morte formam a oposição última presente nessa série de antíteses que separam Cruz e Sousa e Baudelaire.

Ao mundo da poesia, sem seu gênio, resta o caos. Representando-o nesse inferno, Cruz e Sousa fez o melhor deboche do ambiente literário com que conviveu, cheio de criaturas que buscavam a originalidade do francês, mas eram meros mímicos do estilo satanista, que possui um *élan* de que só Baudelaire parecia conhecer o segredo:

velhos deuses capros, teratológicos Diabos lúbricos e tábidos, desaparecidos desse egrégio vulto satânico, cismativo e sombrio, dançavam, saltavam, infernalmente gralhando e formando no ar quente, em vertigens de diabolismos, os mais curiosos e simbólicos hieróglifos com a flexibilidade e deslocamento acrobático e mágico dos hirsutos corpos peludos e elásticos... (*Evocações*, p. 610).

Abandonados por Baudelaire, resta-nos *Les fleurs du Mal*. As flores são presentificadas no poema em prosa de Cruz e Sousa pela árvore que traz o contato com os céus. Esse se torna novo jogo de aproximação e distanciamento do texto em relação ao imaginário cristão. No poema, as “Flores do Mal”, “ébricas”, “tristes”, “búdicas”, de “segredos perigosos”, “emanações fatais” guardam a salvação? As características são negativas, hereges, pois a árvore é de autoria humana (Baudelaire). Mas não seriam essas características perfeitamente opostas à árvore do conhecimento, criada por Deus, mas de fruto tentador, portanto também negativo, e cuja sombra Baudelaire pede para compartilhar com o diabo (*Les Litanies de Satan*)? Corrobora essa proximidade entre a árvore do Gênesis e a de “No Inferno” o fato de que uma é tão incapaz de saciar a humanidade quanto a outra.

Até aqui, comentamos apenas Baudelaire passivo e ensimesmado como Don Juan, similar a Lúcifer, diabólico e prenhe de iluminação. Mas em determinado momento do poema

de Cruz e Sousa, Baudelaire sobe aos céus. O satanista, que disse adorar Belzebu, ascende. É impressionante a quantidade de marcas de subida presentes em “No Inferno”. As “asas geniais arcangélicas”, o “condoreiramente” (poeta e pássaro em uma palavra), o flutuar do cabelo, a “alada graça perfeita de um deus de cristal e bronze” preparam a transfiguração do Baudelaire Trimegisto, três vezes conclamado por Cruz e Sousa, tornado Hermes, não por acaso liame entre céus e terra.

Essa passagem da imagética cristã para a mitologia grega, com apropriações alquímicas, e o retorno ao imaginário cristão demonstram que há uma unidade expressiva, mas não necessariamente simbólica em Cruz e Sousa. Assim, o eu-lírico utiliza imagens diversas para perseguir o ideal simbolista da insinuação, renegando o retrato objetivo frio pois este não é possível quando se olha para o inefável. Essa impossibilidade provoca a quebra da unidade simbólica: nenhum símbolo mantém sentidos fixos entre poemas, já que os efeitos poéticos são mais livres quando a associação das palavras e das imagens religiosas aproxima-se do estilo associativo do expressionismo. Ao mesmo tempo, o símbolo nunca se fecha dentro do próprio texto. Hermes possui aqui, por exemplo, no mínimo as associações de sentido baudelairiana, alquímica e grega.

A transformação, enfim, se dá, do “tenebroso Vencido”, ainda Lúcifer, para o poeta que se purificou das “argilas pecadoras”, que erra pelos Astros, talvez ainda sonhando no Sonho, que ascende ao “Intangível azul”. A Arte remete às alturas, purifica a alma. No próprio azul, novamente, encontra-se a inspiração baudelairiana. Essa subida da figura profana relembra as inversões de “Révolte”, em que Baudelaire reúne poemas da queda de Deus ou da glorificação da subida triunfante de Lúcifer. Ao mesmo tempo, são novamente os Astros de Cruz e Sousa, as mesmas Esferas de seus poemas que não remetem a Deus nem ao paraíso.

Daí a insuficiência da associação entre Baudelaire e Lúcifer. O poeta que remetia ao anjo caído já é, no final do poema em prosa, um Cristo, que desce aos infernos para proclamar a Palavra (Poesia) aos mortos (pecadores, falsos poetas?) antes de subir aos céus. Podemos fazer a mesma aproximação pensando que Baudelaire supera a dicotomia entre céu e inferno, invalidando qualquer julgamento divino, superando uma moral externa ao atingir um estágio de autodeterminação. Está, portanto, ele próprio em patamar divino, uno. Ou, se quisermos, é o poeta que deixa sua obra, ergue a Palavra santa aos meros mortais ainda presos na argila do Hades, do sombrio mundo material, para os que quiserem nessas palavras beber. Salvador e satanista mesclam-se num jogo em que é impossível definir claramente o que é baudelairiano, o que é cristão, o que é bíblico, o que é pagão:

Cruz e Sousa vê, sorve e bebe as estesias baudelairianas como se bebesse ‘o extravagante vinho turvo, de lágrimas e sangue’. Mas, quando esse vinho é devolvido ao leitor, já vem envelhecido nas adegas cruz-sousianas de brumas e de sonhos. A afinidade e o entusiasmo de Cruz e Sousa pela obra de Baudelaire traduz-se então num texto que, se por um lado revela um genuflexo deslumbramento, por outro inova na tradição do poema em prosa, criando um texto ao mesmo tempo poético e de idéias críticas; espaço privilegiado ainda porque nele podemos observar várias características da poética cruz-sousiana (AMARAL, 1996, p. 271-272)

Quantos outros, em diversos sentidos, conheceram inferno e demônios e mesmo assim subiram aos céus? São Pedro? Fausto? Dante? – poeta de que não poderíamos esquecer pois este também nos deixou a narração de sua viagem, com crítica política e social veiculada pela linguagem infernal e pela apropriação simbólica do helenismo para a literatura cristã.

Problematizamos a tradicional “descida” cristã na leitura de “No Inferno” pois o fruto de Baudelaire corre como rio nos reinos luciferinos *interiores*. Esse rio reforça o paralelismo entre céu e inferno, por sua posição análoga ao rio do Éden, que provia a fertilidade para os quatro cantos do mundo (Gen: 2, 10-14). Na figura de Baudelaire e na linguagem de subida, que se impõe no texto, encontra-se confirmada a afirmação do poeta francês em *Mon coeur mis a nu*: “l’artiste ne sort jamais de lui même”<sup>14</sup> (BAUDELAIRE, 1954, p. 1228).

De tantas antíteses e associações entre símbolos, a subida é o elemento que discutiremos primeiro. Importante em toda a obra, ligada à Arte e à espiritualização, presente mesmo nos reinos subterrâneos e no personagem de Baudelaire, a ascensão é o movimento positivo que brota da transmutação do que é negativo, característica importante da obra de Cruz e Sousa que se mostra no poema “No Inferno”: parte do inferno (Baudelaire) para as Esferas (Cruz e Sousa). Lúcifer, ainda com sua auréola inviolada, revela-se Cristo, o Maldito torna-se “Assinalado”.

---

<sup>14</sup> “O artista nunca sai de si mesmo” (tradução nossa).

## 2 LIMIAR, ANTÍTESE E ASCENSÃO

A imagem tipificada do poeta simbolista mescla a fama de “maldito” com o arrogante isolamento numa torre de marfim. Se lermos a poesia de Cruz e Sousa e sobre o próprio autor, teremos questionamentos vários a fazer sobre os dois aspectos. Primeiramente, seu significativo olhar social não se restringe à fase anterior a *Missal*, apenas se mascara, de certa forma, na fase simbolista. Indica, portanto, uma negação constante do suposto isolamento.

Com as problematizações da teoria da “torre de marfim”, especialmente por Adorno, somos obrigados a considerar seu diálogo constante mesmo na poesia mais aparentemente elitista que escreva. Como relembra Flávio Kothe, “Quem deseja ter na arte um mundo melhor (...) confessa, implicitamente, a negatividade do real” (*apud.* NUNES, 1993, p. 27). Da mesma forma, todo texto é diálogo com outros discursos: não é o poeta que associa sexo e pecado, essa era uma associação milenar já quando ele escrevia, acumulada de produção cultural. Portanto, não se trata de uma postulação de Cruz e Sousa, mas de algo com que ele dialoga e que busca renovar. É o característico trabalho de ressignificação dos simbolistas. Mas a imagem de isolamento e maldição encontra os maiores contra-argumentos no próprio Cruz e Sousa, quer a crítica se refira ao autor ou à sua obra.

Apesar da leitura centrada na biografia ser a mais comum, raramente é considerado que a pobreza galopante e a doença, dados comumente referidos do final de sua vida, tenham provocado questionamentos acerca de todas as suas necessidades “vulgares”. Não teriam elas batido demais à porta do poeta para serem esquecidas em sua poesia “isolada e pura”? Se Cruz e Sousa é tradicionalmente julgado por sua vida como autor, em prejuízo dos efeitos poéticos produzidos por sua lírica, essas questões deveriam manter-se no horizonte crítico. De forma complementar, não faria sentido questionar o eu-lírico, com a linguagem, o uso mítico e mágico da imagem, a metáfora, o trabalho da palavra, a respeito de um “isolamento”.

Quanto ao “maldito”, os sujeitos líricos têm muito a informar. O sofrimento com certeza era alimento para seus textos, mas o aspecto negativo, o “pessimismo schopenhauriano”, a dor, não era a conclusão de sua obra. Pelo contrário, num poema de Cruz e Sousa tais constatações são só o começo, de forma análoga (mas não idêntica) à do filósofo, que partira de um *insight* pessimista para chegar a uma conclusão filosófica longe deste<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> O *insight* inicial da obra de Schopenhauer é que a vida é sofrimento, mas o ser vivo mesmo assim nela insiste. O sofrimento entendido como parte intrínseca da vida gerou a imagem de “pessimista” para o filósofo, mas ele

## 2.1 Realidade, isolamento e maldição

A figura que Cruz e Sousa constrói do poeta está atrelada à poesia, à imagem de arte que ele traduz. É interessante, portanto, entendermos como ele a significa. Aproveitando a deixa de “No Inferno”, relembremos que, para Swedenborg, o conhecimento profundo da palavra, de seu sentido espiritual além do literal, equivalia ao conhecimento profundo da natureza, pois elas se correspondiam intimamente. Portanto, conhecer a palavra (em sentido místico) era adquirir também o conhecimento do aspecto espiritual da realidade. “Para ele, a palavra, assim como os objetos existentes na natureza, eram um meio do homem elevar-se para alcançar a divindade.” (LÔBO, 1993, p. 20) Na imagem de Baudelaire feita por Cruz e Sousa, está claro o sucesso do poeta francês em sua busca espiritual pelo esforço artístico: ele ascende às esferas. Essa ânsia pelas alturas e pela existência divina é o mesmo impulso de lançamento que Bastide observa na busca de Cruz e Sousa. Conforme à analogia que encontramos entre Cristo e Baudelaire em “No Inferno”, a palavra (poesia) é o caminho da ascensão.

A marca positiva das palavras é transferida, por extensão, ao mago das mesmas, o poeta. O termo “dom” não por acaso repete-se em Cruz e Sousa: o artista guarda a capacidade divina de entender, desnudar e revelar tanto a palavra quanto o mundo em seu sentido profundo e divino. “É ele o Assinalado, o Cavador do infinito, o Invulnerável, provavelmente, o Ser dos seres” (LISBOA, 1955, p. 231).

O poeta não apenas vislumbra o que somente os iniciados podem, mas sonha com o que é velado e penetra, mesmo que fugazmente, nas esferas e essências da existência:

Como Rimbaud, Cruz e Sousa também pregava o auto-conhecimento do artista. Entretanto, os métodos por eles propostos eram bastante diferentes: enquanto o primeiro acreditava ser possível atingir o estado de vidência por meio de uma descida ao inferno interior, conseguida via estímulo externo, o segundo achava ser esse estado privilegiado um dom divino, reservado a alguns poucos indivíduos. (LÔBO, 1993, p. 21).

A inflexão positiva da maldição poética é uma interpretação diferente do mesmo dom, o de escrever poesia. A marca dúbia de escolhido não remete apenas a influências européias, como Rimbaud. O maldito já era presente mesmo na tradição romântica. Fagundes Varela e Castro Alves (cf. BOSI, 2006, p. 255), por exemplo, identificaram-se com o judeu errante. O segundo, poeta marcante na poesia e na vida de Cruz e Sousa, o fez no poema “Ahasverus e o

---

busca entender o porquê da insistência em viver do ser humano, a despeito de todo sofrimento. Sua conclusão não é meramente que a vida é ruim, isso é apenas sua premissa.

Gênio”. O mesmo personagem aparece em textos de Cruz e Sousa também associado à imagem de poeta como em “Triste” (*Evocações*, p. 550), o “Ahasverus do sentimento”. A busca constante, sem descanso e por “maldição” (marca divina) é bastante clara e direta. “No Inferno”, o próprio Baudelaire “*erra*” pelos astros, termo dúbio não inconseqüentemente selecionado.

Graças ao dom poético, Cruz e Sousa não depende de um pacto ou de uma ligação demoníaca para execução de sua arte, nem de um desregramento que force uma supersensibilização, que considera já dada. Nesse sentido, a compreensão de Octavio Paz aproxima-se da de Cruz e Sousa, ambas conectando a experiência poética e a mística:

A metáfora do sopro se apresenta algumas vezes nos grandes textos religiosos de todas as culturas: o homem é desenraizado como uma árvore e lançado para além, para a outra margem, ao encontro de si mesmo. E aqui se apresenta outra característica extraordinária – a vontade intervém pouco ou participa de uma maneira paradoxal. Se tiver sido escolhido pelo grande vento, é inútil que o homem tente resistir a ele. E ao inverso: qualquer que seja o valor das obras ou o fervor da súplica, não se produz o fato se o poder estranho não intervier. A vontade se mistura a outras forças de maneira poética. Liberdade e fatalidade marcam o encontro no homem. (PAZ, 1982, p. 148).

Assim, a seleção poética é divinamente imposta. Os sofrimentos que nascem dessa imposição podem ocasionar o retrato de maldição, mas Cruz e Sousa valorizou-a, demonstrando que o esforço e a seleção superavam as teorias evolucionistas e positivistas, que não poderiam explicar o gênio de homens como Homero, Virgílio, Shakespeare, Poe, Ibsen e Teófilo Dias, muito menos o seu próprio.

“Acima de tudo” resume a postura do eleito:

Da gota d’água de um carinho agreste  
Geram-se os oceanos da Bondade.  
O coração que é livre e bom reveste  
Tudo d’encanto e simples majestade.

Ascender para a Luz é ser celeste,  
Novos astros sentir na imensidade  
Da alma e ficar nessa inconsútil veste  
Da divina e serena claridade.

O que é consolador e o que é supremo  
Cada alma encontra no caminho extremo,  
Quando atinge às estrelas de pureza.

É apenas trazer o Ser liberto  
De tudo, e transformar cada deserto  
Num sonho virginal da Natureza! (*Últimos Sonetos*, p. 201)

Aqui, encontramos a consciência metafísica de suas buscas espirituais pela maiúscula de “Ser” e a associação da “Natureza”, também em maiúscula, com a profundidade de visão,

o que a diferencia do cotidiano ambiente de vida da maioria dos mortais. A capacidade do seletor é a de transfigurar o mundo em que vive, enxergando uma realidade subjacente. Nem participar do mundo (oposto ao isolamento na torre de marfim) é suficiente, necessário é conhecer esse mundo mais intimamente do que uma simples participação no caos exigiria. A abordagem do poema está longe de um pragmatismo, é claro: uma simples mudança de atitude “reveste/Tudo d’encanto”, mas isso não o torna menos voltado para a realidade.

A idéia que se destaca para os leitores, muitas vezes, é a de profusão do branco e não a ascensão a que ele se refere. Isso se dá tanto pela forte associação dessa cor à subida, quanto pela força da influência de Bastide em nossa crítica, do que trataremos no capítulo 3. No entanto, o dom divino é retomado por numerosos símbolos de ascensão, seleção e divindade, ligados ou não à branquidão. A arte, a poesia e o artista estão associados, de *Broquéis* a *Últimos Sonetos*, com adjetivos como “suprema”, “ideal”, “perfeito”, “prodigioso”, “augustos”; com os maiúsculos “Luz”, “Dons”, “Assinalado”, “Esfera”, “Céus”, “Iluminado”, “Sonho”, “Estrelas”; com as expressões “belezas eternas”, “majestade rica”, “esplendor sidéreo”, “caminho santo”, “clarão secreto”, “audácia”, “asas”; e com as ações: “galgar, subir à Imensidade”, “consagrar”. Mesmo no tenebroso *Faróis*, encontramos o poeta meditando sobre poesia com as mesmas tendências para o alto, como em “As Estrelas”:

Lá, nas celestes regiões distantes,  
No fundo melancólico da Esfera,  
Nos caminhos da eterna Primavera  
Do Amor, eis as estrelas palpitantes.

Quantos mistérios andarão errantes,  
Quantas almas em busca da Quimera,  
Lá, das estrelas nessa paz austera  
Soluçarão, nos altos céus radiantes.

Finas flores de pérolas e prata,  
Das estrelas serenas se desata  
Toda a caudal das ilusões insanas.

Quem sabe, pelos tempos esquecidos,  
Se as estrelas não são os ais perdidos  
Das primitivas legiões humanas?! (*Faróis*, p. 105)

Observe-se como o “fundo”, do segundo verso, parece imediatamente remeter a uma descida, se lida sob a expectativa de que *Faróis* seja um livro voltado ao túmulo. No entanto, a construção desse sentido é trabalhada pelos outros símbolos deixando apenas seu aspecto de busca poética insistente, determinada, de esforço e vontade voltados aos céus. O poeta remete o leitor insistentemente para o alto, contendo a força de antítese que teria o termo “fundo”.

Na insistente ascensão, Cruz e Sousa pareceria incansavelmente perdido num elitismo de fato, como costuma indicar “Sugestão” (*Missal*). Fernando Góes dá grande relevância a uma questão que Cruz e Sousa mesmo afirmou sobre sua poesia inicial, bem marcada pelo nome do primeiro livro simbolista, *Broquéis*: “o *Missal* é, também, um livro de luta, de combate, de ataque aos grupos dominantes dos parnasianos do tempo” (GÓES, 1966, p. 78). Isso em si explica grande parte de sua altivez nos primeiros livros. Essa afirmação, no entanto, desloca sutilmente a discussão de seu trabalho poético para justificativas históricas de sua produção, o que é produtivo, mas não é o único caminho possível.

Raimundo Magalhães Júnior comenta que o poeta desde a juventude acreditava em seu valor e na capacidade que tinha de tornar seu nome imortal pela arte. Como um iniciado, tinha desejo de isolamento, natural aos eleitos conforme diversos textos do próprio Cruz e Sousa. A consideração mais relevante é a de Roger Bastide: a arte surge da dificuldade e da superação, não de uma situação resolvida. O conflito com o meio, os problemas de identificação com outros negros que não tivessem recebido as mesmas oportunidades de educação e uma aparente determinação, vaidade ou sexto-sentido podem ser justificativas, individualmente ou combinadas, para a “busca das alturas” em sua poesia. A resposta que os textos podem nos dar por eles mesmos, no entanto, são do entendimento de uma seleção de determinados espíritos, da capacidade de alguns indivíduos de transformar sua realidade em símbolos de uma experiência mais profunda. Independente de possíveis motivos biográficos, o poeta representava o artista como alguém não muito diferente do que teoricamente entendemos hoje: alguém que trabalha o mundo e a linguagem de maneira estética. Enfatizamos: trabalha *o mundo*.

Porque o isolamento pleno não é possível, porque a seleção não se manifesta com facilidade, porque o poeta trabalha linguisticamente sua experiência e porque a ânsia de ascensão e o dom divino não o isolam da realidade palpável, a arte “elitista” de Cruz e Sousa tira grande produtividade e riqueza exatamente da obrigação do eleito de lidar sempre com o mundo. Por analogia, o poeta deve lidar com a linguagem para que a poesia se manifeste, como o espírito do indivíduo deve viver seu potencial apesar dos limites da carne. Mundo, linguagem e carne são centrais, portanto, para a expressão do eu-lírico, e os três elementos são opostos a um suposto isolamento poético.

Esse importante aspecto do poeta, disseminado por toda a obra, de transformar suas prisões no próprio alimento da arte está concentrado no poema “O Assinalado”:

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

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

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

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

Eis a reversão que Cruz e Sousa faz da “marca” divina. Enquanto toda a vida é sofrimento, o poeta, ser supersensibilizado, sofre ainda mais. Enxerga a verdade em dois aspectos: a precariedade da matéria, da prisão que o mundo, a mesquinharia, o preconceito, o corpo representam, e a verdade espiritual profunda, ao alcance do sonho do poeta e, simultaneamente, distante dele pela prisão terrena. A dor, atrelada à prisão, no entanto, é exatamente o que pode ser transfigurada na maior manifestação da arte, na cristalização daquilo que a matéria mesma impede que seja finalmente possuído ou atingido, impossibilidade que é a Dor do maldito e a Arte do Assinalado Cruz e Sousa.

Já em “Antífona” (*Broquéis*), Cruz e Sousa não olhava apenas para os astros quando elencava seu manancial poético. Ele pede o brilho mais raro e puro aos seus versos, mas não reúne apenas elementos positivos, como as “Formas do Amor, consteladamente puras”. Numa atitude que às vezes desvia o foco crítico de sua sensibilidade para os princípios de Mallarmé, procurando na própria matéria a transcendência da mesma, Cruz e Sousa não exclui de seu material, notadamente em seu livro mais “branco, ideal e parnasiano”, todo o complemento “negativo”:

Dormências de volúpicos venenos  
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...  
(...)  
Cristais diluídos de clarões alacres,  
Desejos, vibrações, ânsias, alentos  
Fulvas vitórias, triunfamentos acres,  
Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras de tédio e flores vagas  
De amores vãos, tantálicos, doentios...  
Fundas vermelhidões de velhas chagas  
Em sangue, abertas, escorrendo em rios...

Tudo! vivo e tenebroso e quente e forte,  
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,  
Passe, cantando, ante o perfil medonho  
E o tropel cabalístico da Morte... (*Broquéis*, p. 63)

A ligação da poesia à matéria é a do próprio poeta à mesma. Ela promove desejos (filosoficamente) inúteis, conforme o viés schopenhauriano do sexo e do amor, que provocam o ser humano a buscar o que é material e, portanto, passageiro, gerando as dores de existir e amar. Apesar de inúteis teoricamente para a busca da felicidade, esses desejos materiais precisam estar presentes na poesia daquele que com tudo isso sofre. Esses temas são tão necessários quanto os anseios superiores e altos que a alma do poeta almeja.

A relação com a dor (em sua poesia, fruto central da experiência de viver) apresenta, porém, importante mudança no desenvolvimento de sua obra. Em *Broquéis*, o poema “A Dor” coloca-a como a constante de todas as eras da humanidade, arrastando civilizações, aquela sem a qual a vida humana é impensável. A dor é a musa subentendida de “Dilacerações”, fonte da arte na sua espiritualização em “Supremo Desejo” e em “O Assinalado”, acima citado, e é associada ao astro mais cantado por Cruz e Sousa no poema “Lua”, a beleza mais alta. Ao mesmo tempo, é assim referido na última estrofe:

A tua dor cristalizou-se outrora  
Na dor profunda mais dilacerada  
E das dores estranhas, ó Astro, agora,  
És a suprema Dor cristalizada!... (*Broquéis*, p. 74).

Em *Faróis* encontramos uma preocupação do poeta em enfatizar a dor da matéria propriamente dita: o bêbado que sofre a perda da noiva (“Canção do Bêbado”); o mascaramento da elite num isolamento fútil de um sofrimento “plebeu” frente à morte (“Ironia dos Vermes”); a dor generalizada do ser humano em “Recorda!”, temida em “Recolta de Estrelas”; a busca inútil de felicidade na vida em “Sem Esperança”; a dor como fonte de pureza em “*Pandemonium*” e, novamente, de arte em “Violões que Choram”:

Ah! Plangentes violões dormentes, mornos,  
Soluços ao luar, choros ao vento...  
Tristes perfís, os mais vagos contornos,  
Bocas murmurejantes de lamento.  
(...)  
Quando os sons dos violões vão soluçando,  
Quando os sons dos violões nas cordas gemem,  
E vão dilacerando e deliciando,  
Rasgando as almas que nas sombras tremem.

Harmonias que pungem, que laceram,  
Dedos nervosos e ágeis que percorrem

Cordas e um mundo de dolências geram,  
Gemidos, prantos, que no espaço morrem...  
(...)  
Tipos intonsos, esgrouviados, tortos,  
Das luas tardas sob o beijo níveo,  
Para os enterros dos seus sonhos mortos  
Nas queixas dos violões buscando alívio; (*Faróis*, p. 122)

Diversos críticos apontam as transformações dos textos de Cruz e Sousa ao longo do tempo. Tasso da Silveira (1957), apesar de ainda muito apegado à explicação de Bastide sobre a suposta “vontade de ser branco”, quando comenta *Broquéis*, também encontra relação entre a dor e a busca ascensional. Já em *Últimos Sonetos*, observa “a dor, mas também a alegria e a glória de ser espírito, de comungar com o eterno, e heroicamente sobrevoar os abismos e as sombras da pobre terrenalidade” (1957, p. 7). É a poesia de comunhão que é a bênção capaz de definitivamente religar o Assinalado ao Todo e, portanto, anular a sensação de isolamento que o dom divino da poesia promove. Quanto a *Últimos Sonetos*, o crítico afirma:

Neste chegamos a uma esfera derradeira de vertiginosa ascensão. A queixa antiga transfigurou-se em heroicidade, em espírito de renúncia, em contemplação de uma espécie de mundo de idéias eternas, em sabedoria, em ânimo de apostolado, muitas vezes em convívio com o pensamento de Deus. (...)Broquéis (...) é ainda todo ele uma procura, não apenas da expressão definitiva, mas do definitivo sentimento do mundo, que só mais tarde atingiria o poeta. (SILVEIRA, 1957, p. 8)

Apesar do caráter didático de uma simplificação da obra de Cruz e Sousa em três momentos (*Missal e Broquéis*, *Faróis e Evocações*, *Últimos Sonetos*), o livro *Últimos Sonetos* é a máxima expressão que Cruz e Sousa conquistou da busca que vislumbrou desde seu início simbolista.

Franklin de Oliveira, aproximando a poesia de Cruz e Sousa e a música de Beethoven, parece ter encontrado um paralelo perfeito. Quanto ao último livro de poemas do simbolista brasileiro, ele utiliza as palavras de William Law sobre o músico para caracterizar o poeta “trabalhando incessantemente para produzir a grande redenção” (OLIVEIRA, 1959, p. 240). Vale acompanhar seu raciocínio para entendermos o retrato que faz da obra de Cruz e Sousa perto da morte:

Na sua poética, em que antes predominava uma musicalidade sinfônica, passa a preponderar a concepção camerística da música pura como a única arte a que é dado o privilégio de sondar desconhecidas regiões da consciência, aventura não permitida a nenhuma outra arte.

(...)

Em Cruz e Sousa, dos *Últimos Sonetos*, encontramos a mesma decisão de agarrar o destino pela garganta, a mesma força indômita, energia indomável, vontade de vitória.

Como o Beethoven dos últimos anos, o Cruz e Sousa do terceiro período tinha também muito que suportar, e suportava melhor. Se a *Hammerklavier* é a expressão de um homem que sofre o inaudito, com uma bravura e uma vontade infinitas, porém sem Deus e sem esperanças (...), a

música dos últimos quartetos chega às profundezas da alma humana que qualquer artista jamais explorou (...).

Nesses abismos ou nesses céus incursiona Cruz e Sousa. À atmosfera da *Hammerklavier* correspondem *Vida Obscura* (*E o teu suspiro como foi profundo!*); *Crê* (*Vê como a Dor te transcendentaliza!*); *Só* (...), e *Triunfo Supremo*... (1959, p. 244-245).

Nenhum crítico, no entanto, parece ter encontrado descrição mais completa do último Cruz e Sousa que Cecília Meireles. Ela revela um diferencial no autor de *Últimos Sonetos* que surge da própria sensibilidade de época e, ao mesmo tempo, encontra expressão apenas no poeta catarinense. Trata-se do confronto do homem romântico com seu mistério, que encontrou na ciência a terrível previsão vazia da cova. Uma das respostas, a espiritualização dessa cova, a ampliação da visão materialista do tempo, seria expressa em sentido último por Cruz e Sousa, a quem coube “todas as heranças do romantismo: o naturalismo, o cientificismo, o satanismo... Transfigurou-as todas” (MEIRELES, 1929, p. 97).

O poeta sofre (a imagem do calvário é definitiva), mas não pede a compaixão.

Não há mais Eternidade que o assuste, porque ele sentiu impavidamente as dores todas do mundo, e continuou a sonhar, dentro de sua aflição [“Alma Ferida”]. (...) Nada mais que a Dor, mas a grande Dor, absoluta, sem lamentos nem queixas, e o Sonho, iluminando-a e projetando-lhe a sombra para caminhos divinos [“Supremo Verbo”]<sup>16</sup> (MEIRELES, 1929, p. 102).

A relação necessária apontada entre Sonho e Dor é importante pela mensagem constante do poeta que jamais se pode esquecer de sonhar, pois a Dor é apenas parte do caminho, como podemos ver em “Triunfo Supremo”:

Quem anda pelas lágrimas perdido,  
Sonâmbulo dos trágicos flagelos,  
É quem deixou para sempre esquecido  
O mundo e os fúteis ouropéis mais belos!

É quem ficou do mundo redimido,  
Expurgado dos vícios mais singelos  
E disse a tudo o adeus indefinido  
E desprende-se dos carnis anelos!

É quem entrou por todas as batalhas  
As mãos e os pés e o flanco ensangüentando,  
Amortalhado em todas as mortaldas.

Quem florestas e mares foi rasgando  
E entre raios, pedradas e metralhas,  
Ficou gemendo mas ficou sonhando! (*Últimos Sonetos*, p. 224)

---

<sup>16</sup> A grafia do texto citado de Cecília Meireles foi atualizada por nós.

Viver e sonhar se complementam. Também nesse sentido o aspecto ideal da poesia de Cruz e Sousa, portanto, não está em oposição ao mundo objetivo. Como quem encarou e viveu a dor, ele acena do outro extremo do caminho, tranquiliza a alma que sofre com a paz de quem a compreende (“Asas Abertas”, *Últimos Sonetos*, é outro exemplo). Valoriza a Dor como *necessária experiência de vida*. Sofre com beleza e consola-o que a dor seja fecunda de promessas. O caminho o preparou para resistir e viver a tranquilidade vindoura. O iniciado da dor e do sonho, eleito por ambos, enfim neles repousa, sofrido e sereno. A incoerência de se pensar a poesia cruz-sousiana como escapista (aspecto ou “causa inconsciente” do “elitismo”) está justamente no fato de o tema de sua poesia ser a própria dor da vida, que apenas não costuma ser localizada em tempo e espaço. O poeta, ao parecer fugir da dor, retira dela mesma a inspiração de seu texto, como conclui Cassiano Nunes:

Na poesia de Cruz e Sousa, a dor tem um sentido redentor; é necessária para a evolução espiritual do Homem. Na obra de Cruz e Sousa, a beleza, a formosura, tem o mais das vezes um caráter espiritualizante. De modo diverso, a carne mostra um aspecto dúplice: liga-se ao Bem mas também ao Mal. (NUNES, 1993, p. 38).

Tranquilo com o sofrimento no fim de sua obra, não lhe faltou a percepção da contraditória dor que é miséria de viver e fonte da arte, contemplada em todos os seus livros. Porém, Cruz e Sousa não sente a necessidade de “validar” sua poesia por meio de um engajamento ideológico explícito pois “sentia-se justificado pela fidelidade à sua vocação de artista, em que se notava imanente uma moral, baseada no amor, na piedade, no dever e na redenção da Humanidade” (NUNES, 1993, p. 34). Ele não restringiria, portanto, formas ou temas conforme opiniões ou crenças de críticos contemporâneos ou futuros, sociólogos ou estetas, racistas ou militantes.

A relação intrínseca entre beleza e sofrimento estende-se para a própria criação poética, pois o esforço do poeta simbolista é buscar a expressão de uma beleza transcendente que, enfim, nunca pode ser verdadeiramente dita pela linguagem humana com que o poeta a persegue. O sofrimento da busca é o próprio prazer do artista.

Conforme o texto “Iniciado”, ser artista é ser sua Dor e, ao mesmo tempo, ser seu próprio Gozo, homogeneamente. O poeta é um “errante da dor” (*Evocações*, p. 520), marcado de rugas pela perseguição da Forma perfeita, que eleva e purifica o sofrimento, e o artista por ele é transcendentalizado. A dor é a matéria bruta do trabalho poético, e Cruz e Sousa de fato convida o “iniciado” do título a nela viver:

...vem para a Dor, vive na chama da Dor, vencedor por senti-la, glorioso por conhecê-la e nobilitá-la. Tira da Dor a profunda e radiante serenidade e a solene harmonia profunda. Faz da Dor a bandeira real, orgulhosa, constelada dos brasões soberanos da poderosa Águia Negra do Gênio e do Dragão cabalístico das Nevroses, para envolver-te grandiosamente na Vida e amortalhar-te na Morte! (*Evocações*, p. 520-521)

Nesse texto, Cruz e Sousa aproveita o isolamento necessário à busca da arte como aspecto da dor do poeta. Esse isolamento é simbólico e não pode ser confundido com o literal abandono da realidade, como podemos observar. Trata-se de um ideal artístico da mesma busca interior que encontramos no poema “No Inferno” e revela-se um movimento passageiro.

Exilado de seu sangue e de seu meio, o eu-lírico é arrastado à solidão por sua própria alma: “A Arte dominou-te, venceu-te e tu por ela deixaste tudo: a vida, a penetrante, a tocante afeição materna, de um humano enternecimento até às lágrimas, até à morte, até ao sacrifício do sangue.” (*Evocações*, p. 520). Se *Últimos Sonetos* parece indicar um eu-lírico em geral feliz em sua comunhão, a poesia de Cruz e Sousa não ignora o sofrimento e o risco do caminho, ou seja, trabalha com a tensão mantida enquanto se efetua a busca e se experimenta o medo do insucesso.

Esse isolamento, de onde se enxerga o meio como “negra algema” (“O Assinalado”), leva-nos à figura do herói moral descrita por Cassiano Nunes. O crítico associa o sofrimento ligado à conquista às figuras de Prometeu e Cristo, personagens que são, de fato, importantes na poesia de Cruz e Sousa. Prometeu vem à mente, em geral, em seu sentido satanista, sua revolta contra um poder maior e hierarquicamente superior. Lúcifer recebe declinações prometeicas, conforme é comum no satanismo do fim do século XIX. Ao mesmo tempo, o próprio Baudelaire, associado a satã em “No Inferno”, foi marcado também com a imagem de Cristo, conforme demonstramos. Jesus recebe tratamentos diversos, mas, quando é usado para adjetivar a alma do artista, remete fortemente à marca do calvário. Entre as associações possíveis da cruz, há o preceito cristão que se tornou uma comum expressão alquímica, “*in cruce salis*” (a salvação está na cruz), o que possibilita ampliações infinitas dessas associações (por exemplo, “a poesia está na dor”). Ainda quanto ao herói, o cavaleiro medieval entra em diversos textos pelas referidas espadas e armaduras da alma eleita, inclusive no título de seu primeiro livro de poesias simbolistas: *Broquéis* - palavra que, aliás, reaparecerá diversas vezes depois disso, especialmente em *Evocações*.

Cassiano Nunes observa que a figura do poeta herói perpassa a obra poética, apesar de parecer marcar, em princípio, apenas *Últimos Sonetos*. O autor de “Cruz e Sousa e o mito do poeta como herói moral” afirma que o escritor cria seu mito particular. Aqui marcamos um

indicativo forte da diminuição das figuras externas à sua poesia. Satã ou Baudelaire são exemplos de símbolos de que o poeta se serve na construção simbólica de seus textos. O sofrimento como inspiração, no entanto, forja um mito mais universal, o “poeta transcendente da dor”, ao mesmo tempo em que é particular, por ser uma construção de sua sensibilidade frente à arte e não a apropriação de uma figura mítica ou literária, definida e nomeada.

Não afirmamos, no entanto, que esse poeta herói se resume em sua relação com a Dor. Em analogia com o pessimismo para Schopenhauer, Satã para os satanistas e a valorização da Forma para Mallarmé, podemos assumir momentaneamente que a Dor é apenas o início, de onde Cruz e Sousa parte, distante do fim ou da essência de sua poesia. Sua relação com ela é mais complexa, mas queremos enfatizar aqui que não o lemos como “masoquista” ou “obsessivo sofredor”, como não é raro encontrar em sua fortuna crítica. O último poema de *Broquéis* - “Tortura Eterna” - é um exemplo dessa relação mais rica a que nos referimos. É chave, para a nossa leitura, a ambigüidade criada pelo poema.

Impotência cruel, ó vã tortura!  
Ó Força inútil, ansiedade humana!  
Ó círculos dantescos da loucura!  
Ó luta, ó luta secular insana!

Que tu não possas, Alma soberana,  
Perpetuamente refulgir na Altura,  
Na Aleluia da Luz, na clara Hosana  
Do Sol, cantar, imortalmente pura.

Que tu não possas, Sentimento ardente,  
Viver, vibrar nos brilhos do ar fremente,  
Por entre as chamas, os clarões supernos.

Ó sons intraduzíveis, Formas, Cores!...  
Ah! que eu não possa eternizar as dores  
Nos bronzes e nos mármore eternos!... (*Broquéis*, p. 94).

Num sentido, Cruz e Sousa maldiz o que impossibilita a expressão do ideal, preparando “O Assinalado”: a vida, a carne, o meio social, a matéria. Retrospectivamente, em “No Inferno”, Baudelaire pode sonhar entre os astros quando se encontra “livre, purificado pela Morte, das argilas pecadoras” (*Evocações*, p. 610). Por essa leitura, o poema expressa a dor do poeta por não poder revelar a profundidade que percebe na realidade, sob o mundo aparente: as três últimas estrofes indicando que tortura vã é a referida na primeira.

Se lermos o verbo “poder” como a expressão de um desejo, quase imperativo, interpretamos que o poeta expressa sua revolta contra a profunda dor vislumbrada na vida por meio da resolução de terminar o livro com a negação da expressão de tanta dor. O último poema, nesse sentido, encarna o desejo de se calar, de não revelar mais, de não abrir os olhos

de outros nem permitir que essa Dor secreta, necessária à criação artística, seja eternizada e cristalizada por suas palavras. Mas se essa Dor superior permanece velada, a ilusão da matéria é tudo que resta. O poeta herói não pode se submeter a tal ilusão e novos livros (*Evocações, Faróis, Últimos Sonetos*) surgirão de sua busca artística.

“Tortura Eterna”, com duas leituras quase opostas das mesmas palavras, por essa ambigüidade semântica, pode exprimir a busca ou a negação da Dor. Essa relação contraditória possui desdobramentos ricos para a análise de Cruz e Sousa.

## **2.2 Herói no limiar**

Na busca da expressão poética, existem etapas a serem enfrentadas pelo poeta herói. A poesia parece, à primeira vista, destacada da existência, oposta à linguagem cotidiana como o espírito parece oposto à carne e o ideal, ao mundo. Essas realidades materiais, sem espírito, são insuportáveis ao poeta e germinadoras do sentimento de *spleen*. Cabe a ele, no entanto, superar as adversidades, ser artista apesar do mundo, encontrar o ideal encarnado na matéria, transformar a linguagem (cansada e cinza) em poesia.

Dado o início da trajetória, a sociedade, a carne e a linguagem parecem, a muitos críticos, elementos negativos da existência que o poeta nega. No entanto, como vimos, a Dor reserva recompensas para o herói que a transcende, da mesma forma que a maldição de ser poeta é considerada um dom. Desses três elementos supostamente negativos do mundo, discutiremos primeiramente o corpo e como sua figuração em prisão é problematizada pelo próprio Cruz e Sousa.

O corpo “mal” é o do isolamento, mas esse isolamento é maior do que um elitismo social. O poeta não está só apenas entre seus pares humanos. Mesmo que a lua ou as virgens das neblinas o chamem, em alguns poemas, e a morte estenda os braços para puxá-lo, não costuma haver uma divindade individualizada em seus poemas. Quando há, o poeta não pretende lhe pedir ajuda. A superação humana de seu estado de miséria não é tributária de uma criatura sobrenatural. Na solidão do caminho, sua estética aproxima-se da sensibilidade do budismo, pois o artista é o derradeiro responsável por sua superação espiritual. Talvez a associação com o pensamento oriental deva-se a essa predisposição, ou o próprio budismo tenha ajudado a moldar sua sensibilidade, mesmo que através de reflexões trazidas por Schopenhauer, pelo espiritismo ou por outros poetas. Conforme o pensamento oriental:

...nenhum deus é, nem pode ser, nem eterno nem perfeitamente feliz, nem onipotente nem mesmo omnisciente, estando reservada esta última qualidade somente aos Budas. O Budismo nega a existência de Deus único e pessoal, deste Içvara adorado por numerosos religiosos indianos e ao qual eles esperavam unir-se pelo *yoga*. Ele nega igualmente a existência deste deus impessoal que é o *brahman*, este “eu” cósmico que seria idêntico ao “eu” (*âtman*) individual de cada ser. É pois inútil esperar socorro do primeiro, uma ajuda qualquer sobre o longo e difícil caminho da salvação, tanto como sonhar unir-se a ele ou dissolver-se no segundo. É igualmente vão, adulando o Senhor, Içvara, esperar falsear em proveito próprio o mecanismo da retribuição dos actos; nada, nem ninguém, pode impedir que um culpado receba o justo e automático castigo dos seus crimes. O ser está só, absolutamente só, em face da sua própria responsabilidade, no ciclo sem fim das existências. Nenhum deus intervém, nem para condenar, nem para compensar, nem para perdoar, nem para receber. (BAREAU, 1975, p. 31).

Se, por um lado, o poeta é o único responsável por sua solitária trajetória, por outro, nenhuma divindade guarda o segredo de sua poesia, a nenhuma ele deve tributo. Assim, as criaturas sagradas, como símbolos, são extremamente maleáveis para o poeta. Em “Sonambulismos” (*Evocações*, p. 559), Cristo representa uma figura distorcida do antigo Salvador que poderia trazer-lhe justiça; “A flor do Diabo” (*Faróis*, p. 103) mostra um Lúcifer que envelhece, que pode ser ultrapassado por sua própria obra, que cai em tédio e perde um de seus caracteres comumente mais valorizados, a jovialidade inquieta e rebelde. A manipulação dos símbolos, assim como apontamos no satanismo, está submissa à vontade de expressão do poeta. Sua sensibilidade coordena a linguagem simbólica, de maneira que um Deus de um poema muda de significação, de peso, conforme o que busca o eu-lírico. O Satã finito e ultrapassado de “A flor do Diabo” não é o mesmo, por exemplo, de “*Spleen* dos deuses”, em que o tédio que promove a inversão de papéis, a inversão de valores do mundo, ainda encontra Lúcifer na posição de debochada revolta:

Oh! Dá-me o teu sinistro Inferno  
Dos desesperos tétricos, violentos,  
Onde rugem e bramem como os ventos  
Anátemas da Dor, no fogo eterno...

Dá-me o teu fascinante, o teu falerno,  
Dos falernos das lágrimas, sangrentos  
Vinhos profundos, venenosos, lentos  
Matando o gozo nesse horror de Averno,

Assim o Deus dos Páramos clamava  
Ao demônio soturno, e o rebelado,  
Capricórnio Satã, ao Deus bradava:

Se és Deus e já de mim tens triunfado,  
Para lavar o Mal do Inferno e a bava  
Dá-me o tédio senil do céu fechado... (*Faróis*, p. 152).

Com o peso de todo o seu destino sobre os ombros, o eu-lírico poderia, mais do que esperar ou valorizar a morte, buscar diretamente o suicídio. Porém, mesmo o eu-lírico que se

aproxima do limiar entre vida e morte não se entrega a ela autodestrutivamente (como demonstra, por exemplo, o já citado “Só!”), não rompe o calabouço do espírito, o corpo, pela violência física. Não há apenas equilíbrio entre sofrimento e valorização da dor, mas entre depreciação da carne e valorização da vida.

É possível analisar esses equilíbrios fazendo um movimento de leitura de sua visão mais pejorativa do tema carnal à sua avaliação mais complexa. Em “Imortal Atitude”, por exemplo, a contemplação é o caminho da superação, o encontro do que está além das aparências e da prisão do corpo:

Abre os olhos à Vida e fica mudo!  
Oh! Basta crer indefinidamente  
Para ficar iluminado tudo  
De uma luz imortal e transcendente.

Crer é sentir, como secreto escudo,  
A alma risonha, lúcida, vidente...  
E abandonar o sujo deus cornudo,  
O sátiro da Carne impenitente.

Abandonar os lânguidos rugidos,  
O infinito gemido dos gemidos  
Que vai no lodo a carne chafurdando.

Erguer os olhos, levantar os braços  
Para o eterno Silêncio dos Espaços  
E no Silêncio emudecer olhando... (*Últimos Sonetos*, p. 187)

O tema da prisão pode variar, ainda, para poemas como “Cárcere das Almas”. Nele, Cruz e Sousa revela o caminho desses seres iluminados que rompem, fogaz e momentaneamente, o limite da matéria:

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?! (*Últimos Sonetos*, p. 188)

A vida terrena é novamente associada à morte, contraposta a uma vida liberta, e algo secreto, misterioso, guarda a possibilidade de superação. Como afirma Domício Proença Filho, “o uso do adjetivo *funéreo* sugere a idéia de que tal situação não corresponde à verdadeira Vida. Viver, assim, é estar no calabouço da Dor, com maiúscula alegorizante: a dor maior, a dor transcendental, a dor de viver” (1978, p. 235).

Conforme a tradição budista, a dor é inerente a toda a vida e a existência terrena assemelha-se a uma prisão. O diálogo com essa tradição enriquece a leitura de Cruz e Sousa. Ela indica um sentido para o equilíbrio que referimos entre depreciação da carne e valorização da vida, ou seja, a diferença entre considerar a vida um sofrimento e efetivamente entregar-se à autodestruição, ao suicídio. Conforme o budismo, a decomposição não é mais do que uma parte necessária do processo de vida e morte daqueles que não atingiram o Nirvana, ou seja, viver e morrer formam um aprisionamento cíclico. Schopenhauer expressa o mesmo ponto de vista. A libertação a que o eu-lírico almeja, portanto, depende de como entendemos aquele “Mistério” do último verso. Se o poeta apenas parte de uma imagem alegórica da transfiguração do ser humano para o de morte física, literal, num sentido amplo de esfacelamento, ou se aprofunda espiritualmente a transfiguração mesma.

Na segunda pessoa do plural da quarta estrofe, o eu-lírico implica uma diferença entre ele e quem o escuta. Esse eu-lírico, portanto, insere-se entre os *sonhadores* da poesia de Cruz e Sousa, os que conseguem ir além da prisão, que enxergam, mesmo que ainda divisos, a unidade da Natureza. A divisão se dá entre a alma (eterna, perfeita) e a carne (inexoravelmente destinada ao túmulo). Os dois elementos fazem parte concomitantemente da vida humana. Todos, portanto, vivemos o *limiar* entre essas duas forças. O poeta, por assim dizer, vive num limiar ainda mais extremo que os outros seres do mundo, pois, ao perceber o mundo em que vive e a profundidade espiritual da existência que está ancorada no corpo, ele aproxima-se de sua superação. Não pode, no entanto, alcançar em vida a experiência que apenas o Mistério traria. O poeta, porém, enxerga esse outro âmbito. Portanto, a linha entre sonho (transcendência) e realidade torna-se tanto mais tênue quanto permanece intransponível. A consagração da alma do artista e a iluminação de sua vida são apenas prévias demonstrações da graça que ainda não pode alcançar. O sofrimento, assim, é ampliado por angústia. O sonho e a percepção do mistério deixam mais claras as limitações da prisão.

A matéria como fonte de dor parece causar um sofrimento ainda mais refinado para o poeta que para o indivíduo comum. Por que não dizer simplesmente, então, que Cruz e Sousa despreza o corpo? Em primeiro lugar, pela necessidade da experiência para a arte, por ser experiência da Dor. Em segundo, porque o mesmo raciocínio de angústia frente à carne por

seu isolamento é feito contra sua ânsia para encontrar algo de mais belo para além dela. Mesmo seus anseios espirituais por almas irmãs são infrutíferos. É o que lemos, por exemplo, no poema “Vão Arrebatamento”.

Andas por toda a parte, em toda a parte  
A sedução das almas a falar-te,  
Como da Terra luminosos marcos,

E a sorrir e a gemer e soluçando  
Ah! sempre em busca de almas vais andando,  
Mas em vez delas encontrando charcos! (*Últimos Sonetos*, p. 189)

Cruz e Sousa busca irmãos de sensibilidade e nada encontra no mundo. O título deixa bastante claro que seus desejos de espírito podem ser tão inférteis quanto os da carne. De fato, pela perspectiva budista de que se aproxima sua linguagem, entendemos o quanto os anseios espirituais de Cruz e Sousa são “antibudistas”. Seus ideais fixos de uma arte perfeita, sua obstinação em crenças pessoais pouco abertas às ideologias de seu tempo (referimo-nos, ainda, ao “eu” que reconhecemos no eu-lírico e no que este apresenta como “sociedade”), sua esperança amorosa pelos filhos e sua busca por morte, Transfiguração e Perfectibilização são desejos. Todos, portanto, são erros e paixões que distanciaríamos qualquer budista do Nirvana. Sua busca de transcendência, portanto, não é menos causadora de sofrimento que a carne que a impossibilita. Se pelo sofrimento e pela angústia atribuímos ao poeta a negação da matéria, seria plausível, pelas mesmas dores, concluir que Cruz e Sousa negava o espírito e seus anseios. Sem uma divindade externa que defina fixamente a moral sobre espírito e carne, nenhum dos caminhos é sempre, necessariamente, mais correto que o outro, o que significa que cabe ao eu-lírico expressar seu descontentamento com qualquer um dos aspectos conforme o sentimento ou a iluminação que deseja expressar.

Comentamos esse aspecto para indicar tanto que seus desejos espirituais não são melhores (caminhos mais fáceis para uma paz em oposição à dor da carne) quanto para reforçarmos que também o budismo não é seguido dogmaticamente, nem mesmo é fruto tão comum de símbolos definidos, como o cristianismo, por exemplo. Há uma quase ausência de conhecimento técnico sobre a religião oriental em comparação com o conhecimento cristão, por bons motivos, é claro. Mas, como o cristianismo, o budismo serve também de estrutura simbólica, de linguagem. *Últimos Sonetos*, em alguns textos, chega bem perto de negar a profusão desses desejos angustiantes mais encontrados nos outros livros, mas é empobrecedor restringir a interpretação a *qualquer* religião.

O sofrimento causado por suas vontades, que traz a sensação de solidão no mundo, leva-nos ao outro elemento restritivo já referido: a sociedade. Esse vazio mundo de seres que são incapazes de sonhar ou surdos à poesia inovadora e sugestiva, lamentado em “Vão Arrebatamento”, é execrado em “Condenação Fatal”:

Ó mundo, que és o exílio dos exílios,  
Um monturo de fezes putrefato,  
Onde o ser mais gentil, mais timorato  
Dos seres vis circula nos concílios;

Onde de almas em pálidos idílios  
O lânguido perfume mais ingrato  
Magoa tudo e é triste, como o tato  
De um cego embalde levantando os cílios;

Mundo de peste, de sangrenta fúria  
E de flores leprosas da luxúria,  
De flores negras, infernais, medonhas;

Oh! como são sinistramente feios  
Teus aspectos de fera, os teus meneios  
Pantéricos, ó Mundo, que não sonhas! (*Últimos Sonetos*, p. 208)

O que começa aparentemente como um nojo idealista frente à matéria é, no último verso, revelado como uma crítica social ideológica da busca do caminho fácil, consagrado, que, considerando amplamente sua obra, afirmamos ser também o cientificista e parnasiano. Essa estética representa muito da existência que Cruz e Sousa não aceita, aquela que vê apenas a forma do mundo e não entende nada além desta, nem o supõe. Assim, qualquer discussão de mundo torna-se, fatalmente, uma discussão entre diferentes estéticas. A sensibilidade de ver o aspecto espiritual da existência é análoga à de produzir uma obra de arte. Ideologia e estética são temas correlatos.

O aspecto negativo da carne representa, no poema acima, não ela própria, mas aquilo que é revelado aos olhos do mundo que não segue o mesmo caminho de fé do poeta. O prazer físico, na segunda estrofe (“pálidos idílios”), também remete, assim, ao olhar sem capacidade de apreciação estética. Cruz e Sousa critica, em muitos de seus poemas, menos a matéria e mais o materialismo, tanto no que se refere à postura filosófica, quanto no seu sentido mais vulgar, de ganância, como muito literalmente indica o poema em prosa “Melancolia”: “E, então, branco e iluminado Lusbel, mais claro do que nunca, verás que os olhos dos homens só luzem diante do dinheiro!” (*Evocações*, p. 541). Para o poeta, a própria convivência imposta pela matéria entre as pessoas “seletas” e as “comuns” é cruel.

Nas primeiras estrofes de "Condenação Fatal", o eu poético apropria-se da ideologia a fim de criticá-la. Não é raro encontrarmos essa opção de linguagem em Cruz e Sousa: a apropriação de um discurso para a destruição do mesmo. O poeta corrompe a ideologia criticada, retrabalhando-a. Da mesma forma, "Emparedado" (*Evocações*, p. 658) dá exemplos de diálogo entre dois discursos pela variação das pessoas verbais, numa luta entre a aceitação do senso comum e a sinceridade de Cruz e Sousa com suas próprias convicções. Simone Rufinoni comenta o processo:

O movimento de duplicação permite que se observe o outro em si; reconhece em si as marcas da ideologia oficial e a partir daí cunha sua resposta contra-ideológica. (...) A forma, no desdobramento constante do duplo, assume a disposição de negar e denegar conteúdos que se referem ora às marcas da ideologia oficial, ora às regras do decoro estético. (RUFINONI, 1999, p. 40).

"Emparedado" é, portanto, um desenvolvimento mais refinado de um processo experimentado ao longo da obra, essa apropriação e transformação de discursos ideológicos. Enfim, apesar de "Condenação Fatal" poder apresentar um Cruz e Sousa que nega o mundo, possibilita também uma leitura que revise seu sentido no último verso. É comum que Cruz e Sousa, no final do poema, tanto convide a uma ressignificação do mesmo quanto indique uma chave de leitura. A exclamação final de "Condenação Fatal" permite que se entenda a animalidade como uma opção humana, como uma negação da verdadeira capacidade mental (psíquica, anímica) dos indivíduos e, em conjunto, de uma sociedade, de uma civilização ou da humanidade inteira. O indivíduo que se desvia dessa civilização, que vislumbra a eternidade, aterroriza-se com a inutilidade dos esforços daqueles que insistem em viver num mundo que eles mesmos sabem falho e perecível, como o filósofo que saiu da caverna.

A vida restrita à matéria é o isolamento tanto do indivíduo comum, que não vislumbra nem se maravilha com sua vida eterna, quanto é o isolamento do poeta, solitário entre os mundanos, sonhando além. Se observarmos novamente "Imortal Atitude" (p. 66 desta dissertação), podemos perceber que a carne é referida negativamente, mas Cruz e Sousa não trata o poeta preso a ela. Ele convida o leitor oferecendo uma possível resposta à questão de "Cárcere das Almas": a contemplação beatífica da verdade por trás do mundo. O leitor talvez esteja preso, o eu-lírico não está. E não foi necessária a destruição física, a morte corporal ou o suicídio, para que houvesse libertação. Como ressalta Joseph Campbell: "Nirvana is not a place. It's right here"<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> "Nirvana não é um lugar. Ele está aqui mesmo." (tradução nossa), em entrevista concedida à Public Broadcasting System (PBS) entre 1985 e 86.

A tensão de prisão e transcendência entre eu-lírico e aqueles que ele observa dá-se também com as mães de “Anjos Rebelados”: as personagens têm ferrenho apego à matéria, mesmo no fim de suas vidas.

Mas, porque a Dor transforma as almas mais belas, faz blasfemar as consciências mais firmes e crentes, faz poluir de deprecações e anátemas as bocas mais castas, mais impolutas e santas, as três Dolorosas se transfiguravam, os seus corações traspassados das espadas dilacerantes da agonia infinita, enchiam-se de um torturante fel, de um mal secreto, de uma terrível cólera sacrílega contra o Vago, o Desconhecido, o Incerto. (*Evocações*, p. 598).

O eu-lírico apega-se ao corpo, portanto, por se posicionar perto da consciência daquelas mulheres cuja dor da perda de seus filhos é tamanha que lhes teria turvado a visão. A postura delas é a de dedicar ao Diabo o que é de Deus, gerando a imagem satanista desse eu-lírico, imagem que é fomentada pelo título. No entanto, isso condiz com as personagens, não com o eu-lírico.

A morte é maldita e nada há além da cova conforme a perspectiva das mães. As crianças são choradas como se nada de espiritual fosse real e como se só lhes restasse serem comidas por vermes. O eu-lírico, por aproximar-se dessas consciências torturadas, não ressalta que falam justamente de Deus, diabo, céu, inferno... Está implícito no poema em prosa o plano espiritual sem que o pós-vida seja considerado por elas:

... quando mo vieram trazer, quando vi aquele cadáver amado perto de mim, ah! como estremeci de horror e de agonia... Como estava mudado, tão desfigurado, tão monstruosamente feio, de tal modo inchado e esverdeado pela asfíxia do Mar, que não parecia mais ser ele, o meu filho, o meu Luís adorado que eu trouxera outrora com extremos tamanhos dentro de meu ventre.

(...)

Ó Deus sem piedade, ó Deus sem religião e compaixão, maldito sejas! Que Satanás, o Vencido por ti, vingue todas as Mães, vencendo-te, conquistando todo o teu poder, triunfando eternamente de ti nas masmorras negras do Inferno! (*Evocações*, p. 600).

O satanismo, aparentemente expresso no título, pode ser entendido como resultado da “miopia” das personagens, miopia esta muito comum no mundo em que Cruz e Sousa vivia, conforme suas críticas sociais e estéticas que comentamos. Sua dissidência é insinuada nesse texto pela manutenção do transcendente, de forma sutil, como é mister a um simbolista. Cruz e Sousa flerta com uma possibilidade satanista para o texto, mas encontra um aproveitamento mais rico e dúbio ao jogar com as divergências entre personagens e eu-lírico.

Em oposição a tantos materialistas (da sociedade e da arte), Cruz e Sousa revela um personagem metafísico e vitorioso em “Condenado à Morte” (*Evocações*, p. 541). É importante que também nesse texto, em que o personagem supera a matéria, não possamos afirmar que ele abandona (num sentido suicida) a vida terrena e, nisso, encontre a iluminação. O que ocorre é que ele apreende sua verdade interna *por meio* da própria vida, pela certeza

mantida no espírito apesar das adversidades. O personagem sofre, mas supera, por talento, seu sofrimento.

Apesar da superação, o texto ainda encaixa-se entre os mais pejorativos frente à existência carnal, não apenas pelo insulto ao mundo que foi abandonado, mas pela relatividade do sucesso do personagem. Sua vitória é fantasmagórica e não há o tom declamatório alegre e pomposo que Cruz e Sousa costuma utilizar, especialmente na poesia, para elogiar o sucesso da alma. De fato, o personagem não está plenamente liberto do Sofrimento, posto que continua semivivo; talvez possamos dizer que caminhe ainda mais tenuamente no *limiar* do mundo espiritual e do material. O condenado é um poeta e, como tal, vive entre dois mundos e toma consciência do limiar em que vive. Há até mesmo certo tom triste, quase de luto, pela vitória do esteta.

Pela polissemia do símbolo, a contradição entre diferentes textos não é um defeito numa obra poética. Mas parece possível encontrar um liame coerente na visão geral de carne na poesia de Cruz e Sousa. Sua religiosidade abarca a valorização da carne e a capacidade de aceitá-la apesar dos adjetivos negativos que por vezes a caracterizam, em parte porque morrer é participar do ciclo de vida e morte, fonte de sofrimento, conforme seu viés “budista”. A morte literal não é resposta que permita os versos de “Alma fatigada”:

Nem dormir nem morrer na fria Eternidade!  
Mas repousar um pouco e repousar um tanto,  
Os olhos enxugar das convulsões do pranto,  
Enxugar e sentir a ideal serenidade.  
(...)  
Um descanso de Amor, de celestes miragens,  
Onde eu goze outra luz de místicas paisagens  
E nunca mais pressinta o remexer de argilas! (*Últimos Sonetos*, p. 195)

O eu-lírico busca um descanso que a morte não permitiria, uma estase verdadeira. Esse descanso precisaria superar a metempsicose, título de outro poema de Cruz e Sousa sensível à religiosidade do eterno retorno. Filosoficamente, poderíamos justificar essa dissociação entre descanso e morte por Schopenhauer: morrer ainda é obedecer à Vontade, participar do ciclo da vida. O sofrimento da existência continuará, mesmo que o intelecto, a mente consciente e lógica, termine ali. A individualidade se desfaz, mas o sofrimento faz sempre parte da existência. O eu-lírico de “Alma fatigada”, no entanto, almeja precisamente a suspensão do sofrimento com a manutenção da individualidade.

Ao mesmo tempo, na poesia e na prosa de Cruz e Sousa, a sensibilidade é o início da iluminação. A dor é fonte necessária de arte, de maturação, de refinamento e a superação do

sofrimento só é possível para aqueles que mantêm a certeza do espírito ao longo do caminho. Temos um exemplo no “Condenado à Morte”, que não viveu isolado do mundo e aprendeu a enxergar além da matéria justamente sofrendo. Quase todo o texto é um levantamento de suas vivências, mas destacamos o início da descrição delas:

Ele estivera já em contactos com o Mundo, sentindo-o, respirando o mesmo ar, chocando-se com os sentimentos mais abstrusos e soturnos, com as paixões mais vorazes, com os corações mais gelados, roídos pelo cancro alastrante de um tédio doentio, de um nirvanismo agudo, de um *nihil* eslavo... (*Evocações*, p. 542).

Suportar a matéria, o sofrimento da vida, é também suportar o mundo dos opostos, pragmaticamente, o ambiente social (superficial e materialista) e os desejos naturais. Daí surge a relação entre seus cantos de angústia frente à carne e uma crítica à arte da sociedade em que vive, que colabora com o funcionamento superficial simultaneamente da cultura hegemônica e do senso comum. O convívio com tudo isso acrescenta sofrimento ao calvário do assinalado, como vemos em “Condenado à Morte”:

Tudo, absolutamente tudo, ele vira; tudo o que é ventura breve, mas tangível, mas real, tudo o que se goza pelo olfato, pelos olhos, pelo paladar e pelo tato; tudo o que constitui o epicurismo grego e o que constitui o júbilo mundano, a felicidade clássica, oficial, convencionada, das sociedades cansadas, decadentes, esgotadas pela degenerescência do sangue, pela intensidade da Análise, torporizadas e entorpecidas no amolecimento e no posição das fórmulas, sem ter enfiatura para a Grande Vida, em regiões estreladas, ao de leve, sutil, delicadamente, noutra chama, noutra esfera mais fina, mais pura... (*Evocações*, p. 543)

O condenado, seja o poeta ou uma alma assinalada, sobrevive e atravessa essa existência, o que o eleva. Idéia que é também muito forte em sua poesia, mas sucintamente expressa em “*Pandemonium*”, em que descreve a que se deve a perfeição da alma de sua mãe:

E o teu perfil forma um saudoso vulto  
Como de Santa sem altar, sem culto.

Forma um vulto saudoso e peregrino  
De força que voltou ao seu destino.

De ser humano que sofrendo tanto  
Purificou-se nos Azuis do Encanto. (*Faróis*, p. 105).

Fugir, enfim, não é o caminho, pois a ascensão, na maioria dos textos de Cruz e Sousa, representa a superação do ciclo da vida, a superação dos caminhos da carne, não a submissão ao eterno retorno. É a superação do tempo, do mundo de opostos, da confusão múltipla pela realidade una. Quando o “Condenado à Morte” torna-se fantasma, ele purifica o espírito e supera a Matéria, destacada com a maiúscula. Ela é, portanto, não apenas a substância dos

objetos em si, mas o próprio campo físico e sua lógica própria, o material como princípio, com suas alterações e contrastes, sua percibibilidade e sua existência vã. Por ser a Matéria que a personagem abandona, estamos livres para interpretarmos o abandono de uma prisão maior e mais profunda do próprio ciclo da vida e da morte.

Por isso o personagem torna-se “o único ser verdadeiramente livre e legitimamente ser, o mais belo, o mais alto ser, ainda que desolado e sombrio, vitorioso na Terra!” (*Evocações*, p. 545). Ele não abandona sua existência e, ao mesmo tempo, supera seu aspecto de ente para tornar-se sua própria essência.

A busca de superação da carne em vida, na poesia de Cruz e Sousa, envolve outro tema adjetivado negativamente: o corpo que se impõe ao espírito humano, que se faz obedecer, exatamente pelo tema da provação de superá-lo. Não apenas o convívio social ou o sofrimento da materialidade que distanciam do ideal, mas a carne como imperatriz da vontade.

O riso introduz esse tema. Ele é diversas vezes evocado positivamente por Cruz e Sousa, num sentido satanista de rebeldia social, sarcasmo e ironia ácida (à Voltaire, como ele refere). O riso também tem, porém, um aspecto ambíguo quando diz respeito à vida, ao corpo. Isso já desde “Decadentes” e “Boca Imortal” (*Livro Derradeiro*), em que a carne é capra e lasciva, Imperatriz da Dor. O coração representa o mesmo impulso vão, inútil pelas limitações da matéria, como em “Sol e Coração” (*Livro Derradeiro*). O poema que resume o trato de ambos (coração e riso) e os conecta é “Acrobata da Dor”:

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

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

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

E embora caias sobre o chão, fremente,  
Afogado em teu sangue estuoso e quente,  
Ri! Coração, tristíssimo palhaço. (*Broquéis*, p. 89).

Nesse poema, novamente Cruz e Sousa aproveita o último verso para ressignificar o poema inteiro. Enquanto os versos todos parecem se referir a alguém que obedece passivamente, como um bobo da corte, um alpinista social ou um poeta superficial e

tradicional, a chave do poema expande o tema infinitamente, atrela a submissão à impulsão da carne, agrega a ilusão de felicidade ao coração humano. Independente da verdade triste do mundo, do pessimismo ou do deprimente auto-retrato humano, o coração toma-se de esperança ou simplesmente ri, inconsciente de tudo. Apesar do sofrimento, o coração insiste no movimento, no devir, conforme a vida prossegue, como se não houvesse memória, apenas a ação livre do corpo no presente.

Esse poema possui alguns dos versos mais truncados de Cruz e Sousa, mas os últimos das primeiras três estrofes e o do meio do segundo terceto são versos novamente abertos, sem as restrições sintáticas de vírgulas e acentos, permitindo um desafogo. As pausas, apesar de constantes, ainda não permitem um padrão de ritmo, pois alternam de verso para verso. A quebra de fluidez, a repentina velocidade do verso e a nova quebra dão ao poema como que uma desarmonia rítmica, análoga ao caos múltiplo da carne e à inconstância da vida. O coração cantado não está em harmonia com o universo, o que se traduz no ritmo da poesia. Mesmo assim, esse corpo ri e sangra conforme impulsos incontroláveis. Enquanto a Natureza é uma existência ideal e una do cosmos, o coração aparece em seu sentido corporal, caótico, Material.

Sufrimento e riso estão relacionados. Um e outro são ilusões de uma vida impulsionada pela matéria. O “Condenado à Morte” já é capaz de observar essa mesma impulsão de longe, destacado das ditatoriais influências carnavais “por condenar as vãs alegrias que arrastam tantas almas, as venturas banais que fascinam e embriagam tão loucamente os homens” (*Evocações*, p. 542) e, por isso mesmo, já está condenado à morte antes mesmo do completo desgaste de seu corpo.

A carne lembra, assim, um motor inconsciente e impulsionador da vida, confirmando também nesse aspecto que a simples negação dela é infrutífera. Não propomos, porém, essa afirmação como fórmula para a poesia de Cruz e Sousa. Abandonar a vida plenamente aos ditames físicos será tão infrutífero quanto negá-la, como veremos em “Capro”, que indica, como previu “Tortura Eterna”, a contradição como a constante da busca poética. Existe um aspecto negativo mesmo para a superação da carne, por exemplo, se desenvolvermos esse raciocínio sobre o riso. A associação entre este e o corpo permite uma leitura depreciativa da própria superação, pois a felicidade da comunhão com o Todo deixa pelo menos um “riso” para trás: a felicidade atingida pela matéria da qual a maioria das pessoas não estaria disposta a se ver livre, independentemente de quão vã ela seja. É comum hoje em dia a afirmação de preferência pelo inferno no pós-vida, pois o paraíso parece tedioso à maioria dos mortais, apegados a esse devir constante da matéria, feita de felicidades e sofrimentos. Que o riso da

constante mudança seja sacrificado na superação espiritual não parece despercebido por Cruz e Sousa conforme “Acrobata da Dor”, e permite novamente afirmar que o desejo de busca espiritual não é inquestionavelmente bom.

Como último aspecto negativo no trabalho com a carne, devemos mencionar o ascetismo. A negação completa e factual da matéria, a moralista decisão de restringir o corpo literalmente a sofrimento e flagelo, é extremamente criticada pelo poeta. Cruz e Sousa propõe a esse respeito o ascetismo do espírito, não o da carne. Sua “negação da matéria”, portanto, é extremamente relativa. O ascetismo espiritual não é uma negação do corpo, e sim a experiência carnal que vislumbramos até aqui, caminho limítrofe de vivência e superação que promove a transfiguração: da Dor de viver à Arte.

A discussão desse isolamento pleno será completada pela da “virgindade”, ligada ao símbolo feminino, feita no capítulo 3. Trataremos aqui do “catolicismo” do poeta, ainda uma questão de apropriação de discurso social (contato da arte “elitista” com o mundo que a cerca), complementação da discussão da postura satanista de Cruz e Sousa, referência ao ascetismo (dogma da Igreja) e à discussão de um importante termo aparentemente depreciativo sobre carne: o “pecado”.

### **2.3 Pregar, pecar e viver**

Como o mito do herói prometéico, luciferino ou medieval, os símbolos católicos fazem parte de uma discussão bem mais ampla da metafísica cruz-sousiana relativa a carne, vida e transcendência. Cruz e Sousa aproveita símbolos bíblicos e utiliza-os para criticar a hipocrisia da própria Igreja, no movimento de apropriação e reconstrução de sentido que mencionamos. Anasthasie Adjoua Angoran contou 354 poemas com “o uso de palavras do campo léxico-semântico da religiosidade judaico-cristã, mais especificamente, do catolicismo” (ANGORAN, 2004, p. 134). Mas sua repetição ganha relevância dependendo do uso dado a esse vocabulário. A pureza da Igreja é acusada pelo poeta de falsária, ao mesmo tempo em que seu discurso é desvalorizado como negação da vida, ilusão de eremitismo. Cruz e Sousa questiona seriamente a suposta desvalorização católica do corpo, opondo-se à doutrina que firmou o pecado original no Ocidente. Assim, a crítica que a liberdade simbólica da poesia permite frente ao cristianismo soma-se à explícita contra os dogmas metafísicos e a prática social contraditória da instituição católica. O estilo satanista, como tratamos no

primeiro capítulo, não associa o eu-lírico ao imaginário cristão. Portanto, neste trabalho, nunca subentendemos, *a priori*, que o eu-lírico subscreva os ensinamentos cristãos.

Mesmo nos textos em que dialoga com a tradição religiosa cristã, em que pode ficar sensível ao leitor semelhanças metafísicas, Cruz e Sousa indica sua discordância tanto por críticas quanto por sutilezas. É o caso de “Artista Sacro” (*Missal*, p. 490), em que a primeira menção de Cristo traz o ferimento no flanco direito como *simbólico*. O uso dessa palavra prepara o leitor para uma abordagem não-factual da história cristã, questionamento que já desrespeita um dogmatismo rígido, pois não apenas relativiza o texto dos evangelhos como também a identidade entre Cristo e o salvador Trespasado, segundo as profecias hebraicas (no sentido rigidamente literal). Além disso, a postura de Cristo Redivivo é descrita como *alegórica*. Tal posicionamento frente à abordagem canônica talvez pudesse significar apenas uma atitude de crente desapegado das tradições, a que estamos muito acostumados hoje. Seria de se questionar a gravidade dessas indicações para um católico da época, se considerássemos os textos do ponto de vista do autor real, do sujeito histórico Cruz e Sousa. Nesse caso, diversos motivos biográficos teriam força para separá-lo igualmente da Igreja, como a associação entre esta e a monarquia escravista. Independente disso, no entanto, considerando o eu-lírico crítico de “Artista Sacro”, a separação entre seu posicionamento e o católico por tais sutilezas torna-se significativa, o que apenas se comprova com sua descrição da Páscoa.

O poeta primeiramente ressalta as pompas da igreja que serve de cenário ao texto. É comum que se perceba nas igrejas de seus poemas, logo de início, a profusão de riquezas, soberba contrastante com os ensinamentos cristãos e com uma moral que será criticada pelo eu-lírico. Mesmo as roupas, as posturas e os detalhes do prédio e da decoração brilham com exuberância afetada, inspirando ganância. É ainda na construção da igreja que a carne começa a se insinuar no templo:

O Altar-Mor está vistosamente ornado, deslumbrante, viçando de flores colocadas em jarras azuis e douradas, numa frescura e colorido cromático de jardim, rodeado de grandes tocheiros arabescados que faíscam, flamejam com chamas ensangüentadas e amarelas. (*Missal*, p. 490).

Repentina e sutilmente, infiltram-se no altar o fogo e o sangue, símbolos usuais do corpo e do sofrimento infernal. Esses símbolos também remetem à volta de Cristo, mas não no renascimento pascoal e sim no retorno apocalíptico (por exemplo, Ap: 19, 20-21). Essa primeira insinuação de sangue e fogo prepara como que a lenta invasão do pecado que surge na figura do sacerdote estrangeiro. Ele é atraente e destacado da população local por seu exotismo, pois fruto da Europa, de onde vinham os padrões de beleza das jovens que

participam da missa. A descrição de sua face branca e delineada não revela, nesse sentido, uma estética cruz-sousiana de beleza. A beleza européia é aquela que as jovens personagens verossimilmente reconhecem pela cultura brasileira que as formou. Essa valorização, portanto, pode ser entendida como uma crítica à idolatria do que é estrangeiro ou socialmente relevante em detrimento dos valores espirituais. Essa interpretação é perdida, no entanto, se lemos simplesmente a referência como comprovação da “valorização do branco” de Cruz e Sousa. A descrição entendida como crítica entra em ressonância com a descrição do ambiente e dos ornamentos, ampliando o deboche de todo o ritual luxuoso para a luxúria do padre. O *show* preparado e a apresentação do sacerdote reforçam a imagem de “artista” do título, ou seja, aqui, de falsidade, mímica de religiosidade e dedicação.

Importa-nos ainda como é tratada música no texto. Na Igreja, ela remete aos astros, a princípio, como na obra do poeta. O que seria um traço em comum, no entanto, destaca o desencontro entre a motivação ideal do culto e a cantoria do clérigo, numa ironia generalizada. Todos os elogios que recebe o canto em “Artista Sacro” indicam a postura debochada do eu-lírico, pois há nítida oposição entre o destinatário divino e os efetivos ouvintes. A voz, que parece cercar o clérigo de “alas de querubins inefáveis e de arcanjos de asas fulgentes...” (*Missal*, p. 491), na realidade atrai as moças que admiram o padre. Cruz e Sousa sintetiza, em um parágrafo, o pecado da idolatria, o que transforma satanicamente a posição do clérigo, pois ele toma para si a adoração que supostamente caberia a Cristo, a Deus, nesse ritual:

E o sacerdote instintivamente percebe os êxtases, os enlevos que desperta nas mulheres belas, porque dá então mais nitidez às medidas, requinta nas curvaturas solenes, fica mais excelso e egrégio ainda, deixando escapar com brandura um sorriso paradisíaco, que é talvez a promessa sacrossanta dos dons maravilhosos, das graças, do Perdão infinito que a sua onipotência consegue. (*Missal*, p. 491).

A ironia apresenta-se abertamente pela onipotência hereticamente identificada com o próprio sacerdote, por seu “sorriso paradisíaco” e pelo perdão. A situação torna-se extrema quando mesmo o padre percebe seu pecado e exagera sua dedicação espiritual, enquanto as mulheres adoram seu “ másculo vigor de deus viril e airoso”. O “Ele”, em referência ao personagem, de fato ganha, no final do texto, a maiúscula inicial como no pronome endereçado tradicionalmente a Deus. Clérigo e pecador, o padre encarna o *limiar* entre santo e sacrílego, entre sua dedicação e seu corpo, o mais intenso e simultâneo ponto de encontro e de combate entre as duas opostas tendências humanas, numa corrupção galopante da Páscoa:

Realmente, na sua carne, que os incensos perfumam, circula o sangue em labareda de instintos sexuais e a sua cabeça primaveril, que a Arte da Religião abençoou em Roma, tem o encanto, a fascinação diabólica, satânica, da venenosa cabeça da Serpe bíblica. (*Missal*, p. 491).

A personagem possui uma “volúpia sacra”. Ela tem o esplendor de artista, celebridade, diríamos hoje, numa “Arte ritual”, nova antítese entre o “fingimento” teatral (retórico treino da voz, manifestação imitativa, consciente e material da “Arte”) e o “ritual” (momento de comunhão divina, de destituição de identidade egocêntrica para um reencontro com um plano onde não há espaço para vaidade ou promoção pessoal).

No final do texto, a carne ou o celibato apresentam-se como os dois extremos caminhos possíveis para o clérigo. Mas, com o último sintagma do texto, como em seus poemas líricos, Cruz e Sousa reverte ironicamente a expectativa de qualquer salvação:

Então, dirá decerto ao mundo, extasiado por essas expressões carnis que o transfiguram e humanizam, todos os mistérios, todos os inauditos clarões da Eternidade, que Ele, Artista Sacro, transcendentalmente conhece, lendo sempre, para dar mais abstrações ao Miraculoso, os arcaicos latins apocalípticos e antifônicos... (*Missal*, p. 492)

Somos remetidos diretamente ao texto de abertura de *Missal*, “Oração ao Sol”, em que o poeta inverte a relação factual entre a religião e a dedicação espiritual, referindo-se a si como isolado em igrejas enquanto o mundo é infernal. Nessa oração, as mesmas igrejas são dissociadas, simbolicamente, da Igreja Católica Apostólica Romana, pois ele pede seu isolamento desses sacerdotes e, ao sol, que “para aqui não venham, com solene aspecto abençoador, babar sobre estas páginas os clássicos latins pulverulentos, as teorias abstrusas, as regras fósseis, os princípios batráquios, as leis de Crítica-megatério” (*Missal*, p. 459). Essa postura condiz com o paganismo de rezar ao Sol e com a proximidade que estabelece entre suas discussões sociais, morais e estéticas.

O satanismo que esses textos evocam justifica-se internamente. Como nos outros casos de corrupção de uma linguagem a ser criticada, a católica associa-se ao objeto ou ao tema do poema. Evocar a linguagem católica não significa, em si, crítica nem concordância. Diversas vezes, essa linguagem encontra-se misturada com a pagã.

Além disso, consideramos “Artista Sacro” um exemplo claro do jogo entre personagens e eu-lírico semelhante a “Anjos rebelados”. O autor parece tão fortemente satanista por apontar dentro da Igreja uma postura que é mais anticristã que a própria acusação. O ato pecaminoso está concentrado na ação do padre. Ao mesmo tempo, o tom do texto com certeza é magnânimo, ecoando a significação profunda da ação, mas a atitude em si do clérigo não é escancaradamente pecaminosa. Não é um retrato como faria Sade, mas um

ato que ganha efeito em seu sentido profundo de corrupção interna ao templo. O satanismo forte que cabe ao eu-lírico é mais o de denúncia do que o de valorização do mal, do feio ou do herético. O eu-lírico parece preocupado com uma moral que não encontra dentro da Igreja, mas que supostamente seria ali defendida e com a qual ele mesmo concordaria. A música para as alturas, a valorização moral da espiritualidade, a Arte positiva, tudo são marcas reconhecíveis na obra de Cruz e Sousa. No entanto, é em todos esses aspectos que a Igreja é criticada, com a música para o público, a luxúria fazendo esquecer o ritual, a Arte como fingimento e não como experiência religiosa.

Os contornos da descrição prazerosamente lasciva são ligados à tradição satanista cristianizada, mas o eu-lírico está fazendo uma “crítica social”. No entanto, divisar o limite entre ambos com precisão apenas diminuiria o efeito dramático e expressivo do texto em prol de uma cisão teórica, mesmo que a postura religiosamente satanista seja mais forte no personagem do que no eu-lírico.

Muitas vezes, Cruz e Sousa é discreto nesse satanismo que remete à Igreja, ou raramente este constitui o ponto principal de suas críticas. O poeta não parece dar, ao longo da obra, uma especial relevância para essa tendência, apesar de simpatizar com ela e aproveitá-la sempre que necessário para sua expressão, como em “Artista Sacro”.

Por exemplo, o livro em que se encontra tal poema em prosa chama-se *Missal*, nome dado ao livreto do padre ou dos fiéis que acompanham a missa. O teor pagão do livro, especialmente por sua abertura com a “Oração ao Sol” e seu fechamento com a “Oração ao Mar”, colocam a escolha do título em harmonia com a postura satanista que encontramos no “Artista Sacro”: a corrupção do linguajar e do ritual católico, desfigurando o que seria dedicado a Deus em adoração a outra figura (tipicamente Satã), aqui a Arte. Afirmamos que o autor é discreto pois, no exemplo do nome do livro, o sentido de valorização religiosa da Arte é mais evidente, talvez, que seu conseqüente sentido satanista. Raros são os textos em que Cruz e Sousa confronta Deus e, mesmo neles, um olhar atento em geral revela os fiéis como os alvos verdadeiros de suas críticas. Ao mesmo tempo, quando o eu-lírico remete-se a divindades, não é ao Deus único, masculino, católico que ele fala, mas à natureza: à noite, à lua, às estrelas.

Corrupção dos ritos e insinuação da carne similares às de “Artista Sacro” encontramos no poema em prosa “Sob as naves” (*Missal*, p. 462). A ironia ressurgue no eu-lírico que, por “compunção evangélica”, entra no templo de Deus, em que contempla mais uma vez o acúmulo de riquezas, e enxerga um “ar panteísta” na serenidade da capela. Os santos são carnais e buscam a vida e o pecado, a Virgem é tentadora, seus olhos são os da amada do eu-

lírico. Atente-se para o fato de que essas figuras de linguagem pagãs não servem, como no catolicismo, para enriquecer a figura do diabo ou para demonizar as outras religiões. Pelo contrário, elas servem para encher de pecado o próprio catolicismo, sendo os símbolos hereges usados para fragilizar o dogma cristão, ao invés de fundamentá-lo, como fizera a Igreja na Idade Média. O pecaminoso, lido pelo viés do pagão e não do católico, é positivo: “vi nitidamente Nossa Senhora descer aos poucos do altar (...), vindo anelante para mim, de braços abertos, dar-me, com os olhos claros de azul, profundos e celtas, infinitas, inefáveis promessas...” (*Missal*, p. 462).

Essa inversão é mais sensível na poesia, como no já citado “Imortal Atitude” (*Últimos Sonetos*, p. 187). A associação pejorativa entre a vida sem abstração e o “sátiro da Carne impenitente” tem analogias possíveis com Satã, é claro. Mas esse aparente Satã, como explicita o poeta, é o deus ligado à vida, à terra (“vai no lodo a carne chafurdando), *impenitente*. O riso que o eu-lírico de “Acrobata da Dor” (*Broquéis*, p. 89) renega é, em “Sob as Naves”, valorizado. Os ditames pecaminosos da carne perdem seu caráter diabólico se seguirmos a inversão moral desse poema e lermos os símbolos como pagãos, positivamente, portanto. O sentido negativo da carne, negada em prol da ascensão espiritual, está presente em determinados textos não pelo termo “demônio”, mas pelo viés que nos é apresentado pelo sujeito lírico. Se ele observa o mundo de um ponto de vista distanciado, alheio, posicionado, digamos, mais próximo da Idéia que da realidade, a carne é figurada pelo lodo. Em oposição, no entanto, à hipocrisia católica, o eu-lírico de outro texto pode encontrar o valor da existência física, superando a oposição maniqueísta entre sagrado e carnal.

Os sentidos positivos implícitos nos símbolos aparentemente negativos podem ser encontrados principalmente por dois caminhos. Se assumimos Cruz e Sousa como satanista, aceitamos que haja uma inversão de valores em seus textos. Essa inversão precisa ser contida por críticos que o consideram um autor puritano, que valoriza a virgindade e o ascetismo. No entanto, se aceitamos que os símbolos não têm sentido unívoco, então virgindade e ascetismo em si não representam prisões de leitura e pode-se aceitar a inversão moral. Assim, Mal e Satã não estão inquebrantavelmente associados, como afirmamos em “Satã e Arte”. O valor negativo do “sátiro da Carne impenitente” não é verdadeiro *a priori*. Não há porque assumir que o poeta fixou o valor da vida carnal simplesmente pelo fato de o eu-lírico deixá-la. Nesse caso, não estaríamos lendo um poema, mas um sermão didático de valoração do espírito sobre o corpo.

O outro sentido pelo qual podemos entender positivamente o “deus cornudo” é pelo próprio deus referido, ou seja, Pã, formando, junto dos sátiros, parte do séquito do deus

Dionísio. Esses elementos pagãos não representam apenas as “perdições da carne”, a bebedeira, a sexualidade violenta, a folia, eles remetem a tais elementos de forma positiva, afirmativa<sup>18</sup>. Invocam a vivência do exagero, mas *sem* a noção de pecado. Formam uma afirmação dos aspectos “negativos” e “animais” da vida, analogamente à que faria Nietzsche, ou seja, em que essa negatividade é entendida como valor, e o que é aceito pelos cristãos é oposto à vida.

Parece claro que o eu-lírico negue o corpo em “Imortal Atitude”, mas os valores positivos da carne no poema indicam que Cruz e Sousa não responde tanto quanto levanta a discussão, o dilema, o conflito entre posturas diferentes frente à existência e às possibilidades dos dois elementos que nos formam individualmente, corpo e psique. Em vez de redundar no diabo, o poeta catarinense utiliza figuras das quais se apropriou a Igreja e devolve a elas seus efeitos pagãos amplos e diversificados. Portanto, esses símbolos são valorizados em sua multiplicidade, em última análise, em seus potenciais poéticos.

Considerando essa riqueza de significados, somos levados a questionar a univocidade desses símbolos dentro da própria tradição católica. Até que ponto a herança bíblica foi capaz de fechar seus sentidos, e que liberdades Cruz e Sousa toma dentro do próprio imaginário cristão?

A escolha dos símbolos bíblicos obedece ao mesmo jogo que apontamos exteriormente: apropriação e deturpação do discurso em seu interior. Em determinados textos, os limites cristãos são essencialmente mantidos, o mesmo feito por diversos autores e pelos próprios seguidores do satanismo religioso ao longo da história. A prática da missa negra é um exemplo conhecido dessa postura. Como exemplifica Villeneuve quanto à recorrência dessa atitude: “Iremos ver em *Justine*, de Sade, religiosos libertinos consumarem sobre o dorso nu da jovem Florette ‘o mais sagrado de nossos mistérios’, e *Juliette* deixar-se sodomizar pelo papa no altar de São Pedro em Roma” (VILLENEUVE, 2005, p. 821). Cruz e Sousa usa a mesma ferramenta, por exemplo, em “Cristo de Bronze”: o símbolo mantém-se próximo do cristianismo, mesmo na postura crítica:

Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,  
Cristos ideais, serenos, luminosos,  
Ensangüentados Cristos dolorosos  
Cuja cabeça a Dor e a Luz retrata.

---

<sup>18</sup> Carl Kerényi, no livro *Dioniso, imagem arquetípica da vida indestrutível*, observa que “o uso amplamente difundido de imagens dionisiacas em tumbas, como fica manifesto em pinturas de vasos e em relevos de sacófagos, implica essa tendência [para o seu universalismo]: pois foi em conexão com o enterramento dos mortos que a necessidade de celebrar a vida indestrutível veio a tornar-se mais imperiosa.” (p. 333).

Ó Cristos de altivez intemerata,  
Ó Cristos de metais estrepitosos  
Que gritam como os tigres venenosos  
Do desejo carnal que enerva e mata.

Cristos de pedra, de madeira e barro...  
O Cristo humano, estético, bizarro,  
Amortalhado nas fatais injúrias...

Na rija cruz aspérrima pregado  
Canta o Cristo de Bronze do Pecado,  
Ri o Cristo de Bronze das luxúrias!... (*Broquéis*, p. 67)

Nele, a diversidade da experiência humana é simbolizada nas diferentes formas de um mesmo símbolo. Essa imagem apresenta um encontro de significados diversos, e o próprio objeto participa da multiplicidade do mundo material. Cristo (ou seu símbolo) é desdobrado de sua unidade perfeita pela experiência e pela falível expressão humana. Mesmo o Salvador, por ser simbolizado pelos homens, é rebaixado ao nosso plano, “com reflexo de nossas imperfeições” (TORRES, 1975, p. 15), na construção mesma do símbolo que serve para sua adoração.

Por um lado, a figuração feita com ornamentos valiosos aponta uma contradição da própria Bíblia, pois em diversos trechos ela nega a adoração de Deus não só com ídolos, mas com adornos. O livro do Êxodo, por exemplo, faz assertivas diretas e claras contra a opulência em altares dedicados a Deus (Ex: 20, 24-26), proibindo até mesmo o uso de pedras lapidadas. No entanto, o título “Cristo de Bronze” e os poemas em prosa em que aparecem igrejas, de que tratamos, jogam com a riqueza do templo prescrito por Deus mais adiante no próprio livro do Êxodo (Ex: 25-31). A crítica que Cruz e Sousa faz não se restringe, assim, a uma análise social da instituição, mas a uma tradição mais ampla, ressoando num questionamento da própria postura religiosa humana, falível e dúbia. A mesma tradição que ele afronta inspira a problematização e sua ampla profundidade para além da ganância da Igreja brasileira ou pontualmente católica. A manutenção da pureza e da adoração do Nome de Deus (não de ídolos) é um dos temas principais da Bíblia, mais especificamente a quase incapacidade humana de manter essa pureza, mesmo do próprio povo que Deus teria eleito para segui-lo.

A Bíblia é constituída por textos de diferentes tradições não completamente unificadas, o que explica a permanência de culturas mágicas (diminuídas pela leitura católica) em determinados trechos. O Antigo Testamento, portanto, possui contradições internas, como a situação da serpente de bronze (Números: 21, 4-9), que cura os israelitas das mordidas de serpentes no deserto durante a peregrinação para a terra prometida de Canaã. Nesse caso, o “Cristo de Bronze” dialoga com um elemento pagão de idolatria iconográfica, além de um

ritual mágico, dentro da própria história de Moisés. A cobra de bronze será quebrada pelos judeus em reformas religiosas durante o final de seu reinado em Jerusalém (2Rs: 18, 4), quando é associada aos bezerros de ouro de Israel (1Rs: 12, 29), acusados como objetos de idolatria que remetem ao bezerro de ouro de Aarão (Ex: 32). Por ser elemento mágico, o livro da Sabedoria associa a cura promovida pela serpente de bronze a Deus e não ao objeto (Sb: 16, 5-7); o animal é referido então apenas como “símbolo de salvação”. Jesus, no evangelho de João, não nega a tradição da figura e faz uma analogia entre ele, que seria erguido na cruz, e a serpente de bronze, tornando-se também ele fonte de cura (Jo: 3, 14).

Esse conflito com a adoração de imagens representa riscos religiosos e poéticos análogos, já que, nos dois casos, a idolatria deve ser evitada para que a fachada do símbolo não seja confundida com a multiplicidade de sentidos que ele representa. Na própria Bíblia é possível encontrar o choque que Cruz e Sousa indica, pois Jesus é, para os judeus que seguem a lei de Moisés, um blasfemador e, portanto, os cristãos efetivamente são idólatras. Os cristãos, por outro lado, seguem as palavras de Cristo no Evangelho segundo São João, em que ele afirma ser o caminho para Deus e que o amar é amar seu Pai (Jo: 14, 6). O ar panteísta dos santos em “Sob as naves” indica claramente que a adoração dessa imagem (Cristo) tornou-se uma idolatria mais ampla, mas em “Cristo de Bronze” o problema também é explorado.

A tradição bíblica em que bebe o poeta indica quanto conflito há na formação da imagem desse “deus único”, com sentidos pagãos e santos que ao mesmo tempo se negam e se somam. Dessa forma, o poema “Cristo de Bronze” apresenta críticas que ainda parecem dialogar dentro do universo bíblico, passíveis de serem compreendidas sem que outras vertentes religiosas sejam buscadas. A serpente e o próprio Cristo carregam um sentido positivo, de modo que, mesmo havendo um caráter crítico no poema, o sentido não se fecha nesse aspecto. Algo há de válido nesse símbolo pecaminoso e pagão. O poeta sempre mantém seu leitor com alguma indefinição pronta a questionar sua leitura. Ironicamente, é a associação com a serpente em “Cristo de Bronze” que guarda os sentidos afirmativos do poema.

Quanto ao trabalho do símbolo no poema, o plural do primeiro verso é sutil e implicitamente provocativo, pois divide aquele que é “o único caminho”. Cruz e Sousa parece expressar o Cristo singular apenas em referência ao sujeito crucificado, que pode funcionar como uma menção histórica e, ao mesmo tempo, generaliza esse indivíduo, pois o mesmo verso pode ser lido como se o ser humano fosse um cristo, a que coubesse sua cruz de pecado e luxúria. Essa leitura aparentemente negativa é, de fato, canônica, pois Cristo, conforme o

Novo Testamento, tomou o pecado da humanidade para si. Paulo afirma até mesmo que quem era crucificado era maldito por Deus (em Gl: 3, 13, Paulo aplica a Cristo o texto de Dt: 21, 23). Assim, Jesus tomava a impureza para purificar o ser humano. O “Pecado”, portanto, do penúltimo verso, foi efetivamente reclamado por Ele.

Sobre “Cristo de Bronze”, Artur de Almeida Torres ressalta “não só a variedade de representação material da imagem de Jesus, com reflexo de nossas imperfeições, como também um sentimento de difuso misticismo” (1975, p. 15). O símbolo permanece dúbio, não perdendo no poema, portanto, seu potencial significado divino, apesar das críticas ali tecidas.

Como Cruz e Sousa se aproxima e se distancia da carne em diferentes textos, produzindo sentidos diversos a seu respeito, ele também se movimenta em relação aos discursos sociais de que faz uso, tais quais o católico. É sempre importante atentar-se para os diferentes posicionamentos metafísicos de que partem poemas diversos, como já afirmamos. Considerando carne, satanismo e limiar, podemos comparar alguns poemas que demonstram esse movimento de distanciamento e aproximação do eu-lírico.

Em “Anjos Rebelados” (*Evocações*, p. 598), por exemplo, Cruz e Sousa apresenta mães vencidas pelo sofrimento, que enxergam apenas a carne, enquanto em “Só!” (*Últimos Sonetos*, p. 222) o eu-lírico encarnado sonha com a transcendência, e, por sua vez, o personagem de “Triste” (*Evocações*, p. 550) caminha pelo tênue fio que separa os dois níveis de existência. Neste último caso, não estamos frente à mesma prisão do segundo. Apesar de a carnalidade manter um sentido de cárcere, ela nem mesmo está em questão para as mães em “Anjos Rebelados”, pois elas não superaram a Dor de suas perdas. Elas não enxergam uma dicotomia entre o corpo e outro elemento mesmo que este esteja expresso no texto. No entanto, nenhum dos três textos apresenta seres mais aprisionados pela existência material do que essas mães, pois a consciência das personagens é incapaz de abandonar o mundo de opostos e do apodrecimento carnal a que estão apegadas pela tremenda dor que sofreram.

Assim, os sujeitos líricos de “Só!” e de “Anjos rebelados” (pela proximidade com as personagens) posicionam-se próximos da matéria: no primeiro, vislumbrando o inefável através dela e, no segundo, centrando-se apenas na carnalidade. O eu-lírico está distante da transcendência em ambos, em comparação com “Triste”, em que o personagem vive e percebe os dois mundos:

Assim, dada a situação confusa, esquerda, tumultuária, do centro onde vou agindo, estas nobres mãos, feitas para a colheita dos astros, têm de andar a remexer estrume, imundície, detritos humanos.  
(...)

E, pois, com a alma tocada de uma transcendente sensibilidade e o corpo preso ao grosso e pesado cárcere da matéria, irei tragando todas as ofensas, todas as humilhações, todos os aviltamentos, todas as decepções, todas as deprimências, todos os ludíbrios, todas as injúrias, tudo, tudo tragando como brasas e ainda cumprimentos para cá, cumprimentos para lá, para não suscetibilizar as vaidades e presunções ambientes. (*Evocações*, p. 551).

O eu-lírico em “Só!” vê o mundo apenas em referência ao ideal, à perfeição que lhe falta. “Triste”, tocado pela transcendência, reconhecendo em si o potencial e a espiritualização, não aceita mais o mundo em que forçosamente vive pela carne. Esse aspecto de desesperança ou depressão com o mundo material os conecta. As mães de “Anjos rebelados” buscam Satã como ferramenta de destruição da transcendência. Seu interesse em “satanismos” está em simplesmente calar o que existe além da matéria, buscando o alívio da dor que sentem justamente por não quererem aceitar os ditames e a aparente arbitrariedade desse além. São pontos de partida diferentes mirando estágios de transcendência também diferentes.

Roger Bastide diferencia Mallarmé e Cruz e Sousa pelo posicionamento mais contemplativo do primeiro e pela presença de movimento no segundo. O poeta brasileiro ascende às Esferas e desce ao Inferno em sua busca de transcendência e de Arte. Na nossa leitura, não apenas a presença de movimento, mas o fato de o eu-lírico cruz-sousiano poder transitar da observação chã da carne ao mais alto patamar de inspiração religiosa é o aspecto mais importante dessa mobilidade. É por esse movimento que, a partir de diferentes estágios, pode observar a matéria e o espírito de perspectivas variadas.

Tendo em mente o movimento, as contradições da tradição, a problematização que levantamos sobre seu “cristianismo” e o relevo ideológico e estético-social de seu satanismo, podemos conceber todo o aspecto relativo da palavra “pecado” na poesia de Cruz e Sousa, assim como de símbolos a ele associados. Não apenas a inversão de valores, mas os usos desses símbolos são significativos.

Como deixa claro em “Oração ao Sol”, distanciado da Igreja, Cruz e Sousa pode encontrar a mais alta religiosidade. Pecar é um insulto satanista a determinada religião, mas é, ao mesmo tempo, elogio da carne, negada pela mesma religião, elogio de uma beleza, de uma virgindade que não foi corrompida pela hipocrisia dogmática, pelo formato dado, estabelecido, convencionado, oficial, decadente. A discussão sobre pecado é iluminada pelo uso de seus símbolos, a “Serpente”, o “Mal”, a “carne” e a “tentação”, no *elogioso* “Serpente de Cabelos”:

A tua trança negra e desmanchada  
Por sobre o corpo nu, torso inteiriço,  
Claro, radiante de esplendor e viço,  
Ah! lembra a noite de astros apagada.

Luxúria deslumbrante e aveludada  
Através desse mármore maciço  
Da carne, o meu olhar nela espreguiço  
Felinamente, nessa trança ondeada.

E fico absorto, num torpor de coma,  
Na sensação narcótica do aroma,  
Dentre a vertigem túrbida dos zelos.

És a origem do Mal, és a nervosa  
Serpente tentadora e tenebrosa,  
Tenebrosa serpente de cabelos!... (*Broquéis*, p. 88).

Em “Artista Sacro”, a “Serpe” é aproveitada como o símbolo negativo cristão contra os próprios, identificando o pecado com o sacerdote, assim como é evocado alusivamente em “Cristo de Bronze”. Já em “Serpente de Cabelos”, o mesmo animal terá outra insinuação, ligado à vida, ao movimento, à noite. O poema aproveita o imaginário (vocabulário) católico, mas coloca-se mais próximo da interioridade do eu-lírico e não da crítica à instituição religiosa. Os termos compreendidos comumente pela tradição cristã, no entanto, são plenamente apropriados, expressando um sentimento e uma relação que nada têm de necessário tributo à mesma tradição.

O “Mal”, nesse poema, é capaz de criar um diálogo cristão, mas dificilmente de desvalorizar a carne, o que provoca que tentemos ler positivamente esses termos em outros textos de Cruz e Sousa, conhecendo melhor a plurissignificação de sua poesia.

Além da variação de uso, o próprio conceito de “Mal” possui lacunas. Conforme Anna Balakian, “‘Mal’ em francês não significa apenas mal; em seu *duplo sentido* também significa ‘angústia’. *Les Fleurs du Mal* foram em certo sentido as desculpas de Baudelaire ao oferecer o que lhe foi deixado, depois que os demais se apossaram da parte do leão” (BALAKIAN, 1985, p. 41), ou seja, depois que a poesia que ele admirava tinha conhecido seus ícones, seus antecessores. O diálogo que o “Mal” provoca com o poeta francês sempre pode, portanto, aproveitar a mesma dubiedade. Pode-se procurar, na leitura de Cruz e Sousa, até que ponto se encontra angústia e tédio, quando o mal é referido.

Pela discussão que fizemos acerca da serpente, podemos lembrar que ela liga-se diretamente ao mistério em vários outros textos (como “Mulheres”, em *Missal*), além de estar relacionada à Quimera, de sentido positivo em Cruz e Sousa e símbolo da Arte que o poeta deseja. Ligada ao pecado, a serpente não se restringe à mulher, mas pode ser a cabeça do

padre em “Artista Sacro”, alternando de um sentido espiritual (Quimera) para um carnal negativo. Já no poema em prosa “A Noite” (*Evocações*, p. 537), a serpente está livre de associações textuais pejorativas, e mesmo o fogo expelido nas sombras é símbolo da luz do farol.

A humanização da virgem também pode ser feita sem a noção negativa de pecado. É o que vemos em “Aparição”:

Por uma estrada de astros e perfumes  
A Santa Virgem veio ter comigo:  
Doiravam-lhe o cabelo claros lumes  
Do sacrossanto resplendor antigo.

Dos olhos divinais no doce abrigo  
Não tinha laivos de Paixões e ciúmes:  
Domadora do Mal e do perigo  
Da montanha da Fé galgara os cumes.

Vestida na alva excelsa dos Profetas  
Falou na ideal resignação de Ascetas,  
Que a febre dos desejos aquebranta.

No entanto os olhos d’Ela vacilavam,  
Pelo mistério, pela dor fluuavam,  
Vagos e tristes, apesar de Santa! (*Broquéis*, p. 80)

Em muitos casos uma postura satanista, a humanização da Virgem nesse poema cria apenas uma relação de identidade entre a humanidade e aquela que por todos zela (Maria), que sente o sofrimento humano, conforme a crença cristã. Ela é referida justamente em superação ao estado carnal, na segunda estrofe, e expressa empatia pelo sofrimento humano (e, nos “Ascetas”, não resistimos a encontrar uma referência cruz-sousiana aos poetas). A humanização demonstra a dificuldade até de Maria frente à dor da vida. Já no poema em prosa “Sob as Naves”, a virgem encarna, assim como os santos, uma relação entre matéria e transcendência pelo desejo: a amada remete à “Nossa Senhora”, esta remete à amada. Por essa maleabilidade, devemos deixar certo espaço indefinido para diferentes leituras de um mesmo símbolo. Mesmo numa abordagem cruzada de sua obra, não há um sentido definido, fixo.

Os elementos tradicionalmente relacionados ao Mal convivem com contradições positivas de símbolos a ele associados. Todos estes que encontramos até aqui, na obra de Cruz e Sousa, trabalham com diversos conflitos semânticos. Para entendermos mais profundamente esse convívio, precisamos deixar um pouco as restrições sociais e carnavais a que estamos nos atendo e chegar ao terceiro componente do mundo físico que destacamos: a linguagem.

## 2.4 Imagem poética

*“Mistério” é palavra grega, de um radical que significa fechar a boca”. Só há mistérios para o código verbal.*  
Leminski, 1983, p. 56

Na busca simbolista, a poesia expressa um princípio inefável subjacente ao mundo material, mas ela depende da insuficiente palavra, único caminho de expressão. Os limites dessa linguagem são transformados nos caminhos para a criação poética. Seguindo nossa analogia entre carne, sociedade e linguagem, podemos observar que Cruz e Sousa não defende o abandono (suicídio da carne, ascetismo literal), mas o trabalho (experiência da Dor, apropriação da tradição enrijecida). A vivência da dificuldade leva à sua transcendência. É pelo trabalho que o poeta deve superar as aparentes limitações da linguagem. Ele se distancia do sentido literal, “preciso”, que depende da expressão lógica e de arestas bem aparadas, e centra seu trabalho no *efeito* da linguagem.

A modalidade de expressão cruz-sousiana foi tão extrema nessa direção que é muitas vezes referida como expressionista, a que alguns autores, como Cassiano Nunes, somam o impressionismo. Esse “expressionismo” é uma aproximação da descrição de uma arte mais de efeito e menos de sentido, criando, portanto, um significado bastante maleável. Conforme Albert Soergel, com o expressionismo,

o que foi expressão a partir de fora, se muda em expressão a partir de dentro: aquilo que foi reprodução de um pedaço do natural é, agora, liberação de uma tensão espiritual. Para isso, todos os objetos do mundo exterior podem ser unicamente signos sem significado próprio. Dissolução do objeto na idéia, para desprender-se dele e redimir-se nela. (*apud*. LEMINSKI, 1983, p. 46).

Ou ainda, conforme Paulo Leminski, “Expressionismo: as palavras submetidas à mais alta voltagem emocional” (1983, p. 47). Condiz com essa sensibilidade a avaliação de Sonia Brayner sobre o poema em prosa “Capro”:

Dono de uma escrita pródiga, baseando-se no recurso da proliferação constante de termos, Cruz e Sousa ultrapassa os domínios do potencial simbólico e adentra o terreno agônico do expressionismo. Exagera as percepções, constata, observa e converte todas as fraquezas, tormentos e lacunas do criador impotente com agressividade deformadora. (1994, p. 107).

Sua linguagem alinha alusões e metáforas às vezes por páginas (como no já comentado “Triste”), e o processo de insinuação de sentido se expande, conforme nossa capacidade de seguir cartesianamente a semântica de cada vocábulo vai sendo desfeita. É por esse efeito que Sonia Brayner, acerca de “Vulda” (*Evocações*, p. 596), comenta: “A capacidade sugestiva da palavra fez do texto um repositório de imagens e sensações liberadas

do inconsciente.” (1993, p. 180). Domício Proença Filho afirmou sobre “Cárcere das Almas” algo que serve efetivamente para toda a poesia simbolista de Cruz e Sousa: “observamos que as palavras usadas ganham, em sua maioria, um caráter simbólico, que amplia, basicamente, a significação de cada uma e lhes confere um valor transcendente e abstrato” (PROENÇA FILHO, 1978, p. 237).

O eu-lírico projeta seu prazer com a linguagem em arroubos vocabulares que acompanham seus personagens nas alucinações de seus desejos e medos. Em tais tempestades, o eu-lírico não mantém um liame racional de sentido que guie o leitor porque as palavras são insuficientes para expressar os sentimentos representados. Isso faz com que a musicalidade se torne um recurso importante para a construção poética. A música, pura sugestão, está próxima da Vontade fundamental postulada por Schopenhauer, do princípio da existência, distante da lógica que o ser humano impõe ao mundo. A prosa cruz-sousiana aproxima-se da música instrumental, que é preenchida de sentidos por quem a ouve, pois ela apenas os sugere. A aliteração poética nada mais é que a musicalidade prevalecendo sobre a semântica verbal. A sugestão musical é uma ação sobre o leitor.

O eu-lírico cruz-sousiano propõe que se acompanhe seus movimentos semânticos sem a rede de segurança do sentido. Maria Helena Camargo Regis comenta:

Outra qualidade da arte de Cruz e Sousa é o poder evocativo de muitas de suas poesias. Ele não descreve, nem narra. Em frases indeterminadas, aparentemente desalinhas, sabe, por não sabermos que interessante e curiosa magia, atirar o pensamento do leitor nos longes indefinidos. (1976, p. 12).

Com essa ação sobre o leitor e o esfacelamento de um caminho semântico racional, Cruz e Sousa atinge um efeito de linguagem que Baudelaire deixou de herança aos poetas:

*o poema se torna um enigma.* Os múltiplos significados contidos nas palavras e objetos são os ingredientes do mistério e tom do poema. Não há nunca uma sensação triunfal de compreensão; a mensagem permanece tão ambígua quanto sucinta, como as visões que surgem no estado de sonho ou no meio de uma orgia de drogas. (BALAKIAN, 1985, p. 42).

O signo da linguagem cotidiana é tornado símbolo. A sensação de falta de compreensão e a ambigüidade são construídas pelo poeta com o uso da antítese. Ela é o fundamento do processo que Cruz e Sousa amplia na construção dos labirintos verbais de estrofes, parágrafos e páginas.

Como o significado de cada palavra não tem a mesma importância que na linguagem comunicativa, sendo o efeito que o poema causa sua essencial “mensagem”, a antítese em Cruz e Sousa não opõe apenas idéias, mas todos os níveis lingüísticos. Já é antitética sua

escolha lexical: “o autor relaciona adjetivos ou verbos de sentido concreto com substantivos abstratos” (PROENÇA FILHO, 1978, p. 237). Em alguns poemas, a sonoridade enriquece a oposição. No verso de “Antífona”, por exemplo, “Cristais diluídos de clarões alacres” (*Broquéis*, p. 64), não apenas o sentido de rigidez de cristais é contraditório com a diluição que o adjetiva, mas o efeito sonoro das oclusivas de “cristais” opõem-se à suavidade de “diluídos”:

Se considerarmos a presença de sons duros consonânticos e o abrandamento de sons em /diluídos/, somos levados a estabelecer analogia entre os semas de /cristais/ e /diluídos/, que reportam à dureza e à fluidez, e a tessitura sônica do par, sugerindo também dureza e fluidez. (REGIS, 1976, p. 40).

O próprio entendimento crítico de sua poesia foi influenciado por sua expressão e organizou-se em oposições, essencialmente com “Satã”, “negro” e “realidade”, de um lado, e “cristalização”, “branco” e “sonho”, de outro. Um desses pares de opostos, geralmente branco/preto, é o carro-chefe para as associações de sentido desses críticos para a leitura de toda a obra. O efeito de oposições é tão forte que a crítica chegou a formar uma imagem psicológica de Cruz e Sousa pela antítese entre seleção moral e ambiente vulgar, religiosidade branca e “instinto bárbaro” (como se pode comprovar em SILVEIRA, 1946). No entanto, centrar a leitura do poeta em um símbolo interpretado rigidamente como positivo ou negativo encontra o problema dessa resignificação constante em todos os níveis do verso.

O tratamento dado por Cruz e Sousa à linguagem não permite um fechamento, o que significa que escolher o valor social e moral de um símbolo, como dizer que o branco é valorizado e representa seu anseio de ascensão social, fixa o que o próprio trabalho do poeta força que nunca seja fixado, não permitindo “uma sensação triunfal de compreensão”, como expressou Anna Balakian no trecho que citamos anteriormente.

Para este trabalho, em que o importante é a ausência de sentido fixo de suas imagens, a antítese em si é o aspecto relevante de sua poesia. Ela é o processo que consideramos central em Cruz e Sousa e não o uso de figuras ou temas, como a mulher, o negro, a ascensão ou o diabo. A antítese subjaz a essas palavras e cria uma unidade expressiva que não depende do fechamento de sentidos de seus símbolos. O efeito da linguagem é atingido justamente pela contradição e não pela constância de sentido. Não se consegue submeter sua poesia à análise social ou psicológica pois a antítese cruz-sousiana transforma a língua cotidiana em tensão poética. Assim, a angústia do limite da expressão verbal é superada, a palavra é projetada para fora da linguagem verbal, tornando-a imagem poética.

Paulo Leminski comenta que grande parte do sentido da poesia de Cruz e Sousa está nela mesma, sem explicação, sem metalinguagem, sem paráfrase racional possível. Octavio Paz considera essa característica, a impossibilidade de paráfrase, o que destaca a imagem poética do nível da linguagem cotidiana. O crítico mexicano caracteriza essa imagem como aquilo que não pode ser satisfatoriamente reproduzido, redito de outra forma que não pelo próprio poema. Leminski caracteriza de forma similar o ícone:

A experiência simbolista consistiu, basicamente, na descoberta do signo icônico. Na capacidade de ler/escrever o signo não-verbal.

(...)

O que os simbolistas chamaram de Símbolo era, nada mais, nada menos, que o pensamento por imagens. Aquilo que as teorias modernas da linguagem chamam de *ícone*. O Oculto, que o curitibano Dario Vellozo cultuava, apenas (apenas?), a impossibilidade de traduzir o ícone com palavras. (LEMINSKI, 1983, p. 54).

Anna Balakian, em *O Simbolismo*, trata da imagem como retrato objetivo feito pelo poeta que guarda o enigma do sentido a que nos apegamos prosaicamente. Mas o significado de “imagem” para Octavio Paz é maior. Ele engloba todo o jogo verbal que constitui o poema: “Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paranomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc.” (PAZ, 1982, p. 119). Hugo Friedrich aponta essa característica em Baudelaire, com seus grupos de palavras obsessivamente recorrentes aparecendo comumente em choque:

Esta antítese exacerbada passa através de quase toda poesia. Muitas vezes, comprime-se no espaço mais conciso e torna-se dissonância lexical, como “grandeza suja”, “caído e encantador”, “horror sedutor”, “negro e luminoso”. Esta aproximação do que normalmente é incompatível chama-se: *oxymoron*. É uma antiga figura do discurso poético, apropriada para exprimir estados complexos da alma. (FRIEDRICH, 1991, p. 46).

O característico da imagem poética é a manutenção de sentido dos elementos que a compõem. Quando Octavio Paz afirma que “O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo” (PAZ, 1982, p. 120), o que ressalta diversas vezes é que não há supressão de sentido: “a imagen é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários.” (PAZ, 1982, p. 130).

Octavio Paz critica, em oposição a essa leitura de manutenção de sentidos opostos, o entendimento dialético da imagem, que suporia, por exemplo, que pedras percam sua característica fundamental em contato com o sentido de plumas, construindo um terceiro elemento de sentido. Está implícito no “processo dialético” que os elementos se desfaçam na

construção de outro que essencialmente não é nenhum deles. A principal característica da antítese poética é exatamente oposta a essa noção. Pedras e plumas mantêm seus sentidos e é o conflito, o convívio, a oposição e a somatória não redutora de seus significados que superam a compreensão racional conforme à lógica linear e rígida, o que denota a mudança de estágio daquilo que era linguagem em imagem poética.

No poema “No Inferno”, Baudelaire é, como indicamos, Lúcifer e Cristo ao mesmo tempo, composto pela junção de opostos indicada na pele branca e na cabeleira negra, representado pelo firmamento e pelo lago que o refletia. O eu-lírico busca o interior da psique do poeta francês e encontra apenas a si mesmo. Céu e Inferno estão reunidos na arte em “Violões que choram” (*Faróis*, p. 122). O personagem de “Triste” era “monge ou ermitão, anjo ou demônio, santo ou cético, nababo ou miserável” (*Evocações*, p. 550). Em “Intuições”, na maturidade, “Shakespeare é o Grandioso do Belo-Horrível, do Trágico-Sublime e do Trágico-Grotesco, do Riso-Lúgubre, do Sarcasmo de lama, estrelas e ais – é o Deus infernal e o Diabo divino.” (*Evocações*, p.583). Em “Artista Sacro” (*Missal*, p. 490), Cruz e Sousa expressa a contradição e o convívio entre forças opostas, a luxúria do sacerdote e a consagração do Cristo que abandona a carne, o clérigo que promove idolatria no próprio ato de celebração religiosa, as fiéis que exploram seus desejos em meio a um ritual sacro com que comungam, o corpo e a espiritualidade presentes numa ação humana de intenção divina e pura. O limiar, portanto, entre vida e morte (como em “Só!”, *Últimos sonetos*, p. 222), entre transcendente e material, é apenas parte de uma linguagem estética com os mais variados limites que engloba o sentido do típico limiar entre existência terrena e espiritual.

Como afirmamos, a antítese supera a simples dicotomia de vocábulos. Em “Violões que choram”, o poeta escreve:

Que anelos sexuais de monjas belas  
Nas ciliciadas carnes tentadoras,  
Vagando no recôndito das celas,  
Por entre as ânsias dilaceradoras...

Quanta plebéia castidade obscura  
Vegetando e morrendo sobre a lama,  
Proliferando sobre a lama impura,  
Como em perpétuos turbilhões de chama. (*Faróis*, p. 124).

Além das antíteses internas, do *sexo das monjas*, da *castidade plebéia*, da *prisão* dessa *vida santificada* e da *morte da virgindade* vulgar que se *prolifera* e *perpetua*, a relação se dá entre esses grupos de elementos contraditórios, oposição entre versos de estrofes diferentes. A antítese entre diferentes estrofes expande o efeito daquelas entre versos ou termos. Seria

outra, por exemplo, a produção de sentidos das antíteses da primeira estrofe se não houvesse a segunda.

Esse efeito amplo passa a comandar, na leitura, a antítese que a embasa e, portanto, altera os sentidos dos vocábulos ou seu poder de sugestão. A construção dos efeitos simbólicos assim se amplia progressivamente. A ampliação entre frases e estrofes torna o jogo mais complexo, afetando novamente as antíteses básicas. Isso cria dificuldades e, ao mesmo tempo, justifica a variedade potencial de interpretações, pois a palavra sozinha tem seus sentidos ampliados pela indeterminação do processo que a torna imagem simbólica. Ao mesmo tempo, quanto mais ilhada está nossa análise numa estrofe, num verso, numa palavra, num som, mais os jogos amplos do poema distanciam-se de nossa percepção. A imagem do diabo, por exemplo, pode dizer muito isoladamente, mas o poema como um todo pode tirar a força de suas associações cristãs.

A imagem poética cria, ainda, um efeito de conexão profunda subterrânea à antítese superficial entre seus elementos. Leia-se a última estrofe de “Braços”:

Pompa de carnes tépidas e flóreas,  
Braços de estranhas correções marmóreas,  
Abertos para o Amor e para a Morte! (*Broquéis*, p. 68)

Nela, Maria Camargo Regis observou essas ligações contraditórias:

Opõem-se os sintagmas: /carnes tépidas e flóreas/ /estranhas correções marmóreas/. O primeiro lembra a maciez e o morno da carne; o segundo evoca a dureza e o frio do mármore, captando sinestesticamente a escultura branca e perfeita. Esta antítese prepara a antítese final: /Abertos para o Amor e para a Morte!/ Elementos morfológicos, prosódicos e rítmicos deste último verso estão agrupados, sobretudo em /Amor e Morte/; um é masculino e outro feminino. Ambos constituem sílaba acentuada (sexta e décima), mas uma é a segunda e a outra a primeira: /A/mor/ /Mor/te/, uma fechada, outra aberta. Tudo isto nos leva a perceber analogia entre o Amor e a Morte, unidos como extinção do próprio ser. De outra parte, eles se opõem. (REGIS, 1976, p. 68-69).

Os elementos, portanto, na própria construção do efeito antitético, estendem seus sentidos numa complementaridade.

Assumimos a leitura de Octavio Paz, ou seja, que a antítese seja característica de toda poesia lírica, e a análise de Balakian sobre Baudelaire, que ressaltou a própria dicotomia entre vida e morte (e sua repercussão cristã) como tema poético:

O diabólico e o divino participam igualmente do abismo e do desconhecido; ele que se interessa pelo abismo tem um caráter metafísico. (...) Esta associação do angélico com o diabólico foi o que Baudelaire observou em Edgar Allan Poe (...).  
O *gouffre* é a fronteira entre o visível e o invisível, o consciente e o inconsciente, a não-vida e a vida. Até onde alguém pode ir além desta fronteira aceita e retornar para escrever sobre ela tornou-se a principal questão poética depois de Baudelaire. (BALAKIAN, 1985, p. 44).

Além dessa preparação estética, do ponto de vista religioso, Octavio Paz comenta como o pensamento oriental encontra o corpo no cosmos, a unidade na duplicidade, uma unidade fundamental, portanto, e como essa compreensão é uma experiência pessoal, ou seja, de caráter incomunicável. A religiosidade e a estética cruz-sousianas condizem tanto com essas afirmações da tradição oriental (e daí ser tão atraente evocar Schopenhauer constantemente quando o lemos) porque sua linguagem poética se assemelha a esse processo duplo. O paralelo entre expressão poética e transcendência foi caracterizado por Octavio Paz: se a linguagem é a chave de nossa consciência, de nossa separação da Natureza, o impulso da imagem poética para fora da linguagem humana é a comunhão, a *religare* entre humanidade e cosmos. Assim, religiosidade e estética também formam uma só expressão na poesia de Cruz e Sousa.

A multiplicidade de sentidos alcançada por essa linguagem aproxima-se da intenção de Mallarmé: produzir uma poesia que precisasse criar seu leitor para ser interpretada. Como afirma Friedrich, o poeta não provoca uma decifração (não procura o leitor) nem entrega um sentido uno mascarado. Ele exige uma capacidade de leitura múltipla que tanto interprete (reduzindo) o poema, quanto seja capaz de recuperar a multiplicidade de sentidos deste, uma capacidade de leitura ampla e simultânea, que desfaça a redução inicial.

Cruz e Sousa e Mallarmé não apenas partiram do mesmo problema de expressão do inefável, mas provocaram também problemas análogos a seus leitores, apesar de trilharem caminhos diversos. A maior diferença entre eles está numa aparente clareza de Cruz e Sousa, que permite, às vezes, uma simplificação por parte do leitor. Sua poesia ainda não é, em geral, a fragmentação do sentido que Mallarmé pratica. A prosa de Cruz e Sousa, por outro lado, que atinge esse nível de rebuscamento, é considerada uma expressão menos satisfatória. Alguns críticos isolam as duas formas (poesia e prosa poética), apresentando o texto aparentemente mais claro, a poesia, como manifestação maior de sua lira. Mallarmé tem a seu favor a larga explanação teórica sobre poesia e o tom sereno e lânguido. Cruz e Sousa, pelo estilo (particularmente na prosa) muitas vezes violento e passional, aparenta, para significativa porção da crítica, manifestar marcadamente um descontrole verbal ao desagregar o sentido nítido em seus textos. Assim, os vãos mais altos de suas imagens poéticas são descartados como falta de controle estético, deixando de ser interpretados detidamente.

## 2.5 Ampliação da antítese

Toda a lírica utiliza a imagem poética, como apontamos anteriormente, e o paralelo místico oriental é natural à tensão antitética. Na poesia cruz-sousiana, porém, esse processo é mais que uma característica, é um fundamento amplo. Sua linguagem é toda antitética, desde o caráter simultaneamente social e pessoal, pela apropriação e corrupção de discursos. Sua postura satanista dúbia humaniza a Virgem, mas também a apresenta em sua posição canônica de quem se apieda dos pecadores. Seus símbolos religiosos, como o deus chifrudo, recuperam a multiplicidade de sentidos pagãos ou, como a serpente, indefinem-se nas contradições da tradição cristã.

A antítese, no campo temático, cria o *limiar* entre experiências diversas. Esses jogos cruz-sousianos podem transitar entre o humano que se aproxima do divino e a divindade que se humaniza. O próprio Cristo sofre outra representação tensa em “Sexta-feira Santa”:

Lua absintica, verde, feiticeira,  
Pasmada como um vício monstruoso...  
Um cão estranho fuça na esterqueira,  
Uivando para o espaço fabuloso.

É esta a negra e santa Sexta-feira!  
Cristo está morto, como um vil leproso,  
Chagado e frio, na feroz cegueira  
Da Morte, o sangue roxo e tenebroso.

A serpente do mal e do pecado  
Um sinistro veneno esverdeado  
Verte do Morto na mudez serena.

Mas da sagrada Redenção do Cristo  
Em vez do grande Amor, puro, imprevisto,  
Brotam fosforescências de gangrena! (*Últimos Sonetos*, p. 219)

Retendo-se na sexta-feira, Cruz e Sousa abandona o tema transcendente para apegar-se ao corpo morto. Ao mesmo tempo, o adjetivo “Santa” no título e a figura de Cristo remetem o leitor à transcendência, ao sentido religioso de superação da matéria. Cruz e Sousa posiciona o leitor entre dois momentos da experiência de Jesus e entre duas compreensões bíblicas: a vida de Jesus como ser humano, anterior à ressurreição, e sua existência divina, após<sup>19</sup>. O leitor encontra, assim, o limite entre esses dois momentos: a putrefação da carne e a própria transfiguração na morte. O eu-lírico ressalta no Salvador o que ele tem de humano, retratando

---

<sup>19</sup> Outra oposição assim representada é a apresentação de Jesus mais como Filho no Evangelho segundo São Lucas, por exemplo, e mais identificado com o Pai em diversos momentos do Evangelho segundo São João.

não a vida na carne, nem sua superação definitiva, sacra, mas a fronteira exata na própria destruição do corpo. Constrói, ao mesmo tempo, nessa figura santa, o belo trabalho artístico do feio como sentiu Baudelaire em tudo que era medíocre e moderno, tal qual o fim da religião pelo cientificismo.

A morte de deus é um ritual ancestral retomado na cristandade em toda a missa com a figura de Jesus, ressaltado na data especial em que a morte teria ocorrido, para que o mesmo deus renascesse. Assim, o poema também é ironicamente religioso: aponta uma brutalidade animal por trás do rito e simula produzir um efeito de violência que é, de fato, característica do próprio dogma.

O sentido de limiar é tão forte nesse poema que podemos mesmo dizer que os estágios que ele reúne existem antes (vida) e depois (renascimento) do texto. O poema encontra-se no centro de tensão entre os dois momentos. Em analogia, o poema é ele próprio o limite entre os dois termos de uma antítese. Como sacrifício, une vida e morte, simboliza a passagem, renovação e transfiguração. Portanto vida e morte estão representadas e, ao mesmo tempo, seu movimento. A sacralidade do título não apenas aponta um sentido de transcendência que ilumina o poema, mas também o significado do sacrifício divino. Conforme Bataille,

É geralmente próprio do sacrifício harmonizar a vida e a morte, dar à morte o jorro da vida, à vida o peso, a vertigem e a abertura da morte. É a vida misturada à morte, mas, no sacrifício, a morte é ao mesmo tempo signo de vida, abertura ao ilimitado. (BATAILLE, 1987, p. 85).

Observe-se que o mesmo adjetivo “santa”, que nos remete, no título, a um tema transcendente religioso e festivo, funciona de forma irônica no primeiro verso da segunda estrofe.

Cruz e Sousa trabalha palavras com forte sentido social. Isso gera uma das maiores dificuldades em sua interpretação, pois provoca o leitor a entender primeiro seu sentido comum. Com a perda de importância do discurso lógico, no entanto, a significação da linguagem é reordenada: “Primeiramente, seus valores plásticos e sonoros, em geral desdenhados pelo pensamento; em seguida, os afetivos; por fim, os significativos.” (PAZ, 1982, p. 58). Suas aliterações e repetições lexicais, associáveis ao estilo bíblico (c.f. REGIS, 1976, p. 12), colaboram nessa reordenação.

A sonoridade de Cruz e Sousa é comumente apontada como o que supera ou “salva” o sentido de um texto. Ou seja, muitas vezes seus poemas em prosa são considerados espalhados em demasia e sua poesia, com mais sons do que idéias. De maneira similar à

antítese, no entanto, a sonoridade é outra ferramenta de abandono da expressão lógica da linguagem para a poesia da imagem.

O trabalho sonoro não produz efeitos essenciais. Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo da poesia*, indica claramente exemplos que tanto corroboram quanto contradizem associações de sentidos às vogais. O signo nem sempre parece arbitrário, mas se não houver trabalho de sentido e de pronúncia, nenhuma vogal é capaz de provocar associações de idéias fixas a nenhuma idéia em particular. A associação é sempre

relativa, mediata, simbólica (...). Mesmo quando o signo lingüístico nos parece mais colado à coisa, (...) *o que se dá é uma operação expressiva organizada em resposta à experiência vivida e, o quanto possível, análoga a um ou mais perfis dessa experiência*. Nessa operação o som já é um mediador entre a vontade-de-significar e o mundo a ser significado. (BOSI, 2004, p. 62).

Mesmo quando o poeta consegue efeitos onomatopaicos em seu verso, o faz “menos por imitação que por sugestão” (PÁDUA, 1946, p. 195). Nesses casos, portanto, para que o efeito da sonoridade seja atingido, exige uma idéia que subjaz à construção poética, como, por exemplo, o ritmo lento de um texto que expresse melancolia. No entanto, o efeito causado por essa construção é tão forte que o leitor muitas vezes é incapaz de reconhecer sua base semântica, sofrendo apenas sua repercussão simbólica. A maioria dos leitores se sente muito desconfortável com os sentidos “ilógicos” das palavras de um poema simbolista, criticando ou relativizando a qualidade de um verso por não reconhecer o processo subterrâneo do símbolo que embasa o mesmo verso. O efeito de sentido, nesses casos, acaba sendo avaliado como inferior ou inexistente em relação ao som, porque não se encontra o fundamento de um verso diretamente numa palavra específica.

O jogo com os significados diversos de um termo faz parte do mesmo esforço. Como apontamos anteriormente com o verbo “errar”, aplicado a Baudelaire no inferno, indicando tanto movimento quanto atitude maldita, Cruz e Sousa também utiliza simultaneamente os significados etimológico e corrente. Como exemplo, Maria Helena Regis cita os versos:

Ruflaste as asas, por Azuis sidéreos,  
Ébria dos vícios célebres que salvam...

A palavra “célebre”, etimologicamente, significa “numerosos”, e seu sentido atual é o de “divulgados, conhecidos” (REGIS, 1986, p. 63).

A antítese está também na estrutura do verso. Entre outros, Maria Helena Regis aponta em “Cristo de Bronze” (*Broquéis*, p. 67), uma oposição entre os versos que elencam seus atributos materiais:

Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,  
[...]  
Cristos de pedra, de madeira e barro...

Neles, Regis observa que há “o que Jakobson chama de anti-simetria em espelho (...), isto é, dois masculinos seguidos de um feminino (...) e depois dois femininos seguidos de um masculino” (REGIS, 1976, p. 54). E complementa:

Nos dois últimos versos, Cristo é atualizado de modo muito mais ambíguo do que nos outros. É Cristo-sofrimento, porque pregado na cruz e revestido do pecado dos homens, mas canta e ri. É escultura, pois de bronze, mas não é inerte. É Cristo-ideal, caracterizado pela abstração, como em outros versos, mas não é sublime, e sim dissoluto. (REGIS, 1986, p. 56).

“Cristo de Bronze” possui uma tensão aguda entre pecaminoso e sagrado. Na lascívia dos últimos versos, o pecado insinua-se em uma figura santa, ela também um limiar metafórico entre a experiência divina e a humana, simbolizando, na primeira estrofe, “a Dor e a Luz”.

A Dor, enfim, figura a máxima amálgama na poesia de Cruz e Sousa, pois ela é Gozo, fazendo com que o poeta maldito seja o Assinalado. E, pela antítese, abandonamos a afirmação temporária de que Cruz e Sousa apenas partia da Dor para fazer dela poesia, pois, atingida essa tensão da imagem poética, Dor e arte, beleza, pureza convivem em harmonia e oposição num mesmo esquema simbólico. Beleza e Dor identificam-se. A “Lua”, por exemplo, é a “suprema Dor cristalizada”, e, no já citado “As estrelas”:

Quem sabe, pelos tempos esquecidos,  
Se as estrelas não são os ais perdidos  
Das primitivas legiões humanas?! (*Faróis*, p. 105)

Nesses casos, Cruz e Sousa encontra na natureza os símbolos que são objetos de sua linguagem e, neles, a convergência conflituosa de sentidos que constitui sua estética antitética.

Existe uma possível soma de expressão social e inspiração poética, nesses símbolos, de poetas que admirou, especialmente Castro Alves. A antítese, cara aos românticos, era tentadora por representar a convivência na contradição, relação relevante na realidade brasileira.

Antonio Candido, em seu estudo “Roger Bastide e a literatura brasileira”, aponta como a antítese social de Victor Hugo ganha novas perspectivas no Brasil com “Independência x Escravidão; Senhor Branco x Escravo Negro” (CANDIDO, 2004, p. 113). Os poetas efetivamente viviam num ambiente em que tais antíteses conviviam. A busca de

independência numa colônia escravista era contraditória e, no entanto, de fato existia. As metáforas de Castro Alves servem como interessante exemplo do processo que Cruz e Sousa fará com temas, som, sintaxe e estrutura do verso.

A antítese indica a conciliação ou a convivência, nesses autores, de forças e princípios *aparentemente* inconciliáveis. Em Castro Alves, seu horror e clamor ignorados por Deus são contra um oceano belo e sem fronteiras que permite a uma nau brasileira ser o cativo de uma raça. A realidade explícita da plena exploração de negros convivia com a liberdade, defendida pelos brancos do final do século XIX, por sua promessa pura de uma ideal civilização positiva. Como Antonio Candido demonstra em seu artigo “Navio Negreiro”, essas contradições estão espelhadas numa série de outras antíteses e associações que compõem o poema e ressaltam a contradição final:

No começo, as oposições se harmonizam e desse jogo nasce a sugestão poética. Na primeira estrofe, por exemplo, a lua e sua luminosidade são comparadas a uma borboleta dourada, lá no alto; cá embaixo, as ondas correm paralelamente. Mas na segunda estrofe céu e mar se misturam, se cruzam, pois os astros são mostrados como espumas de ouro (e espuma é coisa do mar), enquanto no mar as ardentias parecem astros (e astro é coisa do céu). Distantes, mas aproximados pelas imagens, na terceira estrofe esses se espelham reciprocamente e acabam irmanados. O cenário está misteriosamente unificado e pronto para o que vai acontecer: ‘Qual dos dois é o céu? Qual o oceano?’. (CANDIDO, 2004, p. 55-56).

Da mesma forma, a força, a coragem e a liberdade do caçador na África são opostas ao confinamento, à subjugação e à morte no mar. Castro Alves busca ressaltar esse aspecto da realidade, mostrando uma constituição contraditória que Antonio Candido afirma em choque com a conciliação entre as imagens iniciais do poema.

Sob a mesma bandeira, entre a promessa e o extermínio da liberdade, o Brasil não é nem um nem outro, mas sua convivência. Ambos compõem o próprio país. Mesmo que em revolta, não aceitando tal contradição, Castro Alves indica que os contrários formam a nação. O mesmo paradoxo é apontado por Cruz e Sousa em “Dor negra”, em que o africano é esmagado “com o duro coturno egoístico das Civilizações, em nome, no nome falso e mascarado de uma ridícula e rota liberdade” (*Evocações*, p. 563).

Assumindo a leitura de Simone Rossinetti Rufinoni, podemos perceber que existia efetivamente uma sensibilidade de antítese cultural expressa no campo estético, comprovada pela ampla aceitação que o poema em prosa teve entre nossos escritores. Há a suspeita da civilização que eles mesmos desejavam:

O poema em prosa surge como gênero propício às divagações e aos ensaios estético-interpretativos que se ofereciam àqueles que sabiam ver. Mas foi sobretudo o gênero enquanto configuração antecipada de uma forma sem síntese que fez com que se tornasse o palco das tentativas de

apreensão das contradições agudas desse momento histórico. Gênero avesso à sistematização e ao rigor formal e livre da obrigação da depuração ou da conclusão, esteve por isso mesmo apto a configurar a experiência difusa e contraditória dos homens de letras que ora acreditavam, ora desconfiavam das promessas oferecidas pela marcha da modernização. (RUFINONI, 1999, p.110).

Enfim, o diálogo diretamente social de Cruz e Sousa mantém firme relação com o aspecto formal, inclusive com seu complexo uso da antítese. Os diversos limiares temáticos partem dessa antítese constante. Logo, atentando-nos para o tema de seus poemas, temos a sensação de que o limiar lidera a simbologia cruz-sousiana. Traçamos, então, paralelos entre os limiares que o poeta retrata (vida e morte, virgindade e sexo, demonização e santidade<sup>20</sup>). Mas o limiar em si existe por um fundamento estético. Assim, idéias antitéticas associadas formam a base de seu “expressionismo”.

Nossas discussões iniciais de religiosidade e diferentes níveis de significação podem, agora, parecer irrelevantes, se comparadas com a completa falta de fixidez dos símbolos de Cruz e Sousa, conforme as propriedades da imagem poética. Existem, porém, dois motivos principais para termos discutido sua simbologia quanto a satanismo e carne antes do questionamento pleno de qualquer segurança de leitura construído pelo aprofundamento da discussão sobre antítese.

Primeiramente, estamos assumindo que o estilo poético sobrevive dessa tensão antitética, o que significa que, por mais que Cruz e Sousa extrapole a antítese para todos os estágios de sua linguagem, abster-se de analisar a simbologia pelo confronto de seus símbolos e pelas tradições que evocam seria como abandonar a discussão de religiosidade por se acreditar que, “no fundo”, sua religião era a Arte (solução que já problematizamos). O choque de símbolos permite outras conclusões e leituras além de seu extremo, como imagem poética que jamais pode ser definida plenamente. A antítese não desqualifica a análise dos símbolos em uso.

Em segundo lugar, problematizar seus símbolos desata respostas automáticas de leitura baseadas na maioria da crítica e permite observar que nem sempre a amálgama é a solução simbólica plena para a imagem poética de Cruz e Sousa, como analisaremos. Por isso podemos partir da premissa que diferenciava Dor do produto poético final: nem sempre sua antítese conclui-se na convivência tensa dos dois termos. Sua imagem poética pode ir além, resultando numa neutralização pacífica, numa substituição de sentido ou na dissolução do par.

---

<sup>20</sup> Simone Rossinetti Rufinoni, na dissertação de mestrado defendida na USP, intitulada “A forma negra da morte: um estudo do satanismo no poema em prosa de Cruz e Sousa”, aproveita a leitura de Bastide e liga o satanismo ao “Mal” diabólico. Nela, Rufinoni traça o paralelo entre a experiência do limiar e a relação social entre Cruz e Sousa e o Outro. Ou seja, mesmo com outros pressupostos, o limiar extrapola a tensão entre vida e morte e parece guardar uma chave para sua poesia.

O próprio risco da aventura do poeta herói constitui-se pelo perigo da dissolução no limiar entre vida e morte, no convívio com a carne durante a busca da perfeição. Essas possibilidades enriquecem suas metáforas alquímicas e sua discussão metapoética. A alquimia amplia a analogia do limiar (tensão da antítese que busca a conjunção de opostos) da imagem de poeta para a humanidade, para o Todo. Sua metapoesia une a tensão no texto e a tensão no autor. Texto, poeta, indivíduo, sociedade e cosmos estão, portanto, em relação mútua. Para analisar os outros caminhos da antítese, observaremos aqui alguns resultados diferentes dessa relação e da imagem poética, inclusive quando ela falha (falência assumida no poema).

## 2.6 Dissolução

“Capro” é uma história trágica em que o conflito do limiar é mantido, mas a união entre os elementos nunca é representada, aquela antítese que Octavio Paz considerou como potencial máximo da poesia. Os opostos convivem à volta do personagem, mas ele não é capaz de captar a imagem poética, de produzir poesia, de fazer a referida junção entre corpo e alma, essência e forma, numa unidade análoga ao mundo. Não se pode dizer o mesmo de “Triste” (*Evocações*, p. 550), que vive isolado em sua perfeição. O personagem “mentalmente” pensa e sente, por si já uma superação de antíteses. O sentimento, ligado à emoção e à irracionalidade, torna-se alto, torna-se parte do Pensamento, louvado pelo “Iniciado” (*Evocações*, p. 519). Da mesma forma, se entendermos o “sentir” referente aos cinco sentidos, e não a sentimentos, teremos a valorização e ascensão de uma característica carnal, supostamente baixa.

“Capro” não encarna somente um poeta, mas o ser humano comum, que parece incapaz de viver seu sentido espiritual junto à realidade carnal, em harmonia, ou ainda em esforço criador, tal qual o artista. Essa problemática remete-nos aos católicos, que supostamente vivem em constante busca espiritual, mas são retratados de forma irônica e crítica por Cruz e Sousa.

Os extremos analisados por Cruz e Sousa em “Capro” são tanto o aspecto perecível do corpo quanto o além a que se é remetido pelas sensações que a carne proporciona, se devidamente educada (em geral por esforço próprio ligado a talento nato).

A abordagem de Cruz e Sousa é voltada para a matéria, e os sentimentos têm sua tradução física por meio do vermelho em todo o início do texto. Progressivamente, porém, vemos que Capro busca a expressão do que apenas transparece na matéria, justamente pela

agudeza de sua percepção *material* do mundo. A “Originalidade” está nas *veias* e o cientificismo marca a *objetivação* de um olfato que é representado pela “membrana pituitária”. Como Cruz e Sousa figura o poeta, também “Capro” é um indivíduo supersensível. Como a carne é caminho de espiritualização, o personagem mantém um limiar ainda não dissociativo ou degenerativo.

Em especial, é a quebra dos símbolos materiais, a superação deles representada pela resina, pelas folhas machucadas, pelo que há de podre ou virginal, pelos extremos da existência e do fim desta na natureza, que atraem mais o personagem. A morte, como mãe da poesia e da filosofia, é aquela que, na própria matéria, remete o personagem para além de tudo aquilo que sente, e ressaltamos: por meio dos próprios sentidos. O poeta personagem encontra o grande conflito simbolista da adoração da forma e da espiritualização do mundo. O retrato que Bastide fez de Mallarmé indica a relação dessa materialidade com a da linguagem:

...simultaneamente, o que parece sobremodo contraditório, um parnasiano ligado à beleza material das coisas, carnal, apaixonado da música verbal, amante das palavras pelas palavras, por suas sonoridades, por seu brilho, e ao mesmo tempo um platônico, vivendo no mundo das puras idéias. Como chegar a exprimir e exprimir o mais saborosamente possível estas realidades transcendentais, fluidas, sutis? Um só método é possível: o símbolo, que exprime bem a Idéia, mas exprime-a com um elemento carnal, musical. (BASTIDE, 1943, p. 114).

De fato, o espírito ascensional e o viés do Pensamento como grande valor colocam Capro em relação com outros retratos feitos por Cruz e Sousa da figura geral de poeta. E o personagem, conforme se descobre mais adiante no texto, é um cultor da palavra, mas incapaz de dominar a Escritura, a Forma. Capro perde o símbolo, não o define e, ironia das ironias, torna-se um na sua morte.

... os seus pés, hirtos, enregelados no fêretro, pareciam ter também, sinistra e ironicamente, estranha evidência capra, como se toda aquela espiritualidade que transbordara em luxúria, como se todo aquele vão e dilacerado esforço houvesse, por agudos fenômenos de sensibilidade nervosa, por cristalização de angústias lancinantes, desesperadas, supremas, transformado fantástica e exoticamente o seu ser naquela expressão animal reveladora do seu espírito, por um espectral e derradeiro desdém da Natureza... (*Evocações*, p. 537).

Apesar de o desespero enfrentado pelo personagem ser análogo ao que simbolistas enfrentavam, Cruz e Sousa não o soluciona no campo ficcional. Capro não atinge a solução pelo silêncio (numa possível referência a Mallarmé) nem a superação das “argilas pecadoras” (que Cruz e Sousa atribuiu a Baudelaire em “No Inferno”) nem, ainda, a decomposição do concreto em brumas e noites para a revelação do Ideal cristalizado, como Bastide indica que o próprio Cruz e Sousa superou a tensão entre transcendência e matéria.

O personagem de “Capro” não representa em si um indivíduo, nem é metáfora do autor ou de um único poeta, apesar de referir um movimento comum do autor juvenil de uma literatura plenamente combativa, de “estilos com flamejamentos de espadas, vibrações candentes de bigorna, cintilantes como os polidos, espelhados broquéis antigos.” (*Evocações*, p. 533). O escritor jovem ainda seria “puro”, sem contato com o meio, cheio de ideais, mas, em compensação, disperso, incapaz da síntese harmoniosa que a poesia exige, múltiplo como a carne cheia de vida, longe da ideal unidade do transcendente. Após o contato com o mundo, “Capro” remete à inquietude simbolista geral em meio ao universo em que (ou contra o qual) o poeta se desenvolve. O personagem é, dessa forma, metáfora da existência e da trajetória de desenvolvimento de qualquer artista verdadeiro (conforme o sistema de valores de Cruz e Sousa). Intertextualmente, o fauno que aparece no final do poema guarda a idéia generalizante de *L’après midi d’un Faune*, de Mallarmé, que retoma “o problema impossível, que foi (...) o próprio problema da mística, a tradução verbal do inefável” (BASTIDE, 1943, p.114).

Paralelamente, no contato de “Capro” com o meio social, temos uma importante chave para compreender a seleção de adjetivos e substantivos e do formato do texto. Assim como o “Capro” tem seu impulso marcado pela existência objetiva, pela “pestilência do meio” que já constitui suas próprias células e sua sensibilidade, a descrição cruz-sousiana de seu espírito e de seu mundo marca a carnalidade e a sensualidade de sua experiência desde a imagem inicial com “organismo em seiva fumante de novilho esponjando-se na amplidão dos campos relvosos” (*Evocações*, p. 531). O próprio tempo, um dos mais efêmeros conceitos, é representado pela “inevitabilidade inquisitorial do lento suplício do pingo d’água” (*Evocações*, p. 535).

Observe-se que matéria e sociedade são caminhos ambíguos de salvação ou danação. Virgem de influências, “Capro” podia ainda fazer brotar poesia que era puro viço, mas desprovida de síntese, e seus poemas se revelaram vazios para sua percepção maturada. O amadurecimento decorre do choque com o mundo, de um espírito que ainda não era “sazonado completamente”, que não sobrevivera e apenas brotava espontâneo “rasgando a terra”. Esse mesmo mundo a que resistia sensível e através do qual se elevaria permitira que percebesse a inutilidade de tal poesia juvenil e, ao mesmo tempo, desgastara-o e isolara-o da pureza de expressão. A maturação ou elevação complementa-se com uma decadência.

Com o corpo ocorre o mesmo movimento. Ele é caminho de supersensibilidade, de inspiração e de capacidade para perceber pela matéria tudo o que a transcende e encontrar, elevada, a Arte. É também o caminho do desregramento final de Capro, de sua dispersão na inutilidade física daquela sensibilidade que poderia ser eterna, mas que ele não consegue

recuperar do transcendente para materializar no texto. Seus sentidos remetem-no para o alto, mas seu espírito não é mais capaz de captar as essências, e qualquer tentativa é destruída numa repetida desistência. O problema de “Capro” é menos o mundo que ele próprio, incapaz de suportar o caminho necessário para um poeta.

Discordamos, portanto, da diferenciação que Cassiano Nunes faz entre autores como Bilac e Cruz e Sousa, afirmando que parnasianos privilegiavam a forma e Cruz e Sousa, o espírito. A forma não perdeu valor para os simbolistas e em “Capro” temos a marca do sofrimento dessa realidade. A única possibilidade para que a forma não seja mais o ápice solitário e tenha, ainda assim, igual importância que o espírito é a imagem poética, que não sucumbe à necessidade da solução da antítese proposta (Forma x Espírito). Essa conjunção é que nos faz sentir estarmos “longe da periférica preocupação filosófica de Raimundo Correia e das descrições sensoriais de Bilac, ou da ‘paisagem’ de A. de Oliveira!” (PROENÇA FILHO, 1978, p. 236). Durante todo o texto, a imagem poética circunda “Capro”. Ele, mesmo assim, é incapaz de recriá-la. É por falhar nessa amálgama que ele se dispersa na matéria, pelo desregramento boêmio. Esse sofrimento é que se diferencia do parnasiano, cujo trabalho seria plenamente perfeito por ser formalmente belo. O espiritual que “Capro” busca captar tem um invólucro material, mas transcende o objeto.

Como resultado necessário, assim que “Capro” entrega-se à matéria, a morte surge como tema. Cruz e Sousa narra a maturidade sensível do personagem:

Impotente, no entanto, para revelar, sob uma forma gráfica, os segredos espirituais que o dominavam, incapaz de concentração, de isolamento, para agrupar e dar corpo às visões que ondulavam em torno do seu centro ardente de ação mental, o pólo das emoções do Capro, talvez por um doentio e instintivo despeito dessa Impotência, era a sensualidade, e era gozar, através das puras manifestações da Carne, sem a dolorosa expressão escrita, a volúpia secreta de um anseio transcendental (...).(*Evocações*, p. 534).

A essa entrega à Carne se segue: “A idéia da morte, com seus terrores ocultos, obscuros e surdos, imponderados, com seus enregelamentos supremos, lançava-lhe sempre à espinha um frio de angústia...” (*Evocações*, p. 534). Do imortal reino da Arte, “Capro” descende, com a matéria, para a cova. Em contato com o Infinito, o medo da morte não tem sentido, seria uma transcendentalização benéfica. Para o personagem atrelado ao corpo, porém, morrer é destruição. Esta morte, o aspecto precívél de sua existência real, remete-o de volta à busca transcendental, e o personagem é jogado de uma ânsia a uma desistência de volta à ânsia original. Movimenta-se entre opostos, portanto, alternando-se entre os termos de um confronto que não consegue equilibrar.

Na construção dessa impossibilidade, o texto de Cruz e Sousa é permeado pelas mais diversas antíteses, formando inumeráveis metáforas como a busca de Capro do “Desconhecido” através dos *sentidos*; a busca da “essência singular” no *múltiplo mundo real*; o *cérebro* que é um “centro ardente”, em que o carnal e passional fogo do início alia-se à imagem do pensamento; e sua “recôndita Nevrose” esconde *sol e treva*. Sentimento e entendimento não encontravam harmonia, mas Capro sofre a pulsão de ambos os lados e ele é, efetivamente, um todo, constituído pelas forças em conflito, dirigidas pela oposição Espírito x Matéria. Mesmo Schopenhauer considerava que separar o nível essencial e o representado no próprio corpo era uma “ruptura violenta do que existe essencialmente” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 62). “Capro” é, enfim, a amálgama das duas potências que falha em captar.

A Natureza tem uma presença debochada e desdenhosa no poema, revelando em seus campos e mares a unidade que Capro, filho dela própria, não consegue vivenciar em plenitude. Finalmente, ela põe término à vida dele, retratando no seu próprio corpo a cisão. Satiricamente, seu corpo torna-se a imagem do fauno, e temos, ainda aqui, a metáfora *carnal* de seu *espírito*: a parte superior do ser humano, da alma, da inteligência que equipararia a humanidade aos deuses está ancorada pelos pés caprinos, presos ao solo, aos instintos, aos ditames do corpo. Ao mesmo tempo, o ser humano é, pela dança e pelo vinho do sátiro que o simboliza, um vislumbre dionisíaco para além da experiência cotidiana. Trata-se da exploração minuciosa de uma constituição já prevista em vários textos, como “No Inferno”, em que Baudelaire era caprino (também lá simbolizado pelo olfato) e divino, com “grandes garras avassaladoras” e uma auréola.

A Natureza chega a requintes de crueldade nesse texto, considerando que é ela que provoca “Capro” à sensibilidade artística, mas não permite sua síntese pelo desregramento de seus impulsos, pela falta de algum talento misterioso, e é ela ainda que debocha de seu esforço na figura do cadáver. Portanto, mesmo a Natureza não possui moralidade fixa em Cruz e Sousa, não é um símbolo a que possamos nos apegar como eternamente benéfica. A variação de ponto de vista entre diferentes eu-líricos é constante ferramenta de sua poética.

“Capro”, como fauno, tem alma, espírito, inteligência, é humano, mas também é bode e tem animalidade, matéria, instinto. O símbolo pagão é novamente promissor como o luciferino. Porém, associar o Satã ao poeta no caso de “Capro” pode reduzir a essencial dicotomia do personagem entre um aspecto baixo e um alto numa figura plenamente baixa, considerando que essa associação em geral interpreta Satã ligado ao Mal católico. Lúcifer, como anjo caído, ainda seria capaz de guardar o sentido dicotômico. Como anjo demoníaco e como sátiro, a conjunção expressa em seu corpo pela própria Natureza revela nele a imagem

poética que sempre buscou, sendo a mesma o fundamento de sua falha. A dicotomia que convivia no personagem impossibilitava sua expressão da antítese da existência, pois o impelia constantemente em duas ânsias opostas. Apesar de a ação da Natureza, na morte, criar a imagem poética espontaneamente, a experiência de limiar, não permitindo a amálgama, promoveu o dilaceramento do espírito de “Capro”.

Assim, a própria figura de poeta que Cruz e Sousa cria veste-se de antítese. Cassiano Nunes, ao retratar o mito do poeta herói, ressalta que este é uma reunião de contrários. Quanto maior a sua desgraça, maior a sua grandeza, e Octavio Paz aponta que o herói trágico é em si uma imagem poética de tensão. O mito do “poeta” construído por Cruz e Sousa ressalta sua extrema relação com Dor, perdas, “lama”, convívio, pois sua vida está destacada da beatífica fonte do mundo transcendente. A apoteose do poeta assinalado também é extrema, no reencontro com a fonte, na morte, no Nada ou no descanso. Em analogia com essa superação, na construção da obra de Arte, “Capro” indica o risco da aventura do poeta e sua dissolução é a falência da imagem e, portanto, também do artista.

Dialogando com outros textos, observa-se que “Capro” sofre com extremos de hipertrofias, vícios de percepção e desequilíbrios de sensibilidade contra os quais o eu-lírico de “Iniciado” aconselha um jovem poeta, leitor a que esse poema em prosa parece ser remetido. Ao mesmo tempo, pela comparação entre esses textos, confirma-se que o viés pecaminoso da carne não é representativo da obra de Cruz e Sousa. A dor de “Capro” não é resultado da lascívia nem do “pecado” ou de seu comportamento vicioso, quando desiste da impossível transposição em arte daquilo que percebe. Pelo contrário, o “vício” é mero paliativo ineficaz e máscara para ocultar do olhar alheio sua intimidade, quando, prontamente,

o Capro perdia-se na floresta de brumas, afundava-se nos atoleiros lúbricos do álcool, como numa capciosa desculpa de vício, de miséria e de tristeza, para que não lhe sentissem os gritos surdos e o ranger de dentes daquela Impotência. (*Evocações*, p. 536).

Descarrega as impulsões da carne na própria carne. Lembramos do conceito dado por Hugo Friedrich à “prostituição”, considerada um dos maiores perigos da modernidade, na poesia de Baudelaire: “abandono de si próprio, renúncia ilícita do destino espiritual, fuga ao campo alheio, traição por meio da dispersão” (FRIEDRICH, 1991, p. 38).

Já o personagem de “Triste”, ao mesmo tempo em que existe tanto encarnado quanto em contato com a transcendência, sendo em si uma criatura do limiar, vive esse mesmo limiar: ainda está preso à matéria. Está separado tanto da existência espiritual quanto da social e, por isso mesmo, fica “contemplando, mudo e isolado, a eloqüente Natureza” (*Evocações*, p.

553). Ele aqui está oposto, em seu respeitoso silêncio, à música do mundo. “Triste” recebe epígrafe de “*Histoire intellectuelle de Louis Lambert*”, de Balzac. Sobre essa história, o autor francês afirmou: “*Louis Lambert* é o misticismo tomado sobre o fato, o vidente caminhando para sua visão, conduzido ao Céu pelos fatos, por suas idéias, por seu temperamento; ali está a história dos videntes” (apud BRAYNER, 1993, p. 175-176). É exatamente o caminho de “Triste”.

A princípio, o personagem foi além do “Capro”, mas se cala, some da sociedade. Apesar de chegar mais próximo das Esferas, é enfim um derrotado pelo mundo, pois fica quieto frente às pessoas, é incapaz de comunicar a excelência que desenvolveu e pára na beira do abismo contemplativamente, mas ainda não comungado. Torna-se um símbolo diverso e, mesmo assim, relacionado com “Capro”, entre a individualidade e a massa.

Nesses casos, Cruz e Sousa trata do ponto de vista do autor o que, em relação à sua obra, nos afeta como leitores. Assim como seu drama é encontrar a forma desse sentido contraditório e unívoco, o leitor tem por desafio interpretar a tensão harmônica de seus textos e experimentar a junção dos símbolos antitéticos que o confrontam, atingindo a superação da linguagem verbal pelas palavras do poeta. Alguns poemas, especialmente em *Últimos Sonetos*, lembram efetivamente convites para a seleção.

“Condenado à Morte” também discute a imagem poética na vivência do limiar. Ele é o condenado vitorioso. Nesse texto há nova epígrafe de Balzac, referente à “*Seraphita*”. O poeta reencontra a Dor dos assinalados no texto balzaquiano:

Cruz e Sousa partilha com esse companheiro fantástico o exílio e a dor. O tom exasperado e angustiante é comum e vai tirar proveito desse antepassado, invocando-o para se juntar ao “Esteta doloroso”, personagem torturado do poema em prosa a que serviu de epígrafe. O artista é um ser dilacerado, descrito em círculos verbais próximos à redundância. (BRAYNER, 1993, p. 174).

A referência a aspectos duplos da existência remete também à vivência entre dois mundos, ao equilíbrio. Em “Iniciado”, Cruz e Sousa avisava: entre o otimismo e o pessimismo, “tira a linha geral do teu ser” (*Evocações*, p. 521). Nem um nem outro, mas o caminho de Dédalo, pelo meio, pela medida, no limiar entre ambos, na conjunção destes.

Em “Capro”, “Triste”, “Condenado à Morte” e “Iniciado”, que abre *Evocações* com a receita do poeta assinalado, Cruz e Sousa externaliza o objeto de sua poesia por meio de um antropomorfismo alegórico. Os personagens encarnam sentimentos, sonhos e desejos que somos levados a associar ao poeta e seus ideais, ou com a experiência de leitura tanto do mundo quanto da poesia, conforme a interpretação. A representação feita por meio dos personagens consegue tratar de diferentes liames entre nossa experiência e a do eu-lírico.

Nesse aspecto, Cruz e Sousa pratica um estilo caracterizado por Anna Balakian estudando Baudelaire: o tema superficial de muitos de seus textos exclui o “eu” do poeta, ocultando-o. No entanto, enquanto Balakian trata de tal processo justamente no trabalho da imagem de um poema – “não há nenhuma exposição direta das emoções do poeta: tudo que sentimos de seus sentimentos chega-nos através do discurso indireto das imagens” (BALAKIAN, 1985, p. 35) –, vemos que Cruz e Sousa externaliza a experiência num personagem para imediatamente perder-se profundamente na análise da evolução psicológica do mesmo. Ele projeta externamente um aspecto de experiência interna e depois investiga, por todos os ângulos, justamente a interioridade profunda dessa criatura que se tornou distante da expressão íntima típica do romântico. Experimenta seu personagem para encontrar todos os desdobramentos anímicos.

Em “Iniciado” e “Capro”, os poetas são representados com a vermelhidão da alma que é fecundada pelo Ideal. Um encontra-se surgindo da inocência primitiva da criação, quando o eleito apenas pressente as sensações ricas e estimulantes (positivas e negativas) do Sonho, e indica o caminho como um sábio. O outro texto encontra o personagem no final de seu longo sofrimento, na vida real. Já em “Iniciado”, o autor anuncia o risco de macular o espírito no meio social. De fato, o eleito é apedrejado pela excomunhão e pelo desprezo daqueles que não atingiram a Perfeição, os denominados “Impotentes” (em geral impotentes criativos), termo, aliás, que percorre “Capro” na caracterização e determinação do personagem central. O iniciado deve seguir impassível em sua heróica armadura de eleito, tal qual um pastor da poesia (Ef: 6, 10-17). Oposto ao que encontramos em “Capro”, o eu-lírico anuncia em “Iniciado”:

Assim, concordará a ação com a sensação, estarás em imediata e clara harmonia com a tua extrema natureza, estudados os fundamentos que intimamente a constituem: a bondade, o afeto, o enternecimento, a delicadeza, a resignação, a brandura, a abnegação, o sacrifício e a calma (*Evocações*, p.521-522).

Enquanto “Iniciado” remete ao ideal da trajetória artística, “Capro” volta-se para a *experiência* vivida, para o fato acabado do passado e não para a promessa idealizada do futuro. Ou ainda, se quisermos, “Capro” é a falência factual do sonho perfeccionista do artista “Iniciado”.

Nesse texto de abertura de *Evocações*, a simbolização do mundo objetivo não fica apenas no ambiente, mas também na carne. O poeta abandonaria o mundo do Instinto pelo Pensamento e seu isolamento aconteceria mesmo em relação àqueles de seu próprio sangue:

mãe, pai e irmãos. Para Cruz e Sousa, os artistas são “levitas extraordinários, martirizados nas inquisições truculentas da Carne, mas benditos, purificados, sem culpa de pecado mundano, na recôndita manifestação das Emoções e do Entendimento.” (*Evocações*, p. 523). O autor, aqui, abstém os poetas não do pecado, mas da culpa. Esse equilíbrio significa agir no mundo, viver a carne em sua própria medida, sem uma moral externa impositiva a que se deva submeter. Por esse caminho, novamente, a dor transcendentaliza, o poeta abandona a lama que o arrasta, que o impulsiona na trajetória de seu aperfeiçoamento, mesmo à revelia de sua vontade consciente.

O isolamento carnal será superado, pois seu caminho termina num retorno de comunhão, em que a Nevrose do artista “nada mais é do que a eloqüente significação da Nevrose do Infinito” (*Evocações*, p. 523). O exílio é vencido no final da trajetória, em que o isolamento de seu sangue (a família antes referida) é transposto para a união com todo o Universo.

Por meio de metáforas, antíteses e limiares entre aspectos em confronto e convívio, Cruz e Sousa convida o leitor a reunir todas as associações sob um mesmo objeto dramaticamente extremo, o corpo, simultaneamente objeto de vida e de morte, recipiente e essência da existência terrena.

A imagem da carne assim retrabalhada permite-nos interpretá-la de forma interessante, numa visão abrangente da obra, considerando poemas que se referem à vida carnal sem os julgamentos depreciativos e, por vezes, com direta valorização, pois essa sensibilidade antitética não permite interpretação prévia do símbolo. Em “Recorda!”, por exemplo, a vida material é lembrada saudosamente, mesmo que seja “Ilusão multiforme”, “lama sombria”, também sendo composta por “risos” e “beijos”:

Ah! volta à infância dos primeiros beijos,  
    Dos momentos sidéreos,  
Volta à sede dos últimos desejos,  
    Dos primeiros mistérios!

Ah! volta aos desenganos primitivos,  
    Volta à essência dos anos,  
Volta aos espectros tristemente vivos,  
    Ah! volta aos desenganos!

(...)

Pousa a cabeça, meigamente pousa  
    Nesse agosto Quebranto  
E nem da Terra a mais ligeira cousa  
    Te desperte do Encanto.

Para o Amor, para a Dor e para o Sonho  
    Nas Esferas transborda...

E entre um soluço e um segredo risonho  
Recorda-te, recorda... (*Faróis*, p. 101)

Em certas estrofes, o poeta parece indicar que o velho ou morto a que se refere (seu emissário é entregue à definição que o leitor queira dar) quase se desprende da vida material, mas, como em “Acrobata da Dor” (*Broquéis*, p. 89), a carne mantém sua atração, ainda serve de tentadora âncora. Entre a matéria e as Esferas, o eu-lírico apresenta uma constante flutuação que não se firma em nenhum dos dois extremos. Aqui também, portanto, não há um equilíbrio entre dois termos antitéticos (superação *versus* vivência carnal) que busque sustentar uma oposição tensa. Há, sim, um movimento constante entre opostos. Ao mesmo tempo, as imagens, com esse movimento, mantêm a tensão, na indecisão, para criar uma imagem poética.

Cruz e Sousa não nega nem critica a âncora carnal, nem a menospreza, simplesmente aceita que quem já contempla as Esferas ciclicamente volte-se para a matéria, como um ser ainda apegado às paixões aqui vividas. Há quem interprete mesmo que o poeta faça “um ardoroso e patético apelo para que voltem aos tempos sempre saudosos do passado” (TORRES, 1975, p. 14). Pelo menos, parece ponderar, mesmo que momentaneamente, que a ilusão, a vida, portanto, tenha valor, tenha sentido em seus prazeres fugazes, o que constitui uma sensibilidade complementar à dor geralmente ressaltada. Que viver seja enganação, que importa? Tematicamente, Cruz e Sousa não se impõe tabus. Assim, sua postura pode ser resumida com o verso já citado de Baudelaire: *Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe, / Ô Beauté!*

Em geral, o tratamento da entrega ao Nirvana, ao Nihil, ao Nada é destacado como momento de pessimismo do poeta. No entanto, considerando que geralmente lemos em sua poesia o elogio da finalização da vida (especialmente considerando o Nirvana, finalização máxima), podemos interpretar “Recorda!” como o momento em que Cruz e Sousa criou um eu-lírico diverso, que valoriza o revés desse Nirvana. Assim, novamente, não se pode definir de forma cabal uma moralidade para o conjunto de sua obra. Fazer um esquema dos temas do autor ignora essa indeterminação e restringe, assim, seu trabalho estético ao parnasiano. Nunca saberemos se Cruz e Sousa tinha consciência do risco de tal aproximação, mas nossa leitura de seus textos será tão mais rica e proveitosa quanto menos fixarmos os sentidos das associações possíveis em cada poema.

A carne é dúbia: caminho de inspiração e de perdição. A danação que ameaça o “Iniciado” não é “a vivência dos pecados”, como não o é também em “Capro”, mas a

derrocada na luta angustiante no *limiar* dos dois extremos, corpo e alma. Portanto, a carne não é restrita à dissolução poética.

## 2.7 Cristalização

Conforme nossa leitura, uma antítese resolve-se em amálgama quando o sentido da imagem tende à dissolução de qualquer oposição, ou seja, quando a imagem aproxima-se de sua destruição, a derradeira síntese. Podemos exemplificar com o jogo que Carlos Drummond de Andrade fez não apenas entre termos opostos, mas entre duas antíteses num mesmo verso, 99 anos após a publicação de *Missal*. Quando canta o amor, o poeta não pode separar corpo e alma, sexo e platonismo. Ele pretende cantar o amor em sua completude, sexualizar o sentimento e idealizar a carne. É o que vemos na abertura de seu livro *O amor natural*, na primeira estrofe do primeiro poema:

Amor – pois que é palavra essencial  
comece esta canção e toda a envolva.  
Amor guie o meu verso, e enquanto o guia,  
reúna alma e desejo, membro e vulva. (ANDRADE, 2003, p. 1365).

Podemos observar o jogo entre antíteses que analisamos neste trabalho no último verso. A “alma” está associada ao prazer divino, do idílico paraíso, e o “desejo”, ao inferno ao diabo e à carne. O masculino (membro) é associado ao Deus dessa tradição, assim como o feminino (vulva) é ligado ao diabo. Essas oposições, no entanto, são desfeitas numa unidade contrária à tal tradição pelo “e” entre os termos e pelo paralelismo entre o início e o final do verso. Nesse poema de Drummond, o isolamento puro e os pecados são desmascarados como aspectos arbitrariamente opostos, como masculino e feminino também o são. O amor desconhece essa valoração e pertence a ambos. Assim como corpo e alma são, para esse amor, opostos unos.

Essa união exige um tratamento mais complexo do que a dicotomia maniqueísta: enquanto a matéria revela-se numa relação constante com a alma, esta também não se aperfeiçoa sem aquela. Considerando que o corpo torna-se pó, Schopenhauer trata analogamente a energia da vida como algo que não some no nada, sublinhando que não se deve subestimar esse pó a que voltamos. Afinal, é dele que a natureza segue reproduzindo suas poderosas manifestações. Cruz e Sousa de fato não subestima essa base material, cuja forma negativa apenas está associada ao que chama de Impotência.

Procurar a transcendência na matéria implica que a própria natureza seja, em si, uma junção de matéria e espírito. Por isso é para ela que “Capro” olha nos seus momentos de inspiração. As antíteses de Cruz e Sousa pulverizam pela obra a associação que “Capro”, “Condenado à Morte”, “Fidalgo”, “Iniciado”, “Triste”, “No Inferno” e todos os seus trabalhos metapoéticos fazem entre a existência e forças conflitantes em convívio. Roger Bastide expressa a relação do processo de conjunção de opostos e da criação artística na obra de Cruz e Sousa da seguinte forma:

Nele, as imagens não se elaboram segundo as leis de associação de idéias; elas se destilam como por uma alquimia do sentimento, nascendo, pouco a pouco, do alambique do sonho e da saudade, para tomar a forma por mecanismo análogo ao da transmutação dos metais. (BASTIDE, 1943, p. 126).

Essa frase, apesar de impressionista (em referência ao último Cruz e Sousa), indica uma relação entre alquimia e estética no autor, motivo da escolha vocabular. Conforme o crítico, ao longo do desenvolvimento da lira de Cruz e Sousa, as próprias imagens metafóricas surgem de seus sentimentos e desejos, não mais como referentes de uma inspiração de objeto exterior, típica do Parnasianismo. De fato, a criação artística e, portanto, a constituição do poeta, é simbolizada por Cruz e Sousa com a linguagem alquímica da conjunção dos opostos em um novo objeto.

Na alquimia, a conjunção transforma o potencial em matéria, por meio do fogo que não queima e de iluminação e apontamento divinos, exigindo dedicação confiante, intensa e religiosa. Já a epígrafe de “Iniciado”, prefaciando *Evocações*, traz termos referentes à *Opus Philosophorum* que aqui apresentamos grifados: “Desolado *alquimista* da Dor, Artista, tu a *depuras*, a *fluidificas*, a *espiritualizas*, e ela fica *para sempre*, *imaculada essência*, sacramentando divinamente a tua *Obra*.” (*Evocações*, p. 519). A respeito dos termos alquímicos de Cruz e Sousa, Maria Helena Regis observa:

Dos substantivos que se ligam à alquimia, incenso é um dos mais comuns. Nele o grão se transforma em perfume. Outros lembram a destilação: /vinho, absinto, veneno, suco, essência, ópio, seiva/; ou a transformação do sólido em líquido, como: /delíquido/; ou do líquido em vapor, como: /evaporação/. (REGIS, 1976, p. 51).

No vinho, por exemplo, podemos encontrar marcas mais sutis. Vejamos “*Regina Coeli*”, em que Cruz e Sousa clama aos céus por receber:

O Vinho d’ouro, ideal, que purifica  
Das seivas juvenis a força rica.

Ah! faz surgir, que brote e que floresça  
A Vinha d'ouro e o vinho resplandeça.

Pela Graça Imortal dos teus Reinados  
Que a Vinha os frutos desabroche iriados.

Que frutos, flores essa Vinha brote  
Do céu sob o estrelado chamalote.  
(...) (*Broquéis*, p. 69)

Pode-se entender que o eu-lírico remeta ao vinho que é sangue divino e à “Vinha” com que Cristo se apresenta metaforicamente nos evangelhos. Ao mesmo tempo, nesses símbolos em que Bastide interpretava a vontade de ser branco, encontramos o vinho de ouro, ideal, purificador, de fonte juvenil, que desabrocha na graça imortal e que brota do céu. É, em todos esses sentidos, o ouro líquido, o elixir alquímico, segunda extração da *coniunctio* da alquimia. O vermelho do vinho remete à cor da *rubedo*, último estágio da matéria após os de corrupção completa e sublimação, a *nigredo* e a *albedo*<sup>21</sup>. O vinho remete ainda à sacralidade da ação (não isoladamente nesse poema), conectado não apenas ao ritual católico, mas também à dedicação do alquimista, que pode ter sucesso na sua busca do ouro verdadeiro apenas por iluminação divina após o estágio da *nigredo*. Todos esses símbolos reunidos no “Vinho d'ouro” são momentos de um trabalho poético e de uma nova forma, indicados expressamente com o nome do primeiro livro simbolista do autor (publicado meses antes) presente no último verso.

Ó Regina do Mar! Coeli! Regina!  
Ó Lâmpada das naves do Infinito!  
Todo o Mistério azul desta Surdina  
Vem d'estranhos Missais de um novo Rito!... (*Broquéis*, p. 69)

O mundo assim contemplado torna-se templo e ritual da percepção artística, como em “A Noite”, de *Evocações*. Novamente, diálogo com vasta tradição: “a ‘natureza é um templo’<sup>22</sup>, uma verdade percebida por pessoas tão díspares como Plutarco, Montaigne, Gassendi, Diderot, Robespierre, Edgar Allan Poe, Chateaubriand e Ruskin” (BALAKIAN, 1985, p.29), e devemos acrescentar toda a tradição mitológica de diversos povos antigos, como expõe Joseph Campbell ao longo de *O poder do mito* (1990).

---

<sup>21</sup>*Nigredo, Albedo e Rubedo*: Os três termos identificam três estágios da transformação alquímica. O primeiro denomina o estágio inicial da matéria, a rocha ou a degradação do físico. A sublimação que nasce desse primeiro estágio é a fase branca, atingida pelos artifices da pedra filosofal não apenas por esforço, mas por seleção divina. A *rubedo*, finalmente, estágio vermelho, representa a obtenção final, dividida por sua vez em três estágios, o último e mais perfeito dos quais é a própria pedra filosofal.

<sup>22</sup> *La nature est un temple* (BAUDELAIRE, 1999, p. 44).

O vermelho do vinho e o ouro da eternidade, unos na conquista alquímica, expressam a junção perfeita dessa existência múltipla da matéria, as correspondências<sup>23</sup>. É o mesmo vermelho que brilha na inspiração do poeta em “Capro”, em que o sangue (não menos importante como líquido *vermelho da vida*) e o incêndio marcam a energia e a impulsão artística. “Iniciado” não abre *Evocações* apenas com a epígrafe que comentamos, mas ainda com um pôr-do-sol. Nele a cor vermelha já tem papel de grande destaque, pois inicia o livro com as “Pedrarias rubentes”, jogo entre a própria pedra rubi, pela cor e pelo estado, com a *rubedo*. Além dessa significação, é a luz que revela uma pujança em toda a natureza, uma vermelhidão que ilumina lembrando quase o surgimento de um dia no início da noite mágica.

Baudelaire, como personagem em “No Inferno” (*Evocações*, p. 607) que comunga em si o branco e o preto, é para Cruz e Sousa, não por acaso, o “Inolvidável Fidalgo de sonhos de imperecíveis elixires” (*Evocações*, p.609). Alquimicamente, tais elixires são análogos ao vinho dourado, relação fortalecida pelo título de Fidalgo, conforme o poema em prosa de mesmo nome, que, já em *Missal* (p. 480), indicava o caminho do sucesso para fundir matéria (linguagem) e essência eterna (poesia).

O processo alquímico remete à tentação de transição, superação, aperfeiçoamento, e, ao mesmo tempo, à manutenção do estágio limite que não é necessariamente superado, pois a carne não pode transpor a beira do abismo. Na citação que serve de epígrafe para “O Sono”, Cruz e Sousa reproduz, em tradução francesa, as palavras de Edgar Allan Poe em “Eleonora”:

*Ceux qui rêvent éveillés ont connaissance de mille choses qui échappent à ceux qui ne rêvent qu’endormis. Dans leurs brumeuses visions, ils attrapent des échappées de l’éternité et frissonnent, en se réveillant, de voir qu’ils ont été un instant sur le bord du grand secret*<sup>24</sup>. (*Evocações*, p. 548).

Tal citação reúne o Sonho inspirador, o limiar da experiência, o convívio com o bitolamento vulgar, a mediania acordada que reina desconhecadora da verdade subjacente ao mundo.

O trabalho de linguagem de Cruz e Sousa encontra a alquimia também por outro caminho, como aponta Donald Schüler:

O alquimista do poeta catarinense supera o demiurgo platônico. Sendo eternos os modelos, de demiurgo, ao organizar o mundo, reduz imperfeitamente o modelo. O alquimista lança-se ao

---

<sup>23</sup> A sinestesia é a expressão mais famosa dessa contemplação poética do mundo, mas ela também pode ser expressa nos temas, como, por exemplo, a correspondência entre mundo espiritual e material, como Domício Proença Filho explora no poema “Cárcere das Almas” (1978, p. 233).

<sup>24</sup> Os que sonham de dia conhecem muitas coisas que escapam aos que sonham somente de noite. Nas suas visões nevoentas, logram vislumbres de eternidade, e sentem viva emoção, ao despertar, por descobrirem que estiveram no limiar do grande segredo. (POE, 1997, p.274)

desconhecido. Guiado pela imaginação, cria substâncias de que não há modelos. Não há como expulsá-lo, porque, sem ele, a sociedade dos homens se banaliza, se desorganiza. Ele retorna à função dos poetas que antecedem o aparecimento dos primeiros filósofos, os poetas poderosos, os reis-poetas, legisladores de estados, venerados e aplaudidos. As essências de Cruz e Sousa parecem-se ao panteão de Hesíodo. Também Hesíodo substancializava aparições subjetivas: Memória, Sabedoria, Justiça, Sono, Sonhos, Morte... Explicada está a atração que mundos esquecidos exercem sobre o poeta. É aí que ele encontra forças para combater o mundo avassalado pela razão. (SCHÜLER, 1993, p. 189).

Remeter-se ao desconhecido permite-lhe trazer de volta um conhecimento de fundamentos, de essências que marcarão sua poesia com letras maiúsculas. O poeta, assim, recupera uma significação religiosa, às vezes ominosa, à poesia. A maiúscula remete à palavra mágica, vocábulo conectado às características essenciais do objeto que designa. O caminho de ligação estando aberto pelo conhecimento do nome, o objeto pode ser afetado por meio do mesmo nome. É o que fundamenta rituais herméticos e místicos em torno dos nomes de entidades, objetos e seres humanos, e que também forma tabus que cercam a menção de palavras como “Diabo”, o que atrairia “o canhoto”.

A busca da apreensão dessa palavra secreta permitiria, em última análise, referir-se diretamente à essência que o poeta sabe inalcançável pela linguagem humana. Diz Cecília Meireles: “nós todos sabemos que Deus só é, na verdade, inalcançável porque é indefinível: ‘O nome que é um nome não é mais um Nome’” (MEIRELES, 1929, p. 26-27).

A alquimia está associada ainda ao retrato marcadamente nobre que Cruz e Sousa faz do poeta vitorioso. Nisso se observa outra relevância de Baudelaire ser referido como “Fidalgo”. O artista é o eleito divino da arte una e indivisível, de ressaltada firmeza e serenidade emotiva, tem a aristocracia do Sentimento, límpida e nobre grandeza e o já mencionado isolamento. Essa aristocracia é marca também, como já referido, típica do Decadentismo.

Conjunção alquímica de antíteses e superação da negação superficial da vida são reunidas em “Fruto Envelhecido”:

Do coração no envelhecido fruto  
É só desolação e é só tortura.  
O frio soluçante da amargura  
Envolve o coração num fundo luto.

O fantasma da Dor pérfido e astuto  
Caminha junto a toda a criatura.  
A alma por mais feliz e por mais pura  
Tem de sofrer o esmagamento bruto.

É preciso humildade, é necessário  
Fazer do coração branco sacrário  
E a hóstia elevar do Sentimento eterno.

Em tudo derramar o amor profundo,  
Derramar o perdão no caos do mundo,  
Sorrir ao céu e bendizer o Inferno! (*Últimos Sonetos*, p. 223)

A elevação do espírito permite derramar em *tudo* o amor, o perdão. Profundezas e altura constituem uma mesma graça. Céu e inferno são aceitos como aspectos de uma mesma existência. Há, talvez, uma predileção pela matéria, sutil diferença entre a maiúscula infernal em oposição a “céu”, com minúscula. O “sorrir ao céu” em oposição a “bendizer o Inferno” implica ainda uma diferença, no entanto, difícil de definir. Bendizer o inferno pode abarcar sorrir ao céu (especialmente como ironia), mas apenas em contradição com os versos anteriores. Estes parecem compensar a ironia potencial do último verso com o indicativo de uma compreensão metafísica que de fato supera os dois símbolos maniqueístas. Talvez a maiúscula para “inferno” seja o resquício da revolta satanista após a “humildade” do primeiro terceto, tão estranha num poeta tantas vezes retratado como altivo.

Propomos uma leitura mais problemática, no entanto. Derramar o amor em tudo é também a moral cristã de amar seu inimigo, o que implica, é claro, amar o “Inimigo”, ou seja, o Diabo. Dedicar o amor ao diabo é, porém, também a posição-chave satanista de oferecer ao demônio o que é de Deus. Portanto, a maiúscula problematiza e brinca com as próprias conseqüências e possíveis sentidos de amar tudo, mesmo opositor do amor divino. O jogo não se fecha em satanismo, mas o aproveita e, nesse sentido, o ultrapassa. Isso não nega, de qualquer forma, sua consciência alquímica sobre a existência: o poeta é congregador e não reprime a matéria, não reprime essa dubiedade.

O amor dirigido a tudo é percepção tanto cristã quanto búdica. Esta, em especial, indica a destruição que independe da pureza da alma, como encontramos no segundo quarteto. Assim como afirma determinada tradição bíblica (conforme Eclesiastes, por exemplo), a beatitude não traz, para os budistas, a bonança permanente, não alivia do sofrimento nem salva da morte. A compreensão da vida dessa tradição oriental, por outro lado, entende o apego como fonte comum dos sofrimentos, ou seja, sua visão sobre a vida não nega a perda constante, o caos do mundo, não o maldiz, não o amaldiçoa, aceita-o.

Esse caminho de amor irrestrito associa o tema da carne, da forma, com outros movimentos cruz-sousianos de positivação de sentido, análogos ao processo alquímico de busca do divino a partir da vulgar matéria. O poeta “vem dotado de poderes mágicos para transformar escória em ouro” (SCHÜLER, 1993, p. 187). A Dor torna-se Arte, o Maldito

torna-se Assinalado, a Carne torna-se Vida (verdadeira, plena em sentido espiritual, Transfiguração através do sofrimento), assim como a vida, Sofrimento, pode tornar-se Arte.

Paralelamente, relembramos, conforme Raimundo Magalhães Júnior, a reclamação pelo jornal “O Moleque”, de Cruz e Sousa não ter sido convidado a um evento aberto a toda a imprensa. O poeta escreveu que “o diamante sai do carvão, a pérola vem do abismo, a aurora rompe da noite...” (1961, p. 42). Considerando que esse é um exemplo representativo de sua linguagem, a alquimia é aproveitada para desenvolver poeticamente um estilo que já o caracterizava desde muito antes da profundidade expressiva que buscaria no Simbolismo. Nessa linguagem desenvolvida, encontramos os limiares que são construídos pelas antíteses em tensão insolúvel de sentidos, formando imagens: o Maldito é, *ao mesmo tempo*, um Assinalado; a Vida espiritual e a carne não estão dissociadas; o Sofrimento e a Transfiguração não podem existir um sem o outro, como opostos num mesmo composto. A cristalização que Bastide indicou como busca da representação do transcendente é exatamente a expressão do movimento alquímico em busca de seu objeto final.

Assim como em Castro Alves o Brasil é escravidão e liberdade, e em Drummond o amor é alma e desejo, o ser humano é, na obra de Cruz e Sousa, essencialmente espírito e corpo.

Capro falha na ação, pois deveria comungar todas as contradições. Mas a conjunção alquímica da realidade observada por Cruz e Sousa implica que, mesmo incapaz de expressá-las, qualquer ser humano vive tais contradições. A conjunção é, portanto, a constituição humana, à revelia da autocompreensão do indivíduo.

### 3 ESCRAVIDÃO DE SENTIDO

Domício Proença Filho comenta que a expansão temática feita por Cruz e Sousa de seu sofrimento para o de toda a humanidade é antiga na literatura, nova é sua forma. Essa forma traz marcas, entre outras, da escravidão, metafóricas especialmente, como em “Dor Negra”: “O que canta Réquiem eterno e soluça e ulula, grita e ri risadas bufas e mortais no teu sangue, cálix sinistro dos calvários do teu corpo, é a Miséria humana, acorrentando-te a grilhões e metendo-te em ferros em brasa pelo ventre” (*Evocações*, p. 563). As marcas de “prisão” e escravidão em sua poesia indicam dois caminhos: a exploração da situação específica do negro ou a universalidade de sua dor.

Como todos os personagens de Cruz e Sousa, estamos (brancos, negros, mulatos, japoneses, mulheres, homens, crianças, adultos) potencialmente livres e presos pela matéria. Todos pregados na mesma ambígua cruz. A antítese (liberdade x escravidão) possibilita a leitura que aqui apresentamos, analogamente associando a vida humana, a alquimia e a produção poética.

Quando tratamos do símbolo feminino na poesia de Cruz e Sousa, no entanto, deparamo-nos com forte biografismo da crítica, especialmente quando a discussão torna-se, na verdade, entre como o autor via negras e brancas. Discutimos inicialmente, portanto, a leitura biografista de sua poesia.

Não seguiremos essa tradição crítica aqui, pois a consideramos equívoca, como exemplo do que afirmamos anteriormente: o significado socialmente mais aparente tende a prender o leitor numa denotação ou analogia simples. Mas não afirmaremos simplesmente que a discussão está vencida. Trataremos dela considerando em que sentidos é nociva à exegese da obra poética e como podemos ressignificar “negro/branco” e “mulheres”, conforme o que demonstramos nos capítulos anteriores.

Três posições são mais típicas: o “negro” é central na discussão como etnia; ele é plenamente descartado como tema do estudo; há uma negação da leitura sociológica no âmago do trabalho (o mais raro). Assumimos que seja possível tratar da questão dentro de uma discussão maior, tendo como norte a plurissignificação dos símbolos empregados pelo poeta.

Discutir a antítese entre abolição e escravidão, ampliada à humanidade, exige uma análise da conhecida leitura de Bastide. O crítico afirma que o poeta racionalizou seu sofrimento e sua ânsia de ascensão social numa expressão metafísica:

metamorfoseou assim o seu protesto racial em uma revolta estética, seu isolamento étnico em isolamento de poeta, a barreira de côr na barreira dos filisteus contra os artistas puros. (...) Dessa maneira, transformando a maldição racial em maldição universal, passava a linha de côr com sua própria dor, fazendo dela uma dor ocidental, uma dor Européia. (BASTIDE, 1943, p. 108).

Conforme suas palavras, avaliar o problema da “transusão da poesia (...) de uma raça em outra raça, da poesia que seja mais nórdica, mais difícil, mais imaterial, num cérebro de africano, de filho de escravo”, mesmo mostrando que “tomava o Simbolismo formas novas, sonoridades inéditas, transformando-se, cristalizando-se, em músicas desconhecidas”, significava estudar a poesia de Cruz e Sousa “por uma só face, a face racial”, que não era “necessariamente a mais importante de tôdas” (BASTIDE, 1943, p. 116). Apesar dessas palavras, em que subjaz, na sua abordagem “respeitosa”, uma compreensão preconceituosa de etnia, esse se tornou o viés pelo qual Cruz e Sousa é tipicamente lembrado. Entre os raros estudos que escapam disso, alguns se revelam levantamentos e meras exposições de suas figuras de linguagem e de seus trabalhos rítmicos sem conexão com a poesia em si. Uma das mais detidas exceções são os trabalhos de Gilberto Mendonça Teles e de Maria Helena Regis.

Do tratamento biográfico surgiu, necessariamente, uma série de posicionamentos morais sobre o autor. Muito já foi dito a favor, contra ou apresentando neutralidade sobre a arrogância que aparentemente tinha em vida. Em geral, porém, essas afirmações partem de seus textos literários sem qualquer consideração sobre o seu trabalho estético ou sobre uma possível distância entre sua atitude íntima e a social. Inúmeras vezes, a indicação de uma “pontazinha de insolência”, referida como parte da primeira impressão que teve seu grande amigo Nestor Vítor, é considerada suficiente amparo histórico a ser somado com textos de caráter crítico e autobiográfico do autor, acumulados num “retrato psicológico”.

Após tais argumentações, alguns críticos supõem sua empáfia injustificada mesmo para a sobrevivência num meio racista. Fernando Góes, por exemplo, assim se refere à sua atitude:

Se êle tivesse tratado os outros escritores com menos altanaria, se não se tivesse isolado tanto, certo nada do que lhe aconteceu se teria verificado, já que como observou João Alphonsus, ‘era o orgulho que o emparedava’, e não a côr. (GÓES, 1966, p. 86).

O crítico demonstra fazer parte de uma linhagem de análise sobre o poeta catarinense. Mas que julgamentos podemos realmente construir sobre a figura histórica? É válido comparar o poeta com José do Patrocínio (não menos arrogante frente a Cruz e Sousa que a elite em geral, branca, mulata, ou negra), como faz o mesmo crítico, ou com Machado de

Assis? Assumindo-se essa postura, as diferenças biográficas mais precisas não seriam, nesses casos, relevantes?

Mais importante é a indicação de Bastide de uma justificativa inconsciente para o poeta, criando uma interpretação única e “profunda” (subterrânea, considerando o papel do inconsciente em seu texto) de toda a poesia de Cruz e Sousa. Sua análise não pretendia ter esse efeito restritivo, mas teve. Cruz e Sousa ainda hoje é “o negro que queria ser branco” para a enorme maioria dos leitores que não decidem se debruçar sobre todos os seus textos, e mesmo para muitos que o lêem rapidamente, tendo aprendido a interpretação tradicional do poeta.

A discussão sobre a ausência do tema abolicionista em sua produção literária é um exemplo dos reflexos críticos dessa postura. Ser considerado alheio ao sofrimento dos outros negros de seu tempo foi válido para corroborar a visão “alienada” e “esbranquiçada” que se tinha do poeta. Quando seus textos de jornais, abolicionistas e engajados, foram publicados em livro, a imagem não foi revertida. O poeta repentinamente foi considerado participante, mas a suposta vontade inconsciente de arianização e seu racismo não foram destronados, como poderia se esperar. A falta de participação no abolicionismo era critério para corroborar que Cruz e Sousa não se aceitava como negro, mas, quando isso foi contradito com textos publicados, a Abolição deixou de ser importante como critério, e o poeta seguiu sendo lido como antes. Acrescentaram-se comentários e elogios à sua participação política, mas ele supostamente ainda buscava o europeu pela arte e escrevia justificado por recalque ou, na melhor das hipóteses, engajamento social narcisicamente motivado.

Bastide seguiu os principais críticos nacionais que antes consideraram Cruz e Sousa e a questão da raça. Ele costuma ser valorizado como o crítico que “tão longe e tão glorificadoramente levou a análise da significação *total e profunda* do canto do Poeta Negro...” (SILVEIRA, 1979, p. 38, grifo nosso). E, apesar de afastar-se da psicanálise, em sua apresentação de *A poesia afro-brasileira*, não se distanciou da psicologia, mesmo que pareça considerar os dois conceitos como sinônimos.

Após Bastide, superado ou questionado seu naturalismo, a questão da “negritude” e do recalque estava posta e, sem base estética (pois a poesia simbolista não busca uma mensagem única, além de não conhecermos o inconsciente do autor), necessariamente essas questões provocavam novamente na crítica a discussão de raça, mesmo que elogiosamente. A menos que a busca de um sentido unívoco e *justificador* de sua poesia (discussão centralizada por

Bastide, não pela obra do autor) seja superada, a raça necessariamente torna-se centro de discussão, independente de simpatias ou preconceitos de etnia<sup>25</sup>.

Portanto, Bastide serviu dubiamente à obra de Cruz e Sousa, pois, por um lado, ergueu-a definitivamente à posição de destaque, por meio de sua comparação entre o poeta catarinense e os poetas Stefan George e Mallarmé. Mesmo que alguns críticos, como Antonio Candido, não aceitem os três poetas no mesmo patamar, o fato de um teórico da envergadura de Bastide tê-la feito deixou Cruz e Sousa seguro no cânone nacional. Por outro lado, Bastide restringiu (mesmo que involuntariamente) a leitura do poeta, pois elevou ao cerne da estética de Cruz e Sousa a etnia. As duas questões tornaram-se concomitantes, e, assim, valor e relevância poética passaram a depender da discussão étnica. A leitura “justificadora”, no entanto, como desabafa Aníbal Nunes Pires, é insuficiente:

O que eu não aceito, e por isso não fiz menção, é que todos os recursos do poeta, todo o seu sentimento, a obsessão pelo branco, as suas imagens, todos os seus sofrimentos e dores e até a luta pelo procedimento simbolista sejam frutos da contingência de Cruz e Sousa ser um negro. (*apud*. REGIS, 1976, p. 17).

Franklin de Oliveira questiona a leitura de Bastide, considerando:

Mas, como conciliar suas observações com a verdade nesta constatação: a de que a apologia do branco é uma constante essencial a todo o Simbolismo *européu*? Bastide desfigurou um fato estético geral para servir-se dele na análise extraliterária da poesia de Cruz e Sousa. O mesmo equívoco repete-o em face do problema da musicalidade. Se a entendermos como resíduo de tambor, como ficará *the status of music in Symbolist Aesthetic*? (A. G. Lemann – *The Symbolist Aesthetic in France*, Oxford, 1950). Vem de Araripe Júnior (*O movimento de 1893*) o vêzo de identificar a rítmica de Cruz e Sousa com africanismos. (OLIVEIRA, 1959, p. 241).

Essa análise extraliterária, a que se refere Franklin de Oliveira, era a passagem da linha de cor pelos autores negros brasileiros, ou seja, busca de ascensão social. Bastide faz um estudo bastante amplo no qual se encaixa a obra de Cruz e Sousa. O crítico não faz uma exegese interna dessa obra, como faz parecer, mas sim de dentro de sua própria tese sobre

---

<sup>25</sup> Após a conclusão desta dissertação, chegou a nossas mãos o trabalho de Ivone Daré Rabello, *Um canto à margem*: uma leitura da poética de Cruz e Sousa. Por nosso trabalho estar finalizado e prestes a ser entregue à banca avaliadora, a pesquisa da autora não pôde ser trabalhada aqui detidamente. Porém, consideramos importante mencionar seu estudo pois, apesar de Ivone Rabello não se concentrar nos poemas em prosa e seguir a interpretação ligada à psicologia e à etnia, investigando as “determinações históricas e estéticas da forma” (2006, p. 20), a autora logra, na nossa opinião, indicar caminhos dessa análise histórica ligada aos “dilemas pessoais” de Cruz e Sousa que apontam para além das conclusões de Bastide. Algumas de nossas críticas ao estudioso francês não cabem ao trabalho de Ivone Rabello que, por exemplo, não atrela a musa sensual de alguns poemas necessariamente às negras e interpreta os símbolos católicos da poesia de Cruz e Sousa também com ironia. Ainda que muitas outras das críticas que aqui apontamos, referentes a estudos voltados para o autor e não para o eu-lírico, possam ser expandidas às premissas de análise de seu livro, o estudo de Ivone é uma demonstração de que mesmo a análise histórico-biográfica da obra de Cruz e Sousa necessita de uma renovação no século XXI em relação a muito do que foi dito no século XX.

toda a literatura afro-brasileira. O poeta do Desterro serve de evidência, não propriamente de objeto de análise.

Franklin de Oliveira segue traçando o histórico das associações africanas com o ritmo da poesia cruz-sousiana, revelando o relativismo tendencioso das conclusões daí retiradas. O *bantu* foi associado ao poeta por Joaquim Ribeiro como suposta origem de ritmos, “necessariamente” explicada por um determinismo de raça, como o aplicado por Bastide. Tudo seria reflexo da língua negro-africana: “Se ele não tivesse o *background* racial para explicar essas sobrevivências, naturalmente interpretaríamos a predominância de aliterações em seu estilo como puro virtuosismo expressional” (RIBEIRO, 1947, p. 223).

Franklin de Oliveira cita, da mesma fonte de Ribeiro, o que fora omitido pelo mesmo a respeito do *bantu*: “*Não sabemos que exista vestígio dessa sintaxe na linguagem do Brasil*” (*apud.* OLIVEIRA, 1959, p. 242) e conclui, sobre a suposta herança nas aliterações do poeta:

Se este argumento não invalidar a exegese da reminiscência bantu, resta perguntar se o processo aliterativo dominante nas velhas literaturas inglesa e alemã (...) retém nas suas malhas resíduos africanos. O processo aliterativo é uma técnica de produção de beleza literária só corretamente explicável pela teoria literária. A explicação antropológica ou lingüística, de fundo etnológico, representada na tese da recorrência ao bantu, serve apenas para nos levar às conclusões mais absurdas. (OLIVEIRA, 1959, p. 242).

Como afirma o mesmo crítico, para aliterações também temos Valéry e Stefan George, este ainda com “nostalgia do branco”. Massaud Moisés também tem opinião (devidamente) ácida a respeito da análise do inconsciente de Cruz e Sousa:

A sedução da psicanálise, como uma espécie de grande superstição do mundo moderno, ou de primitiva mística encantada defronte dos incógnitos que pairam além dos fenômenos da natureza – acabou por encontrar guarida nos arraiais literários. Não que se lhe negue validade, *alguma* validade, mas daí a tirar conclusões acerca de presuntivas manifestações neuróticas no comportamento de determinados escritores é que parece demasiado apressado e precário. Como achega, e, assim mesmo, mais como hipótese inverificável, como achega, portanto, pode aceitar-se a crítica psicológica ou psicanalítica. (MOISÉS, 1959, p. 264).

Massaud Moisés também aponta como risco comum da crítica que certos autores sejam considerados destinados a escreverem a obra que vieram a criar, como Bastide afirmou que os temas europeus encontravam inacreditável e fortuito paralelo na experiência do poeta brasileiro. O crítico francês sente-se tentado a considerar a Providência em sua análise, ou seja, a vida que o poeta levou torna-se toda a manifestação de sua obra, centrando o papel da biografia na análise literária. O teor confessional de Cruz e Sousa favorece, é claro, essa leitura. Esse paralelo justificador se tornou tão importante que até uma introdução de *Broqueis*, bem recente (Teixeira, 1994), retoma essa perspectiva.

Seguindo esse raciocínio, deveríamos afirmar que o branco de Stefan George teria sido “falseado” por um poeta brasileiro, fosse a situação outra, mas Cruz e Sousa tivera experiência de vida que, por destino ou sorte, ressignificava tal tratamento do branco. O que é ou deixa de ser artificial numa obra de arte? Precisamos nos apoiar em recalques para explicar que um filho de escravos faça a poesia que Cruz e Sousa fez? É curioso supor, no entanto, que Cruz e Sousa não tivesse consciência do reaproveitamento que ele próprio, diversas vezes, fazia tanto do diálogo com estrangeiros quanto da situação de escravidão. Seria análogo imaginar que nosso poeta assimilou o vocabulário de prisão, encarceramento e escravidão para tratar da situação metafísica de todo ser humano “sem querer”. A interpretação da obra de Cruz e Sousa acabou dependendo mais de como sua biografia era lida do que propriamente de sua linguagem. Cada nova leitura seguia as prerrogativas biografistas anteriores.

A ampliação do tema da escravidão para a dor humana não depende, no entanto, da biografia ou da psicologia. O próprio texto leva Massaud Moisés a concluir: “Cruz e Sousa descobre a verdadeira interação que deveria estabelecer com o mundo, ou seja, exprimir o seu próprio microcosmos interior e, a partir dele, focalizar o drama da condição humana, muito mais agudo e vasto que o do escravo...” (MOISÉS, 1967, p. 109).

Considere-se ainda que a metáfora construída com analogia entre escravidão e existência não é incomum em tradições míticas e religiosas como, por exemplo, no budismo: “O Buda ensinava o caminho e os meios de morrer para a condição humana profana – quer dizer, para a escravidão e a ignorância – e renascer para a liberdade, para a beatitude e para o incondicionado do *nirvana*.” (ELIADE, 2001, p. 162, grifo nosso). Independente de qual tenha sido o motivo do sujeito histórico, existem sentidos internos à obra. A metáfora em si da vida como prisão tem tradição na própria poesia e não exige muita imaginação poética. Ela pode comunicar diferentes sentidos, como uma crítica à situação social do escravismo, mas dificilmente dependeria desta para ser criada, inversão que serve mais à tese de Bastide do que à leitura de Cruz e Sousa.

Muitas prisões existem no poeta, o claustro um dos mais comuns. Deveríamos supor traumas de seminário? O autor nunca esteve nele, mas estaria isso presente em sua crítica, fosse sua obra idêntica e a biografia outra, ou se desconhecêssemos sua infância? Não apenas os “cárceres” têm ligação relativa com a escravidão em si como a prisão no claustro pode ser veículo da mesma linguagem antitética, dos mesmos sentidos amalgamados que apresentamos relacionados com a carne. A clausura, por exemplo, com muitas possíveis associações, é negada em “Envelhecer” (*Faróis*, p. 109), mas almejada na busca de isolamento poético.

A escravidão, lida como tema inconsciente, é ligada à religiosidade apenas como sublimação, mas lua, prisão, liberdade, claustro, todos esses símbolos se chocam verbalmente em poemas como “Monja”. Esse é um exemplo da possibilidade de convívio dramático de sentidos antagônicos que existe em cada símbolo de Cruz e Sousa. O poeta apresenta uma “prisão católica” na segunda estrofe:

Nas floridas searas ondulosas,  
Cuja folhagem brilha fosforeada,  
Passam sombras angélicas, nivasas,  
Lua, Monja da cela constelada. (*Broquéis*, p. 67).

A palavra “cela” encerra liberdade e prisão, metáfora antitética, numa só palavra. Não há como decidir plenamente seu caráter sem dialogar *prisão* e *lua*. Ela chama o poeta e lhe ilumina a noite da existência, perambulando num céu de estrelas. *Presa* na repetição de uma órbita, na *liberdade* do espaço, atrai o eu-lírico para a transcendência da matéria, *prisão* dele, não dela. O poeta vislumbra novamente o inefável, posto no *limiar* de seu mundo material: o aprisionamento está em cheque no poema.

Em “Balada de Loucos”, encontramos as “celas celestes do mistério das almas” (*Evocações*, p. 621) em que o Sofrimento indizível da prisão escapa e flutua na aliteração do som /s/. O céu é libertação da vida, da consciência *sã* e, ao mesmo tempo, prisão.

Um só termo, portanto, pode conter a tensão da antítese, sem depender da clara expressão de dois elementos verbalmente presentes e em oposição. No caso de “Monja”, a “cela” contém a antítese pela relação estabelecida com “Lua”. A tensão torna-se, na linguagem, um limiar de sentidos que independe de expressão literal de antítese, exemplificada em “Intuições”, que citamos anteriormente, com expressões como “Diabo divino”, ou na explosão maior entre estrofes. Como “Capro”, uma simples palavra pode conter a tensão que cria a imagem poética.

Para que sentidos múltiplos convivam, no entanto, precisamos reservar para a “escravidão” a possibilidade de variação que mencionamos anteriormente em relação a “pecado” e “serpente”. Compare-se, por exemplo, sua menção em “Livre!”:

Livre! Ser livre da matéria escrava,  
Arrancar os grilhões que nos flagelam  
E livre penetrar nos Dons que selam  
A alma e lhe emprestam toda a etérea lava. (*Últimos Sonetos*, p. 188).

E em “Benditas Cadeias!”

Quando vou pela Luz arrebatado,  
Escravo dos mais puros sentimentos,  
Levo secretos estremecimentos  
Como quem entra em mágico Noivado.

Cerca-me o mundo mais transfigurado  
Nesses sutis e cândidos momentos...  
Meus olhos, minha boca vão sedentos  
De luz, todo o meu ser iluminado.

Fico feliz por me sentir escravo  
De um Encanto maior que os Encantos,  
Livre, na Culpa, do mais leve travo.

De ver minh'alma com tais sonhos, tantos,  
E que por fim me purifico e lavo  
Na água do mais consolador dos prantos! (*Últimos Sonetos*, p. 190)

Como para a lua em “Monjas”, também para o poeta, a “prisão” pode ser liberdade. Ressaltamos, além dos termos mais diretos, a opção de começar a segunda estrofe com o verbo “cercar”, sutil, pelo uso cotidiano, mas reforçado em seu significado de trancafiamento pelo próprio contexto do poema. Ao mesmo tempo, esse abrandamento do verbo pelo uso vulgar contribui para a liberdade de sentido da “escravidão” das outras estrofes. Não há indicação dos sentidos de “escravidão” do poema “Livre!”, mais próxima daquela subserviência à carne implicada no palhaço insubmisso de “Acrobata da Dor”. Há diálogo, ainda, com o aprisionamento em “Presença do Ódio”, que assim termina:

Que te inflamou de cóleras supremas  
E deixou-te nas trágicas algemas  
Do teu ódio sangrento acorrentado! (*Últimos Sonetos*, p. 180)

Aqui, novamente é a vivência cega na matéria que restringe a experiência humana. A origem do sofrimento reside nas paixões, afirmou Buda. Mesmo os deuses encontram nelas o limite último de seu conhecimento, o derradeiro impedimento de atingirem o Nirvana.

Relativizada a discussão da Abolição e a importância dos desejos de ascensão social, abandonada sua importância justificadora, os símbolos mantêm sua relevância poética e seu potencial plurissignificante, capaz de produzir os efeitos do limiar e da antítese das experiências poéticas e humanas, além de quaisquer outros que novas leituras acrescentem. Abandonando a psicologia e a “vingança inconsciente contra o preconceito (...), desejo oculto, operando-se a transferência psicológica” (TORRES, 1975, p.17), o que nos resta é o eu-lírico. É ele que ressignificará as palavras no poema, construirá sentido e convencer-nos-á da sinceridade fingida de Cruz e Sousa. A linguagem cruz-sousiana é capaz de aproveitar

termos e figuras ligadas à escravidão como seus outros símbolos inspirados em discursos de sua realidade.

Buscar a motivação inconsciente de Cruz e Sousa equivaleria a fazer um caminho de retorno do símbolo à univocidade, transformando-o em signo, um movimento comparável a procurar na mobília da casa de Alberto de Oliveira os vasos que lhe teriam inspirado. Inversamente, simbolistas nos propõe partir do signo em direção ao símbolo.

Resta acrescentar que o leitor sente um prazer vaidoso em encontrar motivos da poesia do autor perdidos no inconsciente deste. Afinal, nem o próprio poeta teria sido capaz, provavelmente, de descobri-los. No entanto, devemos suspeitar de uma análise que “descubra”, enterrados em tais cavernas, uma tensão (negro x sociedade) e um limiar de experiência poética (ascensão x etnia) justamente num escritor que tanto e em tantos níveis explorou a tensão antitética. A construção do conflito entre o eu-lírico e a sociedade é um dos produtos de sua poesia, que podemos supor *anterior* ao desenvolvimento poético, mas que não deixa de ser, em nossa leitura, *produto* desse desenvolvimento. Mesmo que fira nossa vaidade, justificar a poesia de Cruz e Sousa por uma luta contra a sociedade, antes de representar uma descoberta, significa apropriar-se do efeito de sentido que o próprio texto produz no leitor. É prematuro assumir que desvendamos o inconsciente de alguém que parece estar, de fato, provocando reações no nosso.

Mesmo que não possamos traçar claramente a diferença entre eu-lírico e autor, referir-se diretamente ao último será objeto de sociologia, psicologia, antropologia, mas acessório para a crítica literária em si, mesmo que útil. Diríamos, num exagero, o contrário do que Fernando Góes apresentou em seu estudo “Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo” (1966, p. 63): contraditoriamente, a biografia de Cruz e Sousa tornou-se seu maior carrasco. Melhor seria para a crítica literária que a desconhecêssemos, permitindo que sua arte atingisse os fins que supomos que desejasse, amparados, ironicamente, na mesma biografia. Essa opinião só parece extrema se lembrarmos que a poesia de Cruz e Sousa se insere na sociedade (há marcas desta em sua obra), mas isso é válido para que trabalhemos o texto, não o autor “real”.

### **3.1 Beatífica Escuridão, Sonho Negro**

Trataremos aqui da multiplicidade da própria negritude além da cor de pele, como treva, noite, lua nova. Não ignoramos o tema da raça, mas consideramos que o aspecto da cor negra é múltiplo tanto aplicado à pele quanto a outros elementos da natureza. Essa discussão

também pretende retrabalhar a imagem de suas musas, negras ou brancas, de que trataremos em seguida ao tema propriamente da cor.

Comentando sentidos “negativos”, diremos apenas que o que é escuro, negro ou trevoso agrega características positivas às superficialmente negativas. Em “Canção do Bêbado” (*Faróis*, p. 102), por exemplo, a *noite* do caixão acolhe o personagem do título para o descanso após uma vida de sofrimentos. Não é a mesma morte de uma existência abençoada entre luminosas estrelas, mas tem seu caráter positivo. Não é plenamente um “Mal”.

O primeiro texto em que trataremos de sentidos positivos da cor negra é “Psicologia do Feio”, exemplo de discussão étnica fora da associação entre negro e mal. Trata-se de um texto facilmente lido como referente a raça ou etnia, mas que permite outras leituras, partindo de pressupostos que secundarizam suas associações com Baudelaire e racismo.

No texto, o eu-lírico admite seu interesse, quando extasiado, pelo Feio, que é alegorizado pela maiúscula e, ao mesmo tempo, dá-nos a impressão de um indivíduo que caminha nas ruas. O feio é descrito de maneira que provoca a polêmica quanto ao racismo imediatamente, entre leitores que se preocupem especialmente com essa problemática: “Tu vens exata e diretamente do Darwin, da forma ancestral comum dos seres organizados: eu te vejo bem as saliências cranianas do Orango, o gesto lascivo, o ar animal e rapace do símio” (*Missal*, p. 473)

Adjetivos “negros” aparecem no poema, mas como caracterizações, como “psicologia negra”, seguida diretamente de “soturno”, ressaltando, portanto, que essa “negra” psicologia apresenta um aspecto conotativo. No entanto, tais adjetivos e a comparação do símio remetem muitos leitores a imaginar a referência à teoria antiga, ainda resistente em alguns grupos atualmente, de que “negros” fossem mais próximos de macacos do que “brancos”. O poeta parece retratar um pobre negro, vestido de maneira miserável, próximo da inanição.

No entanto, não sabemos realmente de nada que demarque o personagem necessariamente quanto à etnia. Podemos dizer que é um tipo de mendigo, especialmente pelas vestes. Supondo que o “Orango” seja uma referência ao orangotango, estamos frente a uma metáfora com um macaco bastante peludo e inteligente, propenso à domesticação, características que definitivamente o aproximam do ser humano em geral. Não viemos todos pela linhagem de Darwin? O que Cruz e Sousa parece propor é a mutação dessa imagem do ser misterioso que atrai o poeta para outra imagem de duplo com quem, finalmente, o próprio leitor pode se identificar, quando entender o ser estranho, envolto em peles ambíguas (mortalha, asas de morcego – desejo de voar na Noite?) como alguém que não é, no sentido estrito da Natureza, Feio. Seu aspecto apenas revela o que há por trás dos ouropéis, da

maquiagem, das máscaras com que nos defendemos de nossa própria carnalidade, como “a cal fulgurante da sátira sobre a ostentosa podridão da beleza pintada.” O poeta valoriza o Feio como revelação de todos:

Gosto de ti porque negas a infalível, a absoluta correção das Formas perfeitas e consagradas, conquanto tenhas também, na tua hediondez, toda a correção perfeita – como o sapo, coaxando cá embaixo na lodosa argila, tem, no entanto, a repelente correção própria de sapo; - como a estrela, fulgindo, lá em cima, no precioso Azul, tem a serena e sidérea correção própria d’estrela. (*Missal*, p. 474).

Orango é ainda uma ilha perto da África, continente de origem do sangue de muitos dos escritores e políticos brasileiros de então, separados dos “negros” ou “escravos”.

Não há nada de “feio”, o que há é propriedade. O Feio não expõe mentiras, revela com crueza o mesmo que o sapo e a estrela, suas próprias características, simplesmente aquilo que são. A metáfora, tipicamente antitética, revela que a estrela, no mais alto do Azul, e o sapo, na lama, são ambos imagens desse complexo ser mestiço, feio em aparência, revelador para o leitor, no entanto, da morte, do nirvana, das quimeras, das amadas. Mas é com a superação dos etnicamente mestiços que o texto comunica a qualquer leitor seus sentidos. A antítese, ou a analogia de limiar, reaparece. Sua própria feiúra, que o aproxima do símio e ao mesmo tempo revela o ser humano em sua precariedade, é um meio-termo fisiológico, “sombra da aurora da Carne” ancestral e humana.

As digressões do poeta formam suas clássicas viagens pela fantasia e pela psicologia, do que o tema racial não é mais do que uma metáfora inicial distante de resolver sua linguagem simbólica:

Numa seda negra d’Arte, vestidos de negro, à semelhança desse trágico Hamlet da Dinamarca, iríamos os dois, através dos largos e profundos cemitérios silenciosos, consultar as rígidas caveiras das virginais Ilusões que se foram, e que, à nossa aproximação, sorririam, talvez, felizes, como se lhes levássemos a palpitante matéria animada dos nossos corpos para cobrir, fazer viver as suas galvanizadas carcaças frias. (*Missal*, p. 475).

O final do poema explora o sentido de proximidade que aquele feio aparentemente distante, próximo apenas por empatia, acumula, e temos quase uma revelação do eu-lírico:

Não houvesse dentro de mim, através das Ilíadas do Amor, das Bacanaís do Sonho, um sentimento melancólico ao qual o pensamento dá uma expressão de enfermidade psicológica, e eu não arrastaria a tua sombra, não andaria preso ao teu esqueleto, ó soturno, ó triste, ó desolado Feio! (*Missal*, p. 475).

O eu-lírico seria a alma desse corpo, que lhe reconhece a imagem distante, apesar de lamentá-lo? Nesse caso, Cruz e Sousa apresenta-nos um olhar perturbador e revelador da

precariedade da negada carne, do corpo. Seria a percepção do poeta da humanidade, que se sobrepõe a um desejo de alturas? Percepção obsessiva de um cadáver que marcou o eu-lírico, que demonstrou, claramente, aquilo que todos escondemos com as aparências da saúde?

O texto aponta em tantos sentidos que talvez fosse realmente impossível definir nitidamente todos os limites desse personagem e do eu-lírico. Com certeza o personagem central, feio, ou seja, revelado, não pode alimentar os sonhos (iniciado por minúscula no texto!) que a beleza promete, mentirosamente. A verdade dura e crua apresenta-se sempre na carne desse ser particular que, como isolado que é, percebe claramente, à revelia de seu desejo, o segredo velado por todos com força, a verdade de seu caminho para a morte, a precariedade de todos.

Interpretar o personagem central como negro diminui as possibilidades de identificação do leitor, seja ele de que etnia for, pois mesmo a identidade racial a que poderia referir é restrita. No entanto, não é necessário negar que a linguagem constrói esse símbolo étnico, desde que não termine nele. Sabemos que o poeta era negro por sua biografia, no entanto esse aspecto é ressaltado na crítica de tal texto independentemente de não haver marcas indicativas disso no eu-lírico. A crítica contempla, assim, apenas uma leitura possível para quem tem o conhecimento prévio do escritor, renegando a leitura daqueles que interpretaram esse texto sem esse conhecimento, livres, portanto, para explorar aspectos para os quais a crítica se fecha.

O texto não refere, necessariamente, a uma estética do Feio no sentido tradicional de representação de um mundo caótico, desordenado. De fato, o eu-lírico não parece debater-se num mundo modernamente sem sentido e sim na revelação do mesmo sentido transcendental que podemos encontrar em outros textos. Ele demonstra a angústia de enxergar tanto as verdades subjacentes quanto uma sociedade que as ignora.

A leitura tradicional do que é “negro” (como atrelado ao que é material) pode ser útil para o entendimento do limiar, da tensão da imagem poética, pois complementa a caracterização da carne. Pela própria relação com mutáveis símbolos carnis, no entanto, o “negro” também escapa, em uma diversidade grande de textos, das associações pejorativas, já que tanto o corpo não é necessariamente desprezado quanto o “sombrio” ou o “trevoso” podem servir como adjetivos significativamente positivos.

Podemos observar essa relação, por exemplo, nos preceitos do “Iniciado”: “Faze da Dor a bandeira real, orgulhosa, constelada dos brasões soberanos da poderosa Águia Negra do Gênio e do Dragão cabalístico das Nevroses, para envolver-te grandiosamente na Vida e amortilhar-te na Morte!” (*Evocações*, p. 520-521). Além dessa genialidade revoltosa, ainda

ligados ao material, os adjetivos associados à escuridão muitas vezes referem-se à escravidão da existência, ao esquecimento, ao Nada e às valas.

Positivamente, “Canção Negra” traz ainda a revolta, satanista e associada a Voltaire, ligada à liberdade em relação ao pecado material:

Sublime boca sem pecado,  
Cuspindo embora a lama e o pus,  
Tudo a deixar transfigurado,  
O lodo a transformar em luz.

E ela é tão pura que liberta o ser humano da prisão carnal:

Resume todos esses travos  
Que a terra fazem languescer,  
Das mãos e pés arranca os cravos  
Das cruces mil de cada Ser.

A terra é mãe! – mas ébria e louca  
Tem germens bons e germens vis...  
Bendita seja a negra boca  
Que tão malditas coisas diz! (*Faróis*, p. 156)

Esse sentido de “negra” associada à revolta inverte os fatores das clássicas associações dos símbolos: a boca negra distancia da carne, do pecado, da descida...

O adjetivo também é associado à beleza misteriosa, como a noite, especialmente nos diversos “cabelos”, como no poema com esse título em *Faróis*. A cabeleira de Baudelaire, tanto do personagem quanto da poesia dele, guarda também essa noite misteriosa. No poema “No Inferno”, o “negro” é explicitamente positivo, em revolta e homenagem, quando Cruz e Sousa afirma que imaginava encontrar o autor de *Les fleurs du Mal*: “vê-lo revoltamente arrebatado para os convulsos Infinitos da Arte por potentes, negros e rebelados corcéis de guerra” (*Evocações*, p. 608). Nesses casos satanistas, encontramos muito o valor de revolta.

“No Inferno” (*Evocações*, p. 607) serve de exemplo também para outro termo simbólico lido, em geral, de forma literal: “África”. Baudelaire tem em si os opostos unidos, “as barbarias das florestas, com todo o vácuo inquietante, desolador, inenarrável, dos desertos...”, pois sua alma foi “como que gerada dentro de atordoante e feiticeiro sol africano” (*Evocações*, p. 609). Mesmo como elemento de associação do olhar do poeta para dentro de si mesmo, não para a alma de Baudelaire, como comentamos tratando sobre o satanismo, essa mudança de foco não justifica o “africano” como adjetivo iniciado com letra minúscula. O adjetivo indica o elogio místico votado a Baudelaire. Como acontece com “luciferino”, em “Monja Negra”, “africano” não sofre nem ao menos a potente sacralização e

ampliação das letras maiúsculas. “África”, acima de tudo, é um símbolo, não uma referência ao continente factual, histórico. Seu valor positivo não é fixo, mas, no caso de Baudelaire, é o que recebe. O aspecto simbólico da África é ressaltado por ela jamais apresentar características refinadas ou específicas. É sempre uma uniformidade continental, com característica ligada ao sentido que Cruz e Sousa nela busca como adjetivo. A África é um sentimento do eu-lírico, por ele mesmo questionado e retrabalhado em diferentes poemas.

Existe, é claro, um sentido bastante direto em alguns textos cruz-sousianos, acusando empatia pelo sofrimento escravo, como informa a linguagem de “Dor Negra”:

Três vezes sepultada, enterrada três vezes: na espécie, na barbaria e no deserto, devorada pelo incêndio solar como por ardente lepra sidérea, és a alma negra dos supremos gemidos, o nirvana negro, o rio grosso e torvo de todos os desesperados suspiros, o fantasma gigantesco e noturno da Desolação, a cordilheira monstruosa dos ais, múmia das múmias mortas, cristalização d’esfinges, agrilhetada na Raça e no Mundo para sofrer sem piedade a agonia de uma Dor sobre-humana, tão venenosa e formidável, que só ela bastaria para fazer enegrecer o sol (*Evocações*, p. 563-564)

Há também acusações presentes nas memórias sádicas do escravocrata de “Consciência tranqüila” (*Outras evocações*, p. 678), em que se ressalta que a “perversidade é tanto mais aguda quanto é dirigida contra os mais fracos; não é por acaso que as vítimas são, na sua maioria, mulheres e velhos” (RUFINONI, 1999, p. 97). Necessariamente, a escravidão, a luta contra ela e a dor dos negros tornam-se material de nossa leitura consciente e crítica da história nacional. Mas a “escravidão” não se reduz a isso, como, analogamente, “prisão”, “cárcere” e “claustro” transitam de sentido na imagem poética.

A negra, em referência à mulher de descendência africana (ou seja, em textos que revelam a personagem diretamente dessa forma) é o exemplo mais claro do adjetivo de negritude usado de forma positiva. Ela aparece elogiada em sua beleza, por exemplo, em “Núbia”. A “sexualização” é um termo estabelecido tacitamente na crítica de Cruz e Sousa, referente à sua postura lasciva frente às musas “não-brancas”. Não aludimos a “musas negras”, porque também está implícito, para os críticos de sua poesia, que qualquer mulher não referida com adjetivos alvos é *necessariamente* negra, com o que não concordamos.

Essa dita dicotomia cruz-sousiana entre brancas idealizadas e negras sexualizadas inexistente em “Núbia”. Idealização e carnalidade, descrição de alma e corpo, vivência e adoração se dão ao mesmo tempo na relação do eu-lírico com a personagem. Esse texto, mais do que contradizer a visão maniqueísta da crítica de Cruz e Sousa, provoca questionamentos para o conjunto de sua obra. Observe-se, por exemplo, que o poeta não nega a cor da musa:

Beleza prodigiosa de olhos como pérolas negras refulgindo no tenebroso cetim do rosto fino; lábios mádidos, tintos a sulferino; dentes de esmalte claro; busto delicado, airoso, talhado em relevo de bronze florentino, a Núbia lembra, esquisita e rara, esse lindo âmbar negro, azeviche da Islândia. (*Missal*, p. 482).

Essa descrição da personagem é feita na admiração de sua alma e de seu corpo, com desejo e ternura. Sem oposição entre idealização e sexo, não expressa *contradição* alguma entre as características que fazem da Núbia um ser humano completo, carnal e espiritual. Ela é, como os símbolos da Natureza em outros textos, a imagem poética em perfeita harmonia, especialmente pelo tipo de sentimento que provoca no eu-lírico:

Amar essa Núbia – vê-la entre véus translúcidos e florentes grinaldas, Noiva hesitante, ansiosa, trêmula, tê-la nos braços como num tálamo puro, por entre epitalâmios; sentir-lhe a chama dos beijos, boca contra boca, nervosamente – certo que é, para um sentimento d’Arte, amar *espiritualmente e carnalmente* amar. (*Missal*, p. 482, grifo nosso).

Outro exemplo importante dessa valorização é a maternidade santa e idealizada de “*Mater*”, em que encontramos a expressão de amor pelo ventre de que lhe nascerá o filho: “Como foram extremamente puros e penetrantes e frementes os beijos de apaixonada volúpia e reverência sacrossanta que eu depus sobre o teu ébano!” (*Evocações*, p. 529).

Mas, como há elogios brancos em “*Mater*”, também na “Núbia” resplandecem “as belezas de neve da Escócia e da Irlanda ou as formosuras originais e flagrantes da Armênia e da Circássia” (*Missal*, p. 483). Na “Núbia”, luminosa como as estrelas na noite, Cruz e Sousa vislumbra a alma da musa através do corpo, mas essa branquidão não é, ainda, a alma, quando é mencionada, nem precisa ser a alma ou uma pele branca para ser pura. Assim como a Islândia do trecho citado anteriormente, isso mostra que o “branco” elogioso de Cruz e Sousa não está ligado a uma descrição física no sentido próprio do Realismo.

Seguindo esse raciocínio, portanto, poderíamos discordar que o tema de tais textos sejam propriamente negras, pois “negra” e os adjetivos que o implicam também não necessariamente seriam uma descrição realista? De fato. “Núbia” poderia ser a alma, a *anima*, uma musa interna que o eleva aos sentimentos de arte. Mas, como retrato de amante, ela revela um relativismo que precisamos ter ao pensarmos na relação entre cores e melanina. A tendência de os elogios cruz-sousianos orbitarem ao redor da idéia de brancura levou muitos leitores a acreditarem que o poeta idealizava o amor apenas em relação às mulheres de tez muito clara. Mas, se mesmo descrevendo uma mulher de pele negra, Cruz e Sousa eleva-a com seu simbólico branco, por que deveríamos acreditar que louvores como “marmóreo” ou “alvos” refiram-se sempre à parca melanina da figura pintada?

O leitor não estará, ao ler como se o modelo original fosse uma mulher negra ou uma branca, concluindo nada crucial desses textos. Pelo contrário, o resultado dessa leitura apenas transforma o símbolo “Mulher” em um signo estanque frente ao artista, desprovendo-a dos sentidos trabalhados poeticamente. Seria como se pensássemos no tipo de madeira de uma cruz, deixando Cristo e Deus de lado. Talvez “Cristo de Bronze” seja exatamente sobre esse tipo de leitores. Se “Núbia” era realmente Gavita, como suspeita Raimundo Magalhães Júnior, é uma pergunta mais relevante para biógrafos, como ele próprio, mas nunca será uma informação que resolva a leitura do texto. Como compreender, por exemplo, “Visões” (*Missal*, p. 492), em que a beleza negra e o elogio branco se fundem, e a musa lembra o segredo fugidio da arte?

A noite é templo e lembrança da mulher que remete à busca de perfeição da poesia. Ela é, em primeiro lugar, o mistério. Nesse sentido, a noite é o motivo da existência da obra de Cruz e Sousa e, sempre que o adjetivo “noturno”, “sombrio” ou outro associado a ela é utilizado, pode-se perceber o caráter mágico e quimérico do poema. A noite diversas vezes prepara o momento do limiar no mistério ou na revolta do exílio. Ela promove a inspiração da poesia e da morte, mas, como em “Rir!”, pode ser a “noite gelada do existir” (*Livro derradeiro*, p. 283). É também a “Monja Negra”, perfeita amálgama de todas as graças e de todas as quimeras, com um resumo em antítese cruz-sousiana concentrada no verso: “Da carícia de céus e do negror d’infernos” (*Faróis*, p. 131). E, como limiar, início da noite, o *ocaso* é um símbolo importante na mesma passagem ou limite entre a transcendência e o mundo. É outro símbolo que contém a antítese (entre noite e dia) em apenas uma palavra. A tensão e sua resolução são internas ao próprio símbolo.

As “Mulheres” (*Missal*, p. 499), com suas “*sombrias* torciculosidades de serpentes”, são atraentes e objeto de adoração do poeta. Os três termos negativos, partindo de determinado aspecto da tradição cristã, são um resumo do profundo elogio que Cruz e Sousa faz justamente sobre o Mistério que elas possuem e que revelam para ele. Ou seja, não houvesse tais *sombras*, sua numerosa poesia tematizando as mulheres não teria razão de existir, o que significa admitir que são, na verdade, três elogios.

A escuridão da noite não poderia ser retrabalhada sem alterar a luz. “A Noite” (*Evocações*, p. 537) traz-nos a escuridão em todos os seus benefícios, e a cor negra ganha os sentidos de transfiguração que também o branco pode receber em outros textos. Ela tem anjos com *claro* bater de asas, e nem por isso torna-se uma apoteose da alvura. Nesse poema em prosa, a noite é *negra, virgem, misteriosa e pura!* Ela reúne, sob seu manto acolhedor, a risada destruidora e a fantasmagoria assim como o carinho e a suavidade. A mesma “noite gelada do

existir” que mencionamos é aqui “hóstia negra dos sonhos brancos”, misericordiosa, boa, “Perdão estrelado suspenso sobre nossas desgraçadas cabeças”, mãe original que abraça todos os esquecidos e abandonados, “máscara irônica de todas as chagas; confessionário de todos os pecados; liberdade de todos os cativos” (*Evocações*, p. 539).

O texto é percorrido por elementos castos e sexuais, altos e baixos, todos em adoração. A serpente aqui é descrita de forma quase neutra, como o movimento ágil das criaturas da noite. “A Noite”, portanto, na verdade, é *outra* noite. Mesmo que não exista apenas *uma* em Cruz e Sousa, ele se interessa mais pela Noite que pela noite.

Também na congregadora Noite, Cruz e Sousa dá caráter positivo à vida, mesmo em sua carnalidade e boêmia. Não há nojo, afetação nem empáfia de Cruz e Sousa frente a seu meio, à matéria, nem há uma seleção de tabus e desmerecimentos, como se o toldo da noite abençoasse toda a criação, por sua simples existência, trazendo, do surgimento do mundo, os mesmos segredos invioláveis até os dias de hoje.

A metáfora alquímica também complementa a discussão do “negro”. Há a mencionada *nigredo*. Se ela é o estágio material, físico, é ainda assim composto para a pedra filosofal e guarda, portanto, o segredo da ascensão. Destacamos “Modos de Ser”, de que selecionamos o seguinte trecho quanto à inspiração dos espíritos: “a alma deles flutua, desce sombriamente lá abaixo, ao antro negro da Terra, ou sobe lá acima, à infinita mudez do céu” (*Missal*, p. 497). Também é no antro da terra que o alquimista deve procurar o segredo da rocha, da pedra de Saturno, o mistério da putrefação da matéria:

É Basílio Valentim, nas *Doze Chaves da Filosofia*, que nos lembra que o Adepto deverá buscar o *VITRIOLO*, solvente filosófico fundamental, através de um descenso ao elemento ctônico (*VITRIOLO: Visita Interiore Terrae, Rectificando Invenies Occultum Lapidem*: ‘Visita as partes interiores da terra, operando uma retificação, encontrarás a pedra oculta’). (CARVALHO, 1995, p. 76).

O vitríolo possui diversas outras leituras, mesmo como iniciais de uma frase secreta simbolizada pela rocha.

Em toda “negra”, “sombra”, “noite”, existe o diálogo que estabelecemos para outros símbolos: há uma tradição literária e um contexto social que não devemos supor ignorado pelo poeta. O que é feio é estabelecido socialmente. A sexualização da negra e a proteção hipócrita da branca eram uma realidade da cultura do século XIX, e buscar um diálogo com essa realidade pode ser mais interessante para a interpretação da obra de Cruz e Sousa do que supor que ele fazia essas associações de forma preconceituosa, inconsciente ou aleatória.

Na luta entre discursos de seu mundo, Cruz e Sousa escreveu, em “Emparedado”, um trecho que marcou boa parte da questão racial para a crítica:

- Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatematizado! Falas em Abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requentes, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos, depurado por todas as civilizações, célula por célula, tecido por tecido, cristalizado o teu ser num verdadeiro cadinho de idéias, de sentimentos ilustres! (*Evocações*, p. 672)

Poucas vezes se dá importância para o travessão do discurso no texto. A leitura fechada em raças trata “Cam” como mera metáfora de ser africano. Obviamente, não existem “meras” metáforas. Cam refere-se a um povo maldito pelo discurso do conquistador: os camitas são destituídos de suas terras por massacres e tiranias de um Deus dominador, distante da noção de amor do Novo Testamento. Cam não representa uma unidade étnica. Todos os povos do sul do mundo são camitas, povos *inimigos* dos hebreus, como filisteus, jebuseus e amorreus. No entanto, o “norte” é acima de cidades distantes da Terra Prometida. O “sul” é o ambiente do povo judeu no Antigo Testamento.

Muitos desses povos camitas nunca seriam considerados negros, e a bela do *Cântico dos Cânticos*, por outro lado, se diz “negra e formosa” (Ct: 1, 5). O que há de comum entre os camitas é que não adoram Deus (posição associada posteriormente aos satanistas) e que são fortes, apesar das insistências do poderio semita na Bíblia. Nemrod, o primeiro herói do mundo bíblico, por exemplo, é referido como filho de Cam (1Cr: 1, 10). Despreocupados com a mistura racial, o que os povos de Javé temem é o sincretismo religioso que os camitas podem promover (como de fato e naturalmente promoviam), por meio do simples convívio.

Cruz e Sousa não acrescenta uma metáfora a mais de sua etnia para ser “verborrágico”, ele acrescenta um símbolo com profundidade de sentido, com questões ideológicas internas, críticas, em acordo com satanismo que mencionamos. A idéia que se segue a Cam no texto não é racial: é de que o poeta “fala”! Que ele aborda questões a ele proibidas, de Requentes, Sonhos e Espiritualidades. É o conhecimento secreto que o estigmatiza, como a revelação do corpo nu de Noé bêbado (com o histórico do tabu da nudez e do conhecimento na Bíblia) estigmatizou Cam (Gen: 9, 18-28). Esse filho de Noé, no texto de Cruz e Sousa, corrompe a linguagem do discurso hegemônico por ele aproveitado e transformado. Ao colocar Cam precedendo a discussão de raça, o poeta permite a transformação do eu-lírico em um símbolo de questionamento do discurso racista com que dialoga.

Da mesma forma que ocorre com a carne e sua branquidão ou negritude, Cruz e Sousa também se aproxima de maneiras diversas de suas musas, e todas as suas características

variam conforme ele enfoca corpo, amor, sexo, sociedade, existência ou qualquer de seus temas.

Ele produziu alguns textos com o tema feminino que revelam características mais sutis de sua metafísica e como as mulheres podem simbolizar limiar, antítese e conjunção, assim como esses elementos podem retrabalhar o sentido delas em sua poesia.

### **3.2 As mulheres e a sociedade**

Na realidade brasileira, escravocrata, a mulher negra era vista como um objeto sexual de posse do dono quando este a desejasse, prática que, mesmo velada, era cotidiana. A mulher branca era o símbolo de toda pureza e virgindade; a negra era um objeto reduzido à animalidade. Mesmo pela leitura de Bastide, não encontraríamos paralelo efetivo na poesia de Cruz e Sousa da discriminação entre raças, pois ela era, fundamentalmente, muito mais violenta do que uma simples idealização da branca e uma sensualização da negra. O que poderia ser vislumbrado desse tratamento frente aos dois grupos de mulheres distintos é transfigurado e corrompido, não sendo ele o autor dessas relações, mas dialogando com elas. As mulheres são, em alguns poemas, um ser religioso ligado aos astros, em outros, à morte, e, finalmente, podem representar um contato mais direto com a visão social, seja naturalista ou religiosa.

Como consideramos que uma unidade de sentido para os símbolos cruz-sousianos seja contrária à própria concepção e à execução de sua poesia, não podemos afirmar que haja uma figuração geral do poeta sobre elas. “Negra” e “branca” são oposições que deixam a maioria das personagens femininas sem tratamento adequado. Apesar de seu sentido não ser fixo, sua relação com o limiar, e, portanto, sua riqueza de imagens poéticas, é significativa. O símbolo feminino tanto convida quanto sofre, em si mesma, a fração antitética, estando a própria musa nas tensões que o poeta busca. Começaremos abordando como a antítese e os diferentes sentidos de sua linguagem constroem um símbolo feminino em relação à realidade factual. Falamos neste trabalho, portanto, de um aspecto feminino. O ser humano do gênero feminino é uma das roupagens desse símbolo, não a sua totalidade.

O diálogo com a sociedade e com o tema da mulher intensifica-se frente aos cristãos. O poeta envolveu-se de forma direta com a sexualidade ligada à superficialidade moral, quando tentou fazer um concurso de beleza nas páginas do jornal “O Moleque”, em que era o

redator-chefe. A situação demonstra como a sensibilidade moral era apurada e, ao mesmo tempo, entrecruzada por questões sociais de outras ordens:

A reação à iniciativa foi tremenda. As prendadas e discretas senhoritas brancas, submetidas à disciplina dos lares burgueses da Província, não queriam ver seus nomes mencionados nas colunas de uma publicação de título picaresco, dirigida por um negro, filho de escravos, que não conhecia seu lugar. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1961, p. 41).

Já afirmamos a compreensão que Cruz e Sousa tinha da cultura hegemônica de seu tempo, associando parnasianismo, cientificismo, catolicismo e escravismo num mesmo grupo de doutrinas dominadoras e elitistas. Concordando ainda com mais um ensinamento budista, trata como prisão as formas dadas, fixas, materiais e rituais, frutos da ignorância e do apego à matéria. Reforça, portanto, a sensibilidade simbolista de repúdio a tudo que fosse crença definida, em qualquer manifestação, como indicou Paul Valéry (1991, p. 71). Todas as opções intelectuais de Cruz e Sousa, assim, chocavam-se com a elite que ele vislumbrava no país.

“Primeira Comunhão” é um exemplo escandaloso (social e religioso) desse choque em sua obra. O forte caráter social do poema e a valorização de termos caros aos simbolistas brasileiros talvez justifiquem o fato de o poema não ter sido entendido em sua época, ao menos por alguns que preferissem não o compreender. Em artigo crítico logo que *Broquéis* foi publicado, o poema foi transcrito e, em seguida, “perguntava Artur Azevedo, sob a pele de Cósimo: ‘Não entenderam? Nem eu. Mas faz bem ao ouvido, não acham? contudo, que não se leia outro do mesmo gênero logo em seguida’” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1961, p. 95).

Esse poema problematiza diversos clichês sobre o poeta, o primeiro deles sendo de que *Broquéis* é um livro plenamente platônico ou parnasiano ou aquele em que Cruz e Sousa estaria mais isolado na torre de marfim. Consideramos que este poema, sozinho, seria suficiente para abalar a visão que muito é propagada a respeito do livro:

Grinaldas e véus brancos, véus de neve,  
Véus e grinaldas purificadores,  
Vão as flores carnaís, as alvas Flores  
Do Sentimento delicado e leve.

Um luar de pudor, sereno e breve,  
De ignotos e de prônubos pudores,  
Erra nos pulcros, virginais brancos  
Por onde o Amor parábolas descreve...

Luzes claras e augustas, luzes claras  
Douram dos templos as sagradas aras,  
Na comunhão das néveas hóstias frias...

Quando seios pubentes estremecem,

Silfos de sonhos de volúpia crescem,  
Ondulantes, em formas alvadias... (*Broquéis*, p. 77)

Esse poema comprova que a ironia de Cruz e Sousa não recebeu ainda a devida atenção: o pudor é “sereno e breve” e as “flores carnaís” possuem “Sentimento delicado e leve”. Na última estrofe, o Amor, que ambigualmente percorre a cena, associa-se à carnalidade, e ficamos incertos se ele é referente à comunhão com Cristo (primeira comunhão) ou com um amante (sexo). Nessa ambigüidade trabalha o eu-lírico, podendo referir-se tanto à confirmação dos votos quanto à perda da virgindade numa noite de núpcias, conforme as duas principais interpretações que aqui apresentamos.

O título indica claramente a primeira interpretação: o ritual da primeira comunhão. O véu branco, então obrigatório nessa cerimônia, está associado ao casamento, assim como a múltiplos sentidos sexuais como indicaremos abaixo. Esses sentidos são previstos por indicativos como os silfos (pagãos) e as flores (voltadas à reprodução) que são destacadas mais que as próprias moças (ou que a possível noiva). O implícito sexual sob um ritual católico e as características deste criam a associação da cena com o casamento, em que também virgens voltam-se para Cristo e “confirmam” o regramento de sua nova união conforme Deus.

Na descrição do casamento ou da primeira comunhão, o “branco” torna-se um véu sarcástico imposto às personagens femininas. As cores claras, previstas pela Igreja, são apresentadas como máscara de dedicação religiosa para corpos que se aproximam da puberdade (ou, numa leitura menos literal do título, uma máscara de pureza anterior ao ato sexual). As jovens, ao mesmo tempo, aceitam Cristo frente à sociedade e despertam para a sexualidade. Cruz e Sousa associa de forma imediata os dois momentos, e o quadro pintado é o de jovens que, sob velas, véus, enfeites e vestidos brancos (fantasias vigentes no simbolismo social da pureza), desenvolvem naturalmente tudo aquilo que sua sociedade nega: sua sexualidade.

Há o convívio de movimentos antagônicos, em que as moças aproximam-se do altar, de Cristo, da comunhão religiosa, da pureza do branco e, ao mesmo tempo, “distanciam-se” de Cristo, com a maturação de seus corpos e, assim, de sua volúpia. Elas próprias encontram-se no limite de experiências antitéticas. Estão à beira da comunhão espiritual e, ao mesmo tempo, o desenvolvimento carnal prontamente brota nesse momento crucial, mantendo-as numa vida física, simultaneamente próximas e distantes da bênção. Tanto a secção da experiência em si quanto a iminência de uma mudança espiritual e carnal, portanto, são limiares presentes no texto. Essas jovens são e estão num limite.

Como casamento, a aproximação do altar carrega a mesma duplicidade, pois, quanto mais perto do altar está a noiva, mais iminente está também a abençoada relação sexual de núpcias. A sublimação da experiência carnal, pecaminosa em essência conforme a Igreja, lembra o tema da negação social da sexualidade da branca. Nesse poema, em vez de louvada, ela é ironizada.

Nesse sentido, Cruz e Sousa não se distancia do real para idealizações e sim acusa uma violência (em diferentes sentidos) de seu mundo. Nesses limiares, o branco indica ao mesmo tempo bênção e hipocrisia. Se interpretamos o poema pensando em jovens que caminham para o altar enquanto seus corpos, de fato, projetam-se no sentido contrário (distanciando-se do espiritual), temos a violência da negação do desenvolvimento natural. As flores parecem, nessa leitura, referir-se diretamente às jovens, numa ambigüidade entre sua pureza e a metonímia sexual.

Retomando a leitura das núpcias, presenciamos o momento em que a Igreja abençoa o sexo, comprovando que “a religião comanda essencialmente a transgressão dos interditos” (BATAILLE, 1987, p. 64). Era comum, no século XIX, que as mulheres, ao casarem, fossem bastante jovens e deseducadas a respeito do que lhes aconteceria na noite de núpcias. Nesse caso, o ato de comunhão é, em si mesmo, um ato de violência física e psicológica abençoada pela “Noiva de Cristo”. A situação, por analogia, aponta paralelos entre o Amor do discurso religioso e todas as violências que este justifica. Mesmo esse poema permite uma ampliação para o tema da escravidão por sua referência a uma teologia que prega o amor e abençoa a violência. Nesse caso, a antítese do poema representa e acusa a contradição de uma instituição social por seu pecado cotidiano. Trata-se, portanto, de uma antítese contida no “objeto do poema” implícito no título “Primeira Comunhão”: a Igreja.

Essa ampliação do tema parte de uma interpretação que não busca qualquer recalque em relação às mulheres brancas, não depende de vocabulário ligado à “prisão” nem fecha o tema. A mulher, o crente, o escravo, são referentes limitados. A crítica feita no poema dirige-se a um sentido subjacente a todos eles. A mesma percepção que transcende o Ente para buscar o Ser supera os acontecimentos definidos e datados e busca seu sentido essencial.

Ainda que a violência possa ser encontrada por esse raciocínio, o tom de surgimento discreto e gradual da volúpia advinda do Amor ressalta a naturalidade do aspecto carnal, ou seja, o que está negado nos rituais sacros é apenas algo que faz parte do movimento constante da humanidade. A negação da carnalidade é uma violência presente no sistema que o poeta nega, pois o poema não se opõe por meio de outra violência, e sim pelo contraste com a progressão natural do desenvolvimento sexual.

Cruz e Sousa usa uma linguagem de ressignificação constante: os pudores são ignotos, o luar de pudores *erra* (novamente esse verbo), o Amor descreve parábolas e, ao mesmo tempo, recebe teor carnal e luxurioso no final do poema. “Parábolas” estabelece, sobre esse amor, tanto uma associação com o verbo “errar” quanto uma corrupção da linguagem bíblica na descrição de seu movimento sobre, em torno e pelo corpo das jovens. De fato, a segunda estrofe parece retratar diretamente o fluir do amor por seus corpos, associado a Cristo de forma satanista (pelas parábolas, principalmente). É Ele o último Amor virgem da experiência delas, pois a carnalidade faz-se logo presente. Diríamos mesmo que os dois sentidos de amor surgem em oposição: o convívio, por exemplo, dos espirituais “silfos de sonhos” (elementais do vento x sopro de Deus) e do crescimento da volúpia na outra metade do verso (Silfos de sonhos de volúpia crescem,).

Mas o que encontramos no poema de mais impressionante e extrema concisão, conjunção de sentidos ambíguos e contraditórios, é a contenção em uma palavra do poema todo, que observamos de forma similar ao método anagramático de Paulo Leminski interpretando Cruz e Sousa (cf. 1983, p. 70). O último termo da chave de ouro - “alvadias” - acumula sentido de movimento dos espíritos fugidios e suspirantes e da volúpia pelos corpos, além de conter em si o jogo de deboche e crítica: “alvadias” é sinônimo da brancura dentro do qual reside a palavra “vadias”, tanto ligada a movimento quanto possuidora de forte teor sexual. A palavra é o corpo mascarado de pureza branca e contém, *nela própria*, em seu próprio corpo, outra palavra, socialmente contraditória, mas em convívio.

Há preparações para essa carnalização final desde o primeiro verso. Existe uma conexão *limítrofe* entre sagrado e profano nos véus referidos e ressaltados no início do poema. Como símbolo ancestral, o véu conecta mulheres de religiões antigas em situações sociais bastante discrepantes hoje em dia, como afirma M. Esther Harding em *Os mistérios da mulher*. Tratava-se de um símbolo tanto para sacerdotisas, esposas e prostitutas, em especial para aquelas que eram ao mesmo tempo clérigas e prostitutas, ou seja, que vendiam o próprio corpo como ritual de comunhão com os deuses lunares e de transformação da própria mulher numa adulta, numa sacerdotisa ou na obtenção do que se compreendia então como desenvolvimento sexual. Desses rituais antigos, o véu permaneceu em várias culturas ligado ao *hierosgamos*, o sexo entre fiéis ou a simbólica união de uma delas com um objeto sagrado. Ambas as situações referiam-se ao encontro entre deusa e deus.

Os rituais de sacerdotisas desses cultos pela fertilidade da terra, especialmente em homenagem a Astarte e seu filho e amante Baal, foram combatidos pelos hebreus, que entraram em contato com esses ritos em Canaã. Seu confronto é manifesto, por exemplo, no

Deuteronômio e no Primeiro Livro dos Reis (Dt: 23, 18 – 1Rs: 14, 24 e 1Rs: 22, 47), em que tais práticas são desaprovadas pelos israelitas.

Essa coligação do véu manteve-se registrada nas tradições religiosas por ensinamentos que não puderam ser alterados significativamente conforme os costumes mudaram, justamente por serem valorizados como perenes. Um exemplo dessa reunião fixa de ensinamentos antigos é a Bíblia. De fato, numa das suas maiores celebrações de amor, o Cântico dos Cânticos, o véu é invocado representando a venda do corpo, conforme comenta Luís Stadelmann: “*Alguém de rosto velado* indicada luto, casamento ou, como aqui, prostituição.” (nota a Ct: 1, 7-11, BÍBLIA SAGRADA, 2005, p. 818). O próprio texto bíblico implica estas possibilidades de sentidos em Gen: 38, 14-15 e Nm: 25, 1, conforme nota de Ludovico Garmus (BÍBLIA SAGRADA, 2005, p. 188), e refere diretamente o costume no livro de Baruc (Br: 6, 42-43), por exemplo. A maioria das mulheres que vendem o corpo nos textos sagrados é identificada particularmente pelo uso do véu.

O sentido matrimonial do poema ressalta esse símbolo contraditório, pois a relação estabelecida pelo dote aproxima os dois extremos papéis que a mulher poderia viver na sociedade. O véu remete também, em sentido mítico, ao véu de Maia, a cobertura que Cruz e Sousa propõe-se a superar pela poesia. Desvelar as relações sociais nesse poema, portanto, tem paralelo com sua busca metafísica.

Casamento, noite de núpcias, primeira comunhão, tradição religiosa ou não, o véu é uma máscara alva de pureza sobre o rosto de uma mulher branca, sobre o corpo sexualizado dela, a própria tradição da cerimônia sendo agente dessa sexualização tanto no casamento quanto no alcance da maturidade. Num mesmo poema, Cruz e Sousa reúne momentos de comunhão que formam uma só contradição limiar entre sacro e profano.

“Primeira Comunhão” lembra, é claro, “Regenerada” (*Broquéis*, p. 85), em que as implicações do corpo da mulher que reza também aproveitam a ambigüidade, e o limiar entre comportamento beato e pecaminoso aflora com clara ironia. Mas esse efeito deve-se à ausência de ênfase no pecado. Ele existe implicitamente.

Consideramos muito importante mencionar o pecado implícito no poema e não relacioná-lo, numa conclusão precipitada, a uma moralidade cruz-sousiana. É relevante que a idéia de pecado seja mantida num poema que critica a moral cristã para que a crítica expressa seja radicalizada. Similarmente a uma missa negra, que torna o ritual uma crítica direta e extrema, no erotismo do corpo das jovens de “Regenerada” e “Primeira Comunhão”, o cristianismo é mantido pelo eu-lírico na consciência do leitor pela corrupção da linguagem que o faz presente.

A transgressão “*suspende o interdito sem suprimi-lo*” (BATAILLE, 1987, p. 33, grifo do autor). Essa presentificação dos dois, tanto do tabu quanto de seu rompimento, é o aspecto crucial da revolta contra qualquer proibição: “nada detém a libertinagem e não há nada como lhe impor limites para ampliar e multiplicar os desejos.” (SADE, 2006, p. 52). Transgressão sem supressão do interdito, portanto, é o próprio potencial de imagem poética, que mantém a tensão da antítese.

Cruz e Sousa inverte a moral expressa e valoriza essas jovens no poema como símbolos do limiar que se impõe apesar de restrições e ascetismos cristãos. Pela expressão calma e irônica do tabu e do rompimento, saboreia essa tensão. Esse é o prazer típico da transgressão erótica, como observa Georges Bataille:

sentimos no momento da transgressão a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem-sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o *para dele tirar prazer. A experiência interior do erotismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda.* É a sensibilidade *religiosa*, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia.

Os que ignoram (ou que provam só furtivamente) os sentimentos da angústia, náusea e horror comuns às jovens do século passado [séc. XIX] não são suscetíveis a isso, acontecendo o mesmo com os que limitam tais sentimentos. Esses sentimentos nada têm de doentio; mas são, na vida de um homem, o que é a crisálida para um animal perfeito. *A experiência interior* do homem é dada no instante em que, rompendo a crisálida, ele tem consciência de se rasgar a si mesmo e não a resistência colocada de fora. O ultrapassar da consciência objetiva, que as paredes da crisálida limitavam, está relacionado com essa mudança radical. (BATAILLE, 1987, p. 35-36, grifo do autor).

Cruz e Sousa presentifica o tabu e o corrompe, indicando um ato de liberdade duplo, tanto de suas personagens, que vivem para além daquela restrição, como seu, que degusta a transgressão. Nesse sentido, o limiar entre sacro e pecaminoso não deve ser apenas construído pelo autor, mas mantido no momento da destruição. Rompê-lo (o que seria feito por um erotismo que ignorasse qualquer restrição, um poema propriamente pornográfico) significaria um outro prazer, outra construção de sentido e perderia a tensão do tabu.

Por essa leitura, podemos ver como abandonar o biografismo não isola Cruz e Sousa do mundo, mas traz justamente o mundo para nossa leitura dos poemas, como peça essencial da construção de seu sentido. Se a carne centraliza diversas questões metafísicas e sociais sobre a vida de qualquer ser humano, a mulher, como tema, signo ou símbolo, tem posição dramática nos discursos sociais com que Cruz e Sousa trava diálogo, tanto em sua religiosidade quanto no próprio corpo, no amor, na morte e na sexualidade. Não podemos esquecer que a mulher, o racismo envolvido no tema e a sexualidade são alguns dos maiores objetos de combate discursivo social no Brasil. Ou seja, tanto se acumula cultura sobre esses

símbolos (o sexo proibido, livre, expressão de amor ou de decadência, a mulher que é mãe, amante, pecadora, livre, submissa, inspiradora, musa, alma, sujeito, objeto) quanto tabus. E quanto mais próximo do mundo o eu-lírico se posiciona, mais sua poesia problematiza nossas próprias atitudes e linguagens.

### 3.3 *Virgo intacta*

A virgindade é um dos principais temas sociais relativos à mulher. Possui, não obstante, um sentido claramente simbólico na poesia de Cruz e Sousa. É importante lembrar que este não exclui, necessariamente, uma referência ao aspecto fisiológico da virgindade. Este, no entanto, não é necessário, podendo ser contraditório conforme o símbolo varia entre poemas. Mesmo sem se referir ao celibato, a virgindade é bastante associada à pureza e costuma ter forte sentido espiritual.

“Anho Branco” demonstra que sexualidade e virgindade não apenas não precisam ser opostas, como podem estar intimamente conectadas. O início desse poema em prosa é feito na forma de uma avalanche sexual de símbolos cristãos, como rosas, magnólias, cândidas almas de pastores, carnação opulentamente branca, singeleza e primitivismo, fecundidade, estrelas, auréolas arcangélicas e lactescência corporal que se misturam ao dia e à noite. Logo na apresentação da personagem, o eu-lírico elogia-a:

a sua carne viva, *virgem*, radiantemente alva, da translucidez requintada da lua, determinava bem a sua *terrestre descendência*.

(...)

Na *alvorada púbere* desse sangue majestoso de *Virgem*, inefável Infinitude de sereias de *volúpia* cantava.

Relâmpagos vagos de *desejos* quiméricos cruzavam, abriam claridades iriadas nesse sangue triunfal e impoluto, tão puro e verde de exuberâncias como as verdes e tropicais vegetações dos campos claros que a geraram. (*Evocações*, p. 545, grifo nosso).

Esse texto demonstra também as associações de sentidos com que Cruz e Sousa une sem conflitos mitologia grega e religiosidade cristã. Seu tratamento bíblico inclui a sexualidade, reconhecendo o eu-lírico, na beleza carnal e santa, o Cântico dos Cânticos:

Na solenidade épica dos vales, dos bosques, das colinas e campos, onde bois resignados e majestosos tocante e melancolicamente mugiam com os grandes olhos de um sentimento bíblico, espiritualizados por um suavíssimo luar de lágrimas de evangélica bondade, esse corpo branco de brancura olímpica de deusa-ode das odes vivas, Cântico dos Cânticos, Via-Láctea transfundida em carne. (*Evocações*, p. 547).

A natureza, louvada na animalidade, termina numa série de antíteses cruz-sousianas com sexual magnificência e casta beleza, profana e sagrada, unção angélica e encarnação humanizada, Páscoa nova e transcendentais luxúrias. Tais oposições, por seu grande acúmulo, não apenas nesse texto, possibilitam uma leitura irônica, caso em que a valorização da virgindade efetivamente seria abandonada em seu sentido literal e puritano.

Cruz e Sousa elogia com “virgem” quase todos os seus símbolos, inclusive belezas carnis, astros e almas. Em sua poesia, a virgindade tem sentido valoroso quase sempre, em especial se permanece metafórica. Na dedicatória que escreveu no *Missal* entregue a Araújo Figueiredo, amigo seu, diz o poeta: “a ti, amigo-irmão, *casta e branca* natureza de Sonhador olímpico, Israelita da Arte, que tens a *virgindade* emotiva das Forças novas, originais...” (*Obras Completas*, p. 843, grifos nossos). Também virgem é a alma da figura paterna em “Abrindo Féretros” (*Evocações*, p. 625) e sua natureza chã é adjetivada como “casta”.

Pureza espiritual, eis a maior generalização do sentido de “virgindade” com relativa regularidade. Observa-se já na citação de sua dedicatória a Araújo Figueiredo que “branco” e “casto” acompanham a virgindade nas significações mais profundas e amplas do que em geral lhes são atribuídas.

Considerando que Cruz e Sousa conhecia mitologia, no mínimo a grega e a romana, lembramos que deusas da Antigüidade (como Afrodite) eram referidas como virgens. A virgindade mitológica enriquece o retrato de pureza. Conforme Frazer,

A palavra grega *parthenos* aplicada a Ártemis, que comumente traduzimos como virgem, não significa mais do que uma mulher solteira, sendo que em épocas anteriores as duas coisas eram absolutamente a mesma... Não havia nenhuma adoração pública a Ártemis, a Casta; até onde se sabe, seus títulos sagrados mostram que ela era, como Diana, na Itália, especialmente ligada à perda da virgindade e ao parto... Nada, entretanto, define mais claramente o verdadeiro caráter de Ártemis como uma deusa da fecundidade, embora não do matrimônio, do que sua constante identificação com as deusas asiáticas do amor e fertilidade, não casadas e não castas, que eram cultuadas com ritos de notória devassidão em seus santuários populares. (*apud*. HARDING, 1985, p. 145).

A Bíblia católica é a versão escrita em grego dos textos sagrados na seleção egípcia, o que significa que podemos esperar os mesmos problemas de tradução, como Frazer também aponta, nas palavras do profeta Isaías. A “mãe virgem” seria, na verdade, apenas uma mãe jovem. Como consideramos que milagroso, simbólico, metafórico e poético são características mais relevantes para a poesia de Cruz e Sousa, isso não resolve a simbologia do termo “virgem”, mas essa variação do sentido literal reforça que existe aí um potencial semântico fértil. Mesmo assim, é apenas pela superação do sentido sexual que a castidade pode estar associada, em Cruz e Sousa, à virgindade.

Essa superação se dá nas próprias mitologias, incluindo a católica. O véu, que antes comentamos, é um dos elos de conexão cultural entre elas. Em mitos, conforme Briffault:

A palavra *Virgem* é logicamente usada (nesses casos) no seu sentido primitivo, denotando ‘não-casada’ e conotando o verdadeiro reverso do que o termo veio a implicar. A virgem Istar é freqüentemente intitulada ‘a prostituta’, e ela própria diz ‘uma prostituta compadecida, sou eu’. Usa o ‘posin’, ou véu, que entre os judeus era a marca tanto das ‘virgens’ como das prostitutas. As hieródulas, ou prostitutas sagradas de seus templos, também eram chamadas de ‘as virgens santas’... Crianças nascidas fora de um matrimônio eram chamadas ‘parthenioi’ ou ‘nascidas de virgem’. A própria palavra ‘virgem’ não tem, estritamente falando, o sentido que lhe damos; a expressão latina correta para virgem intocada não é ‘virgo’ mas ‘virgo intacta’. (*apud.* HARDING, 1985, p. 146).

O termo falava mais de uma posição independente, uma pureza ou característica de não ser dedicada a nenhum consorte, um *status* de uma entidade definida por si própria, que a mulher poderia carregar enquanto não se unisse em sacro matrimônio, em que formaria, com seu amante, uma só carne. Para que fique claro, basta opor a imagem de Hera, por exemplo, notadamente “esposa de Zeus”, à citada Afrodite. Na tradição católica, não apenas a virgindade, mas a relação de casamento também é essencialmente espiritual, não sexual. Maria pode ser relacionada com a figura da mãe sem cônjuge se lembrarmos que engravidou do Espírito Santo quando ainda era noiva, portanto antes de ter efetivado ritualmente sua união com José, como indica Mateus (Mt: 1, 18).

Nas mitologias pagãs contra as quais os judeus pregavam, quando “virgens sagradas” ritualmente se relacionavam com um estranho, às vezes em plena escuridão, o sentido de virgem como independência mantinha-se claro, pois a desconexão da sacerdotisa com o homem com que passava a noite era completa. Ambos viviam o símbolo da união dos deuses, sem conexão individualista.

O brilho individual das deusas virgens, o isolamento perfeito e a centralização em si do próprio ser são extremamente comuns nas mulheres da poesia de Cruz e Sousa. Um exemplo é “Seráfica”, que é “Altiva e alta...” (*Evocações*, p. 524). Portanto, essa distância, tão criticada como reflexo de desejos eróticos literais e impossíveis de uma posse sexual, tem relação com o próprio aspecto divino da virgindade. Sua proximidade do transcendente associa-se a outra simbologia da virgindade, expressa por Fílon de Alexandria: “a comunidade dos homens para a procriação de crianças faz de virgens, mulheres. Mas quando Deus começa a associar-se com a alma, ele faz com que ela, que era anteriormente mulher, torne-se virgem outra vez” (*apud.* HARDING, 1985, p. 247).

As raras virgens cruz-sousianas que não recebem esse sentido são aquelas em que a fisiologia é tratada também no símbolo, como em “Envelhecer”. Nesses casos, sua solidão é

pejorativa. Esse poema mostra que o poeta, de forma bastante direta, pode tratar também a virgindade negativamente.

A imagem é construída com usos reconhecíveis de seus símbolos mais comuns. Por exemplo, a lua refere a um distanciamento do mundo, pejorativo e triste, lembrando “Lua” e “Monja” (*Broquéis*). Está no alto, longe da materialidade que *precisa* ser vivida pelo ser humano, apesar do sofrimento. O poema constrói o símbolo justamente de uma jovem que fugiu da vida. Numa esfera mítica, a mulher no claustro é a *vida* no claustro, trancada, estagnada:

Na lânguida, na morna morbidez  
Do teu amargo e triste celibato,  
Tu te fechaste para a Natureza  
Como a lua no célico recato.

No fundo delicado dos teus seios  
Foste esconder os sentimentos vagos,  
E todos os dolentes devaneios  
Das estrelas sonhando à flor dos lagos. (*Faróis*, p. 109).

Comentamos que a fuga pelo suicídio não existe em Cruz e Sousa. Aqui ele apresenta outra possibilidade de fuga, igualmente desvalorizada. Como antes, negar-se a sofrer as ilusões da matéria significa deixar de desenvolver a alma. A negação do corpo impossibilita a vivência do que está além, da Natureza, que só é vislumbrada *através* da natureza (com minúscula) – paralelo ao sazonalidade da sensibilidade de “Capro” e à busca do “Iniciado”.

O mistério, aqui oposto a símbolos ideais de isolamento nas alturas (do monastério, de Cristo, da Ascensão), é construído por símbolos inferiores e sombrios. Tudo que a mulher possuía de mágico, misterioso e belo está descrito pela linguagem entendida muitas vezes como negativa. A ascensão da beleza dessa mulher malogrou no isolamento:

Todas as altas celas de ouro e prata  
De teu claustro de Virgem sem afeto  
Fecharam sobre tu’alma timorata  
Austeras portas, com fragor secreto.  
(...)  
Teus olhos tinham certa mágoa nobre  
E certo fundo de doirado abismo  
E a malícia que logo se descobre  
Em olhos de felino narcotismo.

Mas na boca trazias todo o oculto  
Toque sombrio de ironia grave...  
E como que as belezas do teu vulto  
Abriam asas peregrinas de ave.

A mulher referida percebe cedo a ilusão da vida e precipita-se para a morte ao se negar a experiência de viver. A posição que comentamos de *Últimos Sonetos*, em que Cruz e Sousa parece indicar com segurança que se insista na vida, parece preparada já nesse poema, quando a mulher destaca-se do sofrimento. Ao perder o mistério, ela perde toda a beleza à medida que abandona a ilusão da matéria sem confrontá-la:

Envelheceste para os vãos amores,  
E para os olhos, para as mãos que abrias  
Como dois talimãs de brancas flores  
E de leves e doces harmonias...

A luz, aqui associada ao sol, à vida material, simboliza a experiência que permitirá que esta seja transcendida. É, portanto, uma materialidade expressada positivamente, em oposição ao isolamento.

Preso, sem ar, sem sol, crepusculada  
No celibato que não tem perfume  
De todo envelheceste abandonada,  
Já como um ser que não provoca ciúme.

Envelhecer é reduzir a vida  
a sentimentos de tristeza austera,  
Enclausurá-la numa grave ermida  
de luto e de silêncio sem quimera.  
(...)  
Envelhecer assim, virgem e forte,  
É cerrar contra o mundo a rósea porta  
Do Amor e apenas esperar a Morte,  
A alma já muda, há muito morta.

Em “Envelhecer”, diferente de outros textos – em que a morta recente, ainda quente, ainda bela, parece fazer a vida invadir o limiar da morte – uma mulher isolada faz a morte ultrapassar o limiar da vida. A personagem encontra-se numa experiência mista em que o corpo e a alma não “vivem”, mas a vida segue e a mulher adianta-se ao seu próprio fim. A situação prematura inverte-se em morte na juventude e, se sua carne não vingou enquanto viva, na morte ela renasce:

Hoje envelheces na clausura imensa,  
Dentro de um sonho pálido feneces.  
Tua beleza veste névoa densa,  
Em surdinas e sombras envelheces.

De pranto e luar, num desolado misto,  
Cai a noite na tua puberdade  
E como a Rediviva do Imprevisto,  
Erras e sonhas pela Eternidade!

Nas duas experiências de limiar (morte/vida, vida/morte), a imagem da monja, isolada em celibato, é negativa. Na construção desse símbolo, no entanto, está a referência à virgindade factual (mesmo que ela mesma possa se tornar metáfora para outros sentidos). Referida diretamente, ela é pejorativa.

Portanto, tudo que afirmamos sobre o corpo em geral, inclusive o referente à experiência de “poeta”, é, por justificada extensão, verdadeiro para as mulheres de seus poemas. O corpo é valorizado como manifestação da beleza ideal em “Encarnação” (*Broquéis*):

Carnais, sejam carnis tantos desejos,  
Carnais, sejam carnis tantos anseios,  
Palpitações e frêmitos e enleios,  
Das harpas da emoção tantos arpejos...

Sonhos, que vão, por trêmulos adejos,  
À noite, ao luar, intumescer os seios  
Lácteos, de finos e azulados veios  
De virgindade, de pudor, de pejos...

Sejam carnis todos os sonhos brumos  
De estranhos, vagos, estrelados rumos  
Onde as Visões do amor dormem geladas...

Sonhos, palpitações, desejos e ânsias  
Formem, com claridades e fragrâncias,  
A encarnação das lívidas Amadas! (*Broquéis*, p. 79)

Trabalharemos a relação entre beleza e carne quando tratarmos do feminino na morta, mas nota-se claramente que a matéria, tensa de sentidos, tem valor também como experiência sensorial, portanto a sensualidade não pode ser suprimida da poesia de Cruz e Sousa.

O poeta ainda trata de forma interessante e significativa de outra passagem na vida da mulher, centrado numa experiência social e psicológica de grande força simbólica: a maternidade. Em *Evocações*, trava diálogo direto com essas questões em “*Mater*”. Maria é o protótipo cristão da santidade materna. Analogamente, o eu-lírico associa outras idéias da mesma tradição, como o Pecado, a Carne e a Culpa da humanidade, tudo reunido no momento do nascimento.

A virgindade mantém seu caráter simbólico. Observe-se que ela está presente no texto em relação à mulher anterior à maternidade, não ao ato sexual, e chega à fronteira do parto, ou seja, da virgem nasce o novo ser, do parto virginal:

Era chegado o momento, grande, grave e belo momento entre todos, em que a mulher, perdendo a volubilidade, a gracilidade diáfana e o alado encanto de virgem, se transfigura e recebe uma auréola, um sério resplendor de nobre martírio, de simpático consolo, envolve-se numa sombra e num silêncio de piedade e de sacrifício, num *Angelus* abençoado de amor (*Evocações*, p. 526)

A virgindade indica purezas e estados diferentes em todo o texto, mas há uma associação forte, na geração da vida, em que a pureza é conferida à nova carne, ao ser que nasce; a mulher passa a caminhar para a morte. Como esta última é a mãe da vida, também a gênese é a mãe da morte: uma geração deve morrer para que a outra viva.

A maternidade torna-se o grande momento da existência dessa figura feminina por seu sentido mítico, que o poeta analisa pela simbologia ancestral. A mãe torna-se o sacrifício humano da geração do filho, que terá, ele próprio agora, de experimentar sua Via-Sacra, seu sofrimento entre as dificuldades da existência que a mãe já provou e que a levaram até o momento da concepção. Enquanto ele vive, ela desfaz-se no Nada.

A valorização social da maternidade ganha a profundidade religiosa que Cruz e Sousa costuma garantir a tudo que lhe é de valor, tornando a experiência apoteótica. A virgindade não segue o caminho valorativo literal e, mesmo assim, o eu-lírico com ela dialoga, enquanto desenvolve o tema autobiograficamente. Ele não corrobora uma instituição ou cultura hegemônica (por um louvor à maternidade conforme a visão católica), mas parte da própria experiência relacionada ao símbolo. Esta, é claro, foi muito influenciada pela cultura em que se educou Cruz e Sousa, mas o eu-lírico não parte de uma afirmação social, parte do que identifica nela de íntimo.

### **3.4 Faces da vida**

Por meio “da noiva morta, da virgem, da prostituta, da freira, da santa, o Poeta consegue ficar no nível da transcendência desejada” (RAMOS, 1993, p. 143-144). Interessanos, aqui, o feminino como caminho para a significação e a indicação do caminho espiritual.

Representativa é a mulher de “O Sonho do Idiota”, em que a figura feminina aparece “na sua beleza mais do céu do que da terra, loura, os cabelos finíssimos, os olhos azuis peregrinos de frescura suave, a boca deliciosa e doce (...) Ela era a flor, ao mesmo tempo carnal e mística...” (*Evocações*, p. 635). A mulher está no limiar mesmo quando carnal, como o Cristo putrefato de “Sexta-feira Santa” permanecia indicando uma superação da matéria.

Tendo discutido a virgindade, podemos retomar a questão da máscara social e tratar de outro tema relacionado: a máscara sobre a carne morta da mulher. Ela suscita o tema da

vaidade, da valorização carnal e da incapacidade de superar o corpo. A degradação corporal problematiza diretamente seu tempo ao apontar o término do que é mundano entendido no sentido mais vaidoso.

Afirmamos que a cova é o repouso dos que sofrem e, por isso, em si, já merece ser cantada e louvada. Se o poeta centra-se no sofrimento, o leito sob a terra é, na verdade, um símbolo positivo. Mas, mesmo naqueles poemas em que a cova é um presente, pode ser vista como destruição para aquelas pessoas que não enxergam sua própria transcendência, como término do que mais valorizam em si. Contrariamente a muitos poemas em que a morte afigura-se como algo que provoca o sofrimento, em outros ela é um acontecimento simples e desejado. Quando o poeta trata do apego, a mulher que atravessa o limiar da vida está, muitas vezes, encarnando sua vaidade ou a dos outros personagens (às vezes implícitos) do poema. Ela revela-se objeto valorizado superficialmente, como criatura válida apenas enquanto invólucro fantasiado e maquiado pela sociedade.

O poeta não aprecia a destruição dos vermes por ela mesma, mas sim por enxergar, nesse processo, a transcendência. Muitos desses textos são marcados pelo humor negro, como “Caveira”:

I  
Olhos que foram olhos, dois buracos  
Agora, fundos, no ondular da poeira...  
Nem negros, nem azuis e nem opacos.  
Caveira!

II  
Nariz de linhas, correções audazes,  
De expressão aquilina e feiticeira,  
Onde os olfatos virginais, falazes?!  
Caveira! Caveira!!

III  
Boca de dentes límpidos e finos,  
De curva leve, original, ligeira,  
Que é feito dos teus risos cristalinos?!  
Caveira! Caveira!! Caveira!!! (*Faróis*, p. 177)

Olhos, nariz e boca, elementos caricatos da caveira (como aponta Leminski) e símbolos da vaidade, daquilo que mais vale socialmente, são destruídos na cova e esquecidos. A falência é o destino de tudo que é superficial. Aquilo que entendemos como nossa própria identidade, que viemos a chamar de ego, é o que Cruz e Sousa descreve como sendo abandonado de diversas formas no processo da morte. É o “racional” que tem fim, conforme Schopenhauer. A falácia dos sentidos é negada como representação total da vida. De nada vale viver se o espírito não se desenvolve e o corpo serve apenas à existência física, banal.

“A Ironia dos Vermes” apresenta mais claramente que a inexistência do tema transcendente em determinados poemas indica conflito com a sociedade. Nesse texto, a quase superação da morte contrapõe-se ironicamente à “promessa cristã” que é feita por enfeites dourados:

Eu imagino que és uma princesa  
Morta na flor da castidade branca...  
Que teu cortejo sepulcral arranca  
Por tanta pompa espasmos de surpresa.  
(...)  
Que o teu séquito é tal, tal a coorte,  
Tal o sol dos brasões, por toda a parte,  
Que em vez de horrenda Morte suplantar-te  
Crê-se que és tu que suplantaste a Morte.

Mas dos faustos mortais a régia trompa,  
Os grandes ouropéis, a real Quermesse,  
Ah! tudo, tudo proclamar parece  
Que hás de afinal apodrecer com pompa.

Como que foram feitos de luxúria  
E gozo ideal teus funerais luxuosos  
Para que os vermes, pouco escrupulosos,  
Não te devorem com plebéia fúria.  
(...)  
Para que possa apodrecer nas frias  
Geleiras sepulcrais d’esquecimentos,  
Nos mais augustos apodrecimentos,  
Entre constelações e pedrarias.

Mas ah! quanta ironia atroz, funérea,  
Imaginária e cândida Princesa:  
És igual a uma simples camponesa  
Nos apodrecimentos da Matéria! (*Faróis*, p. 158)

“Ouropéis” são comumente referidos por Cruz e Sousa e representam bem como ele trata o luxo. “Caveira” e “A Ironia dos Vermes” são exemplos no livro *Faróis*. O tema é enfatizado a partir de então, mas já existe em *Broquéis*, por exemplo em “Beleza Morta” (p. 76), em que “as relíquias saudosas da beleza” fecham um poema de abandono do terreno.

O tema da mulher, no entanto, é maior do que o valor moral ou vaidade. O poema “Afra”, por exemplo, explora a inutilidade do esforço carnal em um de seus aspectos mais básicos e tentadores: o sexual.

Ressurges dos mistérios da luxúria,  
Afra, tentada pelos verdes pomos,  
Entre silfos magnéticos e os gnomos  
Maravilhosos da paixão purpúrea.

Carne explosiva em pólvoras e fúria  
De desejos pagãos, por entre assomos  
Da virgindade – casquinantes momos

Rindo da carne já votada à incúria.

Votada cedo ao lânguido abandono,  
Aos mórbidos delíquios como ao sono,  
Ao gozo haurindo os venenosos sucos.

Sonho-te a deusa das lascivas pompas,  
A proclamar, impávida, por trompas,  
Amores mais estéreis que os eunucos! (*Broquéis*, p. 76)

Se todo o corpo e sua beleza dirigem-se à putrefação do cemitério, para que o amor, o sexo? Os “desejos pagãos”, “silfos” e “gnomos” ressaltam que o caráter aqui “negado” é o carnal afirmativo, a vontade do corpo. Cruz e Sousa refere-se a um grupo de imagens pagãs, dissociadas da proibição católica. Nos quartetos, acumula-se tensão: o corpo negado é construído por símbolos positivos.

A tentação da carne é uma ilusão de um corpo voltado a outro. O que é perecível promete a permanência a outro corpo perecível e ambos esforçam-se numa luta de perpetuidade física e prazer mundano, enquanto suas essências permanecem ignoradas, num fenômeno que não afeta a perene existência do Ser. As mesmas tradições filosóficas e religiosas que aproveitamos antes poderiam ser resgatadas para afirmar a profundidade ideológica desse poema. Que aspectos, então, são coerentes com o que postulamos sobre a superação do moralismo cristão em Cruz e Sousa?

Destacamos inicialmente: o poeta não nega o desejo, mas a validade da promessa. Ele não apenas trata do amor carnal, como dedica alguns de seus melhores textos, com todo o seu esmero técnico, a esse assunto. Muitos de seus poemas abordam o desejo e a tentação, e raros, mesmo numa leitura bastante superficial, indicariam uma desvalorização completa do sentimento lascivo.

Apesar de geralmente tratarem como algo sublimado ou como marca de recalque, diversos críticos observam, especialmente em *Broquéis*, o teor sexual que a poesia de Cruz e Sousa pode tomar. Fernando Góes afirma sobre o livro: “Certo, êste é um livro de amor, mas de um amor carnal, violento, nem mesmo sensual, mas sim sexual. São versos apaixonados, mas luxuriosos, cantando não o desejo da posse, mas a posse mesma” (GÓES, 1966, p. 81). Ivan Teixeira cria duas categorias para os poemas dessa sensibilidade: o erotismo sensual e o erotismo espiritual. Apesar de seguir a canônica leitura bastidiana, que interpreta a negra ligada ao pecado e a branca à idealização, comenta o teor sexual ligado ao branco em “Encarnação” e “Braços”.

Paulo Leminski vai bem mais longe em sua interpretação e expande a observação para toda a obra: “Quem se expressa, é o desejo. E o desejo-desejo-mesmo é o desejo sexual. Na

expressão do desejo sexual, Cruz e Sousa, como bom expressionista, diz tudo que seu ser (sua poesia) quer” (p. 46), e segue:

O negro, reserva de libido e de eros, na sociedade que os reduzia à condição de animalidade. Confirmada na negação da beleza do negro, evidentemente a mais bela, fisicamente, de todas as raças do planeta. Uma negação necessária, ditada por uma estética militar, de defesa, do luso-branco que especializava a raça negra nos duros afazeres da monocultura. (LEMINSKI, 2003, p. 48).

Ivan Teixeira segue a tradicional leitura da apoteose do branco, mas os poemas que classifica de “erotismo sensual” são textos que “se distanciam sensivelmente da poética simbolista propriamente dita, embora se filiem ao erotismo agressivo de Baudelaire (...) Celebram a exceção e o excesso sexual” (TEIXEIRA, 1994, p. XXXII-XXXIII).

Se o poeta tem uma tão reconhecida lira sexual mesmo em seu livro mais “branco e puro”, consideramos claro que a tentação carnal não era negada, ou, ao menos, o era de uma maneira muito particular: teórica. Além da opinião que parece expressa literalmente no texto, o fato da escolha temática do sexo também é significativo e não pode ser esquecido.

Bastide lê a valorização do “negro” em *Faróis* como produto do amor materno e matrimonial, com o apoio da loucura de Gavita, que teria “como resultado uma volta ao primitivo (...) sua companheira de civilização desaparece, e a africana mística e selvagem ressurgue do fundo do inconsciente, ‘rezando e soluçando baixinho rezas bárbaras’, ‘baladas negras’” (BASTIDE, 1943, p. 101-102). É sob essa leitura que enxerga “Afra”. Mesmo ele, no entanto, teve de aceitar características positivas, de vida, calor, pulsão, nas associações que encontra para o “negro”, num “simbolismo trágico: Branco, o homem branco, o Europeu, o cristianismo, a virtude, mas também a esterilidade, o frio, a neve mortífera. Negro, o africano, a luxúria, o pecado, o fetichismo, mas também a vida, a fecundação, a força criadora – a dor.” (BASTIDE, 1943, p. 99-100). Sua insistência na leitura de Cruz e Sousa como cristão impede que expanda os sentidos desses “símbolos negros”.

Em comparação, lembremos que Cruz e Sousa deixou sem publicar em livro quase a totalidade de seus textos anti-escravagistas. Estes traziam o momento, o assunto datado, mas, mais que isso, temas pouco gerais ou tratados de forma extremamente apegada à circunstância. Contraste-se isso com o tema do desejo carnal. Os dois assuntos aproximam o eu-lírico da realidade: o trato com a matéria (do corpo, no caso) e o trato com o momento (escravidão e sofrimento dos negros). Por que o primeiro foi mantido (e depois ainda mais desenvolvido), enquanto o segundo foi transformado?

A sensibilidade da luta de sua raça, mesmo após a Abolição, permanece. Ele não foi o único a perceber a enorme miséria e a difícil transição dos negros entre o Império que os escravizava e a República que os marginalizava. A “atualidade” da luta do negro não era mais um aspecto central na política, especialmente com as questões da Proclamação da República e os interesses das oligarquias em outros campos de batalha, mas permanecia um tema presente, real. O importante é que essa luta (sofrimento específico do negro), como assunto político (*stricto sensu*), foge da universalidade que o poeta busca. Ele trataria do real por símbolo mais forte, amplo, universal e de maior abrangência.

Cruz e Sousa abandonou um tema apenas ligado à vida, um aspecto, e optou pela própria Vida, através do amor, do sexo e do caminho para a transcendência, com Sofrimento, Dor, Angústia, Luxúria e Tédio. Todos são, portanto, facetas da Vida e é ela que Cruz e Sousa retrata, em sua totalidade tanto carnal quanto espiritual, tanto fenomênica quanto essencial, tendo como símbolo privilegiado a mulher.

“Afra” é tão afirmativa do sexo quanto as culturas pagãs que preenchem o simbolismo do poema. O desejo representado é *experimentado* pelo eu-lírico. A própria linguagem demonstra a atração e não é necessário recuperar a esposa ou qualquer outra mulher para explicar que o poeta possa tratar de um tema “negro” positivamente.

É difícil negar que o eu-lírico deseje a mulher descrita. Essa atitude indica um olhar para a matéria parecido com o de “Acrobata da Dor”, com a imposição da vontade carnal, ancestral e eterna. Afra é um sonho, existência, portanto, ligada de maneira essencial à interioridade lírica e não ao mundo real, físico. Antiteticamente, esse sonho não surge da mente. Esta é mais ligada ao que consideramos, hoje, consciente. O sonho, como o desejo, tem uma nascente mais profunda. O texto apresenta ao leitor uma experiência carnal que a mentalidade fria e filosófica conhece inútil, mas que insiste em brotar do corpo. Desejar essa ninfa, que se aproxima com tentação mortal, é um erro do ponto de vista lógico, mas um erro cometido pelo eu-lírico e *cantado em um soneto*.

Sob esse ponto de vista, o choque que encontramos na segunda estrofe se dá entre um princípio de vida, lascívia que ressurge na experiência íntima do poeta (e de toda a vida robusta – “verdes pomos”), e uma realidade compreendida pelo eu-lírico do corpo que morre. O espírito da luxúria, como uma deusa, segue sem consorte, como princípio, enquanto o corpo entrega-se ao sexo e ao tûmulo em cega servidão. O espírito aqui retratado (existente em toda a vida, como implica o poema) necessariamente habita tanto brancos quanto negros.

O título, se lido pelo viés “africano”, ressalta a forma natural do impulso. Negra, pois assim são seus ancestrais. O corpo dele não teria outra ascendência. Como impulso ancestral à

procriação da raça, seria branca no sonho de um branco. Porém, a musa nasce das profundezas secretas, e sua cor escura também remete a esse desconhecido, como o vitríolo da metáfora alquímica, ligado à nigredo. Ela nasce, com a associação étnica e também com a metáfora alquímica da mesma cor, em “Vinho Negro”:

E o sangue chama o vinho negro e quente  
Do pecado letal, impenitente,  
O vinho negro do pecado inquieto. (*Últimos Sonetos*, p. 199)

Esse viés africano da musa, abandonando a etnia do autor, também pode ser representativo de uma valorização da beleza negra. O desejo, em sua encarnação, é negro. Esqueçamos o cristianismo (não referido no poema, como comentamos) e suas associações bastidianas, e o que pareceria racismo revela-se um gigantesco elogio.

Caso trate-se a mulher como objeto último do poema, ignorando seu potencial simbólico de princípio interno, as conclusões orbitam próximas do que Ivan Teixeira resumiu da seguinte forma:

O soneto ‘Afra’ merece especial atenção, se não por qualidades iminentes de sua arte, ao menos em nome do esforço crítico de traçar o perfil de uma possível simbologia de *Broquéis*. Se a brancura feminina e a luminosidade dos ambientes se prendem a momentos de elevação lírica, esse soneto associa a mulher negra aos sentimentos baixos do amor lascivo. Trata-se de uma espécie de afresco com tintas escuras e quentes. Nele, a africana é alegorizada como uma mulher dominada pela luxúria, pelo descuido e pelo desejo estéril e pagão. A leitura atenta do soneto poderá fornecer elementos pontuais para a discussão da postura de Cruz e Sousa em face dos valores e convenções da sociedade branca, ainda que suas conclusões jamais possam ser satisfatoriamente definitivas. (1994, p. XXXVI-XXXVII).

É a própria leitura atenta, no entanto, que nos indica o quanto Cruz e Sousa corrompeu as convenções da sociedade branca. Olhamos para a Afra simbólica e o que vemos é uma mulher que não é mais que uma capa sobre um princípio geral, revestimento de um arquétipo, e não essa mulher negra, supostamente apontada pelo eu-lírico, entendida de forma baixa. A mulher exteriorizada ou o surgimento onírico ou mítico está concentrado, crucialmente, em como lemos: “Ressurges dos mistérios da luxúria”. Nesse sentido, a mulher negra não está “dominada pela luxúria”, como afirma o crítico, ela é a própria luxúria que domina o eu-lírico. Essa aproximação da negra de um princípio interno deslocaria o poema para a categoria que Ivan Teixeira chamou de “eróticos espirituais”, não fosse sua reserva em aceitar outra cor que o branco nesse grupo.

A mulher branca, inatingível, ligada ao sonho ou à morte, é aceita pela crítica apenas associada à idealização, mesmo em seu aspecto carnal. Somente nisso o sensualismo frente às

brancas costuma ser considerado possível, e a idealização é, em compensação, sua exclusividade. No entanto, eis que “Afra” e “A Sombra” (que comentamos e voltaremos a explorar) levantam questionamentos sobre essa relação, e a leitura de toda a obra de Cruz e Sousa problematiza que haja uma restrição de postura do poeta frente a qualquer tipo de situação ou pessoa.

Complementando esses exemplos, a mulher em “*Pandemonium*” fica difusa na morte:

Tais são as convulsões do último arranco  
Presas a um sonho celestial e branco.  
(...)  
E o teu perfil asas abrir parece  
Para outra Luz onde ninguém padece...  
(...)  
E vai e vai o teu perfil ansioso,  
De ondulações fantásticas, brumoso.  
  
E vai perdido, e vai perdido, errante,  
Trêmulo, triste, vaporoso, ondeante. (*Faróis*, p. 105).

O limiar da morte apresenta aqui também a cor clara que abraça toda a vida, mas trata-se de uma negra (interpretando literalmente a adjetivação e o termo “mãe”, como Nestor Vitor indica), como “Afra”, que surge tentadora da transcendência, ancestral e divina como “Monja”, lua clara de *Broquéis*. Quanto à mulher branca, é o símbolo central de “Lubricidade”, uma loira sexualmente tentadora, associada a uma cobra venenosa. A “Monja Negra” é, apesar do adjetivo, muito próxima da branca “Monja”. “Afra”, em certo sentido, é mesmo uma sexualização da negra “ideal”. A branca, por sua vez, é sarcasticamente sexual em outros poemas como “Primeira Comunhão”. Observe-se como não é a branca que é santa em “Corpo” (VII). Neste poema, o corpo dela é profano e o branco está a serviço de uma simbolização ambígua:

As formas imortais, claras e ufanas,  
Da graça negra, da beleza pura,  
Resplendem na arcangélica brancura  
Desse teu corpo de emoções profanas.  
(...)  
E as águias da paixão brancas, radiantes,  
Voam, revoam, de asas palpitantes,  
No esplendor do teu corpo arrebatadas! (*Faróis*, p. 156)

O corpo é materialização do ideal de beleza do eu-lírico e não precisa, por isso, perder seu caráter mundano. Isso nos remeteria novamente à questão dos elogios com adjetivos

brancos, discutidos anteriormente, que, em última análise, questionam nossa capacidade de decidir sobre a melanina das musas de Cruz e Sousa.

O poeta não culpa a musa negra pela tentação sexual que provoca. A leitura que trata a mulher como tema último do poema, não como símbolo e fachada primeira de um mistério outro, é que cria tal relação. A profundidade simbólica, por outro lado, retrabalha a superfície da mulher retratada e muito do que parece preconceituoso revela-se distante de qualquer discussão de pele.

Se quisermos ler “Afra” como um insulto, é contra a promessa feita pelo corpo, que atrai o indivíduo com o desejo sexual para uma vida que, enfim, revela-se supérflua. Existe uma diferença importante entre afirmar isso e dizer que o poeta associa sexo com pecado (na modalidade católica) ou a esterilidade dessa força com uma negação da experiência ou da mulher negra. A carne gera apego, e viver seus aspectos ilusórios ainda é viver.

### 3.5 Faces da morte

Cruz e Sousa também retrata a passagem da morte descrevendo o processo que separa o joio do trigo, como em “Metempsicose”:

Agora, já que apodreceu a argila  
Do teu corpo divino e sacrossanto;  
Que embalsamaram de magoado pranto  
A tua carne, na mudez tranqüila,

Agora, que nos Céus, talvez, se asila  
Aquele graça e luminoso encanto  
De virginal e pálido amaranto  
Entre a Harmonia que nos Céus desfila.

Que da morte o estupor macabro e feio  
Congelou as magnólias do teu seio,  
Por entre catalépticas visões...

Surge, Bela das Belas, na Beleza  
Do transcendentalismo da Pureza,  
Nas brancas, imortais Ressurreições! (*Faróis*, p. 163)

Perder o corpo não é apenas abandonar o que alimenta o narcisismo, mas é, ao mesmo tempo, transformar-se, assumir a beleza e a pureza da verdadeira essência. Nessas situações de morte em sua poesia, a alma não está identificada propriamente a quem ela pertenceu, mas à fonte de um certo brilho já antevisto na forma. Poderíamos separar as estrofes primeira e terceira de “Metempsicose” como as referentes à matéria e as segunda e quarta como as que

mostram os elementos que superam a existência fenomênica e revelam o que sempre ressuscita.

O renascimento dessa beleza, indicado por “Metempsicose”, é um elemento característico de religiões pagãs. As religiões hebraicas estão entre as raras que não aceitam reencarnação. Comparando com outros poemas, poderíamos pensar no fraco resquício de individualidade mantida por algumas mortas em Cruz e Sousa. No entanto, nesse poema, é mais forte a tradição budista. Tanto o plural no fim quanto o próprio título do poema indicam um pensamento característico de ciclo de vida e morte.

A percepção de destruição no Nada, de união com uma força permanente e subjacente à vida, escapa do individualismo cristão que distancia a idéia de morte do tão terrível esfacelamento do ego. O desejo cristão é de transcender a vida conservando a identidade (mesmo que Jesus afirme uma transmutação fundamental na ressurreição – Lc: 20, 26), noção estranha à enorme maioria das religiosidades não originadas no Oriente próximo, nas quais o ciclo de vida dissocia o indivíduo vivo e particular do princípio fundamental dos seres.

Diante da precária descontinuidade do ser pessoal, o espírito humano reage de duas maneiras que se unem no cristianismo. A primeira responde ao desejo de reencontrar essa descontinuidade que nos dá o irreduzível sentimento de que ela é a essência do ser. Num segundo movimento, a humanidade tende a escapar ao limite da descontinuidade pessoal, que é a morte, imaginando então uma descontinuidade que a morte não atinge, *a imortalidade de seres descontínuos*. (...) [O cristianismo] Reduziu o sagrado, o divino, à pessoa descontínua de um Deus criador. Bem mais, ele fez, geralmente, do além desse mundo real o prolongamento de todas as almas descontínuas. Povoou o céu e o inferno de multidões condenadas junto com Deus à descontinuidade eterna de cada ser isolado. Eleitos e danados, anjos e demônios, tornaram-se os fragmentos imperecíveis, divididos para sempre, arbitrariamente distintos um dos outros, arbitrariamente desligados dessa totalidade do ser a que é preciso, entretanto, restituir-los. (BATAILLE, 1987 p. 112-113, grifo do autor).

Georges Bataille refere pela descontinuidade tanto o abismo entre cada indivíduo quanto a descontinuidade no tempo, ou seja, a decadência de cada ser que não o afeta apenas em sua essência metafísica. Conforme o autor, mesmo o símbolo transcendente perdeu características intrínsecas ao que é inefável. De fato, pode-se considerar que mesmo a oposição entre Deus e Diabo rebaixa aquele antigo deus que era fonte de tudo numa figura já próxima da existência material, entre opostos. O Deus individual é um deus que existe no tempo, desprovido do contato com a eternidade.

As ressurreições, a fraca individualidade nos poemas enfocando almas e o aspecto impessoal e indivisível do princípio metafísico comum na poesia de Cruz e Sousa indicam o uso do princípio de eterno retorno. Este indefinidamente repete o momento limiar, a morte. Nela, a subjugação é invertida: a carne, cativo da alma, torna-se putrefata e é abandonada

enquanto a alma conquista a sua liberdade e torna-se a forma de existência do indivíduo. Morrer é a experiência extrema para a antítese corpo x alma. O estertor da morte, na poesia, é o canto do cisne da prisão carnal. Um retrato tranqüilo (do ponto de vista da alma, portanto) desse momento de destruição física e libertação anímica é o poema “Na Luz”:

De soluço em soluço a alma gravita,  
De soluço em soluço a alma estremece,  
Anseia, sonha, se recorda, esquece  
E no centro da Luz dorme contrita.

Dorme na paz sacramental, bendita,  
Onde tudo mais puro resplandece,  
Onde a Imortalidade refloresce  
Em tudo, e tudo em cânticos palpita.

Sereia celestial entre as sereias,  
Ela só quer despedaçar cadeias,  
De soluço em soluço, a alma nervosa.

Ela só quer despedaçar algemas  
E respirar nas Amplidões supremas,  
Respirar, respirar na Luz radiosa. (*Últimos Sonetos*, p. 212).

Esse momento também é resumido como ideal de limiar na estrofe de “A Morte”:

Oh! que doce tristeza e que ternura  
No olhar ansioso, aflito dos que morrem...  
De que âncoras profundas se socorrem  
Os que penetram nessa noite escura! (*Últimos Sonetos*, p. 222).

O poeta refere-se à vida para além da experiência terrena, diminuindo esta última em prol de uma existência verdadeira, espiritual, como nos dizem suas antíteses no início de “Ironia de Lágrimas”:

Junto da Morte é que floresce a Vida!  
Andamos rindo junto à sepultura. (*Últimos Sonetos*, p. 184).

Seguindo essa inversão, outros textos, “Deusa Serena” (*Broquéis*, p. 79) e “Tísica” (*Missal*, p. 513), reconhecem a beleza apenas quando tributária da “verdadeira” existência. A natureza celestial da beleza pode ser pressentida na matéria e, nesse sentido, a própria beleza carnal é ofuscada. “Seráfica” é um poema em prosa que explora os elementos transcendentais de uma mulher que é bela pois espiritualizada. Ela é literalmente o caminho da existência mais profunda:

O perfume e a radiação de sua cabeça majestosa, astra, não fascinavam, não atraíam apenas, mas idealizavam sempre – como se a Seráfica fosse a Aparição simbólica, surgindo de um fundo lívido

de lua, uma Santa Teresa, bela e ascética nos cilícios da religião do Amor, amortalhada na castidade das açucenas e lírios... (*Evocações*, p. 525).

Uma das manifestações mais claras dessa mulher cuja beleza terrena permite um vislumbre espiritual a uma morte positiva é o final de “Deusa Serena”:

Não veio, é certo, dos paus da terra  
Tanta beleza que o teu corpo encerra,  
Tanta luz de luar e paz saudosa...

Vem das constelações, do Azul do Oriente,  
Para triunfar maravilhosamente  
Da beleza mortal e dolorosa! (*Broquéis*, p. 79).

Na poesia de Cruz e Sousa, a mulher é um símbolo de uma beleza que a supera, ou seja, pouco interessa ao poeta a mulher em si, mas o que ela comunica e o que está além dela. Como lemos seus textos aparentemente autobiográficos (como “Dor Negra”, “Balada de Loucos” e “Emparedado”, *Evocações*, p. 563, 619, 658) concentrando-nos em seu caráter ficcional, não interpretamos “Mulheres” como um poema que resolve o que elas significam em sua poesia. No entanto, ele é valioso para que se compreenda como esses símbolos são construídos. Falando da posição do artista, ele afirma:

nunca as poderá amar carnalmente, friamente com os nervos – porque aparecerá sempre o analista sufocando o afeto espontâneo que não se delimita nem regulariza, o entendimento artístico, que ama a Forma, destruindo o fator humano que fecunda a Carne, que perpetua a Espécie. (...) e as mulheres, afinal, ficarão diante do artista como documentos palpantes de uma dada natureza, provas flagrantes de paixões veementes de desejos, de vontades, de uma infinidade de atributos e qualidades radicalizadas na alma feminina e que o pensamento do artista investiga, conhece, põe para fora, a toda a luz, como se expusesse, na presença do mundo, explicando a função de cada um, os milhares de glóbulos de sangue que circulam no organismo humano. (*Missal*, p. 500).

Como o cientista analisa o indivíduo para compreender a espécie, o poeta olha a mulher para enxergar sua essência. Com exceção da atração primeira por sua complexidade e beleza, aos olhos do poeta, essa essência não é diferente da dele próprio. No limiar da morte, o que a mulher revela ao eu-lírico é o destino seu e de todos os outros seres humanos. A beleza que ela revela para além da existência carnal é a beleza da alma e a transcendência do próprio eu-lírico. O caminho inverso da mesma revelação é o que encontramos no já citado “Encarnação”, em que o poeta invoca o ideal do sobrenatural para uma encarnação física.

Como o símbolo, por mais plurissignificativo que seja, não é, finalmente, aquilo a que remete (a cruz não é a ressurreição, por exemplo), poderíamos explorar uma outra leitura dessa mulher no limiar (carnalmente representando uma beleza que a transcende) sob a luz da

tradicional cisão entre a mulher branca idealizada e a negra sexualizada. O resultado é uma inversão de valores: como caminho e símbolo do ideal, a mulher branca não passa de uma figura frustrante, já que remete ao inefável, mas não o é.

Em oposição, consideraríamos então a negra, como vida, pulsante de desejo e sexualidade, o alvo de uma tentação que o poeta busca negar, mas não consegue, representando a existência em todos os seus sentidos enganadores mas adoráveis, desejáveis, potentes. A branca, enfim, não é nada mais que um símbolo, frágil e fútil matéria de uma existência que a supera, linguagem de um sentido que a transcende. Um exemplo da branca descrita dessa forma está no poema “Alda”, que tem na cristalização de sua pura beleza a própria morte:

Alda faz meditar nas monjas alvas,  
Salvas do Vício e do Pecado salvas,  
Amortalhadas na pureza clara. (*Broquéis*, p. 89).

Há um humor negro no elogio da beleza individual que evoca a morte, ou seja, a destruição do mesmo indivíduo. A beleza idealizada e pura é estanque. De maneira parecida é cantada a “Tuberculosa”. Sua beleza transforma-se, e a morte altera o tom de adoração, mas observe-se que os símbolos de transcendência e beleza clara e sagrada se mantêm na linguagem conforme a personagem morre. A destruição do objeto não altera a essência simbólica que lhe subjaz, e a morte é apenas a do corpo, da musa em particular, ou seja, não há valor intrínseco à musa pálida:

Era assim luminosa e delicada,  
Tão nobre sempre de beleza e graça  
Que recordava pompas de alvorada,  
Sonoridades de cristais de taça.  
(...)  
Tísica e branca, esbelta, frígida e alta  
E fraca e magra e transparente e esguia,  
Tem agora a feição de ave pernalta,  
De um pássaro alvo de aparência fria.

Mãos lírias e diáfanos, de neve,  
Rosto onde um sonho aéreo e polar flutua,  
Ela apresenta a fluidez, a leve  
Ondulação da vaporosa lua.  
(...)  
E faz lembrar uma esquisita planta  
De profundos pomares fabulosos  
Ou a angélica imagem de uma Santa  
Dentre a auréola de nimbos religiosos.  
(...) (*Broquéis*, p. 82).

Assemelha-se ao retrato da “Tísica”: “Vejo-a, constantemente, através de vidraças, sem brilho de vida quase, como um astro vespéral prestes a apagar para sempre todo o seu clarão diamantino e virgem” (*Missal*, p. 515).

O aspecto triste, frio, da visão da musa, no entanto, também pode ser expandido à negra. O poeta, em “Mulheres”, parece utilizar a separação entre negras e brancas da sua sociedade. No entanto, observe-se que o tratamento aparentemente diferenciado é, no fundo, um só:

O que excita o artista, seja nos átrios claros de palácios ou em toda a parte, é simplesmente a Forma, é toda essa roupagem deslumbrante que faz as mulheres parecerem auroras boreais; o que lhe incita a pensar nelas, a desejá-las, é a plástica olímpica, o onipotente esplendor das curvas cinzeladas, os mármore coríntios, o alabastro dos corpos flóreos. O que o surpreende, deixa atraído e fascinado é o luar gelado da carne alva das louras, que delicias, o ardente sol tropical da carne tentadora das morenas, que cheiram a sândalo e matam. (*Missal*, p. 502).

Independentemente de as brancas serem geladas enquanto as morenas são tentadoras e ardentes, sempre o que há para o poeta é a Forma. Ele entende cada mulher como referentes a uma só Mulher, a uma feminilidade que é o seu verdadeiro interesse. Assim, se podíamos pensar que as brancas simbolizavam o Ideal (não-indivíduo) e cada negra, um ente (indivíduo), os textos lidos sob a luz de “Mulheres” revelam um ponto em comum: a mulher, negra ou branca, é apenas o meio, como todo símbolo.

É interessante lembrar o poema “Dança do Ventre” porque se destaca pelo efeito de atração, de poderosa beleza carnal que representa e provoca. Não sabemos apenas que a mulher é tentadora, mas sentimos isso, de alguma forma, ao lermos: o desejo é presentificado. O poeta remete àquela força da carne de provocar o desejo de prazeres que, filosófica e religiosamente, são inúteis e “mais estéreis que os eunucos”, aproximando-se do poema de “Afra” (ambos de *Broquéis*). Também como ele, “Dança do Ventre” é referido, em uma infinidade de textos críticos, notas ou comentários, como exemplo de sexualização da negra. No entanto, não há indicação *textual* de cor de pele alguma:

Torva, febril, torcicolosamente,  
Numa espiral de elétricos volteios,  
Na cabeça, nos olhos e nos seios  
Fluíam-lhe os venenos da serpente.

Ah! que agonia tenebrosa e ardente!  
Que convulsões, que lúbricos anseios,  
Quanta volúpia e quantos bamboleios,  
Que brusco e horrível sensualismo quente.

O ventre, em pinchos, empinava todo  
Como réptil abjecto sobre o lodo,

Espolinhando e retorcido em fúria.

Era a dança macabra e multiforme  
De um verme estranho, colossal, enorme,  
Do demônio sangrento da luxúria! (*Broquéis*, p. 81)

Supor que apenas uma árabe poderia ser a referência no poema (e que exista uma analogia entre todas as mulheres com qualquer cor de pele que não “branca”) promove a leitura fechada no símbolo que esse poema costuma receber. Nesses casos, esses símbolos não são interpretados como metáforas do que está além.

Num sentido um pouco menos sexual, que talvez devêssemos chamar de “sensual”, existe outro tipo de aproximação da musa defunta que deve ser observada, pois se relaciona com a valorização da morte em Cruz e Sousa. Ela literalmente está no limiar, *morrendo*. É a imagem poética em si e serve de canal de comunicação por sua presentificação nos dois mundos, sustentação da tensão.

Um dos mais antigos tabus frente aos mortos é o de contágio. Entende-se que o morto presentifica a morte, a violência da existência no mundo controlado do cotidiano. A tradição mais diretamente ligada à linguagem de Cruz e Sousa que expressa essa relação é a católica. Na Bíblia, todo cadáver é considerado impuro, e o toque contagia o vivo dessa impureza. Diversos conjuntos de leis da Bíblia atentam para esse tabu. Ao mesmo tempo, tudo que está marcado para ser destruído também pode contagiar. Por exemplo, no livro de Josué, quando tudo que estava em Jericó foi consagrado ao extermínio, Acã guardou um objeto da cidade no acampamento de Israel. Assim, a morte começou a ser espalhada por Deus também no acampamento dos israelitas até que o objeto fosse descoberto e destruído junto de Acã e de sua família (Js: 7). O tabu protege da vertigem da morte.

A quebra da constância necessária à vida social e lógica é particularmente presentificada, em todo o seu terror, pelo defunto. A morte, no relato mítico, é ativa, exterior, individualizada. No exemplo bíblico, Javé possui uma identidade, um nome, de que a morte é uma faceta. Como afirma Georges Bataille:

por muito tempo o horror dos mortos dominou provavelmente de longe os sentimentos que a civilização domesticada desenvolveu. A morte era o signo da violência introduzida num mundo que ela podia destruir. (...) Nesse modo de pensar, a violência que interrompeu o curso estabelecido das coisas não deixa de ser perigosa, visto que ela atingiu o morto. Ela constitui mesmo um perigo mágico, suscetível de agir a partir do morto pelo “contágio”. O morto é um perigo para aqueles que ficam. Se eles devem enterrá-lo, é menos para colocá-lo ao abrigo, que para se porem eles próprios ao abrigo desse “contágio”. (1987, p. 43).

O eu-lírico aproxima-se da morta, pois deseja o contágio. A morta apresenta um atrativo físico, não simplesmente lascivo, mas ainda ligado ao corpo: a destruição de que ela agora participa. Se não afirma o suicídio, o eu-lírico confessa a constância do desejo sensual de se aproximar da morte. O poema “Braços” parece misturar a sexualização e a sensualização da morta de maneira particular:

Braços nervosos, brancas opulências,  
Brumais brancuras, fúlgidas brancuras,  
Alvuras castas, virginais alvuras,  
Lactescências das raras lactescências.

As fascinantes, mórbidas dormências  
Dos teus abraços de letais flexuras,  
Produzem sensações de agres torturas,  
Dos desejos as mornas florescências.

Braços nervosos, tentadoras serpes  
Que prendem, tetanizam como os herpes,  
Dos delírios na trêmula coorte...

Pompa de carnes tépidas e flóreas,  
Braços de estranhas correções marmóreas,  
Abertos para o Amor e para a Morte! (*Broquéis*, p. 68).

Essa atração não é desconectada do amor *pela* morte. A violência da finitude da vida assusta e, por isso mesmo, fascina o ser humano, suscitando a sua espiritualidade. O canto lascivo cria a aproximação da destruição.

Gilberto Mendonça Teles apontou uma contradição aparente na obra de Cruz e Sousa:

Se a sua ideologia científica atuou na exploração de temas satânicos (“A flor do diabo”, FA, 106) e naturalistas (“Tuberculosa” BR, 86), o seu gosto retórico e estilístico se formou na leitura dos grandes simbolistas europeus. Daí talvez uma possível contradição entre o realismo de alguns temas e o sentido de abstração que domina a linguagem de Cruz e Sousa. Este conflito também se deu entre os poetas da Europa. (1994, p.29).

A tentação do limiar, no entanto, apresenta-nos a aparente contradição como variação de máscara sob um mesmo sentido e uma mesma estrutura. Que a aproximação da morta seja feita em canto religioso ou em descrição escatológica é apenas uma variação de escolha simbólica, justificada internamente pelo diálogo que a linguagem escolhida permite em cada texto, assim como pela estrutura de organização geral dessa linguagem na formação da imagem poética. A variação do símbolo também é a revelação de que, sob quaisquer símbolos da morte, existe o mesmo Nada e há, sob a tensão limiar, a morte e a vida, a antítese poética de cada ser vivo.

A temática da morta como símbolo erótico tem ainda um valor social, já que o feio e o tabu são culturais. Nesse tema, o poeta trata da morte como libertação também do corpo. A mulher vive, nesses símbolos, um sensualismo em morte que não poderia experimentar em vida. Em vez de tratarmos de tais poemas considerando a posição social do artista, trataremos da posição social da musa projetada pelo sujeito lírico, ou seja, da relação entre sociedade e mulher.

Como sintetizou Georges Bataille, essencialmente, “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação” (1987, p. 16). O sexo e a nudez acumularam tabus e rituais ao longo de milênios. O erotismo do corpo da morta logra uma violação: o desnudamento da verdade da carne. Assim como a morte desvela o corpo dos ouropéis da sociedade, também expõe sua sexualidade, apresentada como aspecto natural do mesmo corpo. De muitas formas, esse sentido social é análogo ao significado metafísico da morte. Ilusões e imposições são derrubadas.

Quando o poeta sexualiza o corpo da morta, não está efetivamente atingindo um corpo que não poderia tocar em vida, por preconceitos, pois a posse poética é simbólica. O que Cruz e Sousa expõe no poema é o poder erótico, “potencial de vida” do corpo da mulher, protegido ditatorialmente pela sociedade. Por ironia, a morte é o único momento em que o corpo está livre de todas as constrictões sociais, e, portanto, o sexo e toda a vida e amor que ele representa são libertados justamente quando o corpo abandonou a mesma vida.

As repercussões sociais da musa ou do poema podem revelar-se, assim, como violação do corpo da branca (“protegido”) pela sociedade. A branca representa, nessa leitura, a vida sexual controlada em oposição ao abuso da negra, subjugada conforme a disposição de seu senhor. É um paralelo, no entanto, que seus textos não parecem abordar diretamente. De qualquer forma, moral e sexualmente, o túmulo é, também aqui, o lugar paradoxal da liberdade.

A mulher também é guardiã e indicadora do limiar por meio de Sonho, inspiração religiosa, memória ou outras metáforas do eu-lírico. O sonho é referido principalmente de duas formas: como clareza de visão existencial despercebida pela maioria das pessoas e como marca da eleição particular do poeta, que o entende e experimenta mesmo acordado. “Crê!”, “Benditas Cadeias”, “Antífona”, “*Pandemonium*” e inúmeros outros poemas proclamam a perseverança nos sonhos apesar dos sofrimentos da vida. “Triunfo Supremo” resume a visão geral de sua obra a esse respeito ao descrever a postura ideal do indivíduo:

É quem entrou por todas as batalhas  
As mãos e os pés e o flanco ensangüentando,

Amortalhado em todas as mortaldas.

Quem florestas e mares foi rasgando  
E entre raios, pedradas e metralhas,  
Ficou gemendo mas ficou sonhando! (*Últimos Sonetos*, p. 224)

O sonho e o sono podem ser metáforas também negativas ao distanciar das vaidades do dia-a-dia aquele que não aceita sua precariedade, como em “Um Homem Dormindo...”. A força e atividade que o personagem acredita ter “se evaporou à toa pelos interstícios da prisão brumal do sono e, como simplesmente, mas fatalmente, ele recorda, exprime bem a rastejante atitude de um verme!” (*Evocações*, p. 604). De novo um símbolo típico de liberdade é referido pela palavra “prisão”.

Em “Abrindo Fétretos”, o eu-lírico é guiado por figuras centrais em cada parte. A primeira mulher que cita, Ana, encarna o aspecto alto de suas musas que apontam para uma ascensão e para o ascetismo que esta exige. Sua virgindade remete claramente a outro limiar: por ser um corpo não tocado, parece ainda não impor, com toda sua força, o desejo nesse ser humano. Ana encarna plenamente o feminino como caminho para a Graça:

Eram olhos, os seus, onde vagava a harmonia cantante dos claros rios, e a frescura dessa ingênita bondade que floresce instintivamente e espontaneamente nas almas, como as estrelas no céu, apesar das tentações malignas, das apostasias do Bem, dos sacrilégios do Amor. Olhos onde havia bizarro e cintilante alvoroço alegre de mocidade, qualquer cousa de farfalhante ruflar d’asas por entre festões de flores, sonoridades de cristais e luzes.” (*Evocações*, p. 627)

Contudo, sendo memória, ela é inspiração interna, e sua morte não significará o fim de sua mensagem, mas uma mudança no eu-lírico - o anoitecer da sensibilidade:

Ana foi para mim como uma harpa que deixou, de repente, de soar...  
Ela era, com efeito, a harpa delicada onde eu, adolescente e sem saber como, tirava as harmonias, os sentimentos rítmicos que guardei comigo e que agora aqui vou aos poucos difundindo.  
(...)  
Aquela candidez de virgem tinha luto, aquela madrugada de mulher tinha insônias. (...)  
Desde que Ana morreu começou a cair na minh’ alma uma cinza fria de desolação, uma sombra dolente.  
Ela foi quem primeiro me ergueu a fronte e as mãos para os sublimes Sacrifícios. Foi ela quem primeiro me ungiu com os seus cuidados cordiais. Foi ela quem me deu a comungar a hóstia da Vida com as suas mãos de amor. Ela arejou a minh’alma, deu sol ao meu Desconhecido, deu luar de paz ao meu Sonho.  
(...)  
Com a morte de Ana foi se diluindo a minha sensibilidade, começou de leve, lento, a harmonia velada do meu ser, veio vindo, se difundindo e definindo a Dolência. (*Evocações*, p. 628).

A mesma mulher, portanto, que primeiro lhe inspira a busca, inspira também a morte, inicia-o em ambos os mistérios, eros e tânatos. Para a morte, Antônia, do segundo fétreto, indica o outro caminho, a vivência que se aproxima do limiar por meio da dor, mas

permanece viva. Ela não faz a passagem como Ana. Enquanto o caminho percorrido rapidamente por essa lhe garante uma posição de destaque, Antônia tem o papel da indicadora do limiar que mantém a existência física, ou seja, que permanece do lado de cá dos portões da morte. Já da dor, da dilaceração, do sofrimento excruciante da vida, Carolina, no terceiro féretro, é o símbolo maior.

Em “Talvez a Morte?!...” o símbolo feminino inicia o eu-lírico na experiência de limiar, ao mesmo tempo, do sonho e da morte:

Sob a florescência casta e voluptuosa da lua, numa noite em que eu ia embebido num desses sonhos que nos transportam ainda mesmo acordados, deparei com um vulto de mulher, alta, esgalgada e lívida, vestida de negro e velada pela redoma vaporosa da bruma da lua... (*Evocações*, p. 615)

E ela revela sua posição de musa (em oposição às mulheres “reais”): “quem era, afinal, essa Visão, essa ave de luto e melancolia celeste?! Talvez a Arte?! Talvez a Morte?!” (*Evocações*, p. 616).

“O Sono” trata detidamente o sonho benéfico como aproximação de uma verdade secreta: “Acorda! Fala! Fala! No teu sono pairam neblinas glaciais, as primeiras névoas do esquecimento... As auréolas místicas, os nimbos cintilantes do Sonho, as miragens e os íris, circulam a tua bela e imaginativa cabeça” (*Evocações*, p. 548). O “Sono” traz significativa epígrafe extraída do conto “Eleonora”, de Edgar Allan Poe, para aludir ao acesso àquilo que é secreto:

Ceux qui rêvent éveillés ont connaissance de mille choses qui échappent à ceux qui ne rêvent qu’endormis. Dans leurs brumeuses visions, ils attrapent des échappées de l’éternité et frissonnent, en se réveillant, de voir qu’ils ont été un instant sur le bord du grand secret. (*apud. Evocações*, p. 548).

Já “A Sombra” trata o sonho com ainda maior profundidade metafísica. A imagem referida no título aproxima-se como uma bênção, mas traz desconforto e, em certos momentos, desespero, sendo todo o texto um sonho do qual o eu-lírico logo começa a buscar saída. Tal poema em prosa explora o pânico causado pela proximidade com o inefável, mesmo que, de longe, este seja desejado. O apego à vida, que faz com que mesmo as almas queiram voltar a essa existência em “Metempsicose” e “Recorda!”, também pode aterrorizar o sonhador. Figura onírica, “A Sombra” possui também carnalidade:

Sim! Devia ser em sonhos, num fundo de fosforescências e neblinas, que eu vi a tua sombra, o teu vulto – certo a tua carne, o teu corpo, palpitando vida, caminhando para mim, espectral e ao mesmo tempo vivo, dessa vida que respira, que fala, que olha, que olfata, que gesticula e ondula...  
Sim! Foi em sonhos!  
(...) como se surgisse do caos da Existência, aquela Sombra, muda, mas viva, que caminhava para mim resolutamente, na afirmação vital do Ser. (*Evocações*, p. 641).

Aterroriza-o o reconhecimento de que a figura de sonho era mais do que outro ser, outra criatura isolada, mas parte dele, por ancestralidade, maternidade, raça, sonho, mais ainda, por ser sua fonte: “Mas um mistério maior desolava-me de morte, torturava-me, dava-me o suplício gelado de achar-me *vivo* numa *sepultura*: - o mistério da semelhança!” (*Evocações*, p. 643, grifo nosso). A semelhança significa para o eu-lírico que nele ainda vive aquela criatura morta e, ao mesmo tempo, aponta para sua própria precariedade, seu próprio destino. A morte já estendia os dedos sobre o seu corpo. O aspecto tipicamente positivo da mãe, portanto, é trabalhado em sua simbologia mais ampla e aterradora.

O eu-lírico vê-se na figura materna, transfigurada na morte, ou distancia-se e se identifica como sonhador, como alguém ainda vivo e que necessita da carne e da segurança ilusória de quem está acordado. O eu-lírico teme gritar, pois imagina a mesma correspondência de limiares na imagem, que, por proximidade ou poder secreto, pode ter *vida* pronta a se manifestar, apesar de *fantasma*.

À distância, a imagem parece santa e bendita, enquanto, próxima, afigura-se terrível e demoníaca. Logo, a antítese se dá também entre o desejo de comunhão com a morte e o pavor da mesma comunhão. O terror da união com o transcendente está tradicionalmente ligado ao apego à vida, ao desejo de permanência na matéria. Quanto maior o apego, menor a compreensão de unidade com esse fundamento que, na proximidade, tanto assusta. O desejo que há em geral na obra de Cruz e Sousa, no entanto, indica justamente a compreensão do aspecto benéfico do que, na experiência imediata, pode parecer tão aterrador. Essa é uma expressão característica do pavor da verdade velada:

Os Budas da meditação aparecem sob duplo aspecto, um pacífico, outro colérico. Se você se apegar fortemente ao seu ego e ao seu pequeno mundo temporal, querendo preservar uma vida desejada, aparecerá o aspecto colérico. Mas no momento em que o seu ego se desprende e se entrega, aquele mesmo Buda é experimentado como doador da felicidade. (CAMPBELL, 1990, p. 234).

Enquanto o eu-lírico está vivo, identifica sua existência com o mundo e sente a força do apego impulsionando um grito para libertá-lo daquele sonho transcendente e aterrador. Assim, o desejo de reencontro da mãe é frustrado quando o poeta compreende o sentido profundo da transfiguração que ela sofreu.

O reconhecimento da mãe em si mesmo distorce e amplia a percepção espiritual do próprio eu-lírico, uma experiência que perfectibiliza a sua sensibilidade. A cena remete à iniciação de xamãs e líderes espirituais na ampliação da visão pelo sonho:

E eu abria muito os olhos, assombrado, num espanto mudo... E um silêncio negro e gelado e espessas névoas de sono pesavam no ambiente... E nos olhos passavam-se deslumbramentos cegantes, visões pulverulentas de além-sepulcro... E eu abria cada vez mais os olhos, cada vez mais, cada vez mais... (*Evocações*, p. 644).

Essa proximidade com o *nihil* da existência e o elemento que todo o ser vivo tem em si da essência transcendente motiva que a mãe necessariamente seja deixada no mundo dos mortos no final do texto. A postura do eu-lírico é de consciência trágica que o encontro entre ele e ela seria nefasto. “A Sombra” existe quase desprovida da individualidade como costumam ser as almas em Cruz e Sousa, sendo difícil reconhecê-la, e o próprio filho, por semelhanças, precisa deduzir sua imagem. Ela está transmutada no Nada. E nisso ela encarna a impossibilidade, a incapacidade da *carne* de observar, abarcar, contemplar o *transcendente*:

Mas tu me apareceria tão mudada, tão transfigurada por fluidos, trazendo tão prodigiosos eflúvios de outros mundos, tantos raios doutras esferas, tantas fantásticas expressões e singularidades absolutas da treva de atos, tetos e báratos, que eu, frágil, que eu, matéria humana, que eu, tecido tênue de nervos, me aterrorizaria e sucumbiria de pasmo... (*Evocações*, p. 646-647).

### 3.6 Alquimia e Gênese

Como os símbolos alquímicos fazem o intermédio entre a linguagem de Cruz e Sousa e sua visão metafísica do ser humano e da criação literária, também conectam os sentidos do feminino, como mãe, mulher, amada, com os transcendentais.

A maioria das relações alquímicas que demonstramos anteriormente se aplica ao feminino, como as “cintilações de uma estranha serpente branca e negra” (*Evocações*, p. 615) de “Talvez a Morte?!...”. A serpente de cores opostas é um símbolo comum da pedra filosofal na imagem do ouroborus. Este expressa a eternidade, a junção de opostos e o processo infinito de destruição e reconstrução da matéria. Consideramos produtivo indicar alguns símbolos alquímicos empregados por Cruz e Sousa apenas em seus retratos femininos e como ele os trabalha em conexão com a criação literária.

Discutindo “Capro” e “Iniciado”, mencionamos que “impotentes” é um dos termos mais comuns da obra de Cruz e Sousa para se referir a artistas e pensadores em geral que não conseguem desenvolver uma disciplina de aperfeiçoamento de suas almas e de seus textos. O termo “impotência”, além de referir uma falta de força moral e de resistência para o caminho de pedras do desenvolvimento poético, alinha-se com outras metáforas semelhantes, como a “infertilidade” da matéria, incapaz de construir algo novo e sempre reproduzindo formas

fadadas à destruição no tempo. Da mesma forma, o talento, especialmente do jovem poeta, é marcado de símbolos de fertilidade. “Antífona” clama a toda sorte de mistérios, espíritos e inspirações: “*Fecundai* o Mistério destes versos” (*Broquéis*, p. 63, grifo nosso), e “Anho Branco” (*Evocações*, p.545) trata da Germinação como poder da inspiração na Natureza.

De que forma tais símbolos ligam-se aos alquímicos? Metáforas de sentido sexual relacionam criação literária e geração da vida. Esta, por sua vez, conecta-se diretamente a ventre e útero. Cruz e Sousa une essas idéias em seus limiares, em especial em “*Mater*” (*Evocações*, p. 525). Nesse texto, Cruz e Sousa se refere ao seu corpo com as seguintes palavras: “a magoada Obra de sangue da minha existência” (*Evocações*, p. 646). Comentamos que o sangue reúne diversos elementos metafóricos da pedra filosofal e do líquido da vida associado à *rubedo*. A “Obra”, com letra maiúscula, atenta para a relação (*Opus*). Mas a particularidade do símbolo feminino é referir o local especial, sagrado, da *coniunctio*: o ventre, onde se dará a formação dessa criatura de sangue que é o ser humano.

“*Mater*”, pelo próprio uso do termo em latim, remete o leitor para além do parto literal. Quando o autor se refere a “toda a amargura infinita do majestoso aparato da Vida prestes a surgir do caos, da chama palpitante, prestes a irromper da treva...” (*Evocações*, p. 525), sabemos que põe em cena um sentido muito mais profundo de surgimento, envolvendo a própria formação do universo pela menção mítica do caos primevo. Aproveita a “treva” superior a qualquer *moral* entre destruição e ordem, como o é todo deus ou força que seja fim e princípio. Encontra-se, no poema “Alucinação”, a compreensão cruz-sousiana dessa superação da moralidade que cabe ao caótico início/fim dos tempos:

Para onde tudo vai, para onde tudo voa,  
Sumido, confundido, esboroado, à toa,  
No caos tremendo e nu dos tempos a rolar?

Que Nirvana genial há de engolir tudo isto –  
- Mundos de Inferno e Céu, de Judas e de Cristo,  
Luas, chagas do sol e turbilhões do Mar?! (*Últimos Sonetos*, p. 180)

Ao mesmo tempo, a cena pontual do parto, em “*Mater*”, é sempre recuperada mantendo a posição da mulher, na vivência da cena, em contato com toda essa força e, ao mesmo tempo, protagonista de sua história individual. O retorno à fonte da vida, também término dela, para a geração de um ser humano, resume o limiar com que o autor lida no texto. A cena do nascimento e seu aspecto sublime e, por isso, religiosamente aterrador “me arrastavam ao pensamento da Morte, ao auge do dilaceramento, da aflição” (*Evocações*, p. 526).

O próprio ventre recebe, como caverna do surgimento da vida, a associação mística de tumba, caverna do fim da vida. É o mesmo caso de “Umbral”, por exemplo, em que o eu-lírico, frente a valas feitas para o encanamento da cidade, enxerga, por entre a noite de escuridão do Mistério, a prata da chuva e os fúnebres lampiões da rua, “formidáveis ventres abertos” e pensa “fatalmente na Morte...” (*Missal*, p. 495).

Todo o milagre da vida, do surgimento de todas as nossas capacidades intelectuais mais altas, de toda a percepção mágica e espiritual do ser humano que um simbolista pode ter, é formado na escuridão da matéria e parte da conjunção de duas células opostas, unidas. A formação do ser humano se dá nesse local de rico simbolismo, a barriga de uma mulher, o espaço da passagem da não-existência, do Ser, do Todo, para o ente, o indivíduo, a vida material. A cova representa o mesmo caminho invertido, o retorno para a mesma escuridão, a destruição dessa matéria formada no milagre uterino para o ressurgimento apoteótico da alma, da vida verdadeira, do retorno ao Ser. Em paralelo de linguagem, portanto, são dois dos caminhos da tensão poética conforme trabalhamos: a conjunção no ventre e a falência da antítese ou desmembramento dos termos opostos. E é com essa poderosa significação desses dois espaços que “Canção do Bêbado” termina com a relação antitética entre o restrito espaço da cova e a infinitude da escuridão do Mistério (lembrando a expressão de Baudelaire sobre Delacroix, comentando a arte como “infinito no finito”):

Sim! Bendita a cova estreita,  
Mais larga que o mundo vão,  
Que possa conter direita  
A noite do teu caixão! (*Faróis*, p. 102)

É a mesma escuridão que é transformação do indivíduo, mutação do ser de volta à excelência ideal de nosso surgimento em “Inexorável”:

Na funda treva dessa cova,  
Na inexorável podridão  
Já te apagaste, Estrela nova,  
Na funda treva dessa cova,  
Na negra Transfiguração! (*Faróis*, p. 132)

Como na imagem poética, o nascimento não é uma simples soma, mas sim a amálgama indissociável de dois aspectos que a observação humana contempla separadamente. Da mesma maneira, a pedra filosofal é a própria idealidade do potencial divino tornado pedra, matéria. O ventre é capaz de criar esse ser misterioso que transcende a simples materialidade e, ao mesmo tempo, é por ela constituído.

O Filho, a abertura da “flor maravilhosa e rubra da matéria, gerada na imensa dor” (*Evocações*, p. 527), e a Terra Prometida, “sagrada e extinta, saudosa e verdejante Palestina” (p. 528), preparam a sacralidade do ventre, “onde enfim se oficiara a primeira Missa de Propagação perpétua” (p. 528). Cada pessoa e cada mãe participam de uma experiência litúrgica em seu sentido pleno, pois cada parto repete o mito do surgimento da vida. Como o ritual é a retomada de um mito, o aspecto ritualístico da grandiloquente cena descrita por Cruz e Sousa deve-se a esse reviver.

O ventre, visto como templo, mantém também sua relação com a alquimia, pois o espaço sagrado da conjunção alquímica é o forno da construção da pedra filosofal, o atamor. Ele é análogo, aqui, ao Caldeirão da Regeneração: “o caldeirão tem o poder de transformar a base material em espiritual, a mortal em imortal, de formar a bebida da imortalidade e da regeneração espiritual, e também a bebida da inspiração” (HARDING, 1985, p. 192).

Pode-se compreender que, para o eu-lírico, unir matéria e espírito formando um ser humano é simbolicamente análogo a unir palavra (material) e poesia (Ideal, Beleza) e formar um poema. Como sintetizou Sonia Brayner: “Criar é copular, dar vida, sentir o intenso prazer físico de conquistar um território proibido, apenas permitido aos eleitos, ou, como prefere o poeta, aos Iniciados” (1994, p. 107) – aos Adeptos, conforme os alquimistas. As referidas metáforas de germinação ou infertilidade espalham-se por seus retratos de poetas ideais, autobiográficos e mesmo inimigos. O maior exemplo trágico é “Capro”:

As qualidades que lhe tinham de vir unhas, homogêneas, condensadas para o espírito, dispersavam-se na sensualidade, transformavam-se em instintos puramente sensuais, como que para mais e melhor justificar, agravando, a sua impotência conceitual. (*Evocações*, p. 536).

A relação entre o parto e a geração da pedra filosofal é corroborada pelos alquimistas, que entendem sua busca em analogia com o surgimento da vida:

Como explica Serge Hutin, (...) ‘estabelece-se a analogia entre, de um lado, a gestação e o nascimento do embrião e, de outro, as metamorfoses sucessivas da matéria prima até o nascimento da pedra filosofal, que se costuma comparar a uma criança que, quando sai do seio materno, deve ser alimentada e cuidada com tanta precaução’ (...).

O mais curioso, a esse respeito, é que o ovo seja colocado no atamor e já não se pode mais ver o que se passa em seu interior, sob a pena de se interromper o processo de gestação da pedra, que deve ser feito nas trevas (como o feto no útero). (CARVALHO, 1995, p. 104).

A interconexão entre linguagem alquímica e bíblica também está indicada em sua própria tradição. Os 40 dias, por exemplo, tempo que deve durar a operação inicial no laboratório do alquimista, são correlatos aos 40 dias de dilúvio, de Moisés no Sinai, de Golias desafiando Israel, de Elias em viagem ao monte Horeb ou de Cristo no deserto, entre

inúmeros outros. A cruz é também símbolo alquímico e o selo de Salomão é usado diversas vezes para representar a pedra filosofal. Conforme citação feita por J. J. de Carvalho, Severin Batfroi afirma:

‘não é que a História Sagrada ofereça paralelos fortuitos e providenciais para o desenvolvimento dos trabalhos do Filho da Ciência [leia-se: o alquimista], mas ela é a repetição na escala humana desse mesmo conjunto de operações transcendentais e sagradas’ (p. 12). Enfim, é como se para a alquimia convergissem, sem nenhum conflito, o mito clássico e o mito cristão. (*apud.* 1995, p. 93).

E é exatamente a confluência dos níveis humano e divino que Cruz e Sousa encontra na geração da vida no ventre materno. Nesse sentido, também a metáfora alquímica marca positivamente a carne. E lemos em “Tenebrosa”:

E que a tua vulva veludosa, afinal! vermelha, acesa e fuzilante como forja em brasa, santuário sombrio das transfigurações, câmara mágica das metamorfoses, crisol original das genitais impurezas, fonte tenebrosa dos êxtases, dos tristes, espasmódicos suspiros e do Tormento delirante da Vida... (*Evocações*, p. 557-558).

“Crisol” avalia positivamente seu referente e é a parte do forno onde ocorre a fusão, por exemplo, de metais. O mesmo crisol é a noite em “Monja negra”:

És o imenso crisol, és o crisol profundo  
Onde se cristalizam todas as belezas,  
És o nectar da Fé, de que eu melhor me inundo,  
Ó néctar divinal das místicas purezas. (*Faróis*, p. 129).

Donaldo Schülher, comentando “Vulda” como trocadilho com a “vulva”, observa um “vale de prazer e fonte de vida, sempre sugerindo e sempre velado em: volúpia, vertigem, veludo...” e o “desfalecimento orgástico em que a vida se regenera” (1993, p. 190). O aspecto sexual é diretamente trabalhado em ligação com o brotar da vida e, portanto, associado ao eterno retorno, de que recebe sentido místico.

Se o útero ou o ventre podem simbolizar a vida mítica, sexual e divina, poemas como “Dança do Ventre” ganham interessantes possibilidades de leitura. O ser nele representado com esse poderoso e lascivo ventre é superior, ligado ao surgimento da vida e, portanto, está acima da moralidade humana.

As divindades, em sua magnanimidade, como, por exemplo, o Deus que faz a gênese, mas também o apocalipse, que é misericordioso e ao mesmo tempo dizima seu próprio povo, não se encaixam numa dicotomia entre bem e mal.

Ventre e demônio estão associados na história do satanismo (cf. VILLENEUVE, 2005), por referir à vida material. Portanto, considerando Cruz e Sousa um autor satanista, o

poema também apresenta possibilidades de sentido “não-pecaminosas”, como a valorização revoltosa da carne.

Os textos sagrados mantêm o pavor de qualquer acontecimento natural relacionado ao surgimento da vida, mesmo a menstruação. Santo Agostinho alude ao aspecto escatológico de nosso surgimento propriamente orgânico: “Nascemos entre fezes e urina” (*apud*. BATAILLE, 1987, p. 54). O erotismo, conforme Georges Bataille, funda-se numa destruição do *status quo*, perigosa para a sociedade. Quando se unem dois amantes, tanto pela nudez reveladora quanto pela motivação relacionada ao surgimento de uma nova vida, a ação tem por motor último algo que não está fundamentado no “eu”, contrário, portanto, ao fechamento individual defensivo. Esse sentido já era ressaltado no amor por Schopenhauer, ou seja, que a Vontade ilude dois seres num ato de propagação que essencialmente não serve a eles, como indivíduos, e sim à sua essência comum, como espécie. O contato erótico, que sugere simbolicamente a geração de um novo ser humano, torna-se o momento único em que o abismo entre os dois indivíduos é transposto. Essa transposição, no erotismo, congrega a comunhão com outro ser e a violação do tabu, o que diferencia o ato erótico da atividade sexual animal.

O desejo expresso no poema e o efetivo canto da mulher pecaminosa indicam a valorização dela e de sua lascívia, não do cristianismo que as proíbe. É esse conflito que produz o efeito do erotismo.

A serpente recupera significados ambíguos, conforme nossa discussão do satanismo. A sacralidade do milagroso ventre não permite um julgamento humano sobre bem e mal, e o erotismo implica que tais categorias não podem conter uma criatura na dança do ventre, portanto, na dança da vida. O símbolo desse poder é uma mulher. Os símbolos alquímicos somam-se à elevação do erotismo a nível metafísico, e a experiência estética da poesia atinge patamares propriamente religiosos. A beleza dessa figura é a do “sublime”. Conforme comenta Joseph Campbell, em “O Poder do Mito”, essa categoria abarca o que transcende a compreensão humana. A beleza é percebida por meio do reconhecimento do monstruoso como aquilo que não pode ser contemplado em plenitude por nossas categorias mortais. Uma vastidão de espaço, por exemplo, ou a:

energia prodigiosa, a força e o poder. Conheci um bom número de pessoas que estavam na Europa Central durante o auge dos bombardeios anglo-americanos em suas cidades; muitos deles descreveram essa experiência desumana não apenas como terrível, mas também como sublime. (...)

Quando falo monstro quero dizer alguma presença, ou uma aparição, que abala todos os nossos modelos de harmonia, ordem e conduta ética. Por exemplo, Vishnu no fim do mundo aparece como um monstro. Lá está ele, devastando o universo, primeiro com o fogo e depois com um sangue torrencial que extingue o fogo e todas as coisas. (...) É Deus no papel de destruidor. Tais

experiências ultrapassam julgamentos éticos ou estéticos. A ética é eliminada. Isso porque em nossas religiões, com a ênfase dada ao humanismo, há também um destaque para o ético; Deus é qualificado como bom. Não, não! Deus é horrível. Nenhum deus capaz de inventar o inferno pode ser candidato ao Exército da Salvação. (1990, p. 232-233).

Consideremos as palavras de um notório admirador de “monstruosidades”:

embora o crime não possua o tipo de delicadeza encontrado na virtude, não é ele sempre mais sublime? (...) Será que nos cabe sondar as leis da natureza, ou decidir se, sendo-lhe o vício tão necessário quanto a virtude, ela talvez nos inspire de modo igual um pendor para um ou para a outra, em razão de suas necessidades próprias? (SADE, 2006, p. 19-20)

O “demônio sangrento da luxúria” de “Dança do Ventre” evoca o monstro que fascina por seu caráter destrutivo, atraindo o poeta com seu “sensualismo quente”. Com sentidos análogos, portanto, à “Lésbia”:

Lésbia nervosa, fascinante e doente,  
Cruel e demoníaca serpente  
Das flamejantes atrações do gozo. (*Broquéis*, p. 65).

O terror que o eu-lírico sente na proximidade com sua mãe em “A Sombra” é o mesmo da iminência do parto em “*Mater*”. São aspectos diferentes de presentificação dessa força assustadora que é o surgimento da vida, a mesma que nos espera em nossa morte. Quem eleva o tema da poesia de Cruz e Sousa ao alto da montanha de Deus, nesse olhar que enfrenta o pavor da transcendência, é a figura feminina.

Terminado o parto em “*Mater*”, o momento solene e limítrofe chega ao fim e mãe e filho são separados, como se posicionados em lados opostos do limiar de nascimento e morte que ela conjurou. Tal paralelismo reforça o eterno retorno da existência material, que precisa retornar daquele limiar à repetição do sofrimento, agora numa nova vida, o filho. Da imagem poética do nascimento para a antítese entre mãe e filho, transita-se numa terra de limiares místicos pelo olhar de Cruz e Sousa.

Sem seguir uma religião específica, o poeta atinge a expressão de determinados temas e aspectos do limiar que são comuns à religiosidade humana. A carne é sempre sagrada quando nasce sob o regime de uma deusa natural, onde a terra e, portanto, os corpos são o próprio elemento da deusa e da criação. Essas outras religiões, assim como a católica, demonstram como a mulher divinizada e a figura da lua iluminam seus poemas.

Percebe-se em sua poesia que, quando se atinge um fundo comum do sentimento religioso, a referência a diferentes culturas torna-se apenas a escolha de diferentes roupagens.

Algumas destas já foram abordadas neste trabalho, pois a divindade feminina mescla-se com o simbolismo da morta ou da mulher no sonho, por exemplo.

Seria difícil discutir até que ponto as figuras divinas são símbolos definidos do transcendente indefinido ou se a própria indefinição é o símbolo divino. Cruz e Sousa começa, em “Antífona”, referindo-nos talvez a forma mais direta, e já indefinida, de sua percepção, que encontra no feminino o que está no limite da experiência humana:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras  
De luares, de neves, de neblinas!...  
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...  
Incensos dos turíbulos das aras... (*Broquéis*, p. 73).

Alquimicamente, Cruz e Sousa refere-se à noite como “Hóstia negra dos Sonhos brancos que eu eternamente comungo!” (*Evocações*, p. 539), mantendo o tratamento especial dos sonhos e expandindo o seu trato feminino das personagens antropomórficas para os sentidos religiosos e míticos que confere à lua, à noite ou às brumas.

A fertilidade ligada à criação poética também se estende à manifestação das antigas deusas associadas à lua como em “Anho Branco”:

esse corpo branco de brancura olímpica de deusa – ode das odes vivas, Cântico dos Cânticos, Via-Láctea transfundida em carne – parecia ter a influência misteriosa de um silfo alado, parecia derramar, por aqueles horizontes augustos, o luar de imensos e voluptuosos pesadelos dos fenômenos infinitos da Germinação... (*Evocações*, p. 547).

A materialidade figura ainda em mulheres quase divinas, que romperam o limite e nos comunicam, neste mundo, a morte, como “Múmia”.

Múmia de sangue e lama e terra e treva,  
Podridão feita deusa de granito,  
Que surges dos mistérios do Infinito  
Amamentada na lascívia de Eva. (*Broquéis*, p. 65).

Figuras individuais, simultaneamente semelhantes a uma morta e a um princípio de morte, são comuns. Alguns exemplos de figuras divinizadas, às vezes sem referência a uma plausível musa de carne e osso, são “Noiva da Agonia”, “Visão da Morte”, “Aparição” (a Virgem Maria), “Ângelus”, “Monja Negra” (novamente a noite) e “*Alma Mater*”.

O agrupamento dessas figuras divinas fica incompleto sem a menção de outros poemas, geralmente dissociados por seu caráter sexual. Porém, “Afra”, “Dança do Ventre” e outros textos, se interpretados como poemas que se focam no “inconsciente”, origem de

forças da vida que comandam a carne ou o espírito, remetem também a um sentido divino da figura feminina. Ela é aproximada de um materialismo ancestral.

“Tulipa Real” associa carne e divindade de forma natural:

Carne opulenta, majestosa, fina,  
Do sol gerada nos febris carinhos,  
Há músicas, há cânticos, há vinhos  
Na tua estranha boca sulferina.

A forma delicada e alabastrina  
Do teu corpo de límpidos arminhos  
Tem a frescura virginal dos linhos  
E da neve polar e cristalina.

Deslumbramento de luxúria e gozo,  
Vem dessa carne o travo aciduloso  
De fruto aberto aos tropicais mormaços.

Teu coração lembra a orgia dos triclinios...  
E os reis dormem bizarros e sanguíneos  
Na seda branca e pulcra dos teus braços. (*Broquéis*, p. 79).

Em “A Flor do Diabo”, a figura feminina nasce da própria luxúria e supera mesmo o diabo na perpetuidade de sua existência, sendo, portanto, o anseio carnal mais permanente que o símbolo cultural para a sua origem.

Mas hoje o Diabo já senil, já fósil,  
Da sua Criação desiludido,  
Perdida a antiga ingenuidade dócil,  
Chora um pranto noturno de Vencido. (*Faróis*, p. 105).

A figura divina central em Cruz e Sousa, no entanto, é a Lua. Muitos de seus poemas referem-se diretamente a ela, que pode adjectivar musas, inspirações, sonhos e belezas. Ela é também sua principal figura pagã, considerando a forte associação dela com deusas como Isis, Afrodite, Astarte e Istar.

A adoração da lua tem ainda um carácter herege (Dt: 4, 19). Qualquer deusa, na Bíblia, é uma Abominação. No entanto, não há tom de revolta na adoração de Cruz e Sousa. A tranquilidade da mudança de símbolo, que podem ser anjos, estrelas ou a lua, reforça não ser por satanismo que Cruz e Sousa adora a lua, mas por buscar uma linguagem para sua supersensibilidade do divino.

Em sua branquidão e frieza, a lua permite um olhar sobre a mulher que revela todo o seu potencial formal e simbólico, não discutindo suas máscaras sociais nem seu corpo. Joseph Campbell comenta:

A fórmula de Joyce para a experiência estética é que ela não o leva a querer possuir o objeto. A um trabalho de arte que o leva a querer possuir o objeto representado, ele chama de pornografia. A verdadeira experiência estética tampouco provoca em você a crítica ou a rejeição do objeto; a isso ele chama didática ou crítica de arte. A experiência estética é uma simples contemplação do objeto. Joyce diz que você põe uma moldura ao redor do objeto e o vê primeiramente como uma coisa e, vendo-o desse modo, toma consciência da relação entre as partes, de cada parte com o todo e deste com cada uma das partes. E, quando o artista físgou um ritmo feliz, você experimenta o esplendor. Você foi pego num raptó estético. É a epifania. É o que, em termos religiosos, poderia ser pensado como a revelação do princípio crístico em todas as coisas. (CAMPBELL, 1985, p. 231).

Cruz e Sousa, que vê no mundo o símile da perfeição metafísica e na mulher a forma ideal de comunicação entre a beleza e o mundo falho dos opostos, escreveu uma série de poemas com sua leitura da aproximação entre a experiência estética e a religiosa. Num grupo de poemas, ele descreve o corpo da mulher associado aos aspectos transcendentés que busca, e sua admiração culmina no todo. Esses poemas são: “Cabelos” (I), “Olhos” (II), “Boca”(III), “Seios”(IV), “Mãos” (V), “Pés” (VI), “Corpo” (VII).

Em partes e no todo, o feminino, distante, isolado, está entregue a uma contemplação elevada. Para que haja essa percepção religiosa do corpo, nesses casos, é importante que o desejo de posse não esteja presente. Não significa afirmar que o desejo e a lascívia não existem nos poemas, mas sim que não se trata de transpor a linha de cor nem de uma vitória violenta de luxúria; o corpo feminino, em todo o seu esplendor carnal e santo, está exposto como um dom da Natureza, entregue ao olhar do poeta. A morte e a vivacidade do corpo, a carnalidade e o aspecto espiritual convivem também internamente nesses poemas. Como exemplo, referimos “Mãos”:

Ó Mãos ebúrneas, Mãos de claros veios,  
Esquisitas tulipas delicadas,  
Lânguidas Mãos sutis e abandonadas,  
Finas e brancas, no esplendor dos seios.

Mãos etéricas, diáfanas, de enleios,  
De eflúvios e de graças perfumadas,  
Relíquias imortais de eras sagradas  
De antigos templos de relíquias cheios.

Mãos onde vagam todos os segredos,  
Onde dos ciúmes tenebrosos, tredos,  
Circula o sangue apaixonado e forte.

Mãos que eu amei, no féretro medonho  
Frias, já murchas, na fluidez do Sonho,  
Nos mistérios simbólicos da Morte! (*Faróis*, p. 155)

O aspecto feminino é cantado com a total despersonalização da musa. A dissociação possível entre os poemas passa a idéia de que eles tratam efetivamente das partes do corpo

feminino, mas de ninguém em particular. Morte, branco, negro, noite, lua, corpo-templo, exotismo tropical e oriental, flores do mal, tédio, sangue, sonho, paganismo e cristianismo, tudo é reunido em harmonia no corpo da mulher, conforme indica o último poema do grupo:

As formas imortais, claras e ufanas,  
Da graça grega, da beleza pura,  
Resplendem na arcangélica brancura  
Desse teu corpo de emoções profanas. (*Faróis*, p. 156).

Cruz e Sousa mantém ainda na lua a comunicação entre o alto e o mundano. O poeta acrescenta a esta comunicação a fertilidade das antigas deusas lunares em “Fulgores da Noite”:

E agora, o luar, que veste as noites de noivas, desdobra suntuosamente as suas tules delicadas e os seus luxuosos cetins brancos, imaculados.  
Fecundam-se os grandes campos, quietos na nívea luz da Lua, no clarão que dela jorra, dormente e doce. (*Missal*, p. 473).

É traço marcante das divindades lunares antigas, incluindo a grega Deméter, que seu poder de fecundidade fosse manifesto mesmo pela simples iluminação que a lua irradia. Elas não apenas fertilizam as sementes e os campos, como as próprias mulheres. “Frequentemente o papel principal das parteiras era o de fazer preces e oferendas adequadas à lua, assegurando um bom parto às mulheres” (HARDING, 1985, p. 51). Deusas da lua de todo o mundo “são as mães de toda a vida na terra; são provedoras de fertilidade; e também são as destruidoras do mundo, especialmente através de inundações” (HARDING, 1985, p. 150). A ligação da “*Mater*” com o surgimento e a morte do ser humano ressoa com a religiosidade do tratamento da lua divinizada:

A deusa da Lua era, assim, tanto a provedora de vida e da fertilidade, como a controladora dos poderes destrutivos da natureza. Para os antigos, seu caráter contraditório era um fator essencial e francamente reconhecido. (HARDING, 1985, p. 157).

A lua é ainda associada ao renascimento, por seu ciclo constante. A exploração desse tema levou religiões antigas a tratarem-na como local de julgamento ou como símbolo da divindade que julgava os mortos, podendo garantir-lhes a vida eterna ou o retorno ao mundo material, dois movimentos contemplados pela poesia de Cruz e Sousa.

A compreensão do ilusionismo da matéria, mera vestimenta da verdade que está além, é atingida também pelo levantamento do véu dessa deusa, análogo ao encontro do corpo das musas cruz-sousianas. O renascimento espiritual (ou seja, a compreensão da existência de um

plano transcendente) e a vida desse ressurgimento são atingidos pela relação com a deusa lunar.

Acrescenta-se que a “música, que é associada com a lua, sempre foi reconhecida como tendo qualidades mágicas” (HARDING, 1985, p. 291). Em Cruz e Sousa, a música é, muitas vezes, ligada à lua, desde o primeiro poema, “Antífona”. Em “Música Misteriosa”, a luz fertilizadora, em seus diversos sentidos, se faz expressamente presente:

Tenda de Estrelas níveas, refulgentes,  
Que abris a doce luz de alampadários,  
As harmonias dos Estradivários  
Erram da Lua nos clarões dormentes...

Pelos raios fluídicos, diluentes  
Dos Astros, pelos trêmulos velários,  
Cantam Sonhos de místicos templários,  
De ermitões e de ascetas reverentes...

Cânticos vagos, infinitos, aéreos  
Fluir parecem dos Azuis etéreos,  
Dentre os nevoeiros do luar fluindo...

E vai, de Estrela à Estrela, à luz da Lua,  
Na láctea claridade que flutua,  
A surdina das lágrimas subindo... (*Broquéis*, p. 87).

Por fim, mesmo o distanciamento da mulher astral pode ser relativo, como comprova a imagem da “Monja”, na última estrofe:

Então, ó Monja branca dos espaços,  
Parece que abres para mim os braços,  
Fria, de joelhos, trêmula, rezando... (*Broquéis*, p. 67).

E a reza recupera o aspecto transcendente (distante) em outra forma. A mulher divina, morta, sonhada, musa ou real serve de símbolo crucial para a relação de limiar que o poeta mantém.

A imagem feminina é a principal guia de Cruz e Sousa para a descoberta e espera desse limiar e, por esse motivo, divide-se entre os aspectos da tensão poética, portando em si aspectos ambíguos e contraditórios em convívio, até que a Quimera seja revelada no *coniunctio* da morte.

## 4 CONCLUSÃO

A descrição minuciosa de qualquer objeto ainda é incompleta. Uma cadeira, por exemplo pode ser uma arma. Como explicação, tal frase seria insuficiente, mas pode ser uma característica que faltaria a uma detalhada descrição de suas partes e materiais. A contradição, no poema, presentifica esse objeto em sua riqueza, que é, em si, contraditória e incompletamente compreendida sempre que a tentamos descrever. Assim, pelo efeito das palavras escolhidas e combinadas corretamente, o poeta busca criar um sentido que transcenda os limites da expressão verbal.

Desafio de linguagem ainda maior, o poema não é a expressão de objetos do mundo, mas de algo indefinido, que precisa ser expresso por meio desses objetos, referidos pela linguagem do poema. A poesia, conforme trabalha os símbolos construídos a partir do mundo, aproxima-se da busca religiosa, também perseguidora de uma verdade não-imediata e, portanto, igualmente insatisfeita com a linguagem para manifestar seu fim. Para nomear o Tao, ou a transcendência católica, palavras são insuficientes. Cair do Éden significa encontrar apenas o mundo de opostos, passado ou futuro, vivo ou morto, masculino ou feminino, ser ou não ser. A junção desses opostos, no entanto, é sua própria transcendência.

A eternidade dessa transcendência está fora do tempo, e nosso presente é a única experiência verdadeira e eterna. Viver ou morrer, ser ou não, numa visão metafísica, são estágios num eterno fluxo. Mulher e homem partiram de um mesmo princípio, em muitas mitologias, mesmo bíblicas: um ser primordial e andrógono.

A imagem poética capta tal realidade transcendente e que reúne o que conhecemos por opostos, como afirma Octavio Paz. A alquimia, que estuda a materialização em vida do ideal, serve, em Cruz e Sousa, para a analogia com esse trabalho da linguagem. A metáfora antitética (linguagem) materializa a transcendência (poesia, ideal) na criação literária (poema, pedra filosofal).

A tensão da imagem poética indefine as arestas semânticas de todos os vocábulos, desacorrentando sentidos cotidianamente fixos, deixando o leitor suspeito de sua própria leitura. Conforme as palavras são libertadas de usos fixos, os sentidos múltiplos que a poesia permite a elas reavivam-se, e cada vocábulo torna-se um símbolo, predisposto à constante releitura.

Nesse processo, aquelas palavras que são aceitas facilmente como símbolos, tais como “Satã”, “Cristo”, “Sombra”, perdem a fixidez que o uso cotidiano também lentamente impõe a

elas. Mesmo assim, podem ser fechadas por interpretações psicanalíticas voltadas para o autor e não para o eu-lírico, leituras cristãs que enfatizam o puritanismo (independente da variedade de ênfases que o cristianismo possui) e leituras que entendem o satanismo literário atrelado unicamente a Satã, diminuindo a manifestação revoltosa, sexual e macabra de que Lúcifer fora apenas um símbolo. Somam-se a tais “símbolos” palavras cotidianas de potencial simbólico menos óbvio, por seus “referentes” serem reconhecidos no mundo, como “poeta”, “mulher” ou “África”.

No entanto, a poesia de Cruz e Sousa volta-se contra esses usos cotidianos, quebrando as associações que todos esses símbolos possuem no uso comum da língua, aproveitando uma profundidade alusiva facilmente despercebida no dia a dia. Os sentidos que vão, assim, se construindo, estão à mercê de uma chave de ouro que pode ressignificar tudo o que entendíamos até ali sobre o tema e o efeito do poema, de forma que o leitor presente que o significado do texto transcende a percepção comum das palavras que compõem a poesia.

Cruz e Sousa, portanto, não oferece um chão firme e confortante. Para exercitarmos nossa leitura, no entanto, dependemos desse mesmo chão, e, por motivos diversos, muitas vezes sem nos atentarmos para a leitura que impomos ao texto, determinados símbolos, determinadas palavras, tornam-se literais para nós, guias provisórios para desenvolvermos a leitura. No presente trabalho, por exemplo, em nenhum momento referimos leituras que supusessem que a “morte” metaforicamente trate de qualquer transformação durante a própria vida, como a passagem da infância para a idade adulta, por exemplo. No entanto, não existe limitação ao símbolo que não permita esse tipo de leitura. Aqui, interpretamos o tema praticamente de forma literal.

Como durante o ato de leitura, algum chão sempre é necessário para a expressão de uma interpretação num texto analítico. O poeta, no entanto, não pode ser culpado pelo chão que utilizamos. Não é nosso papel julgá-lo eticamente a respeito de leituras que nós mesmos criamos ao tratar literalmente aquilo que ele utilizou metaforicamente. Trabalhamos com um eu-lírico e com nossos próprios olhos, num certo sentido, não com um personagem histórico que abre um túnel do tempo para que acessemos sua mente ou sua intimidade.

Nunca esquecendo esse limite de qualquer leitura, apegamo-nos aos trânsitos constantes e incertos de sentido, seguindo o questionamento de críticos como Gloria Carneiro do Amaral, Zahidé Lupinacci Muzart, Sonia Brayner, Franklin de Oliveira, Massaud Moisés, Maria Helena Camargo Regis, entre outros, para confrontar as leituras desenvolvidas por muitos críticos extremamente marcantes no ensino de literatura. Buscamos sacudir as associações feitas e repetidas sobre alguns dos principais símbolos da obra de Cruz e Sousa.

Começamos, assim, pelo desenvolvimento de algumas leituras em choque de seus textos, particularmente abordando satanismo, cristianismo, visões sobre o corpo e o diálogo com a Europa, questionando a época e as influências que captou o poeta.

Essa sacudida inicial era importante para encontrarmos a estrutura que pretendíamos tratar como base, ou seja, a antítese ou tensão, alquimicamente fazendo a conjunção e, ao mesmo tempo, dispersando sentidos. A antítese serviu para demonstrar que, além de a linguagem ser plurissignificativa superficialmente (conforme nossa discussão de símbolos, como o corpo, as virgens, Satã), a imagem poética quebra o discurso prosaico de tal forma que as possibilidades de leitura se multiplicam, e a tensão de sentidos da antítese perpassa a obra em todos os seus níveis, sendo análogo o limiar, por exemplo, entre sacralidade e profanação e toda a estrutura sonora, semântica e sintática que a constrói, assim como os personagens e movimentos do eu-lírico que a expressa.

Uma leitura que demonstre esse jogo constante de limiares depende de considerações amplas do simbolismo de cada palavra, precisando abandonar a leitura da obra de Cruz e Sousa socialmente voltada para a questão do negro no Brasil. Essa questão não é considerada descartável na interpretação de sua poesia, mas está longe de ter primazia sobre outras interpretações ou de explicar o fundamento último, a razão de existir e o sentido de sua obra. Qualquer leitor, frente ao texto, está livre em sua exploração dos significados que ali encontrar. O estudo acadêmico da obra do poeta também ganha analisando as possibilidades de leituras que esse leitor enfrenta. Sem a iniciação didática sobre a obra, não necessariamente se lê Cruz e Sousa como “um poeta negro”. Explorando essas outras leituras, podemos entender mais profundamente o trabalho poético e a riqueza do poeta catarinense por outros caminhos que sua poesia pode construir.

A busca por novas leituras e a imagem poética guiam as interpretações dos últimos símbolos tratados neste trabalho: a cor negra e o feminino. Se exercitamos leituras que contemplem sentidos opostos, como o poeta faz para construir suas antíteses, e não acreditamos que símbolos com o peso de tradição de “branco” e “preto” sejam restritos à melanina, não apenas estes, mas a mulher, a mãe, a santa, a virgem e a própria virgindade, o sexo e a sexualidade, todos esses símbolos, com seus sentidos sociais e metafísicos, não parecem nem esquecidos, nem supervalorizados pelo poeta. Podendo apropriar-se de um linguajar socialmente estabelecido, na poesia, no vulgo, na cristandade, podendo criticar essa mesma linguagem, retrabalhar sentidos, revelar a contradição de um poema numa chave de ouro, enfim, utilizar todas as potencialidades do discurso poético (não apenas as trabalhadas neste estudo), Cruz e Sousa efetivamente cria novos sentidos, como simbolista que era.

A apropriação de discursos estabelecidos demonstra claramente que o uso da linguagem em si é um aspecto social de qualquer texto, o que não deve ser subestimado em poetas metafísicos. Esse diálogo com a sociedade se renova, permitindo que novos leitores encontrem sentidos na poesia, e que essa possa comunicar sempre algo relevante e novo. Tal sentido geralmente é relacionado ao tema, mas esse apenas cria uma ilusão de centro do texto. A Dor, por exemplo, é um tema comum de seu trabalho e também uma ligação com o mundo à sua volta, com toda experiência humana, mas é o trabalho de linguagem dessa dor que permite seu trânsito para os mais diferentes sentidos e experiências, para as vivências múltiplas e contraditórias de cada leitor. Tal multiplicidade não pode ser resumida em palavras prosaicas, mas pode ser desenvolvida e explorada em imagens poéticas.

A antítese com que se produz a imagem pode ainda ser trabalhada em suas “falências de efeito”, ou seja, na aparente dissolução do par, como em “Capro”, ou na perfeita união alquímica do “Iniciado”, em que os opostos indicam a criação de um terceiro elemento que supera a tensão que os constrói (mas Cruz e Sousa apenas o indica, não destruindo o símbolo nessa simbiose).

O choque variado de tantas antíteses remete, muitas vezes, o leitor à impossibilidade de paráfrase do texto. Ou seja, sua compreensão de leitura não pode ser facilmente expressa sem ficar muito aquém do poema. O silêncio que guarda o segredo, e que o poeta expressa apenas pelo abandono da linguagem, pela imagem poética, também se produz na leitura. Seja antítese, alquimia, amálgama, religiosidade, metafísica ou nirvana, apenas na linguagem poética, conjugando opostos, “não se produz o sem-sentido ou o contra-sentido, e sim algo que é indizível e inexplicável, exceto por si mesmo. Outra vez: o sentido da imagem é a própria imagem” (PAZ, 1982, p. 137). Assim, a própria linguagem poética, quando atinge o estágio do transcendente que busca o poeta, quando toca o incomunicável, torna-se também silêncio, deixando de ser linguagem, passa a ser inexpressável como o objeto de sua busca, ainda sendo, contraditoriamente, expressão verbal.

O pensamento budista, que expressa os opostos da existência no Tao, não é diferente da linguagem cruz-sousiana, que explora os sentidos da contradição, a tensão no limiar entre vida e morte até o próprio sentido das palavras, opostos na antítese propriamente gramatical, passando pela interação do poeta perfeccionista com a realidade social, pelas passagens da vida para as maturidades social e sexual, e pelas analogias do parto, do milagre, do casamento e da metáfora alquímica. “As bodas alquímicas não são diversas das humanas” (PAZ, 1982, p. 126). A linguagem está aquém de tudo. O fim é o silêncio.

Considerar o poeta como simbolista, em nosso entender, supõe em si que todos os símbolos são móveis. Poderíamos considerar, portanto, que não haja uma possível leitura geral da obra, o que seria simples desistência no extremo da estética. Considerando que todas as leituras sejam válidas e a discussão seja relevante para o entendimento da poética, podemos assumir que a estrutura é nossa própria leitura geral, ou o que a gera. Logo, a leitura ampla da obra pode não se centrar no tema, mas na construção de todos os símbolos. E a ligação entre todos esses limiares, símbolos de tensão, analogias e a música que indica e subjaz a todos eles parece indicar que, como a contemplação da Natureza que Cruz e Sousa tanto refere, a postura que propõe sua poética é análoga à imagem. Ou seja, pode-se afirmar que é válido para todo o estilo lírico que a atitude última frente ao poema seja o próprio poema ou o silêncio. Mas Cruz e Sousa construiu a estrutura de toda a sua linguagem na expressão desse silêncio. Este último não é o literal da página em branco, como em Mallarmé, mas sim o silêncio em todas as suas manifestações verbais.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. Trad. José L. Grunnewald et al. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores).

AMARAL, Gloria Carneiro do. **Aclimatando Baudelaire**. São Paulo: ANNABLUME, 1996. (Coleção Parcours).

\_\_\_\_\_. Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire. **Travessia**, Florianópolis: UFSC, n. 26, 1º semestre, 1993.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ANGORAN, Anasthasie Adjoua. **Gonçalves de Magalhães, Cruz e Sousa e Solano Trindade**: três manifestações da presença francesa na literatura brasileira; um olhar africano. 2004. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

ARNOLD, Paul. **Esotérisme de Baudelaire**. Paris: J. Vrin, 1972. (Coleção *Essaie d'art et de philosophie*).

ASSIS, Machado de. **Crítica e variedades**. São Paulo: Globo, 1997. (Obras completas de Machado de Assis).

ASSUNÇÃO, Ronaldo. Uma leitura polifônica de Cruz e Sousa. **Travessia**, Florianópolis: UFSC, n. 26, 1º semestre, 1993.

BALAKIAN, Anna. Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BARBOSA, Walter. Aspectos metafísicos no Simbolismo de Cruz e Sousa. 1972. In: COUTINHO, Afrânio. (org.) **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. (Coleção Fortuna Crítica, 4).

BAREAU, André. **Buda**. Trad. Maria de Lourdes Penedo. 2ª ed. Lisboa: Editorial Presença / Martins Fontes, 1975.

BASTIDE, Roger. **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Martins, 1943. Mosaico, 4 v.

\_\_\_\_\_. **Poetas do Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Duas Cidades, 1997. (Coleção Críticas Poéticas, 5).

BATTAILE, Georges. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. **Les fleurs du Mal**. Paris: La bibliothèque Gallimard, 1999.

\_\_\_\_\_. Mon cœur mis a nu. In: \_\_\_\_\_. **Œuvres complètes de Baudelaire**. Paris: Pléiade, 1954.

\_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006. (Coleção Grandes Traduções).

BÍBLIA SAGRADA. 50ª ed. Petrópolis: Editora Vozes; Brasília: Imprimatur, 2005. Edição da família.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 42ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. 7ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. Sob o signo de Cam. In: \_\_\_\_\_. **Dialética da colonização**. 4ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

BRAYNER, Sonia. Cruz e Sousa expressionista. In: SOARES, Iaponan e MUZART, Zahidé L. (org.). **Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal**. Florianópolis: UFSC, 1994.

\_\_\_\_\_. Esoterismo e estética: **Evocações** de Cruz e Sousa. *Travessia*, Florianópolis: UFSC, n. 26, 1º semestre, 1993.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. 12ª ed. São Paulo: Palas Athena, 1995.

CANDIDO, Antonio. Navio Negreiro. In: \_\_\_\_\_. **Recortes**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

\_\_\_\_\_. Os primeiros baudelairianos. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

\_\_\_\_\_. Roger Bastide e a literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Recortes**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

CARVALHO, José Jorge de. In: **MUTUS LIBER: o livro mudo da alquimia**. São Paulo: Attar, 1995.

CLEMENTE, Ir. Elvo. Elementos simbolistas em *Missal* e *Broquéis*. **Travessia**, Florianópolis: UFSC, n. 26, 1º semestre, 1993.

COUTINHO, Afrânio. (org.) **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. (Coleção Fortuna Crítica, 4).

CRUZ E SOUSA, João da. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

DIAS, Teófilo. **Poesias Escolhidas**. São Paulo: Comissão de Literatura do Conselho Estadual de Cultura, 1960.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

GERALDO, José. **Cem anos com Cruz e Sousa**. 2ª ed. Brasília: CEUB: LGE, 1998.

GÓES, Fernando. Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo. In: \_\_\_\_\_. **O espelho infiel**: estudos e notas de literatura. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética simbolista**. São Paulo: Cultrix, 1985.

HARDING, M. Esther. **Os mistérios da mulher**. São Paulo: Paulinas, 1985. (Coleção Amor e Psique)

KERÉNYI, Carl. **Dioniso**: imagem arquetípica da vida indestrutível. Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

LEFRANC, Jean. **Compreender Schopenhauer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.

LEMINSKI, Paulo. **Cruz e Sousa**: o negro branco. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Encanto Radical, 24).

LISBOA, Henriqueta. Cruz e Sousa. 1955. In: COUTINHO, Afrânio (org.) **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. (Coleção Fortuna Crítica, 4).

LÔBO, Danilo. Cruz e Sousa: o Assinalado. **Travessia**, Florianópolis: UFSC, n. 26, 1º semestre, 1993.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Poesia e vida de Cruz e Sousa**. São Paulo: Editora das Américas, 1961. (Coleção Poesia e vida).

MEIRELES, Cecília. **O Espírito Victorioso**. 1929. Tese apresentada ao concurso da cadeira de literatura da Escola Normal do Distrito Federal, Distrito Federal, 1929.

MERCIER, Alain. **Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste**. (1870 – 1914): I Le symbolisme français. Paris: A. –G. Nizet, 1969.

MICHAUD, Guy. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1961.

MOISÉS, Massaud. **O Simbolismo**. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1967. (Coleção A Literatura Brasileira, 4).

\_\_\_\_\_. Três estudos sobre Cruz e Sousa. 1959. In: COUTINHO, Afrânio. (org.) **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. Coleção Fortuna Crítica; 4 v.

\_\_\_\_\_. **A literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2ª ed., 1965-1967. 4 v. O Simbolismo.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma história do diabo**: séculos XII-XX. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987. 1 v. (Coleção Textos).

MUZART, Zahidé Lupinacci. Cruz e Sousa e o trabalho da arte. In: SOARES, Iaponan e MUZART, Zahidé L. (org.). **Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal**. Florianópolis: UFSC, 1994.

\_\_\_\_\_. O 'popular' na poesia do jovem Cruz e Sousa. **Travessia**, Florianópolis: UFSC, n. 26, 1º semestre, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NUNES, Cassiano. Cruz e Sousa e o mito do poeta como herói moral. **Travessia**, Florianópolis: UFSC, n. 26, 1º semestre, 1993.

OLIVEIRA, Franklin de. Cruz e Sousa. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 14 de setembro, 1957. In: \_\_\_\_\_. **A fantasia exata: ensaios de literatura e música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1959.

\_\_\_\_\_. Os simbolistas. In: **Literatura e civilização**. Rio de Janeiro: Difel; Brasília: INL, 1978.

PÁDUA, Antônio de. À margem do estilo de Cruz e Sousa. 1946. In: COUTINHO, Afrânio. (org.) **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. (Coleção Fortuna Crítica, 4).

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEYRE, Henri. **A literatura simbolista**. São Paulo: Cultrix: USP, 1983.

POE, Edgar Allan. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura: através de textos comentados**. 5ª ed. revisada e aumentada. São Paulo: Ática, 1978.

RABELLO, Ivone Daré. **Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa**. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2006.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Cruz e Sousa: o poeta das intensas quimeras do desejo. **Travessia**, Florianópolis: UFSC, n. 26, 1º semestre, 1993.

REGIS, Maria Helena Camargo. **Linguagem e versificação em Broquéis**. Porto Alegre: Movimento, 1976. (Coleção Santa Catarina, 9).

RIBEIRO, Joaquim. Vestígio da concordância bantu no estilo de Cruz e Sousa. 1947. In: COUTINHO, Afrânio. (org.) **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. (Coleção Fortuna Crítica, 4).

RUFINONI, Simone Rossinetti. **A forma negra da morte**: um estudo do satanismo no poema em prosa de Cruz e Sousa. 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

SACHET, Celestino. O ‘inditoso Cruz e Sousa’ de Silvio Romero e o ‘malogrado poeta negro’ de José Veríssimo. **Travessia**, Florianópolis: UFSC, n. 26, 1º semestre, 1993.

SADE, Marquês de. **Os 120 dias de Sodoma ou a escola da libertinagem**. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2006.

SCEPI, Henri. Arrêt sur lecture 5. In: BAUDELAIRE, Charles. **Les fleurs du Mal**. Paris: Gallimard, 1999.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do amor, metafísica da morte**. Trad. Jair Barbosa. 2ª ed. Revisão técnica e da tradução Maria Lúcia Mello Oliveira Cacciola. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. **O mundo como vontade e como representação**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

\_\_\_\_\_. **Sobre a visão e as cores**. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

SCHÜLER, Donald. A prosa de Cruz e Sousa. **Travessia**, Florianópolis: UFSC, n. 26, 1º semestre, 1993.

SILVEIRA, Tasso da. Cruz e Sousa e a crítica. 1946. In: COUTINHO, Afrânio. (org.) **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. (Coleção Fortuna Crítica, 4).

\_\_\_\_\_. **Cruz e Sousa**: poesia. Rio de Janeiro: Agir, 1957.

SOARES, Iaponan. **Ao redor de Cruz e Sousa**. Florianópolis: UFSC, 1988.

SOARES, Iaponan; MUZART, Zahidé L. (org.). **Cruz e Sousa**: no centenário de Broquéis e Missal. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1994.

TELES, Gilberto Mendonça. Do polichinelo ao arlequim ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade. In: SOARES, Iaponan e MUZART, Zahidé L. (org.). **Cruz e Sousa**: no centenário de Broquéis e Missal. Florianópolis: UFSC, 1994.

\_\_\_\_\_. Ondula, ondeia, curioso e belo. **Travessia**, Florianópolis: UFSC, n. 26, 1º semestre, 1993.

TEIXEIRA, Ivan. Cem anos de *Broquéis*: sua modernidade. In: CRUZ E SOUSA, João da. **Broquéis**. São Paulo: Edusp, 1994.

\_\_\_\_\_. Notas para o centenário de Cruz e Sousa. In: CRUZ E SOUSA, João da. **Broquéis**. Florianópolis: FCC, 1998.

TORRES, Artur de Almeida. **Cruz e Sousa**: aspectos estilísticos. Rio de Janeiro: São José, 1975.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Cruz e Sousa e Baudelaire**: satanismo poético. Florianópolis: UFSC, 1998.

VALÉRY, Paul. Existência do Simbolismo. In:\_\_\_\_. **Variedades**. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de literatura brasileira**: 1ª série. São Paulo: Itatiaia; Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

VILLENEUVE, Roland. Satã. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. Carlos Sussekind. 4ª ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.

VÍTOR, Nestor. **Obra crítica de Nestor Vítor**. Rio de Janeiro: Olímpica, 1969. (Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna).

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.