

Universidade Federal do Rio de Janeiro

DESEJO, INTERDITO E TRANSGRESSÃO NA POÉTICA DE CRUZ E SOUSA

Máxima de Oliveira Gonçalves

2014

# DESEJO, INTERDITO E TRANSGRESSÃO NA POÉTICA DE CRUZ E SOUSA

Máxima de Oliveira Gonçalves

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Doutor em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Doutor Godofredo de Oliveira Neto

Rio de Janeiro

Agosto de 2014

## DESEJO, INTERDITO E TRANSGRESSÃO NA POÉTICA DE CRUZ E SOUSA

Máxima de Oliveira Gonçalves

Orientador: Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Examinada por:

---

Presidente, Professor Doutor Godofredo de Oliveira Neto  
Faculdade de Letras – UFRJ

---

Professora Doutora Ana Cristina Coutinho Viegas  
Mestrado Profissional em Prática de Educação Básica – CPII

---

Professora Doutora Anélia Montechiari Pietrani  
Faculdade de Letras – UFRJ

---

Professor Doutor Jorge Luiz Marques  
Colégio Militar do Rio de Janeiro e Colégio Pedro II

---

Professora Doutora Maria da Conceição Evaristo de Brito  
Faculdade de Letras – UFMG

---

Professora Doutora Rosa Maria Gens (suplente)  
Faculdade de Letras – UFRJ

---

Professora Doutora Stefania Chiareli (suplente)  
Faculdade de Letras – UFF

Rio de Janeiro  
Agosto de 2014

Gonçalves, Máxima de Oliveira.

Desejo, Interdito e Transgressão na Poética de Cruz e Sousa / Máxima de Oliveira Gonçalves. – Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2014.

.: il.; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Godofredo de Oliveira Neto.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2014.

Referências Bibliográficas: f. 131 - 137.

1. João da Cruz e Sousa 1861-1898. 2. Literatura brasileira. 3. Erotismo e Transgressão. 4. Simbolismo. I. Oliveira Neto, Godofredo de. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro / Faculdade de Letras / Departamento de Letras Vernáculas. III. Título.

A meus filhos, João Pedro e Raquel, que me ensinaram a ter fé e a acreditar no amor.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, que intuitivamente me ensinou a ser perseverante na vida e a procurar uma via de acesso, uma saída, mesmo nos momentos mais difíceis quando nos encontramos absolutamente emparedados.

À minha mãe, pelo trabalho de apoio, fundamental para a realização do sonho de meu pai em construir um futuro melhor para seus filhos.

Ao Ernesto, meu companheiro de alegria e de dor, pela compreensão de minhas tantas ausências, pela paciência e, sobretudo, por ter me dado a mão e me ajudado a terminar esta caminhada, particularmente, muito difícil par nós dois.

À Raquel, minha filha e razão de minha existência, tão pequenina, mas com amadurecimento suficiente para saber de que somente ela, com seu sorriso e seu amor, poderia me resgatar de novo para a vida e para a retomada e concretização deste trabalho.

A João Pedro, meu filho e minha saudade infinita, que de dentro do meu coração, de onde nunca poderá sair, me enviava ininterruptamente vibrações de amor e de coragem para que eu pudesse dar continuidade às muitas tarefas inacabadas, especialmente esta tese.

Ao meu orientador, Godofredo de Oliveira Neto, pela amizade, pelo carinho de sempre e, sobretudo, pela absoluta confiança creditada a mim.

Aos meus irmãos e aos meus muitos e muitos amigos-irmãos – gostaria de registrar o nome de cada um deles, mas felizmente minha lista seria extensa demais – pelo carinho, pela compaixão e, sobretudo, pelo imenso amor. Obrigada a todos, serei sempre grata a vocês.

Como aprendi a ter fé, não posso deixar de agradecer a Deus, por seu amor incondicional, e ao meu mestre espiritual Paramahansa Yogananda, por ter me ensinado a acreditar num mais além e na eternidade da alma.

## RESUMO

### DESEJO, INTERDITO E TRANSGRESSÃO NA POÉTICA DE CRUZ E SOUSA

Máxima de Oliveira Gonçalves

Orientador: Godofredo de Oliveira Neto

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

*Desejo, interdito e transgressão na poética de Cruz e Sousa* defende a tese de que a obra do poeta catarinense esteve, desde seus primeiros livros, permeada por uma recorrente eroticidade. Em *Broquéis*, os versos exprimem o desejo por mulheres, em sua maioria, brancas e inacessíveis. No entanto, ao longo de sua produção literária, esse desejo por musas europeias e distantes vai aos poucos sendo substituído por mulheres de descendência africana, acessíveis e de intensa sensualidade. Talvez o poeta tenha escrito os seus mais belos versos inspirado nessas deusas de ébano.

O erotismo em Cruz e Sousa fundamenta-se também no modo infrator de utilizar recursos melódicos e visuais, criando, assim, uma linguagem poética original. Outra especificidade desse viés transgressor do poeta encontra-se na quebra da estrutura sintática, acarretando numa aparente desordem formal que irá, todavia, por meio de uma linguagem concentrada em si mesma e de uma musicalidade singular, permitir-lhe maior liberdade expressiva. O uso de tais procedimentos o aproximará de poetas decadentistas franceses, especialmente de Charles Baudelaire – cuja estrutura poética, de intensa força sonora, se distanciava da ordem lógica e objetiva – concedendo-lhe importante papel na lírica do Modernismo brasileiro. Os reflexos da experimentação com a linguagem de Cruz e Sousa incidem, ainda hoje, em poetas afrodescendentes da literatura nacional, legitimando, assim, mais uma vez, a grandeza de sua obra.

Palavras-chave: Cruz e Sousa. Erotismo. Literatura Brasileira.

## ABSTRACT

### DESIRE, BANNING AND INFRINGEMENT IN CRUZ E SOUSA POETRY

MÁXIMA DE OLIVEIRA GONÇALVES

Advisor: Godofredo de Oliveira Neto

Abstract of the doctoral thesis submitted to the Post-graduation Program in Vernacular Languages, College of Languages, Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ, as one of the requirements to obtaining the degree of Doctor in Brazilian Literature.

Desire, banning and infringement in Cruz e Sousa poetry defends the thesis that the Santa Catarina state born poet's work, since his first books, *Missal* and *Broquéis*, has been interposed by a recurring eroticism. In *Broquéis* the verses express the desire for women, mostly white and unattainable ones. However, throughout his literary work, such a desire for European and distant muses is gradually replaced by African descendent women who are accessible and intensely sensual. The poet may have written his most beautiful verses inspired by these ebony muses.

The eroticism in Cruz e Sousa draws upon the infringing way of using visual and melodic resources, thus creating an original poetic language. Another trace of the author's infringing bias lies in breaking the syntactic structure causing an apparent formal disorder which, however, will allow him more expressive freedom by means of a language focused on itself and having a remarkable musicality. The use of such resources places him nearer the French decadent poets, particularly Charles Baudelaire – whose poetic structure of intense sound force kept him away from the objective and logical order. This gave Cruz e Sousa an important role in the Brazilian Modernist lyric. The reflections of experimenting with language in Cruz e Sousa fall upon afro-descendent poets of national literature until these days, which once more legitimates his work greatness.

Key words: Cruz e Sousa. Eroticism. Brazilian Literature.



## RESUMEN

### DESEO, INTERDICTO Y TRANSGRESIÓN EM LA POETICA DE CRUZ E SOUSA MÁXIMA DE OLIVEIRA GONÇALVES

Director: Godofredo de Oliveira Neto

Resumen de la Tesis Doctoral sometida al programa de Posgrado en Letras Vernáculas, Facultad de Letras, de la Universidad Federal de Rio de Janeiro - UFRJ, como parte de los requisitos necesarios para optar al título de Doctor en Literatura Brasileña.

Las representaciones del deseo en la poética de Cruz e Sousa defiende la tesis de que la obra del poeta “catarinense” estuvo desde sus primeros libros, *Missal e Broquéis*, permeada por una recurrente eroticidad. Aunque la realización de ese erotismo prácticamente no exista en *Broquéis*, cuyos versos exprimen deseo por mujeres, en su mayoría, blancas y de difícil acceso, a lo largo de su producción literaria ese deseo por musas europeas y lejanas va siendo gradualmente sustituidos por mujeres asequibles de descendencia africana y de intensa sensualidad. Quizás el poeta tenga escrito sus más bellos versos al inspirarse en esas diosas de ébano.

El erotismo en Cruz e Sousa se basa también en la forma infractora en que hace uso de recursos melódicos y visuales, creando, así, un lenguaje poético original. Otra especificidad de ese sesgo transgresor del poeta se encuentra en el rompimiento de la estructura sintáctica, a partir de un aparente desorden formal, permitiéndole mayor libertad expresiva por el medio de un lenguaje concentrado en si misma y con una musicalidad rara. El uso de tales procedimientos lo acercará de poetas decadentistas franceses, especialmente de Charles Baudelaire – cuya poética se alejaba del orden lógica, objetiva y se aproximaba de las fuerzas sonoras – concediéndole importante rol en la lírica del Modernismo brasileño. Los reflejos de la experimentación con el lenguaje de Cruz e Sousa inciden todavía hoy en poetas afrodescendientes de la literatura nacional, legitimando, así, una vez más, la grandeza de su obra.

Palabras-clave: Cruz e Sousa. Erotismo. Literatura Brasileña

## SUMÁRIO

Introdução .....	11
1. Cruz e Sousa: Eros e sua natureza transgressora .....	16
2. Influências baudelairianas .....	32
3. Cruz e Sousa e a poesia dos séculos XX e XXI .....	61
4. Negra: a cor do amor acessível .....	81
5. Erotismo e criação literária .....	103
Considerações Finais .....	119
Referências Bibliográficas .....	131
Anexos .....	138

## Introdução

João da Cruz e Sousa nasceu em 24 de novembro de 1861, na antiga cidade de Desterro – atual Florianópolis – em Santa Catarina, nas dependências da chácara da família Gama Rosa. Cruz e Sousa viria a falecer no dia 19 de março de 1898, em Sítio, Minas Gerais. Filho do mestre-pedreiro Guilherme da Sousa, escravo, e da lavadeira Carolina Eva da Conceição, escrava alforriada. Ambos trabalhavam para o coronel Guilherme Xavier de Sousa, de quem o menino João da Cruz receberia, como era de costume na sociedade escravocrata do Brasil, sobrenome e proteção, que se converteria, no caso dele, em apadrinhamento e educação formal, enquanto os pais continuavam vivendo nas dependências da casa senhorial e prestando serviço à família.

O talento do poeta revelou-se precocemente. Aos oito anos de idade, recitou versos de sua autoria em homenagem ao coronel Guilherme Xavier, pelo seu retorno da Guerra do Paraguai e por sua promoção à patente de marechal.

No período de 1871 a 1875, mediante uma bolsa de estudo, cursou o Ateneu Provincial Catarinense, colégio frequentado pelos filhos da elite local, onde teve como professor o naturalista alemão Fritz Müller – amigo, correspondente e colaborador de Darwin e Haeckel. Em sua formação acadêmica, Cruz e Sousa acostumou-se a receber elogios que o faziam sonhar com um futuro brilhante. Imaginava-se ocupando altos cargos, derrubando as barreiras raciais e sociais que condenavam pessoas de sua cor a viverem à margem da sociedade, sem direito a uma vida digna de cidadão.

Cruz e Sousa ingressou na vida literária e cultural catarinense aos 20 anos, quando fundou, com Virgílio Várzea e Santos Losada, o jornal semanal *Colombo*, periódico crítico e literário ainda de perfil parnasiano. Depois disso, participou de outras atividades literárias como a publicação do livro *Tropos e fantasias*, novamente em parceria com Virgílio Várzea. Depois, dirigiu o polêmico jornal *O moleque*, colaborou em revistas e jornais cariocas, como *A Cidade do Rio* e *O Tempo*, além de publicar artigos-manifestos do Simbolismo e em favor do abolicionismo.

Em 1890, mudou-se definitivamente para o Rio de Janeiro onde, por intermédio de conterrâneos e adeptos do Simbolismo, ingressou na carreira de jornalista. Nessa cidade, conheceu Gavita, com quem iria se casar e compartilhar uma vida de muitas dificuldades, sobretudo, financeiras. Por essa ocasião, Cruz e Sousa aprofundou seu conhecimento de

autores como Baudelaire, Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, Poe (traduzido por Mallarmé), por meio de livros trazidos da França para o Brasil por Medeiros e Albuquerque.

No ano de 1893, Cruz e Sousa publicou suas duas primeiras obras. *Missal*, de prosa poética, em fevereiro, e *Broquéis*, de poemas, em agosto. A crítica da época, representada por naturalistas renomados como Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior, desqualificou severamente seus livros. Não foi fácil para Cruz e Sousa, sendo negro e ainda por cima simbolista, estrear num palco onde as estrelas eram os parnasianos Olavo Bilac e Raimundo Correia e a plateia era a elite branca e letrada do Brasil do final do século XIX. No entanto, nos meios simbolistas o seu destaque era grande, de modo que em 1895 Alphonsus de Guimaraens veio de Minas Gerais para o Rio de Janeiro somente para conhecê-lo.

Suas obras póstumas são *Evocações*, livro inédito que havia deixado pronto, publicado em 1898; *Faróis*, coletânea organizada por Nestor Vitor, responsável por seu espólio literário, lançado em 1900; *Últimos Sonetos*, em 1905. Em 1923, em comemoração ao 25º aniversário da morte do poeta, aparece a primeira edição de sua *Obra Completa*. Nesta tese, utilizamos a edição da Editora José Aguilar, atualizada em 1995 pelo poeta Alexei Bueno, que inclui ainda o *Livro derradeiro* (poesia), *Outras evocações* e *Dispersos* (prosa).

Fundador e um dos nomes mais importantes do Simbolismo brasileiro, Cruz e Sousa foi na sua época uma personalidade excepcional. É importante salientar que, no caso dele, é muito difícil dissociar a vida pessoal da obra literária. Inclusive a própria crítica assim analisou, ao fazer declarações claramente racistas, qualificando-o como “negro maravilhado” (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 146). Não se pode negar, portanto, que a cor de sua pele foi muitas vezes elemento responsável pela hostilidade de seu talento. Desse modo, observaremos que o desejo de transgressão, como desdobramento do preconceito racial sofrido pelo poeta, se apresenta de modo constante em sua obra, tornando-se assim um índice biografemático, tanto numa perspectiva objetiva, por meio do tom combativo e do resgate de sua africanidade, quanto em uma perspectiva subjetiva, ao trazer para sua poesia uma tensão entre desejo, interdito e transgressão. Esse desejo de violar o proibido faz parte da natureza de Eros, para quem “o amor tem sido contínua e simultaneamente interdição e infração, impedimento e contravenção” (PAZ, 1993, p. 87) e, por conseguinte, torna-se uma dimensão própria do fazer poético:

Alertamos que a leitura da obra de Cruz e Sousa nessa tese filia-se a uma releitura afro-brasileira, que busca apresentar um escritor muito diferente daquele consagrado pela literatura canônica, cujo poder, também no meio literário, discriminara e marginalizara ainda em vida.

Com efeito, esse sentimento de exclusão gera uma tensão entre interdito e violação, frequentemente, se manifestando abertamente no erotismo que atravessa toda sua obra, ao se dirigir ora às mulheres brancas e inacessíveis, ora, na realização amorosa, às musas negras, num nítido retorno às origens africanas. Muitas vezes, entretanto, esse desejo de transgressão emergiu na maneira como Cruz e Sousa dialogou com Baudelaire, seu mestre francês, ao fazer ressoar na Literatura Brasileira do final do século XIX sua perspectiva de poeta negro e simbolista numa sociedade racista e literariamente conservadora.

Do ponto de vista material, podemos dizer que o sonho de Cruz e Sousa foi uma grande frustração, uma vez que morreu precocemente em condições de extrema pobreza. O corpo do poeta foi trasladado de Minas Gerais para ser sepultado no Rio de Janeiro num vagão destinado a transporte de animais. No entanto, se nos voltarmos para o seu legado artístico, veremos que ele conseguiu alcançar o patamar de escritor talentoso e reconhecido, como tanto desejara, de modo que podemos encontrar ainda hoje ecos de sua poética em autores negros contemporâneos como Arnaldo Xavier e Ricardo Aleixo, por exemplo.

Infelizmente, o reconhecimento veio décadas após sua morte, apenas em 1943, com a publicação de quatro ensaios do crítico francês Roger Bastide sobre a obra de Cruz e Sousa, pôde-se repensar o valor literário de sua poesia. No entanto, a perspectiva de Bastide era literariamente muito reducionista e, por vezes, equivocada. Um desses estudos, intitulado “Nostalgia do branco”, criou o estereótipo de poeta negro que desejava embranquecer para ascender socialmente e o fato de a cor branca predominar, especialmente em *Broquéis*, sustentou por muito tempo esse argumento.

De fato, o branco e suas diferentes nuances ocupam lugar de destaque em *Broquéis*, porém a preferência pela tonalidade não era exclusividade de Cruz e Sousa. O branco era a cor preferida dos simbolistas e, num estudo mais detalhado da obra do poeta, verificou-se que a predominância desse tom foi aos poucos sendo substituído pela nuance oposta, o negro. Ou seja, a cor negra tomou o lugar antes ocupado pela matiz branca. Veremos como a alternância de preferência cromática evidenciará seu engajamento político em relação às condições subumanas dos negros recém-libertos, num país que, a despeito de ter extinto legalmente a escravidão, não criou políticas públicas para a inserção desses ex-escravos no mercado de trabalho assalariado. A substituição da cor branca pela cor negra provará o quanto Bastide havia se equivocado, como também ajudará a demonstrar que, ao contrário do que muitos pensam, Cruz e Sousa não apenas foi sensível à causa negra, como também participou ativamente da luta contra o preconceito racial no Brasil.

O objetivo dessa tese é, portanto, propor uma leitura da obra literária de Cruz e Sousa em que seja evidenciada a tensão – apresentada como desdobramento de sua negritude – entre desejo, interdito e transgressão, justificando, assim, a originalidade de seu fazer poético. Cabe ressaltar que o sentido de desejo aqui vincular-se-á também ao seu étimo original *desiderium*, que significa se afastar da proteção das estrelas, ou seja, aquele que opta pelo seu *desiderium*, assume a responsabilidade de sozinho, sem ajuda dos astros, traçar os rumos de seu próprio destino. Assim, entendemos que tanto a singularidade da poesia simbolista de Cruz e Sousa, quanto a representação do desejo carnal, foram maneiras encontradas por ele para transgredir interditos e traçar seu próprio percurso literário.

Diante desses aspectos, almeja-se mostrar a originalidade do autor que, a partir das influências baudelaireanas, efetivou sua modernidade estética atrelada ao tema do desejo. Um desejo que apresentará um erotismo diferente do que aparece na fase inicial de sua obra. Veremos que, quando Cruz e Sousa fala da mulher negra, a palavra desejo retoma seu sentido original de *desiderium*. O poeta se afasta do modelo clássico e previsível de cantar o amor para inacessíveis virgens e assume o risco de traçar seu próprio destino, delineando uma trajetória ímpar do erotismo carnal pelas musas da cor de ébano. Além disso, evidencia a Poesia em si como a encarnação do erotismo.

Assim, esta tese apresentará cinco capítulos, agrupados em dois blocos. A primeira parte abordará um pequeno histórico sobre os estudos de Platão a respeito de Eros, a formação literária de Cruz e Sousa e os caminhos que ele abriu para a poesia brasileira ao antecipar algumas características que viriam a ser utilizadas pelo Modernismo. O capítulo inicial, “Cruz e Sousa: Eros e sua natureza transgressora”, além de apresentar as reflexões platônicas sobre o Amor, relacionará a natureza questionadora de Eros com a obra do poeta Cruz e Sousa. O capítulo intitulado “Influências baudelaireanas”, tratará do possível diálogo entre os dois grandes mestres do Simbolismo: o francês Charles Baudelaire e o brasileiro Cruz e Sousa. O item seguinte, “Cruz e Sousa e a poesia dos séculos XX e XXI”, enfocará o quanto a presença dos decadentistas franceses como Verlaine, Mallarmé, Baudelaire, por exemplo, permitiu que o poeta catarinense despontasse na Literatura Brasileira como precursor de um fazer poético, revestido de uma linguagem absolutamente original. Essa nova ordem estética só iria surgir eficazmente com a Semana de Arte Moderna em 1922 e ainda continua produzindo ecos nos poetas contemporâneos.

A segunda parte desenvolverá o tema do desejo, ou seja, como esteve presente e de que forma foi representado na poética de Cruz e Sousa. O quarto capítulo, “Negra: a cor do amor acessível”, apresentará um erotismo diferente do que aparece na fase inicial da obra do

poeta, veremos que, quando Cruz e Sousa fala da mulher negra, a palavra desejo retoma seu sentido original de *desiderium*. O poeta se afasta do modelo clássico e previsível de cantar o amor para inacessíveis virgens e assume o risco de traçar seu próprio destino, delineando uma trajetória ímpar do erotismo carnal pelas musas da cor de ébano. Por último, o trabalho encerrará com o capítulo denominado “Erotismo e criação literária”, em que o poeta trata da relação inerente, não apenas de sua poética, mas sobretudo da Poesia em si com erotismo. Veremos nesse capítulo como a relação inseparável entre Eros e discurso se faz presente na obra poética de Cruz e Sousa a partir da análise de poemas em que Eros é mais que uma parte integrante do discurso, porque Eros se confunde com o próprio discurso, na sua inerente pulsão geradora de ler/escrever.

## 1. Cruz e Sousa: Eros e sua natureza transgressora

Ao considerarmos que em *Ética* (III, 9) Spinoza afirma ser o desejo a própria essência do homem, temos de reconhecer, desde o início, que a pretensão deste trabalho é limitada, dado que seu objeto de estudo, o desejo, é de amplitude quase imensurável, extrapolando o campo da Filosofia e das Ciências Humanas.

Sabemos que há séculos culturas de diversas partes do mundo refletiram sobre o assunto, influenciando, certamente, nosso conceito em relação a esta temática. No entanto, para o mundo ocidental, o discurso de Platão, especialmente em *O Banquete*, consagrou-se como inaugural sobre essa questão.

Para Platão, amor e fala, amor e discurso, amor e palavra advêm de uma mesma origem e estão intrinsecamente entrelaçados. Logos e Eros, para o filósofo, são elementos interdependentes. Ou seja, há uma correlação muito próxima entre as diversas manifestações do amor e as respectivas linguagens que falam do amor e com as quais o amor se expressa. Os discursos amorosos revelam, com efeito, as múltiplas representações de Eros.

Contudo, para falarmos sobre o amor em Platão, é preciso considerarmos inicialmente o entendimento que os gregos tinham a respeito do erotismo, pois é dentro desse contexto que se situa a concepção platônica do amor. Foucault, em seu livro *História da sexualidade*, mostra que na Grécia Antiga o prazer estava ligado a quatro eixos: o Dietético (referente aos cuidados com o corpo), o Econômico (relativo ao casamento, à relação com a esposa), o Erótico (relativo ao amor aos rapazes), o Filosófico (relativo à verdade). Mais importante ainda era a reflexão moral que os antigos gregos tinham sobre o comportamento sexual. Viam a sexualidade de forma estilizada, cuja atividade deveria conciliar a prática de seu controle à prática de sua liberdade, não se preocupavam, inclusive, com a orientação sexual das pessoas, não importava o gênero do objeto de desejo, tampouco o modo como a prática sexual se realizava.<sup>1</sup> O que fazia diferença era a intensidade do exercício dessa atividade. Desse modo,

---

<sup>1</sup> Os gregos viam a homossexualidade de modo natural. Mercadores importavam moços formosos para serem vendidos em leilão. Compravam-nos para se servirem deles, a princípio como concubinas e depois como escravos; e só uma insignificante minoria de homens estranhava que os efeminados rapazes da aristocracia ateniense despertassem e saciassem os desejos e ardores dos homens mais velhos. Em matéria de homossexualidade Esparta era tão indiferente como Atenas; quando Alcmano queria elogiar alguma rapariga chamava-lhe “meu amigo feminino”. [...] A ligação de um homem com um rapaz, ou de um rapaz com outro, caracterizava-se na Grécia por todos os sinais do amor romântico – paixão, piedade, êxtase, ciúmes, serenatas, arrufos, gemidos e insônia. Quando Platão, em *Phaedrus* (*Fedra*), fala em amor humano, significa o amor homossexual; e nos debates do *Symposium* (*Simpósio*) as divergências só desaparecem num ponto: o amor entre dois homens é mais nobre, mais espiritual, do que entre um homem e uma mulher. (DURANT, 1995, p. 236)



a imoralidade humana decorria da falta de controle, do excesso de vigor erótico. Como os helenos não faziam distinção entre amor homossexual ou heterossexual, para eles o fiel da balança encontrava-se na capacidade de o homem exercer domínio de sua sensualidade, colocando, de um lado, o homem temperante e senhor de si, e, de outro, o homem escravo dos prazeres, independente da relação com mulheres e com outros homens. A discussão fundamenta-se, portanto, na noção de austeridade, de autocontrole, imprescindível tanto à liberdade de si, quanto à liberdade política.

O núcleo da questão está no conceito de temperança, que subentende não apenas uma arte da medida – a *metrética* que Platão aplica também à ética, à estética da existência – como ainda o domínio de si, expresso no autogoverno, na *autarquia*: inerente à liberdade política tanto quanto à liberdade individual. É que na questão ética do “uso dos prazeres” entrecruzaram-se, em Platão, paradigmas políticos, médicos, matemáticos. (NOVAES, 2009, p. 91)

Por outro lado, a estetização do comportamento sexual ocorre também na escolha do ser amado, que deve ser o mais belo e mais nobre, indiferentemente de seu gênero sexual. Daí se explica a transformação, em Platão, do amor aos rapazes (Erótica) ao amor à verdade (Filosofia). Encontra-se o mais belo e mais nobre objeto de desejo à medida que as partes iniciais da relação erótica – homem/rapaz, amante/amado, erasta/erômeno – vão sendo cambiadas e a relação, entre sujeito-amante e objeto-amado, é transformada num relacionamento de contemplação. Durante esse processo de mudança, o vínculo erótico entre as pessoas é substituído por uma união de amizade, Eros cede lugar a *philia* e a relação entre amante/amado passa, portanto, a ser sustentada por outra base, que é a busca da verdade. Assim, a variação de substrato do desejo altera conseqüentemente as indagações sobre o amor. Para se conhecer o verdadeiro amor, questões como “quem convém amar?”, “em que condições o amor é honroso para o amado e para o amante?” vão sendo atreladas ao ponto fundamental sobre o que é o amor em si e qual é a sua essência. Essa modificação de questionamento a respeito do amor, substituindo o nível das relações entre pessoas para o nível da relação afetivo-intelectual entre sujeitos e verdade, substitui o eixo da causalidade horizontal pelo da causalidade vertical. Resulta daí um novo paradigma, apresentado por Platão, em direção ao mundo das ideias, como podemos verificar nos diálogos reservados ao amor, sobretudo, em *O Banquete*.

Antes de continuarmos nossa investigação do tema do amor, seria interessante saber o que o próprio Platão diz a respeito dessa palavra. Através de Sócrates, o filósofo investiga primeiro a etimologia da palavra *dáimon* (demônio, gênio) e depois de *érôs*. Faz uma correlação inusitada entre “amor” e “herói” e defende que todos os heróis são seres duais, dotados de mortalidade e imortalidade, pelo fato de serem filhos de deuses com humanos. Platão explica que na antiga língua ática o nome “herói” deriva de “amor” (*érôs*), de onde nasceram os heróis. Acrescenta também que os heróis eram oradores eloquentes, hábeis no questionar e no falar. Daí, a possibilidade de aproximação entre amor e discurso:

A etimologia “inspirada” de Sócrates permite, assim, estabelecer uma subterrânea ligação entre amor e fala. Permite ainda reconhecer a existência de um heroísmo que se revela pela palavra. Mas, no fundo, a raiz desse heroísmo é o amor, pois o herói é, ele mesmo, obra de Eros. Por dentro de “eros” e de “herói” passa o significado de falar, questionar, dizer. Por isso, Logos e Eros são inseparáveis. Por isso, também, é que em todos os seus tipos e níveis de amor é falante, discursante. (PESSANHA, 2009, p. 93-94)

Retomando os diálogos platônicos acerca do amor, mais precisamente *O Banquete*, veremos que em meio a um cenário de festa, onde estão reunidos filósofos, poetas e amigos para a comemoração do prêmio que o poeta trágico Agatão recebera num concurso, Platão desenvolve a narrativa de *O Banquete* e, utilizando a voz de Sócrates e de cinco personagens, apresenta e hierarquiza diferentes discursos a respeito do amor. Apolodoro inicia sua narrativa contando as discussões de Fedro sobre o amor, que ouvira, quando ainda era criança, de Aristodemo, que, por sua vez, estivera presente no simpósio promovido por Agatão. A narrativa inicia-se, portanto, apontando para o seu viés dúbio e impreciso. Apolodoro conta o que ouvira de outro, por isso sequer sabe precisar quantas pessoas estiveram presentes e o que realmente aconteceu: “Estiveram presentes mais ou menos as seguintes pessoas...” [...] “Foi isso, mais ou menos, acrescentou, o que conversaram antes de se porem em marcha.” (PLATÃO, 1945, p. 223). Mais adiante, reitera a imprecisão do texto ao reproduzir a exposição de Fedro:

Foi esse, mais ou menos, o discurso de Fedro, me disse Aristodemo. Depois falaram outros, do que ele não se lembrava muito bem. Deixando-os, pois, de lado, passou a tratar do discurso de Pausânias, vazado nos seguintes termos: Tenho a impressão, Fedro, de que o tema de nossa conversação não foi devidamente formulado, com nos imporem a tarefa pura e simples de fazermos o elogio de Eros. (PLATÃO, 1945, 180c)

No momento em que Sócrates fizer sua exposição, também salientará o fato de estar reproduzindo um discurso de outro e bem mais antigo do que o narrado por Apolodoro. O sábio passará a palavra a Diótima de Mantinea que, por sua vez, também repetirá um relato ouvido de outrem há muito tempo. Percebe-se, portanto, em *O Banquete*, um encadeamento de falas, uma espécie de retórica *matriosca* cuja estratégia é a defesa do debate do tema do amor sob a égide da interlocução dos discursos, procedentes de diferentes vozes, em épocas distintas, num longo caminho construído pela memória, com suas inevitáveis lacunas do esquecimento.

[...] o tema do amor existe na intermediação dos discursos, no campo plural da fala, da interlocução sustentada pela memória, mas marcada inevitavelmente pela incerteza e pelas omissões do esquecimento. Um discurso remete a outro, que remete a outro, que remete a outro... numa sequência fragmentada de inúmeras mediatizações, a partir de um inalcançável ponto inicial que, como a *physis* do irracional matemático, recua indefinidamente. (PESSANHA, 2009, p. 98)

Além disso, ainda em *O Banquete*, Platão nos alerta para a obscura origem do tema do amor, que se perde ao longo dos tempos, impossibilitando assim a precisão de sua gênese. O que sabemos sobre o amor é um apanhado de falas descontínuas, de fragmentos de variados textos. Não temos um discurso único nem tampouco inteiro e contínuo, falta-lhe sempre o começo e uma ininterrupta continuidade.

Seguindo a ordem das exposições, o primeiro discurso é o de Fedro, que apresenta Eros segundo a teogonia de Hesíodo. Para Hesíodo, Eros foi o primeiro deus a surgir após o Caos e era a mais poderosa e honrada divindade, doadora de virtude e felicidade para os homens –, “Eros nasceu em primeiro lugar; nenhum deus antes dele” (PLATÃO, 1945, p. 228). É também o mais bondoso dos deuses, porque leva-nos ao sacrifício pelo ser amado, inspira-nos dedicação e desejo de fazer o bem: “(...) Eros é o mais antigo e o mais respeitável dos deuses, como também o mais autorizado para levar os homens à posse da virtude e da felicidade, tanto na vida como depois da morte”. (PLATÃO, 1945, p. 230)

Após Fedro, Pausânias toma a palavra e defende a tese de que há dois tipos de Amor. Como Eros descende de Afrodite e há duas Afrodites – Urânia ou Celestial, filha de Urano, e Pandêmia ou Popular, filha de Zeus e Dione – existem também dois Amores, um Urânio ou Celestial, outro Popular ou Pandêmio. O fato de existirem duas Afrodites, de natureza distinta, nos autoriza a estabelecer um juízo de valor para Eros de acordo com sua gênese. Nessa perspectiva, tornou-se possível distinguir os dois Amores a partir de critérios

qualitativos: o Popular, voltado para o corpo, entre homens e mulheres; o Celestial, voltado para o amor, entre o homem e o rapaz. Logo, pôde-se também estabelecer as diversas formas de um homem amar um jovem: um amor verdadeiro, eterno, capaz de durar a vida inteira, com o desejo de viverem juntos; outro, ilusório, fugaz, que depois de seduzir o jovem e tê-lo sob seu domínio, abandona-o em busca de outro amor. Desse modo, é tecida a diferença entre o bom e o mau amante, determinando, assim, as normas para a estilização da conduta amorosa.

Erixímaco, por sua vez, afirma que seus antecessores limitaram o Amor à relação entre duas pessoas e que a fala de Pausânias carece de conclusão. Para ele, independentemente da natureza distinta dos dois Amores, Celestial e Popular, o mais importante é que ambos tenham como lei a moderação e a convivência harmoniosa. O contrário disso, o amor associado aos excessos, à violência e à imoderação, pode causar males como doenças e pestes. O amor é, portanto, o que ordena, organiza e orienta o mundo, fazendo com que os semelhantes se aproximem e os diferentes se afastem. Erixímaco conclui e dá o devido arremate ao discurso de Pausânias, dizendo que o amor, por ser uma força cósmica de ordem e harmonia do universo, tem de se realizar com sabedoria e justiça.

Porém quando é o amor desordenado (...) por tudo há prejuízo e estrago. De regra, as epidemias se originam desse fato, e outras muitas e variadas doenças dos animais e das plantas (...) todas provêm do excesso e da desordem que o amor introduz nos elementos. (...) Porém, é quando se manifesta com moderação e justiça em boas obras, que Eros se revela mais poderoso e nos apresenta toda sorte de bens, permitindo-nos viver em sociedade e ser amigos dos próprios deuses, tão superiores a nós. (PLATÃO, 1945, p. 239)

Aristófanes, o comediógrafo, retoma em seu discurso o tema do amor entre as pessoas. Salienta, no entanto, que para compreendê-lo é preciso entender, antes de tudo, a natureza humana e as mutações sofridas por ela:

No meu modo de pensar, os homens absolutamente não fazem ideia do poder de Eros; [...] dos deuses é o mais amigo dos homens, protetor de todos e médico para males cuja cura definitiva redundaria em ventura indizível para o gênero humano. Assim, vou tentar explicar-vos o seu poder, para que possais transmitir a outros esses ensinamentos. Porém primeiro precisareis conhecer a natureza humana e as modificações por que passou. (PLATÃO, 1945, p.240)

Para explicar as transformações ocorridas na espécie humana, Aristófanes faz uso do mito dos Andróginos, um dos mais famosos da obra de Platão. Conta o mito que no princípio a raça humana, diferentemente de como é hoje, era composta de três gêneros: o homem duplo, a mulher dupla e o homem-mulher, um ser andrógino. Essas criaturas primitivas eram redondas, possuíam quatro mãos, quatro pés e uma cabeça com duas faces exatamente iguais, cada uma olhando para uma direção. Podiam andar para frente, para trás, para os lados como os seres humanos, mas podiam também rolar, em alta velocidade, sobre seus quatro braços e quatro pernas, alcançando grandes distâncias. Em decorrência desses poderes e de sua condição esférica, representação da perfeição e da autossuficiência, consideravam-se seres capazes de também habitarem o Olimpo, e decidiram, portanto, desafiar as divindades olímpicas. Diante dessa ameaça, Zeus, deus dos deuses, reagiu e resolveu puni-los, cortando-os ao meio.

Decaídos, separados e desesperados, os homens estariam condenados ao desaparecimento se não fosse a intervenção de Eros dando-lhes órgãos sexuais e ajudando-os a procurar sua metade perdida. Nasceu daí o desejo de cada ser humano completar-se no outro. Os que eram homens duplos e mulheres duplas buscam pares de mesmo sexo, enquanto os que eram andróginos amam pessoas do sexo oposto. O amor assim se configura na busca da totalidade subtraída, por isso também o amor para o homem está sempre atrelado à sensação de falta, de incompletude, de um desejo a ser realizado.

De acordo com Marilena Chauí (2002), a palavra desejo vem do verbo latim *desidero*, derivado do substantivo *sidera*, que significa constelações e é usada na astrologia para representar a influência dos astros no destino dos homens. Do étimo *sidera*, originam-se outras três palavras que apontam para três concepções possíveis para o significado da palavra desejo: *considerare*, que significa examinar com cuidado, respeito e veneração, consultar o alto para encontrar o sentido e o guia seguro de nossas vidas; *desiderare*, de sentido contrário a *considerare*, significa cessar de olhar os astros e ser abandonado pelo alto na orientação da busca do sentido da vida; e *desiderium* é a decisão de se apropriar e tomar para si o próprio destino, consciente da privação do saber sobre o destino e da consequente queda na insegura roda da fortuna, enfim uma perda. Chauí, com base na obra de Espinosa, considera também que *desiderium* é o desejo de possuir alguma coisa cuja lembrança fora conservada, e a reminiscência dessa lembrança desperta a vontade de possuir aquilo nas mesmas circunstâncias em que ocorrera a primeira vez. A tristeza decorrente das lembranças, ou da ausência daquilo que amamos, também pode ser chamada de *desiderium* ou saudade na língua portuguesa. Nesse sentido, a ensaísta diz que “desejo chama-se, então, carência, vazio que

tende para fora de si em busca de preenchimento, aquilo que os gregos chamavam de *hormê* (falta do restante)” (CHAUI, 2002, p. 23).

O desejo de unir-se ao outro deriva, portanto, dessa carência que provoca a sensação de que somos apenas parte de um todo mutilado e a via para a recomposição dessa natureza primordial será sempre pelo erótico, seja pela reprodução, seja pela satisfação proporcionada pelo sexo. Platão diz que a saudade desse todo e o empenho de restabelecê-lo é o que chamamos de amor.

O sentimento de perda traz consigo uma parcela de conhecimento. Zeus, ao cortar o homem ao meio vira seu rosto para o lado do corte para que o indivíduo tenha sempre a consciência de que aquilo o representa, sendo o que ele significa para si mesmo, correspondendo, ainda, àquilo que ele entende que o outro é, ou o que o outro significa para ele. Sócrates critica a ideia de que o amor seja apenas a busca de uma pretensa alma gêmea, o amor é também a compreensão da falta: para desejar verdadeiramente é imprescindível ter noção de sua deficiência.

No entanto, se o homem, mesmo tendo perdido sua totalidade, ainda insistir em afrontar os deuses, um castigo maior pode recair sobre eles: correm, então, o risco de sofrer uma nova divisão terrível e fatal:

Remanesce o perigo, se não nos mostrarmos reverentes aos deuses, de sermos outra vez cortados pelo meio e de termos de andar como as figuras de perfil talhadas nas estelas, com o nariz serrado em dois, ou como as duas partes dos ossinhos de jogar, que são guardadas como lembrança. (PLATÃO, 1945, p. 244)

Ora, esse homem cindido, ao se submeter a uma nova divisão, reduzir-se-á em metade da metade. Então, a parte novamente fracionada não mais procurará sua alma gêmea, conseqüentemente desaparecerá o amor e o desejo pelo outro. A imoderação, portanto, leva à incapacidade de amar que, do mesmo modo, leva ao aniquilamento do próprio homem.

Depois da fala de Aristófanes, toma a palavra Agatão, o poeta trágico e anfitrião da festa. Diferentemente dos que falaram antes dele, em vez de louvar o amor pelo bem que proporciona aos homens, promete elogiar o amor por ele mesmo. Para Agatão, Eros é o mais belo e o melhor dos deuses. O mais belo por ser sempre jovem e delicado, por penetrar imperceptivelmente nas almas; o melhor, porque não comete nem sofre injustiça. Odeia a violência e a desfaz onde existir, logo muito distante da grandeza, da força e da imponência da imagem de Eros que fora apresentada anteriormente. É também o inspirador dos artistas e

dos poetas, trazendo por meio deles beleza ao mundo, por isso a linguagem poética, carregada de ornatos superficiais, de que Agatão faz uso:

Ele é que não nos deixa ficar estranhos uns para os outros e infunde em todos os sentimentos de solidariedade, promove reuniões como esta, e nas festas, nos coros, nos sacrifícios, favorece a brandura e expele a rudeza; torna-nos reciprocamente benévolos e nos livra de toda a malquerença; alegria dos bons, admiração dos sábios, assombro dos deuses; invejado dos que o não possuem, precioso para quantos dele participam; fator do luxo, da delicadeza, das delícias, das graças da paixão, do desejo; zeloso dos bons e desprezador dos maus; nas canseiras, nos temores, nos desejos, nas conversações, o melhor piloto e companheiro, sustentáculo e salvador excelente; glória dos deuses e dos homens [...] (PLATÃO, 1945, p. 250)

Finalmente chega a vez de Sócrates, mas antes de iniciar seu elogio a respeito do Amor – alegando falta de talento para fazer discursos tão belos como os que acabaram de ouvir – pede permissão para falar do seu jeito. O filósofo não só mudará a maneira de discursar como também, o rumo do debate, em vez de fazer elogio ao amor, tentará buscar a essência do amor, o ser do amor, enfim, tentará investigar a ideia do amor.

Para tanto, Sócrates passa a palavra à sacerdotisa Diotima de Mantinea, que também narra um mito. A sacerdotisa conta que Eros nasceu da união de Pênia (Pobreza) com Poros (Recurso). Quando Afrodite nasceu, houve uma grande festa em sua homenagem, mas Pênia não foi convidada. Ela, miserável e faminta, entrou furtivamente ao término da comemoração para comer os restos, enquanto os demais deuses dormiam. Num canto do jardim, encontrou Poros adormecido pelo vinho e, desejando um filho seu, deitou-se ao seu lado e concebeu Eros. Por ter sido gerado no dia do nascimento de Afrodite, Eros ama o belo. Como Pênia, sua mãe, está sempre carente, faminto e miserável; por outro lado, Eros é astuto, maquinador e sabe criar expedientes engenhosos para conseguir o que quer, tal como Poros, seu pai.

O mito nos ensina, portanto, que o amor é carência e astúcia, desejo de completar-se e de encontrar a plenitude no ser amado, tornando-se um só com ele. Como para preencher e dar plenitude a um ser carente tem de ser algo em si mesmo completo e perfeito, o amor é desejo de perfeição. A perfeição, por sua vez, é a forma ideal, acabada, plena, realizada, sem falhas, sem defeitos, sem necessidade de mudança, é o que chamamos de beleza. Logo, o amor é o desejo de beleza.

Nos elementos corporais, encontramos a beleza nos corpos belos, cuja união cria outra beleza, que é a imortalidade, garantida pela procriação de filhos. Ao passo que nas coisas

etéreas, a beleza brota da perfeição dos pensamentos e ações das almas belas, ou seja, da própria inteligência. Na verdade, quando amamos corpos belos, desejamos amar o que há de permanente naquilo que, por natureza, é impermanente: a descendência, a posterioridade com sua promessa de imortalidade. O amor pelos corpos belos é uma projeção, uma sombra do amor imutável, enquanto o amor pelas almas belas é o amor por algo que é por si mesmo imperecível e perfeito.

Como o amor é o desejo de unir-se ao amado, identificando-se com ele, a natureza do ser amado determina se um amor é verdadeiramente pleno ou apenas um simulacro do amor. Assim, quando se ama o perecível, o mutável, inevitavelmente o amante assume essas mesmas características do seu objeto de amor. Quando desejamos o verdadeiro amor, no entanto, desprezamos as formas corporais belas, meras sombras da verdadeira beleza eterna, e amamos a essência da beleza, o belo em si mesmo, único e real.

Segundo Diotima, Eros não é um deus nem um mortal. Há nele também uma simultânea presença de sabedoria e ignorância. Ele é uma força espiritual misteriosa, um “*dáimon*”, intermediário entre os deuses e os homens, um grande gênio, criador de laços entre mortais e imortais, dotado de uma notável função:

Interpreta e leva para os deuses o que vai dos homens, e para os homens, o que vem dos deuses: de um lado, preces e sacrifícios; do outro, ordens e as remunerações dos sacrifícios. Colocado entre ambos, ele preenche esse intervalo, permitindo que o Todo se ligue a si mesmo. Dele procede a adivinhação e a arte dos sacerdotes, em relação aos sacrifícios e iniciações, aos encantamentos, ao vaticínio e à magia. Os deuses não se misturam com os homens; é por meio desse elemento que os deuses entram em contato com os homens e se torna possível o diálogo entre eles, tanto no estado de vigília com durante o sono. O perito em tais assuntos é demoníaco, enquanto o homem entendido noutras artes e nos diferentes misteres não passa de um obreiro comum. Os demônios são em grande número e da mais variada espécie; Eros é um deles. (PLATÃO, 1945, p. 257-258)

Eros ao interpretar e transmitir mensagens entre deuses e homens desempenha o mesmo papel da linguagem. No entanto, essa intermediação entre humano e divino ocorre numa escala ascensional do sensível ao inteligível. Assim, esse “*dáimon*”, por não ser um deus nem um tolo mortal, ama a sabedoria, caso fosse deus, naturalmente, não poderia amar a sabedoria, pois acreditaria já possuí-la. Se fosse tolo, por sua vez, considerar-se-ia perfeito e completo, não precisaria, portanto, daquilo de que não sente falta. Eros é filósofo, é amor à sabedoria que não possui, mas a busca incessantemente, porque o amor é amor do belo e a sabedoria é uma das coisas mais belas:



A sabedoria é o que há de mais belo. Ora, sendo Eros amante do belo, necessariamente será filósofo ou amante da sabedoria, e, como tal, se encontra colocado entre os sábios e os ignorantes. A razão desse fato, vamos encontrá-la na sua origem: ele descende de um pai sábio e rico em expedientes, e de mãe nada inteligente e de acanhados recursos. Essa, meu caro Sócrates, é a natureza de tal demônio. (PLATÃO, 1945, 259)

Em decorrência de sua gênese, Eros é desejo de completar-se e de encontrar a plenitude. Essa carência só será suprida por algo que seja por si mesmo completo e pleno, ou seja, perfeito. O amor é, portanto, desejo de perfeição. Sócrates, pelas palavras de Diotima, defende a ideia de que encontramos a perfeição nas coisas belas, dado que o belo é a forma perfeita, sem falhas, sem necessidade de aperfeiçoamento, sem necessidade de transformação, sem necessidade de mudança de forma, tudo isso encerra o que entendemos por beleza. Por meio de um raciocínio lógico, Platão/Sócrates/Diotima nos conduzem a uma ascensão rumo ao pensamento sobre as coisas imutáveis, que vai da busca de um perecível e belo corpo à procura da beleza perfeita e imutável, que é a essência ou ideia do amor. No entanto, sobre esse Amor Absoluto, matriz de todas as formas de belezas, Diotima/Sócrates/Platão praticamente emudecem:

É que ali cessam as tramas da linguagem, ali é quase Silêncio. Diante do não hipotético – da Beleza em si necessária – cessam os enlaçamentos relativos e relacionais do *logos*. Com a modéstia helênica, que evita a *hybris*, a desmesura, a ultrapassagem do humano apenas humano, Platão, no *Banquete*, nos deixa na fronteira, no limite extremo entre a terra dos homens e o reino da Divina Beleza. A linguagem é como os mortais se abeiram desse reino, sem jamais aí penetrar.” (PESSANHA, 2009, p. 108)

Após esse discurso construído numa ordenação lógico-ontológica em que o amor ascende do plano físico ao incorpóreo mundo das ideias, sublimando os impulsos passionais de Eros, surge inesperadamente outra faceta do amor, a paixão sem medida e ébria na fala de Alcebíades. O diálogo platônico se reveste de uma feição satírica, associada à embriaguez, à zombaria, enfim, ao erotismo, conferindo assim uma inigualável amplitude filosófica à concepção do amor.

Alcebíades, bêbado e enciumado, narra, sem pudor, detalhes de suas mal sucedidas tentativas de conquistar o amor de Sócrates. O sábio nega possuir os encantos atribuídos a ele por Alcebíades e transfere esses atributos a Agatão, segundo ele, o verdadeiro merecedor desses elogios. Sócrates considera-se indigno de ser amado, sua natureza é de desejante,

esquiva-se assim da posição de objeto desejável e revela que só ama as belas ideias. Segundo Lacan, aparentemente, a postura de Sócrates reitera o raciocínio de Diotima, a elevação gradual do amor do Ter ao Ser, no entanto, por meio de um grotesco drama satírico, entreabre uma perspectiva em relação ao desejo distante do âmbito filosófico:

Este objeto, seja qual for a maneira como você tenha de abordá-lo na experiência analítica, quer lhe dê o nome de seio, de falo ou de merda – é sempre um objeto parcial. É disso que se trata por ser a análise um método, uma técnica, que penetrou no campo abandonado, esse terreno baldio, esse campo excluído pela filosofia, por não ser manipulável, não acessível à sua dialética, e que se chama *desejo*. (LACAN, 1992, S VIII, p. 150)

Como a busca sobre o que é o desejo parece não ter fim, tenhamos nos estendido um pouco demais. Poderíamos continuar a fazer um estudo detalhado acerca do desejo que se aproximasse talvez do que fez Camille Dumoulié (2002), ao traçar um panorama da reflexão ocidental sobre o desejo, que vai de *O Banquete*, de Platão, passando por Santo Agostinho e Tomás de Aquino, Spinoza, Schopenhauer e Nietzsche, na modernidade, aos mais próximos de nós Freud e Lacan. No entanto, o objetivo deste trabalho não é este, e nos interessa pensar o desejo na obra de Cruz e Sousa no sentido de *desiderium*, que é a decisão de tomar para si as rédeas do próprio destino, como algo que vai ao encontro de sua própria liberdade. Para alcançar, então, esse livre domínio sobre seu desejo, será preciso transgredir alguns interditos, sejam eles sociais ou estéticos.

Desse modo, a presente tese pretende fazer uma releitura da obra poética de Cruz e Sousa, evidenciando a presença do desejo em seus versos, que é claramente o desejo sexual. A fortuna crítica do poeta, apesar de volumosa, tem repetido temas que acabaram por rotular sua produção literária. O primeiro estereótipo bastante reproduzido é a de negro talentoso. Tal constatação decorre da crítica de Araripe Júnior, publicada em “A Semana”, a respeito do *Movimento simbolista de 1893*. Sua crítica prende-se a associações de caráter racial, ressaltando o fato de Cruz e Sousa ser o primeiro negro sem miscigenação a se tornar conhecido pelo seu talento. Além disso, o crítico constata a recorrência da sonoridade na obra de Cruz e Sousa, ao afirmar que o criador de *Broquéis* seria um de “nossos poetas mais sonoros”. A partir daí, tais confirmações desdobraram-se em diversos estudos, que seguiram esse viés temático.

Há, entretanto, um aspecto muito pouco explorado pela crítica na obra desse autor. Trata-se do erotismo. Em vários de seus poemas, percebemos um desejo carnal por uma

mulher fatal e demoníaca. Antonio Carlos Secchin diz que a poesia de Cruz e Sousa revela uma ânsia de desejo que perpassa toda sua produção:

O que se almeja enfatizar é que a poesia de Cruz e Sousa incorpora também uma nostalgia da matéria, uma celebração – de início, orgiástica; depois, elegíaca – da ostensividade do corpo; esse fio, literalmente, de alta tensão atravessa toda sua obra, das primícias aos *Últimos sonetos*. (SECCHIN, 2003, p.40)

Assim, ao contrário do que afirma Affonso Romano de Sant’Anna em *O canibalismo amoroso*, os simbolistas, especialmente Cruz e Sousa, não ficaram no umbral do desejo, com suas românticas mulheres, pálidas amadas, deusas assexuadas e inacessíveis, monjas enclausuradas, múmias, enfim objetos de um desejo absolutamente irrealizável. Para Sant’Anna, o Simbolismo é a estética mumificadora das amadas. A múmia seria a metonímia do desejo apagado, do corpo sem vida, sem violação.

[...] Existe um fetichismo sintomático nesse culto da amada imaginária, transportando para o futuro a possibilidade de união, da mesma maneira que existe aquele prazer mórbido do amante diante dos ossos da extinta. Aliás, essa imagem da múmia é apenas uma a mais numa sequência de símbolos dessexualizadores. (SANT’ANNA, s/d, p.166)

É verdade que, embora o desejo atravessasse toda a obra de Cruz e Sousa, a realização sexual praticamente não existe na primeira fase. Nota-se que, nesse estágio, além de as amadas serem vaporosas e inacessíveis, são, em absoluta maioria, mulheres brancas, impera aí o modelo romântico e eurocêntrico, como bem observou o crítico Roger Bastide e pode ser exemplificado nos versos de “Carnal e Místico”, de *Broquéis*:

Pelas regiões tenuíssimas da bruma  
Vagam as Virgens e as Estrelas raras...  
Como que o leve aroma das searas  
Todo o horizonte em derredor perfuma.

Numa evaporação de branca espuma  
Vão diluindo as perspectivas claras...  
Com brilhos crus e fúlgidos de tiaras  
As Estrelas apagam-se uma a uma.

E então, na treva, em místicas dormências,  
Desfila, com sidéreas lactescências,

Das Virgens o sonâmbulo cortejo...

Ó Formas vagas, nebulosidades!  
Essência das eternas virgindades!  
Ó intensas quimeras do Desejo...

No entanto, ao observarmos a evolução da representação do desejo na cronologia da poesia de Cruz e Sousa, percebemos que aos poucos o culto à mulher branca e inacessível vai cedendo espaço para a celebração de um desejo carnal, despertado pela sensualidade e beleza do corpo e, sobretudo, de um corpo negro. Talvez possamos dizer que ocorra, na trajetória artística do poeta, uma transcendência do desejo em que o sonho aos poucos vai se carnalizando, de modo que o homem, a mulher e o próprio mundo se revelem como imagem do desejo. Em *Evocações*, fase madura do poeta, o poema em prosa “Tenebrosa”, por exemplo, revela outra face desse suposto poeta desprezado por suas virgens nebulosas e impassíveis. Nesse texto, celebra-se a mulher negra, protagonista de um erotismo belíssimo, ligado à vida e à liberdade, muito distante do esquálido desejo dirigido às virgens pálidas do Romantismo Europeu.

Veremos também que é possível estabelecer uma associação entre erotismo e criação literária na obra de Cruz e Sousa; na realidade, uma relação inerente à própria natureza poética. Inclusive para o crítico Octávio Paz (1993) a tensão do erotismo com a poesia é tão intrínseca que nos autoriza a afirmar que o primeiro está para a poética corporal, como a segunda para a erótica verbal. A relação entre ambos constrói-se a partir de uma oposição complementar, como Paz explica a seguir:

A linguagem – som que emite sentidos, traço material que assinala ideias incorpóreas – é capaz de dar nome ao que é mais fugitivo e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal: é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. O agente que move tanto o ato erótico como o poético é a imaginação. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito, a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é um abraço de realidades opostas e a rima é uma cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela mesma, no seu modo de operar, já é erotismo. (PAZ, 1993, p. 9-10)

Desse modo, a escolha de recursos visuais e sonoros, presentes na linguagem poética de Cruz e Sousa, colabora para que o erotismo se revele de forma mais produtora, ultrapassando os limites de mera questão temática. De acordo com Ivone Daré Rabello (2006), a base do erotismo em Cruz e Sousa encontra-se também na maneira como ele cria,

com seus procedimentos melódicos e visuais, a linguagem poética. Ainda que a exploração de imagens visuais não seja uma exclusividade da obra do poeta catarinense, no seu caso ganha um lugar especial e estratégico por associar essas imagens ao tema do erotismo a partir de uma perspectiva infratora. Paulo Leminski, numa leitura absolutamente original, diz que a poesia de Cruz e Sousa é pura “linguagem em ereção”, e que nem a imagem de Cristo, no poema “Cristo de Bronze”, escapou dessa sexualização. Desse modo, o estudo do erotismo na obra de Cruz e Sousa permite que se amplie o olhar para o sentido da poesia em si, assim como para a atitude do poeta diante de sua arte. De acordo com Octavio Paz, em *A dupla chama*, o caráter violador é imanente à poesia de todos os tempos, por isso sua correlação com o erotismo, pois ambos apresentam caráter subversivo:

[...] A perigosidade da poesia é inerente ao seu exercício e é constante em todas as épocas e em todos os poetas. Há sempre uma greta entre o dizer social e o dizer poético: a poesia é a *outra voz*, como eu já disse num outro escrito. Por isto ela é, ao mesmo tempo, natural e perturbadora a sua correspondência com os aspectos do erotismo, negros, brancos, a que antes me referi. Poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao desdobrar-se, inventam configurações imaginárias: poemas e cerimônias. (PAZ, 1993, p. 11).

Mais uma particularidade da transgressão na obra de Cruz e Sousa se apresenta por meio da suposta desordem formal, que lhe autorizará fazer uso de uma linguagem absolutamente nova, concentrada em si mesma e com uma inconfundível musicalidade. Hugo Friedrich, em *Estrutura da lírica moderna*, nos recorda que a poesia, em particular a romântica, teve momentos em que o som destacou-se mais do que o conteúdo. No entanto, seus poetas nunca abandonaram o conteúdo, pelo contrário, procuraram realçar seu significado mediante a dominância sonora. Segundo Friedrich, depois dessa escola, surgem versos que se propõem a soar mais do que dizer e a sonoridade da língua se reveste de um poder sugestivo tamanho, que a compreensão deixa de ser o elemento mais importante da linguagem:

De forma mais marcante que até então, separam-se, na linguagem, a função de comunicação e a função de ser um organismo independente de campos de força musical. Mas a linguagem determina também o processo poético que se abandona aos impulsos ingênitos na própria linguagem. Descobre-se a possibilidade de criar um poema por meio de um processo combinatório que ocorre com os elementos sonoros e rítmicos da língua como fórmulas mágicas. Seu significado surge não do esquema temático desta combinação – um significado oscilante, impreciso, cujo

mistério ganha corpo não tanto pelas significações essenciais das palavras como por suas forças sonoras e marginalidades semânticas. Esta possibilidade se converte em praxe dominante na poesia moderna. (FRIEDRICH, 1991, p. 50)

A escolha desse viés estilístico por Cruz e Sousa o aproximará dos poetas decadentistas franceses, Verlaine, Mallarmé e, sobretudo, Charles Baudelaire, considerado o primeiro elo da corrente que conduz à poesia moderna, cujas discussões teóricas apontam para uma lírica que se abstém cada vez mais da ordem objetiva, lógica, afetiva e também gramatical a favor das forças sonoras, que privilegiam conteúdos provenientes dos impulsos da palavra. O significado de tais conteúdos situa-se no limite ou além do limite do compreensível. Estar no limite ou atravessar o limite é uma tensão permanente na obra de Cruz e Sousa.

De acordo com Antonio Candido (1987), os primeiros escritores brasileiros a se interessarem por Baudelaire datam, mais ou menos, dos anos 1875 a 1885 e não revelam qualquer presença significativa do autor de *As flores do mal* em suas obras. É o caso, por exemplo, de Luís Delfino e Carlos Ferreira; o primeiro fez em 1871 uma tradução de “Le poison”, e o segundo, em seu livro *Alcíones*, fez uso de uma epígrafe extraída de “L’irréparable” e uma adaptação de “Le balcon”, com o título de “Modulações”. O crítico diz que Artur Barreiros, ao comentar os versos do poeta Carvalho Júnior, reconhece a presença do mestre francês e faz a seguinte afirmação:

Compõem a segunda parte dos *Escritos póstumos* os primorosos sonetos, escritos ao jeito dos de Baudelaire e modificados ao mesmo passo pelo temperamento e pela individualidade do poeta.

Assim, ganharam um tom menos satânico e mais quente que o do modelo.

É a poesia da febre, da sensualidade, do prazer levado até à dor, do beijo que fere, do amor que rasga as veias, num deslumbramento e num delírio, para beber o próprio sangue.

Neste descompassado amor à carne, certo deve haver o seu tanto quanto artificial; mas, como observa Th. Gautier nos versos das *Flores do mal*, e eu noto nestes, a poesia ser má; comum nunca é. (BARREIROS, 1879, p. 12)

A respeito dessa nova proposta de poesia, a pesquisadora Marie-Hélène Catherine Torres, em seu livro *Cruz e Sousa e Baudelaire*, desenvolve um estudo aprofundado sobre os alicerces em que estão construídas as poesias de Cruz e Sousa e Baudelaire. Para a pesquisadora, tanto Baudelaire quanto Cruz e Sousa se pautaram em “princípios satânicos” para criarem suas obras literárias. Para esses poetas, Satã representará a fonte de “matéria

poética, simbolizando o conhecimento e a inspiração interior, o elo entre o poeta e sua arte ou entre o poeta e Deus, ponto culminante da arte” (TORRES, 1998, p.58). A “teoria satânica”, desenvolvida por Torres, vai nos permitir entender a opção dos poetas pela beleza extraída do Mal, como também dar sentido à ruptura com a tradição poética. Baudelaire, na França, e Cruz e Sousa, no Brasil, a partir desses pressupostos rompem com o conservadorismo estético e inauguram a poesia moderna do século XX.

## 2. Influências baudelairianas

Em meados do século XIX, quando o pensamento romântico é esmagado pelo recrudescimento do cientificismo e a explicação de mundo subordina-se à razão, surgem o Realismo e o Naturalismo como as vias possíveis de expressão das realidades sociais. Solidifica-se, assim, a prosa dos grandes romances naturalistas e realistas; no entanto, a poesia, ao voltar-se para os valores da Antiguidade Clássica, de forma inautêntica e artificial, perde um pouco do espaço ocupado até então.

Em meio a essas mudanças, surgem, especialmente na França, alguns nomes que irão modificar por completo esse cenário literário e abrirão, por conseguinte, as portas para o que viria a ser mais tarde a poesia moderna. Encabeçando essa lista de poetas *avant-gardes* temos Charles Baudelaire (1821-1867), seguido de Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Arthur Rimbaud (1854-1891), dentre outros. Essa geração principia uma ampla e profunda reviravolta estética, fazendo surgir, além do Decadentismo e do Simbolismo, praticamente toda a poesia moderna europeia, que veio a se desdobrar em vários “ismos”: Surrealismo, Versilibrismo, Instrumentalismo, etc. (MOISÉS, 1969, p. 21)

Em 1866, é publicada uma coletânea de poetas intitulada *Le Parnasse Contemporain*, que, por conta de seus autores, parece ser o nascimento do Simbolismo e do Parnasianismo. Nesse primeiro número da antologia parnasiana (houve ainda mais dois números em 1871 e 1876), encontramos poemas que são considerados ancestrais diretos do movimento simbolista: “*Madrigal Triste*” (Madrigal Triste), “*À Une Malabaraise*” (A uma malabarense) e “*Recueillement*” (Recolhimento), de Baudelaire; “*Il Bacio*” (O Beijo) e “*Mon Rêve Familier*” (Meu Sonho Familiar), de Verlaine; “*Les Fenêtres*” (As Janelas), “*À un enfant taciturne*” (A um jovem taciturno), de Villiers de l’Isle-Adam. No mesmo ano em que *Le Parnasse Contemporain* foi editado, Verlaine traz a público os *Poèmes Saturniens*, dentre os quais se destaca “*Chanson d’Automne*” (Canção de Outono), considerado a síntese perfeita da arte simbolista por conta de seu tom sugestivo e musical (MOISÉS, 1969, p. 22). Ainda antes de 1880, a tímida influência de Baudelaire começa a surgir abertamente de forma inesperada.

Em 1881, Paul Bourget publica um artigo em *La Nouvelle*, chamado “*Théorie de la Décadence*” (Teoria da Decadência), em que ele analisa o pessimismo e o sentimento de decadência como vinha sendo apresentados em Baudelaire. A partir desse texto, o termo “decadente” passa a nomear o novo gênero de poesia e seus respectivos adeptos. No ano



seguinte, Verlaine publica a sua “*Art Poétique*” (Arte Poética) na revista *Paris Moderne*. As novidades apresentadas pelo poema em relação a questões estéticas foram o bastante para que fosse considerado como uma espécie de credo pelas novas gerações de escritores. Seu primeiro verso, “*De la musique avant toute chose*”<sup>2</sup>, sintetizou o cerne da poesia simbolista e decadentista.

Graças a Verlaine, em pouco tempo, a ideia de decadência ganha espaço dentro do circuito literário francês: em 26 de maio de 1883, ele publica no jornal *Le Chat Noir* o soneto “*Langueur*” (Langor), cujos versos afloram um amargo sentimento de que não havia mais nada a dizer, porque “*Je suis l’Empire à la fin de la décadence*”, e “*L’âme seulette a mal au coeur d’un ennui dense*”<sup>3</sup>. Em 1884, surgem duas obras que sintetizam a definição do espírito decadente na França: uma coletânea de ensaios, os *Poètes Maudits*, de Verlaine, que chama a atenção para três poetas, merecedores de fato da alcunha de malditos, são eles: Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé; e um romance, *À Rebours*, de J. K. Huysmans, cujo protagonista, Floressas des Esseintes, imediatamente se transforma em símbolo da literatura moderna, em razão de seu temperamento nevrótico e decadente.

Massaud Moisés (1969), com base na obra de Pierre Martino, *Parnasse et Symbolisme*, tenta definir o espírito decadente. É preciso inicialmente conscientizar-se de que a sociedade se desagrega por conta do efeito destruidor de uma civilização fracionada pela corrupção. Daí a necessidade da criação de neologismos e do uso de vocábulos raros capazes de exprimir o apreço pela anarquia, a presença do satanismo, das perversões e do pessimismo.

Tão vulgar e difundida se torna essa verbomania que obriga Jacques Plowert (pseudônimo de P. Adam) a compor um *Petit Glossaire pour servir à intelligente des auteurs decadentes et symbolistes* (1888), onde se registram cinco centenas de termos novos, como “absconso”, “adamantino”, “bibliópolo”, “calipígio”, “cítolas”, “coruscante”, “crótalos”, “díscolo”, “errância”, “escabioso”, “flavescente”, “hiemal”, “lactescente”, “marcescente”, “oaristos”, “radiância”, “suspiroso”, “teurgia”, “túrpidos”, “venusto”, etc. (MOISÉS, 1969, p.24)

Tais recursos do movimento decadentista provocaram uma reação contrária em alguns escritores, como Beauclair e Vicaire, autores de *Les Déliquescences d’Adoré Floupette* (1885), que parodiavam a estética insurgente, mas acabou gerando efeito contrário e os dois autores ajudaram a definir o sentido da palavra “decadente”. Com efeito, suscitam Paul

---

<sup>2</sup> “A música antes de tudo”.

<sup>3</sup> “Sou o império no fim da decadência”; “A alma solitária sofre no coração de um denso tédio”. Tradução de GOMES, 1994.

Bourde a escrever um artigo intitulado “*Les Décadents*” (Os Decadentes) onde a nova corrente poética é rotulada de Simbolismo. Jean Moréas refuta Paul Bourde nas páginas de *Le XIXème Siècle*, defende as inovações literárias e sugere o emprego da rubrica “simbolista”, em vez da anterior “decadentes”. Segundo Anna Balakian, “Baudelaire seria o último a promover intencionalmente o tipo ‘decadente’. Na verdade, ele se achava muito mais um dândi do que ‘decadente’.” (2007, p. 44)

No ano seguinte, 1886, as revistas *Le Décadent*, *La Décadence Artistique et Littéraire* e *Le Symboliste*, defensoras do Decadentismo e do Simbolismo, respectivamente, tornam-se palco da batalha entre simbolistas e decadentes. Nesse cenário de disputa, a 18 de setembro de 1866, Jean Moréas torna público, por meio do jornal *Le Figaro*, o seu “*Manifeste Littéraire*”, em que se cunhava definitivamente o termo Simbolismo para o novo movimento poético. A partir de então, o termo Decadentismo não podia nomear mais de forma generalizada as recentes correntes literárias em voga naquele tempo. Além disso, a estética simbolista já havia ultrapassado os horizontes franceses, influenciando várias literaturas da Europa e da América.

No Brasil, a publicação de *Missal*, em novembro de 1893, é considerada o marco inicial do nosso Simbolismo, que, segundo Massaud Moisés, teria se desestruturado com a morte de Cruz e Sousa em 1898 e durado aproximadamente até 1902, quando “o ímpeto simbolista perde força e entra a esmaecer, a pouco e pouco se reduzindo a uma atividade de gabinete, não de todo invulnerável ao impacto das novas ideias em voga nos primeiros anos deste século.” (MOISÉS, 1969, p. 18)

O Simbolismo brasileiro apresenta muitos pontos de contato com o que foi desenvolvido na França. Na verdade, na segunda metade do século XIX a influência francesa atinge seu auge não só no nosso país, ditando modelos da vida social e cultural, mediante suas referências intelectuais e filosóficas, como também em toda a América. Inclusive, a própria expressão América Latina foi criação francesa com o intuito de apontar a latinidade como um elemento comum à França e, por conseguinte, em oposição aos Estados Unidos. É possível que a escolha da língua como elemento comum entre a América e um país europeu tenha sido um tanto apelativa, uma vez que não foram consideradas as línguas de matrizes indígenas e africanas ali faladas, ignorando, assim, importantes elementos culturais.

Cabe ressaltar também que no século XIX a França representava os ideais igualitários e iluministas, decorrentes da Revolução de 1789, repercutidos no Brasil da mesma forma que foram difundidos os princípios da independência americana. A presença dos franceses no Rio de Janeiro, por exemplo, foi tão marcante que chamou a atenção de Manet. O pintor registrou

o fato numa carta endereçada a seu irmão Eugène, a 11 de março de 1849: “Há muitos franceses no Rio. Assim, ninguém se sente atrapalhado para se fazer compreender” (LEMOS, 2004, p. 34). Um dos aspectos positivos desse domínio francês foi o enriquecimento de nossa literatura, facilmente perceptível durante o Simbolismo. No entanto, a pura imitação do universalismo francês geraria uma alienação cultural. Era preciso, portanto, conciliar o cosmopolitismo europeu com o nosso nacionalismo e isso Cruz e Sousa foi capaz de fazer, ainda que os críticos desse período aparentemente não tenham percebido.

A influência francesa se estende pelo menos até as primeiras décadas do século XX, o próprio Roger Bastide veio na segunda missão francesa, a de 1934, junto com outros professores, como Claude Lévi-Strauss (nascido em Bruxelas) e Fernand Braudel, para ensinarem na Universidade de São Paulo, contribuindo, assim, na formação de um pensamento nacional<sup>4</sup>. Na opinião de Glória Carneiro do Amaral, a nata intelectual do século XIX no Brasil estava completamente permeada pela cultura francesa:

A própria cultura francesa impregnava o ar cotidiano dos literatos brasileiros do século passado: todos falavam francês, liam francês, tomavam a França como modelo literário e existencial. O comércio inundava-se de artigos franceses e circulavam os livros importados. Outras literaturas eram assimiladas por traduções, como mostram estudos sobre o byronismo brasileiro. Num certo sentido, é quase chavão falar de impregnação da cultura francesa no nosso século XIX, que Wilson Martins classifica como “um grande galicismo”. (1996, p. 30)

No Brasil, o afrancesamento representou também a emancipação da Metrópole para a Nação que há pouco tempo tinha alcançado sua independência política. Diante desse “grande galicismo” de *fin-de-siècle*, é natural que a poesia brasileira tenha tido reflexos de uma obra como *As flores do mal*. A crítica não só reconhece a repercussão da poesia de Baudelaire como também vê nela a base fundadora de novos rumos para a literatura nacional: “poetava-se à Baudelaire ou à Hugo, confirmando a necessidade do aval de culturas consideradas mais avançadas para o que se fazia no Brasil naquele momento. (AMARAL, 1996, p. 52)

Antonio Candido (1987) afirma que, embora formado de autores secundários, o grupo provavelmente represente o momento crucial em que a obra de Baudelaire entra no país e determina os rumos que a produção poética nacional seguiria, caracterizando, assim, uma fase e, deste modo, alçando um valor histórico que os períodos posteriores desconhecera. Muito

---

<sup>4</sup> A primeira chegada de artistas franceses no Brasil ocorreu em 1816, na chamada Missão Artística Francesa, e foi amparada pelo governo de Dom João VI.

da importância desse período se deu por força de certa deformação – absolutamente natural quando duas culturas distintas se confrontam – provocando ajustes às necessidades expressivas e às características individuais do grupo, que recebe e transforma os elementos culturais alheios, sendo assim, são “escritos ao jeito dos de Baudelaire e modificados ao mesmo passo pelo temperamento do poeta”. (CANDIDO, 1987, p. 25)

Na época, Machado de Assis condena essa produção literária, dizendo que os poetas dessa década se limitaram a fazer uma imitação deformadora dos temas baudelairianos, acentuando o satanismo e exagerando a temática erótica:

Quanto a Baudelaire, não se diga que a imitação é mais intencional do que feliz. O tom dos imitadores é demasiado cru; e aliás não é outra a tradição de Baudelaire entre nós. Tradição errônea. Satânico, vá; mas realista o autor de *D. Juan aux Enfers* e da *Tristesse de la Lune!* Ora, essa reprodução, quase exclusiva, essa assimilação do sentir e da maneira de dois engenhos, tão originais, tão soberanamente próprios, não diminuirá a pujança do talento, não será obstáculo a um desenvolvimento maior, não traz principalmente o perigo de reproduzir os ademanes, não o espírito – a cara, não a fisionomia? Mais: não chegará a tentação de só reproduzir os defeitos, e reproduzi-los exagerando-os, que é a tendência de todo o discípulo intransigente? (ASSIS, 1992, p.814)

No entanto, Antonio Candido, crítico contemporâneo, em “Os primeiros baudelairianos”, ensaio publicado no livro *A educação pela noite* (1987), defende que esses jovens estavam historicamente corretos. A suposta deformação estava de acordo com as necessidades expressivas exigidas pela renovação que se propuseram a fazer e de fato fizeram. Para esses escritores, a potencialização do desejo carnal simbolizava uma atitude de rebeldia:

Como os de hoje, os jovens daquele tempo, no Brasil provinciano e atrasado, faziam do sexo uma plataforma de libertação e combate, que se articulava à negação das instituições. Eles eram agressivamente eróticos, com a mesma truculência com que eram republicanos e agrediam o Imperador, chegando alguns ao limiar do socialismo. Portanto, foi um grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado, visto por um pedaço, que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores tradicionais, por meio de dissolventes como o tédio, a irreverência e a amargura. (CANDIDO, 1987, p. 26)

Esse comportamento encontrou respaldo na luta contra o Romantismo crepuscular, permitindo, assim, o surgimento de novas formas de expressão. Em Carvalho Júnior, por exemplo, o erotismo exacerbado – deformação abusiva da poética baudelairiana segundo

Machado de Assis – dá um colorido local ao Realismo poético brasileiro, como se observa no soneto “Profissão de fé”, inspirado em “*L’idéal*” (O ideal), de Baudelaire, que serve também como manifesto antirromântico:

Odeio as virgens pálidas, cloróticas,  
Belezas de missal que o romantismo  
Hidrófobo apregoa em peças góticas,  
Escritas nuns acessos de histerismo.

Sofismas de mulher, ilusões de óticas,  
Raquíticos abortos de lirismo,  
Sonhos de carne, compleições exóticas,  
Desfazem-se perante o realismo.

Não servem-me esses vagos ideais  
Da fina transparência dos cristais,  
Almas de santa em corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,  
As belezas da forma, seus adornos,  
A saúde, a matéria, a vida enfim.  
(CARVALHO JÚNIOR, 1879, p. 1)

Observemos as semelhanças com o poema “*L’idéal*” (O ideal), de Baudelaire, de onde Carvalho Júnior provavelmente buscou inspiração:

*Ce ne seront jamais ces beauties de vignettes,  
Produits avariés, nés d’un siècle vaurien,  
Ces pieds à brodequins, ceds doigts à castagnettes,  
Qui sauront satisfaire un coeur comme le mien.*

*Je laisse à Gavarni<sup>5</sup>, pöete des chloroses,  
Son troupeau gazouillant de beautés d’hôpital,  
Car je ne puis trouver parmi ces pâles roses  
Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.*

*Ce qu’il faut à ce coeur profond comme um abîme,  
C’est vous, Lady Macbeth, ame puissante au crime,  
Rêve d’Eschyle éclos au climat des autans;*

*Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-Ange,  
Qui tors paisiblement dans une pose étrange  
Tes appas façonnés aux bouches des Titans!<sup>6</sup>* (BAUDELAIRE, 2006, p. 153-154)

---

<sup>5</sup> Sulpice Guillaume Chevalier, dito Paul Gavarni (1804-1866), desenhista francês cuja arte reflete a sociedade de seu tempo: moças emancipadas, estudantes, boêmios. Dele nos fala Saint-Beuve e, sobretudo, o próprio Baudelaire, para quem as obras de Gavarni e Daumier eram complementos da *Comédie humaine*, de Balzac. (N.T.)

<sup>6</sup> Jamais serão essas vinhetas decadentes,/Belezas pútridas de um século plebeu,/Nem borzeguins ou castanholas estridentes,/Que irão bastar a um coração igual ao meu./Concedo a Gavarni,<sup>6</sup> o poeta das cloroses,/Todo o rebanho das belezas de hospital,/Pois nunca vi dentre essas pálidas necroses/Uma só flor afim de meu sanguíneo ideal.//O que me falta ao coração e o que redime/Sois vós, ó Lady Macbeth, alma afeita ao crime./Sonho de Ésquilo exposto ao aguilhão dos ventos.//Ou tu, Noite, por Miguel Ângelo engendradora,/Que em paz retorces

Nota-se que o desejo carnal, o gosto pela depravação e alusões ao sadismo pertencem ao universo temático de Baudelaire, mas o descomedimento erótico foi uma adaptação dos jovens poetas brasileiros. Os baudelairianos dos anos 1870 foram, por um lado, pré-parnasianos, na medida em que aprenderam com seu mestre o cuidado formal com o verso, o amor pelas imagens raras e a recuperação do soneto e de outras formas fixas. Por outro lado, foram antiparnasianos ao desenvolverem o gosto pelo moderno, mediante a atitude geral de descontentamento que levou a rejeitar o passado e eleger os ideais republicanos como matéria de inspiração poética.

Nos anos de 1890, surge no círculo intelectual brasileiro o nome do poeta Cruz e Sousa, que seria considerado, anos depois, o representante mais importante da influência baudelairiana na literatura nacional. É consenso para vários críticos que o escritor catarinense teve contato com as obras dos poetas franceses da segunda metade do século XIX. Segundo Andrade Muricy – importante pesquisador da produção literária de Cruz e Sousa e responsável pela organização de sua obra completa, publicada, pela primeira vez, pela Editora Aguilar, em 1961 – o poeta teria tido acesso à obra de Baudelaire por intermédio do Dr. Gama Rosa na ocasião em que esteve no Rio de Janeiro em 1888.

Por essa mesma ocasião, o Dr. Gama Rosa deu-lhe a ler obras de Poe, Baudelaire, Huysmans, Sâr Péladan, Villiers de L'Isle-Adam e outros simbolistas, trazidas para o Brasil por Medeiros e Albuquerque, que transmitira a Araripe Júnior, amigo daquele político e publicista. (1987, p. 151)

O poema “*Oiseaux de passage*”, de *O livro derradeiro*, demonstra que Cruz e Sousa dominava bem o idioma francês e dá clara evidência de que buscava inspiração no autor de *As flores do mal*. Além de Baudelaire, cita outros autores franceses em seus poemas como, por exemplo, Zola em “Dormindo”, Littré e Laffite em “A revolta” e Hugo em “Ideia-Mãe”. Provavelmente, a leitura desses escritores estrangeiros tenha contribuído de forma decisiva para sua formação de poeta simbolista. Nestor Vítor diz que, no Rio de Janeiro, a estética simbolista deveria ser entendida como essencialmente francesa: “Sinônimo de decadentismo à Verlaine, de satanismo à Baudelaire, à Huysmans, de nefelibatismo à Eugênio de Castro, e até mesmo, ingenuamente de naturalismo à Flaubert ou à Goncourt.”(1969, p. 356).

Embora o leque de escritores simbolistas estrangeiros seja amplo, quando se estuda a origem dessa nova ordem literária na Europa, chega-se a *As flores do mal*, de Charles

---

numa pose inusitada/Teus encantos ao gosto dos Titãs sedentos! (BAUDELAIRE, 2006, p. 152-154). Tradução de Ivan Junqueira.

Baudelaire, e a um de seus poemas emblemáticos, “*Correspondances*” (Correspondências), síntese do Simbolismo, cujo verso “*Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*”<sup>7</sup> elege a sinestesia como possibilidade de exprimir a integração entre o ser humano e o cosmos. Baudelaire influenciou praticamente quase toda a poesia francesa, para o crítico Massaud Moisés, ele inicia uma mudança poética radical na tradição literária europeia. O autor de *As flores do mal* desmitifica a poesia, trazendo-a para o plano humano, palco de angústia decorrente da descrença na existência de deuses e de mitos. Sua poética satânica e irreverente, movida por uma ânsia trágica de libertação, contrapõe-se à poesia do divino, de expressão bem comportada. Moisés prossegue dizendo que

a influência baudelaireana não foi apenas de ordem ético-literária: operou-se igualmente no campo da expressão, graças à teoria das “correspondências”, ou seja, das sinestésias estendidas como um processo cósmico de aproximação entre as realidades físicas e as metafísicas, entre os seres, as cores, os perfumes e o pensamento ou a emoção. (1969, p. 21)

A partir da teoria das correspondências e do satanismo, Baudelaire mudou de forma tão significativa o rumo da poesia que a estética simbolista ficou intrinsecamente ligada ao seu nome, malgrado a existência de outros gigantes da poesia como Verlaine e Rimbaud. Do mesmo modo, no Brasil, essa nova corrente estética associa-se também a um nome, ao do poeta Cruz e Sousa, ainda que não se possa negar a importância de autores como Alphonsus de Guimaraens e Emiliano Pernetá.

Pode-se perceber a aproximação entre Baudelaire e Cruz e Sousa até nos traços biográficos que os dois tinham em comum. O autor de *Broquéis*, tal como o de *As flores do mal*, desejava ser aceito como poeta, de se tornar reconhecido e famoso. Quando jovens, foram verdadeiros dândis, a despeito da permanente dificuldade financeira em que viviam, vestiam-se de forma impecável e com um estilo muito próprio, acompanhado de uma postura arrogante que muitas vezes foi responsável pelo isolamento social de ambos. É importante ressaltar que o dandismo pode ter sido um meio de fuga frente à realidade opressora. Sua constante negação, portanto, revela um viés de transgressão e rebeldia (LEVIN, 1996, p. 40-49).

Baudelaire também teve uma vida de poucos recursos materiais, foi preciso se desfazer dos poucos bens que possuía para poder sobreviver, “desde a biblioteca até o

---

<sup>7</sup> “Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.” Tradução de Ivan Junqueira.

apartamento, não houve nada a que não tivesse de renunciar durante o transcurso de sua existência instável, tanto dentro quanto fora de Paris” (BENJAMIN, 1989, p. 71). Numa carta, enviada à sua mãe, em 26 de dezembro de 1853, confessava as dificuldades que vinha enfrentando:

Estou a tal ponto habituado a sofrimentos físicos, sei tão bem contentar-me com umas calças rotas, com uma jaqueta que deixa passar o vento e com duas camisas apenas, tenho tanta prática em encher os sapatos furados com palha ou mesmo com papel, que quase só sinto os padecimentos morais. Todavia devo confessar que agora estou a ponto de não mais fazer movimentos bruscos, de não caminhar muito, por medo de dilacerar ainda mais as minhas coisas.” (1926, p. 44-45)

Os apuros econômicos do poeta francês eram parecidos com os que Cruz e Sousa teve de enfrentar em vida, registrados também em vários pedidos de ajuda endereçados a seus amigos, como nessa carta de 27 de dezembro de 1897 a Nestor Vítor:

Meu Nestor

Não sei se estará chegando realmente o meu fim; mas hoje pela manhã tive uma síncope tão longa que supus ser a morte. No entanto, ainda não perdi nem perco de todo a coragem. Há 15 dias tenho tido uma febre doida, devido, certamente, ao desarranjo intestinal em que ando.

Mas o pior, meu velho, é que estou numa indigência horrível, sem vintém para remédios, para leite, para nada, para nada! Um horror!

Minha mulher diz que sou um fantasma, que anda pela casa!

Se pudesses vir hoje até cá, não só para me confortares com a tua presença, mas também para me orientares n’algum ponto desta terrível moléstia, será um alegria para o meu espírito e uma paz para o meu coração.

Teu

Cruz e Sousa

(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 834)

Do ponto de vista literário, a aproximação do poeta catarinense com Baudelaire fica muito evidente por meio do satanismo, muito admirado por Cruz e Sousa. Satã foi para Baudelaire o seu grande mestre, um iniciador do conhecimento, sendo tema dominante em sua



obra. Os críticos Roger Bastide e Andrade Muricy, nos anos 1940 e 1960, respectivamente, já haviam apontado a ligação entre esses dois poetas.

Se atualmente a conexão entre Baudelaire e Cruz e Sousa é unânime entre os estudiosos, muito se deve a Roger Bastide que, a despeito de sua visão racial, sociologicamente reducionista e hoje pouco convincente, reconheceu, num ensaio comparativo intitulado “Cruz e Sousa e Baudelaire”, o talento e a originalidade do poeta catarinense, equiparando-o a grandes mestres simbolistas, como Mallarmé e Stefan George. Depois disso, o nome de Cruz e Sousa ultrapassou nossas fronteiras, indo parar nos livros de críticos estrangeiros. *O simbolismo*, por exemplo, de Anna Balakian, professora da Universidade de New York, ao tratar da mistura simbolista, entre materialidade e espiritualismo, afirma que “as flores têm também esta dupla conotação concreta e abstrata nas séries paralelas no poema ‘Antífona’ do poeta brasileiro João da Cruz e Sousa (1861-1898), chamado o Cisne Negro do simbolismo.” (2007, p. 88)

Por sua vez, Andrade Muricy, autor de uma panorâmica obra acerca do Simbolismo brasileiro, também aproxima Cruz e Sousa de Baudelaire quando afirma que, ainda quando morava em Desterro, Cruz e Sousa teve acesso a obras de simbolistas franceses, dentre eles Baudelaire (MURICY, 1987, p.151). É provável que Cruz e Sousa não só conhecesse *As flores do mal*, como também o *Spleen de Paris*, pois é daí que tirou a epígrafe de *Broquéis*:

*Seigneur mon Dieu! Acordez-moi la grace de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise.*<sup>8</sup>

Essas palavras encerram o poema “*A une heure du matin*” (A uma hora da manhã), em que o eu lírico faz uma reflexão sobre as relações sociais artificiais entre as pessoas após um dia de convivência forçada. Ao voltar para casa, insatisfeito com tudo e com ele mesmo, pede a Deus que o coloque acima dessa mediocridade. A solução encontrada pelo sujeito lírico para a sua redenção é a arte poética. Cruz e Sousa, no entanto, não faz referência à vida moderna e tampouco menciona cidade nos poemas de *Broquéis*, cuja temática gira em torno do amor, sobretudo, do amor erotizado. O mesmo ocorre nas duas obras *Missal* e *Evocações* –

---

<sup>8</sup> Senhor meu Deus! Conceda-me a graça de produzir alguns belos versos que provem a mim mesmo, que eu não sou o último dos homens, que eu não sou inferior àqueles que eu desprezo.

consideradas poemas em prosa, como *Spleen de Paris* – a cidade, tema caro ao poeta francês, anunciado no título da obra, que aparece timidamente e em geral como cenário nos textos do poeta brasileiro.

Embora a epígrafe de *Broquéis* não se relacione diretamente com sua temática, ainda que *Missal* e *Evocações* se distanciem dos textos curtos e da variedade de assunto presentes em *Spleen de Paris*, observa-se nos dois escritores o desejo comum por uma linguagem poética capaz de traduzir os anseios de liberdade de expressão, desobrigando o artista a escrever apenas em prosa, ou em verso:

E quanto a mim, se me fosse dado organizar, criar uma nova forma para essa transmissão, certo que o teria feito, a fim de dar ainda mais ductibilidade e amplitude ao meu Sonho. Nem prosa, nem verso! Outra manifestação, se possível fosse. Uma Força, um Poder, uma Luz, outro Aroma, outra Magia, outro Movimento capaz de veicular e fazer viver e sentir e chorar e rir e cantar e eternizar tudo o que ondea e turbilhona em vertigens na alma de um artista definitivo, absoluto. (CRUZ E SOUSA, 1995, p.585)

Baudelaire revela a mesma preocupação no trecho da carta-prefácio dos poemas em prosa dirigido a Arsène Housaye. O poeta está à procura de uma linguagem capaz de traduzir os complexos sentimentos humanos e o ritmo novo que surge com a urbe moderna

*Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, revê le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubressauts de la conscience?*

*C'est surtout dans la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant.* (BAUDELAIRE, 2007, p. 34)<sup>9</sup>

Na realidade, o que traz Baudelaire para perto de Cruz e Sousa “é uma poesia de rebeldia e de insurgimento em relação à ordem vigente” (AMARAL, 1993, p. 131). Bastide salienta, como já dissemos, que a originalidade de Cruz e Sousa “não consiste em criar temas

---

<sup>9</sup> "Quem dentre nós não sonhou, nos seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos momentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo da frequência das cidades enormes, é do cruzamento de suas inumeráveis relações que nasce este ideal obcecante." Tradução de Dorothée de Bruchard.

novos, mas na maneira nova de os tratar.” (BASTIDE, 1943, p. 102). O poeta catarinense irá buscar em Baudelaire uma arte mais requintada e mais etérea, todavia irá revesti-la com uma roupagem muito particular, seu olhar estético será de um homem discriminado por sua origem negra, que faz de sua própria vida a inspiração para a poesia. O crítico francês assinala que Cruz e Sousa “metamorfoseou seu protesto racial em revolta estética, seu isolamento étnico em isolamento do poeta, a barreira de cor na barreira dos filisteus contra os artistas puros” (BASTIDE, 1943, p. 108). O ensaísta prossegue, cotejando os dois poetas, mas sempre ressaltando a especificidade de cada um. Baudelaire, poeta maldito, subjugado, se identifica com todos os banidos das benesses do progresso, mas seu olhar vem de um homem branco e europeu. A voz de Cruz e Sousa também engloba outras vozes de gente oprimida, mas a dor e o exílio são de outra ordem, o sofrimento do poeta, que é de todo afrodescendente e provém da discriminação racial.

A força crítica de Bastide reponta precisamente no esforço de compreensão para mostrar a particularidade, a diferença específica da poesia simbolista de Cruz e Sousa em seu contexto e na extraordinária transformação que o poeta imprimiu aos temas, ao imaginário, a toda a herança que recebeu de fora, transfundindo-lhe sangue novo e sobretudo imprimindo-lhe uma nova *visão* poética, extremamente pessoal e entranhada na realidade verbal de suas insólitas imagens. (ARRIGUCCI, 1999, p. 168. Grifo do autor.)

Mais recentemente, temos trabalhos como o de Glória Carneiro do Amaral, que considera a importância de Cruz e Sousa para o Simbolismo brasileiro semelhante a que Baudelaire teve para o movimento francês, ambos “são apontados como iniciadores desta estética” (1996, p. 236). Marie Hélène Catherine Torres, por sua vez, argumenta que a produção literária tanto de Baudelaire quanto de Cruz e Sousa estava fundamentada em princípios satânicos, em que “o mal, conservando seus aspectos violentos, é dialeticamente necessário à manifestação e ao triunfo do bem” (AMARAL, 1993, p. 137), possibilitando desta maneira que seus protestos contra os princípios vigentes de ordem social, moral e religiosa fossem ouvidos. No entanto, convém estabelecer distinções de sentido entre o satanismo de Baudelaire e o de Cruz e Sousa, dado que o contexto existencial desses dois poetas era bem distinto.

O satanismo baudelairiano deve ser entendido no contexto já moderno do poeta das *Flores do mal*, *dandy*, *flâneur* e solitário na metrópole parisiense. É o desprezo fulminante do artista contra o filisteu, o hipócrita, o senhor das convenções burguesas. Cruz e Sousa incorpora certamente na sua dicção muito da eloquência ferina desse veio maldito, mas o seu léxico e as suas metáforas servem-lhe também para traduzir uma situação própria, que tem a ver com a maldição tanto coletiva quanto individual sofrida pelo descendente de africanos. (BOSI, 2002, p. 244)

Cruz e Sousa tinha ânsia de poder e desejava ser reconhecido. Ignorado pela intelectualidade elitizada, encontrou em *As flores do mal* uma desforra para suas angústias e derrotas, “o romantismo baudelairiano por ser macabro, artificial e pretensiosamente brutal, agradava ao poeta negro obumbrado pelo ódio” (MONTENEGRO, 1988, p. 81). O satanismo, portanto, é entendido por Cruz e Sousa como elemento de transgressão dos princípios éticos e estéticos das últimas décadas do século XIX.

Talvez esse aspecto transgressor do satanismo tenha levado o poeta de Santa Catarina a escolher a morada de Satã para homenagear o autor de *As flores do mal*. O poema em prosa, “No inferno”<sup>10</sup>, de *Evocações*, faz aparentemente uma descrição física do poeta francês, mas na verdade esse retrato do artista é uma engenhosa metáfora das características violadoras de sua arte poética, transformadas em tema do texto. Aqui aparece uma singularidade dos poemas em prosa de Cruz e Sousa, especialmente de *Evocações*, ou seja, o poeta apresenta seu texto como poético, todavia discute elementos teóricos sobre literatura. Cabe ressaltar que o poema em prosa, por natureza, já é uma transgressão, uma profanação da forma, e revela uma ruptura com as rígidas estruturas literárias, que desde o Romantismo vinham sendo contestadas, mas que só se concretizaria com o surgimento do projeto simbolista, especialmente representado na obra do autor de *Missal*. E dessa “noite infernal, africana, da cor de sua raça, que Cruz e Sousa, sonambúlica e esteticamente, arrancava as suas criações cerebrinas” (MONTENEGRO, 1988, p. 81). É nessa beleza infernal, portanto, que o poeta tira inspiração para sua criação literária.

Podemos dividir “No Inferno” em três partes: a descrição física de Baudelaire, o cenário do espaço infernal e o monólogo de Cruz e Sousa, dirigido ao mestre francês. A descrição minuciosa do poeta vai da cabeça à boca, passando pela face e pelos olhos. A cabeça é triunfante e majestosa; a face, branca e lânguida; os olhos, dominadores e interrogativos e, por final, a boca, lasciva e violenta:

---

<sup>10</sup> Em anexo, encontra-se o texto integral de todos os poemas em prosa citados neste trabalho.

A cabeça triunfante, majestosa, vertiginada por caprichos d'onipotência, circulada de uma auréola de espiritualização e erguida numa atitude de voo para as incoercíveis regiões do Desconhecido, apresentava, no entanto, imenso desolamento, aparências pungentes de angústia psíquica, fazendo evocar os vagos e contemplativos ocasos...

(...)

Nos olhos dominadores e interrogativos, cheios de tenebroso esplendor magnético, pairava a ansiedade, uma expressão miraculosa, um sentimento inquietador e eterno do Nomadismo...

A boca, lasciva e violenta, rebelde, entreaberta num espasmo sonhador e alucinado, tinha brusca e revoltada expressão dantesca e simbolizava aspirar, sofregamente, anelantemente, intensos desejos dispersos e insaciáveis.

Parecia-me surpreender nele grandes garras avassaladoras e grandes asas geniais arcangélicas que o envolviam todo, condoreiramente, num sentimento inquietador e eterno do Nomadismo... (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 607)

Para Amaral, a leitura superficial deste texto nos leva a crer que de fato é a imagem do poeta que está sendo traçada, no entanto isto é uma falácia. Se consideramos Cruz e Sousa um poeta simbolista, é preciso desconfiar dessa caracterização detalhada do corpo. Na verdade, a descrição física do poeta francês é uma metáfora do seu discurso poético. Portanto, “as incoercíveis regiões do Desconhecido”, nas quais se perdem o olhar do poeta, aludem à inquietante busca poética, semelhante à eterna busca de Eros. Essa mesma ânsia aparece nos versos finais de *As flores do mal: Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? Au fond de l'inconnu pour tr ouvrir du nouveau!* (BAUDELAIRE, 2006, p. 422).<sup>11</sup>

Os adjetivos lascivo, violento e rebelde, que caracterizam eroticamente a boca, que “simbolizava aspirar, sofregamente, anelantemente, intensos desejos dispersos e insaciáveis”, podem referir-se tanto ao poeta, quanto à própria Poesia que, por ser manifestação de Eros, vive também em busca de sentidos. Tal assertiva leva em conta o fato de Baudelaire ter sido um crítico dos princípios morais da elite burguesa do final do século XIX, na França, e em sua produção poética ter desenvolvido vários temas que desaprovavam os valores dessa sociedade conservadora. Assim, ao tratar do erotismo – considerado pelo filósofo Georges Bataille, em seu livro homônimo, como reino da desordem, em oposição ao mundo da disciplina e do trabalho – o poeta abala os alicerces da organização social de seu tempo, denunciando, desse modo, suas mazelas. Além disso, a alusão à Poesia fica evidente, pelo menos para nós, leitores brasileiros, quando aparece no parágrafo seguinte uma alusão à poesia condoreira: “grandes asas geniais arcangélicas que o envolviam todo, condoreiramente”.

---

<sup>11</sup> Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa? / Para encontrar no Ignoto o que ele tem de *novo!* Tradução de Ivan Junqueira. Grifo do tradutor.

E não deixa de ser curioso saber que Baudelaire também levou ao inferno um dos mais famosos personagens do Romantismo – Don Juan –, mais uma prova de que Cruz e Sousa era conhecedor da obra do poeta francês e de que, provavelmente, tenha buscado inspiração em “*Don Juan aux enfers*” (Dom Juan nos infernos) para compor o poema em prosa “No Inferno”. A aparente coincidência, portanto, não se limita apenas à morada de Satã como cenário. Nesse mundo demoníaco, Baudelaire mantém-se mudo e impassível, “magnetismo e mistério emanam da sua figura majestosa, concentrada em si mesma, isolada, meio à turba infernal” (AMARAL, 1996, p. 266-7). Com a mesma indiferença ativa em relação a tudo que está à sua volta, comporta-se o Don Juan de *As flores do mal*. As duas criações assemelham-se, inclusive, na estrutura sintática adversativa que lhes sustenta gramaticalmente:

*Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,  
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.* (BAUDELAIRE: 2006,148)<sup>12</sup>

Baudelaire, no entanto, ... estava mudo, imóvel ...  
... a sua atitude serena, concentrada, isolada de tudo... (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 608)

“No inferno”, continua Glória Amaral, há uma superposição entre um Baudelaire real e outro de faz-de-conta, possibilitando a transformação do autor em personagem de ficção, construída a partir de suas características físicas e projetada por meio da leitura de sua obra por Cruz e Sousa.

O autor catarinense, ao retratar o inferno, nos fornece conteúdo para a observação das particularidades de sua estilística, além de revelar sua adesão ao satanismo do poeta francês. É importante lembrar que o satanismo, geralmente entendido como Mal, na obra do simbolista de Desterro se manifesta também como a “revolta contra as regras normativas do comportamento social e estético” (TORRES, 1998, p. 47). A descrição da morada dos demônios inicia-se com um ludismo fônico tipicamente cruzesousiano: “Era no esdrúxulo, luxuoso e luxurioso parque de Sombras do Inferno.” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 607)

Nessa frase, a expressividade da linguagem é obtida por meio da aliteração das consoantes /l/ e /x/, acompanhadas pelo fechamento sonoro dos fonemas /u/ e /o/, sugerindo um ambiente escuro e sombrio do “parque de Sombras do Inferno” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 607). Outro recurso recorrente na obra de Cruz e Sousa é a reiteração de mesmas vogais numa só palavra, como aparece em “esdrúxulo, luxuoso e luxurioso”, como também o uso de

---

<sup>12</sup> “Mas o tranquilo herói, por sobre a espada penso,/Olhava a água passar e em torno nada via.” Tradução de Ivan Junqueira.

três adjetivos caracterizando um único substantivo, muito comum nos textos do artista. O jogo fônico continua em todo o detalhamento do “parque de Sombras” e das criaturas que ali habitam. Vejamos:

Mas, em meio do misterioso parque, elevava-se uma árvore estranha, mais alta e prodigiosa que as outras, cujos frutos eram astros e cujas grandes e solitárias flores de sangue, grandes flores acerbas e temerosas, flores do Mal, ébrias de aromas mornos e amargos, de dolências tristes e búdicas, de inebriamentos, de segredos perigosos, de emanações fatais e fugitivas, de fluidos de venenosas mancenilhas, deixavam languidamente escorrer das pétalas um óleo flamejante.

E esse óleo luminoso e secreto, escorrendo com abundância pelo maravilhoso parque do Inferno, formava então os rios fosforescentes da Imaginação, onde as almas dos Meditativos e Sonhadores, tantalizadas de tédio, ondulavam e vagavam insaciavelmente... (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 610)

Nota-se que o perfume das flores do mal são “aromas mornos e amargos” e produzem emanações “fatais”, “fugidias”, “de fluidos” e “um óleo flamejante” que irá formar “os rios fosforescentes da Imaginação”, onde vagam as almas “tantalizadas de tédio”. Esse quadro, descrito ludicamente, é construído por árvores, cujas formas podem ser associadas tanto a estruturas humanas quanto a de vegetais:

Árvores esguias e compridíssimas, em alamedas intermináveis e sombrias, lembrando necrópoles, apresentavam troncos estranhos que tinham aspectos curiosos, conformações inimagináveis de enormes tóraxes humanos, fazendo prender fantásticas ramagens de cabelos revoltos, desgrenhados, como por estertorosa agonia e convulsão. (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 607)

Essa fusão entre vegetal e humano revela dois aspectos. O primeiro refere-se à recorrência de imagens florais na poesia de Cruz e Sousa, compondo um variado jardim: “de singelas rosas brancas, lírios, lilases, papoulas, magnólias, flores de laranjeiras, açucenas, tulipas, heliotropos, jasmim-do-Cabo, até a explosão sonora do cróton e a ameaça venenosa das mancenilhas.” (AMARAL, 1993, p. 269)

O segundo aspecto a ser observado é que esse cenário montado especialmente por vegetais, na verdade, faz parte da construção da metáfora de uma árvore estranha de onde brotam flores incomuns – grandes, temerosas, de aromas amargos – as flores do Mal de onde nascia o rio da Imaginação. “No Inferno”, Cruz e Sousa transforma Baudelaire em objeto poético e, dessa maneira, revela sua admiração pelo poeta francês, tecendo, ao mesmo tempo,

reflexões críticas sobre um novo fazer poético, que trazia no seu cerne a rebeldia aos padrões clássicos estabelecidos.

O autor de *As flores do mal* vivera numa época em que viu o declínio do Romantismo, cedendo lugar para o nascimento da poesia moderna, aliás termo cunhado pelo próprio Baudelaire em 1859 para falar da especificidade do novo artista, que é “a capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então.” (FRIEDRICH, 1991, p.35). Em muitas citações, Baudelaire é considerado o poeta da modernidade, como na declaração do inglês T.S. Eliot, repetida por Hugo Friedrich, em que ele é “o maior exemplo da poesia moderna em qualquer língua.” (FRIEDRICH, 1991, p. 35)

No entanto, Baudelaire ao mesmo tempo em que celebra a modernidade é o seu maior crítico. O “novo” para o poeta é sinônimo de desespero, um dos significados possíveis para o termo *spleen*, versão moderna da própria melancolia. Baudelaire confessa seu pessimismo diante das novidades do progresso numa passagem de *Escritos íntimos*:

Perdido neste mundo adverso, incomodado pela multitude, pareço-me com um homem desiludido cujo olhar, quando se volta atrás e procura fixar-se nos anos revolutos, não se apercebe de mais do que desilusão e amargura, e que se olha em frente não consegue distinguir nada de novo, nem ensinamentos nem dor. (BAUDELAIRE, 1994, p. 64)

A desilusão com o progresso é uma marca recorrente em sua obra literária. Em *As flores do mal*, o poeta, dessacralizado e banido pela sociedade de consumo, extrai sua poesia dos subterrâneos de uma Paris em destroços. Segundo Walter Benjamin, num ensaio em que analisa esse tema, assinala que “os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heróico” (BENJAMIN, 1989, p. 78). O poema alegórico “*Le cygne*” (O cisne), dos ciclos dos “*Tableaux parisiens*” (Quadros parisienses), cujo tema é a cidade, nos oferece não só elementos para a interpretação do espaço urbano em transformação, como também nos permite chegar um pouco mais perto do sentimento de desencanto de Baudelaire diante dessa modernidade. Vejamos o poema:

I  
A Victor Hugo.  
*Andromaque*<sup>13</sup>, je pense à vous! Ce petit fleuve,  
Pauvre et triste miroir ou jadis resplendit

---

<sup>13</sup> Em gr., *Andromákché*, esposa de Heitor e mãe de Astíanax. Após tomada de Tróia, tornou-se escrava de Pirro, filho de Aquiles, com quem teve três filhos e que depois a repudiou, dando-lhe a seu irmão Heleno. (N.T.)



*L'immense majesté de vos douleurs de veuve,  
Ce Simois<sup>14</sup> menteur qui par vous pleurs grandit,*

*A fécondé soudain ma mémoire fertile,  
Comme je traversais le nouveau Carrousel.  
Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville  
Change plus vite, hélas! Que le Coeur d'un mortel);*

*Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,  
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,  
Lès herbes, le Gros blocs verdis par l'eau des flaques,  
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.*

*Là s'étalait jadis une ménagerie;  
Là je vis, un matin, à l'heure ou sous les cieux  
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie  
Pousse un somber ouragan dans l'air silencieux,*

*Un cygnet qui s'était evade de sa cage,  
Et, de sés pieds palmes frottant le pavé sec,  
Sur le sol raboteux traînait son Blanc plumage.  
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec*

*Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,  
Et disait, le Coeur plein de son beau lac natal:  
"Eau, quand donc pleuvras-tu? Quand tonneras-tu, foudre?"*

*Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,*

*Vers le ciel ironique et cruellement bleu,  
Sur son cou convulsive tendant sa tête avide,  
Comme s'il adressait des reproches à Dieu!*

## II

*Paris change! mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi deviant allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*

*Aussi devant ce Louvre une image m'opprime:  
Je pense à mon grand cygnet, avec ses gestes fous,  
Comme les exiles, ridicule et sublime,  
Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous,*

*Andromaque, des Brás d'un grand époux tombée,  
Vil bétail, sous la main du superbe Pyrrhus<sup>15</sup>,  
Auprès d'un tombeau vide en extase courbée;  
Veuve d'Hector<sup>16</sup>, hélas! et femme d'Hélénus<sup>17</sup>!*

---

<sup>14</sup> Em gr., *Simóeis*, rio de Tróade no qual outrora desembocava o rio Escamandro. (N.T.)

<sup>15</sup> Em gr., *Pýrrhos*, em lat., (c. 318-272 a.C.), rei de Epiro (295-272), célebre pela dura vitória (por isso conhecida como "vitória de Pirro") que obteve sobre os romanos em Heracléia (280). Morreu em Argos, após invadir o Peloponeso, durante uma batalha. (N.T.)

<sup>16</sup> Em gr., *Héktó*, herói troiano, filho de Príamo e Hécuba, esposo de Andrômaca e pai de Astíanax. Após realizar várias proezas militares, foi morto por Aquiles, que o arrastou ao redor das muralhas de Tróia amarrado a seu carro. (N.T.)

*Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique,  
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard,  
Les cocotiers absents de la superbe Afrique  
Derrière la muraille immense du brouillard;*

*A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve  
Jamais, jamais! À ceux qui s'abreuvent de pleurs  
Et tentent la Douleur comme une bonne louve!  
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!*

*Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile  
Un vieux Souvenir sonne à plein soufflé du cor!  
Je pense aux matelots oubliés dans une île,  
Aux captives, aux vaincus! ... à bien d'autres encore!<sup>18</sup>*

O poema “*Le cygne*” foi publicado pela primeira vez em janeiro de 1860, portanto, não consta na primeira edição de *As flores do mal* de 1857. Uma interpretação possível para o poema é a questão do exílio, mas não um insulamento semelhante ao dos românticos como somos levados a pensar inicialmente, contaminados pela dedicatória a Victor Hugo – escritor romântico, exilado na ilha de Guernesey. No poema, o exílio representa, segundo Benjamin, a queda, a perda da aura, o poeta é destituído de seu lugar no século XIX, sente-se, portanto, excluído da movimentada Paris (BENJAMIN, 1989, p. 80). Numa carta do fim de 1853 ou do começo de 1854, Baudelaire confessa:

---

<sup>17</sup> Em gr., *Hélenos*, em lat. *Helenuis*, guerreiro e adivinho troiano, filho de Príamo e Hécuba, irmão de Heitor e esposo de Andrômaca, que lhe foi dada em casamento por Pirro. (N.T.)

<sup>18</sup> I/Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água/Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora/De tua solidão de viúva a imensa mágoa,/Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora,//Fecundou-me de súbito a fértil memória,/Quando eu cruzava a passa o novo Carrossel./Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história/Depressa muda mais que um coração infiel);/Só na lembrança vejo esse campo de tendas,/Capitéis e cornijas de esboço indeciso./A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,/E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.//Ali havia outrora os bichos de uma feira;/Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio/E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira/Levanta no ar silente um furacão sombrio,//Um cisne que escapara enfim ao cativo/E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo,/As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro./Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,//No pó banhava as asas cheias de aflição,/E dizia, a evocar o lago natal:“Água, quando cairás? Quando soarás, trovão?”/Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,//Tal qual o homem Ovídio, às vezes num impulso,/Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico,/A cabeça a emergir do pescoço convulso,/Como se a Deus lançasse um desafio agônico! //II Paris muda! mas nada em minha nostalgia/Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,/Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,/E essas lembranças pesam mais do que rochedos.//Também diante do Louvre uma imagem me oprime:/Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,/Qual exilado, tão ridículo e sublime,/Roído de um desejo infindo! e logo em ti,//Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,/De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno,/Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,/Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno! //E penso nessa negra, enferma e emagrecida,/Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,/Os velhos coqueirais de uma África esquecida/Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;//Em alguém que perdeu o que o tempo não traz/Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor/E das lágrimas bebem qual loba voraz!/Nos órfãos que definham mais do que uma flor!//Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,/Uma lembrança antiga me ressoa infinda!/Penso em marujos esquecidos numa praia,/Nos párias, nos galés, nos vencidos... e em outros mais ainda! (BAUDELAIRE, 2006, p. 301-305). Tradução de Ivan Junqueira.

O importante para mim era dizer tudo o que um acidente, tudo o que uma imagem pode conter de sugestões, e como o fato de ver um animal sofrendo [o cisne] faz com que o nosso espírito se volte para todos os seres que amamos, que estão ausentes e que sofrem, para todos os que estão privados de algo muito escondido. (TROYAT, 1995, p. 243)

“*Le cygne*” inicia com uma referência a Andrômaca, esposa de Heitor, que após a tomada de Tróia, tornou-se escrava de Pirro, filho de Aquiles. Andrômaca simboliza todos aqueles que foram forçados a abandonarem sua terra natal. A imagem da esposa de Heitor desencadeia no poeta uma série de lembranças que ele traz na memória de sua própria experiência. É interessante saber que no ano em que o poema foi publicado várias pessoas foram presas ou enviadas para o degredo por criticarem o Segundo Império Francês. O período entre 1848 e 1860 vivenciou muitas manifestações populares por causa da insatisfação em relação ao governo, e Baudelaire participou ativamente de muitas dessas lutas. Assim como Tróia, Paris também foi destruída – “Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história / Depressa muda mais que um coração infiel)” e Baudelaire se sente como Andrômaca, um estrangeiro em sua própria terra. Não reconhece mais a sua cidade, “Paris muda”! Walter Benjamin, analisando o tema da modernidade em Baudelaire, discorre sobre o caráter alegórico desse poema. Paris, semelhante ao cisne, frente a tantas transformações paralisa-se, e “torna-se quebradiça como um vidro, mas, também como o vidro, transparente em seu significado” (BENJAMIN, 1989, p. 81).

Georges Eugene Haussmann, prefeito de Paris, investido no cargo por um mandato imperial de Napoleão III, foi responsável pela transformação da cidade durante o fim dos anos 1850 e ao longo de toda década seguinte. Sob sua administração, abriram-se novas vias de acesso, possibilitando a criação de um comércio e das primeiras instituições bancárias. Com isso, os pobres foram afastados para a periferia e Paris tornou-se definitivamente um centro burguês.

Napoleão e Haussmann conceberam as novas vias e artérias como um sistema circulatório urbano. Tais imagens, lugar-comum hoje, eram altamente revolucionárias para a vida urbana do século XIX. Os novos bulevares permitiram ao tráfico fluir pelo centro da cidade e mover-se em linha reta, de um extremo ao outro – um empreendimento quixotesco e virtualmente inimaginável, até então. Além disso, eles eliminariam as habitações miseráveis e abririam “espaços livres”

em meio a camadas de escuridão e apertado congestionamento. Estimulariam uma tremenda expansão de negócios locais, em todos os níveis, e ajudariam a custear imensas demolições municipais, indenizações e novas construções. (BERMAN, 2010, p. 180)

Hausmann se autointitulou “*artiste démolisseur*”, transformou totalmente Paris e fez dela um lugar desumano e estranho aos seus próprios habitantes. “*Le cygne*” traduz todo esse sentimento de estranhamento frente a uma Paris em ruínas e elege a angústia de Andrômaca, foragida dentro de seu lar, em sua Tróia derrotada, para exprimir a melancolia diante do espaço tormentoso em que se transformou sua cidade. O poeta observa a metrópole com o olhar do *flâneur*, tipo humano que faz a ligação da vida social entre o que havia antes e a modernidade, e vê com desconfiança as conquistas advindas do progresso: “Paris muda! Mas nada em minha nostalgia”. Nesse passeio por Paris, vai recolhendo no seu olhar os que foram excluídos pela sociedade, além de Andrômaca, um cisne que escapara do cativeiro, uma negra em busca de sua África distante, vivendo o exílio da discriminação – “E penso nessa negra, enferma e emagrecida, / Pés sob a lama, procurando, o olhar febril, / Os velhos coqueirais de uma África esquecida” – e o próprio poeta, que se solidariza com todos os marginalizados pela burguesia emergente, declara:

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,  
Uma lembrança antiga me ressoa infinda!  
Penso em marujos esquecidos numa praia,  
Nos párias, nos galés, nos vencidos... e em outros mais ainda!

Cruz e Sousa, como foi citado anteriormente, sentiu do mesmo modo que Baudelaire o desencanto frente à sociedade conservadora de seu tempo e estende a concepção de artista amaldiçoado do poeta francês ao seu problema racial: filho de ex-escravos e “único escritor eminente de pura raça negra na literatura brasileira, onde são numerosos os mestiços” (CANDIDO, 2010, p. 77). Assim, sua condição de afrodescendente fará com que se envolva com esses acontecimentos, e sua obra, ao exteriorizar sentimentos pessoais, constituirá importante testemunho acerca das relações socioculturais do momento, na medida em que o preconceito racial, com base em teses científicas, era legitimado tanto internacionalmente quanto no contexto interno brasileiro. Essas teorias defendiam o racismo como uma realidade inerente à condição humana, referendando, assim, as mais absurdas estratégias de dominação e subjugação das raças supostamente inferiores.

Sabe-se que no Brasil, a intelectualidade, no período que antecede o final da escravidão e pós-abolição foi bastante receptivo às ideias do racismo científico. Estas teorias eram estudadas e propagadas pelas universidades de direito e de medicina criadas na primeira metade do século XIX, e funcionavam como uma ideologia de dominação eficaz. Afinal, com esta, se legitimava no novo contexto social pós-abolição, a exclusão dos ex-escravos da sociedade civil. Com isto, a teoria que definia a existência de diferença entre as raças e que, a partir daí, indicava a periculosidade de “classes pobres”, de “negros viciosos” – utilizando termos caros à época – facilitou a orquestração de grupos no poder para a criação de legislações e práticas de controle que, sob nova roupagem, poderiam manter a dominação da elite predominantemente “branca” sob as classes excluídas, predominantemente “negra”. (ANDREUCCI, 2010, s/p)

Nesse mesmo período, no plano internacional, a Europa expandia a colonização do continente africano. No Brasil, discutia-se a situação política ainda ambígua dos escravos recém-libertados, pois o país não apresentava um projeto que lhes concedesse de fato a cidadania brasileira, extinguindo de vez as marcas do cativo. O poeta, em sua curta existência permeada de dificuldades e discriminação, não pôde exercer devidamente o direito de cidadão, mas nos deixou como legado uma reflexão intensa e profunda sobre o lugar social do negro nos fins dos anos 1890:

Cruz e Sousa, personagem singular da literatura simbolista, produziu um eco trêmulo e vibrante dessa condição de sufocamento, conforme o próprio poeta define sua condição de cor. Procurou, assim, através de seus textos, trazer importantes elementos significantes e representativos de um dilema que se fez (e ainda se faz) presente não só para os negros dispersos pelo Atlântico, mas, também, nas próprias comunidades africanas subjugadas pelo imperialismo. (ANDREUCCI, 2010, s/p)

Dessa forma, Cruz e Sousa, sendo leitor de Baudelaire e pertencente ao segmento dos excluídos, irá se apropriar da temática da exclusão social desenvolvida pelo simbolista francês, e irá traduzi-la de uma maneira muito pessoal, com o olhar do negro marginalizado:

Cruz e Sousa foi a estilização ou reação brasileira diante de um Simbolismo eminentemente francês. No processo dialético da obra do grande poeta negro está a nota mais tipicamente brasileira diante de um movimento que era francês. A condição do etnicamente marginal, do “emparedado”, agravada pelas suas debilidades físicas, outorgou-lhe uma cosmovisão de tal maneira peculiar que os distancia convenientemente dos seus companheiros franceses. Mesmo dos que, como Baudelaire, exerceram real influência no poeta. (PORTELLA, 1959, s/p)

No entanto, Luiz Silva (Cuti), num ensaio intitulado “Evocações e seus óbices”, condena a leitura reducionista de Roger Bastide, que enfatiza apenas a capacidade de o poeta transmutar seu protesto racial em revolta estética. Sabe-se que a questão racial não foi causa primordial para renovação estética nem tampouco sua consequência, porque Cruz e Sousa havia percebido que a poesia estava na linguagem. Para Gilberto Mendonça Teles (1994), a nova linguagem poética promovida pelo poeta catarinense foi tão impactante que depois dele chega-se “ao silêncio”, tudo que havia a respeito de poesia no seu tempo, depois da obra de Cruz e Sousa, ficara obsoleto demonstrando mais uma vez a inclinação transgressora de sua arte.

*Evocações*, seu segundo e último livro de prosa, pronto para o prelo em 1897, mas só publicado postumamente, é todo, do princípio ao fim, lamento de dor. Para Nestor Vítor, nesse livro ressoa não apenas “um soluço de revolta pessoal, mas da de toda uma raça proscrita pela Civilização inteira” (VÍTOR, 1923, s/p). A despeito desse lamento pungente, intensificam-se os recursos líricos, confirmando desse modo a tese de que a grandiosidade do poeta não se limitava apenas a reduzir seus versos em dilacerantes metáforas de dor. Nestor Vítor continua dizendo que nenhum outro livro tinha tido esse caráter infrator, capaz de ultrapassar as fronteiras de uma simples inovação estética, pois *Evocações*, tirou nossa produção literária “do diletantismo colonial em que todos, mais ou menos, subordinados às condições do meio, até então as conservaram, impondo-lhes, a elas, uma missão transcendental, apostólica” (VÍTOR, 1923, s/p).

No poema em prosa, “Dor Negra”, de *Evocações*, podemos confirmar essa aproximação entre escrita e vivência – o que a escritora Conceição Evaristo chama de “escrevivência”, a identidade no interior da linguagem (1996, p. 27). Cruz e Sousa abre seu texto com uma epígrafe cuja autoria é atribuída ao próprio poeta: “E como os Areais eternos sentissem fome e sentissem sede de flagelar, devorando com as suas mil bocas tórridas todas as rosas da Maldição e do Esquecimento infinito, lembraram-se, então, simbolicamente da África!” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 563). A epígrafe sinaliza que a “maldição” e “esquecimento” expressos no poema não se referem apenas ao padecimento individual de um “eu” negro marginalizado, mas de toda descendência africana. A África, símbolo de um flagelo sem fim, opõe-se à Europa, paradigma da civilização refinada, que paradoxalmente oferecerá recursos necessários para que ele possa traduzir a situação de discriminado, que não era exclusividade de sua existência particular, mas da condição universal da diáspora negra.

Em “Dor Negra”, como em vários outros poemas em prosa de *Evocações*, o poeta participa combativamente das questões de seu tempo e, ao mesmo tempo, faz da linguagem literária um laboratório experimental, aprimorando cada vez mais seu estilo transgressor. “Dor Negra”, pequeno texto de apenas quatro parágrafos, inicia-se com uma indagação sem sentido a respeito do martírio do povo negro, representada aqui pelo poeta:

Sanguinolento e negro, de lavas e de trevas, de torturas e de lágrimas, como o estandarte mítico do Inferno, de signo de brasão de fogo e de signo de abutre de ferro, que existir é esse, que as pedras rejeitam, e pelo qual até mesmo as próprias estrelas choram em vão milenariamente? (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 563)

O mesmo questionamento incompreensível presente no “Emparedado”: “Mas que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre?” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 669)

A profundidade metafísica e o prolongamento da “Dor” secular é sugerida por meio da personificação desse sentimento, escrita com a letra inicial maiúscula, e, principalmente, por sua repetição ao longo do segundo parágrafo:

Que as estrelas e as pedras, horrivelmente mudas, impassíveis, já sem dúvida que por milênios se sensibilizaram diante da tua **Dor** inconcebível, **Dor** que de tanto ser **Dor** perdeu já a visão, o entendimento de o ser, tomou decerto outra ignota sensação da **Dor**, como um cego ingênito que de tanto e tanto abismo ter de cego sente e vê na **Dor** uma outra compreensão da **Dor** e olha e palpa, tateia um outro mundo de outra mais original, mais nova **Dor**.<sup>19</sup> (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 563)

No parágrafo seguinte, temos a iteração das consoantes oclusivas /t, /d/ e /t/, nessa respectiva ordem. A pronúncia das oclusivas envolve obstáculo na passagem do ar no momento de sua emissão, reproduzindo ruídos duros, secos, por esse aspecto esses fonemas podem estar associados a conteúdos semânticos de conflitos, “a Miséria humana”. Apresentam também maior intensidade, dando, assim, destaque às palavras-chave, imagens simbólicas, que empregadas reiteradamente acentuam a ideia central do texto: os calvários do corpo do eu lírico.

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 grillhões e metendo-te ferros em brasa pelo ventre, esmagando-te

---

<sup>19</sup> Grifos meus.

com o **duro** coturno egoístico **das** Civilizações, em nome, no nome falso e mascarado **de** uma ridícula e rota **liberdade**, e **metendo-te** ferros em brasa pela boca e **metendo-te** ferros em brasa pelos olhos e dançando e saltando macabramente sobre o lodo argiloso **dos** cemitérios **do** teu Sonho.<sup>20</sup> (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 563)

O quarto e último parágrafo do texto, rico em sonoridade, inicia-se com duas expressões simétricas que se repetem inversamente: “Três vezes sepultada, enterrada três vezes”, insistindo, assim, na imagem de aniquilamento da alma negra. Mais adiante, a musicalidade é extraída da aliteração da consoante /m/ de “múmia das múmias mortas”. Temos aqui outro recurso muito comum nos versos de Cruz e Sousa, a repetição da palavra como adjunto de si mesma para representar o cerne do seu significado. O texto encerra com a aliteração de fonemas sibilantes, conferindo-lhe fluidez e harmonia melódica. Deste modo, essas explorações de recursos musicais exemplificam o trabalho do poeta simbolista em busca da linguagem dos sons:

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, fundido convulsamente e espasmodicamente à lua na cópula tremenda dos eclipses da Morte, à hora em que os estranhos corcéis colossais da Destruição, da Devastação, pelo Infinito galopam, colossais, colossais, colossais... (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 564)

Como não encontra resposta para essa “Dor inconcebível”, resta ao poeta encontrar sentido para sua existência maldita dentro de si mesmo, dos lugares mais recônditos e impenetráveis de seu ser, de onde, iluminado, emergirá o poeta, porque aí nesse ponto encontra-se a relação entre matéria e essência, que faz brotar enfim a poesia.

Outro exemplo em que Cruz e Sousa se aproxima da figura marginalizada de Baudelaire é o poema “Litania dos Pobres”. Neste poema, a percepção de sua exclusão se expande, e o eu lírico se solidariza, semelhante à “Dor Negra”, não apenas com os que são estigmatizados pela cor, mas com todos aqueles discriminados e excluídos socialmente. Os 51 dísticos do longo poema descrevem, por meio de cenas oníricas, as mazelas, sofrimento e tristeza de um bando de “flageladas almas”, cria quadros ligados ao expressionismo, ao

---

<sup>20</sup> Grifos meus.



fantástico e, ao mesmo tempo, constrói a imagem pela qual esses banidos, comumente, são vistos pela sociedade: “flores do esgoto”, “espectros implacáveis”, “sombras das sombras mortas”, “Bandeiras rotas”, “Bandeiras estraçalhadas”:

Os miseráveis, os rotos  
São as flores dos esgotos.

São espectros implacáveis  
Os rotos, os miseráveis.

São prantos negros de furnas  
Caladas, mudas, soturnas.

São os grandes visionários  
Dos abismos tumultuários.

As sombras das sombras mortas,  
Cegos, a tatear nas portas.

Procurando o céu, aflitos  
E varando o céu de gritos.

Faróis à noite apagados  
Por ventos desesperados.

[...]

Ó pobres! Soluços feitos  
Dos pecados imperfeitos!

Arrancadas amarguras  
Do fundo das sepulturas.

Imagens dos deletérios,  
Imponderáveis mistérios.

Bandeiras rotas, sem nome,  
Das barricadas da fome.

Bandeiras estraçalhadas  
Das sangrentas barricadas.

Fantasmas vãos, sibilinos  
Da caverna dos Destinos!

Ó pobres! o vosso bando  
É tremendo, é formidando!

Ele já marcha crescendo,  
O vosso bando tremendo...

[...]

Como avalanches terríveis  
Enchendo plagas incríveis.

Atravessa já os mares,

Com aspectos singulares.

Perde-se além nas distâncias  
A caravana das ânsias.

Perde-se além da poeira,  
Das Esferas na cegueira.

Vai enchendo o estranho mundo  
Com o seu soluçar profundo.

[...]

(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 148-151)

Cruz e Sousa, em razão de sua perspectiva transgressora, pôde aliar mais uma vez a linguagem artística à sua experiência de marginalizado, fazendo-se porta-voz de um sofrimento coletivo de muitas outras vozes, cujo grito pôde ser ouvido por meio da arte. É bom lembrar, mais uma vez, como foi salientado pelo poeta e crítico Luiz Silva (Cuti), que esse engajamento político não foi a causa primordial para a renovação estética proporcionada pela obra poética de Cruz e Sousa.

Assim, diferentemente da tese defendida por Bastide, de que o homem negro ascendia socialmente por meio da arte, as teorias multi e pluri-culturalistas atualmente veem a arte como um caminho fundamental para a união entre culturas diferentes e até divergentes. Segundo essas teorias culturais, a arte representaria um papel político estratégico de combate ao racismo, ao preconceito e à intolerância. Cruz e Sousa no século XIX, aliando sua poética à sua tumultuada existência, deixou importante legado para as reflexões que só muito tempo depois de sua morte começaram timidamente a ser discutidas.

Portanto, não poderia encerrar esse capítulo sem citar o poema em prosa “Emparedado”, talvez o ponto mais alto de toda prosa poética de Cruz e Sousa. Nesse texto, o poeta simbolista tece considerações estéticas acerca da arte, na qual sua linguagem literária violadora utiliza o satanismo como recurso estético, transmutando a imagem satânica, ícone do mal, em matéria poética que conduz à arte, ao belo:

Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d’África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal!

Surgido de bárbaros, tinha de domar outros mais bárbaros ainda, cujas plumagens de aborígene alacremenente flutuavam através dos estilos.

(...)

Era mister que me deixassem ao menos ser livre no Silêncio e na Solidão. Que não me negassem a necessidade fatal, imperiosa, ingênita de sacudir com liberdade e com volúpia os nervos e desprender com largueza e com audácia o meu verbo

soluçante, na força impetuosa e indomável da Vontade. (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 661-2)

Muito dessa nova ordem estética associava-se à liberdade de expressão que, por conseguinte, estava ligada à concepção de poeta maldito, indigente, transgressor, cujo ícone era representado pela figura de Baudelaire:

Os de Estética emovente e exótica, os *gueux*, os requintados, os sublimes iluminados por um clarão fantástico, como Baudelaire, como Poe, os surpreendentes da Alma, os imprevistos missionários supremos, os inflamados, devorados pelo Sonho, os clarividentes e evocativos, que emocionalmente sugestionam e acordam luas adormecidas de Recordações e de Saudades, esses, ficam imortalmente cá fora, dentre as augustas vozes apocalípticas da Natureza, chorados e cantados pelas Estrelas e pelos Ventos! (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 668)

Além dessas preocupações estéticas, “Emparedado” é a síntese das agruras existenciais, de todo sentimento de rejeição, da discriminação infligida, das intensas dores do corpo e da alma, enfim do emparedamento que não lhe ofereceu, aparentemente, um “ir além”, permanecendo, assim, sem nenhuma via de escape. Esse poema em prosa tornou-se símbolo do povo negro, que a despeito de todas as conquistas obtidas, continua marginalizado nas favelas, nas cadeias, nos prostíbulos, nos altos índices de baixa escolaridade, nos subempregos. O prognóstico feito pela “voz ignota”, talvez oriunda da “grande Lira noturna do Inferno” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 6720,) no final do texto, infelizmente ainda é o destino reservado para a maioria dos herdeiros da diáspora negra:

“(…) Não! Não! Não! Não transportarás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, brancamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível! – parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto...

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, –

longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho...” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 673)

No entanto, ao romper com a tradição literária, traindo-lhe com um novo fazer poético, a obra de Cruz e Sousa exemplifica a afirmação de Georges Bataille de que “há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre *excede* os limites e que nunca pode ser reduzido senão parcialmente.” (1987, p. 37)

### 3. Cruz e Sousa e a poesia dos séculos XX e XXI

Segundo José Veríssimo, a poesia de Cruz e Sousa não ultrapassou os limites do Parnasianismo, negando-lhe, desse modo, o caráter renovador do autor de *Broquéis*. Se considerarmos o conceito de dominante da teoria formalista, elaborado por Roman Jakobson, no seu livro *Algumas questões de poética*, veremos que a presença de elementos parnasianos nos versos de *Broquéis* faz parte de uma troca de relações mútuas entre elementos novos e antigos do sistema poético. Para Jakobson, os aspectos que estavam presentes no estilo anterior em primeiro plano, na nova estética, recuam e passam a segundo plano, sem que necessariamente desapareçam. Ocorre assim uma mudança hierárquica desses elementos, ou seja, uma mudança de dominante. Ainda que traços da estética anterior continuem presentes, deixam de ter a mesma função e valor.

Na escola parnasiana, há um predomínio da linguagem representativa, e naturalmente a dominante será a função referencial, ao passo que no Simbolismo predomina a função expressiva, voltada para o emissor. É claro que a função referencial e a expressiva estão presentes tanto no Parnasianismo como no Simbolismo, porém o seu valor, sua hierarquia e sua dominante é que variam.

Sendo assim, o fato de José Veríssimo declarar que “*Broquéis* é uma obra de um parnasiano que leu Verlaine” não desqualifica a importância de poeta inovador de Cruz e Sousa. Pelo contrário, essa declaração afirma que sua obra é um ponto de convergência de onde surgirá uma mudança, um novo fazer poético. Os traços parnasianos que permanecem presentes na obra de Cruz e Sousa caminham naturalmente para um estado de latência, enquanto que os elementos do Simbolismo surgem e passam a ocupar o topo da hierarquia estética.

A publicação do poema “Arte”, em *O livro derradeiro*, exemplifica claramente essa concomitância de elementos parnasianos e simbolistas. Esse poema de 18 estrofes pode ser dividido em duas partes. As primeiras estrofes apresentam um tom classicamente parnasiano, sendo possível, inclusive, fazer um cotejo com “Profissão de fê” e “A um poeta”, de Olavo Bilac. Vejamos a estrofe que abre o poema “Arte”:

Como eu vibro este verso, esgrimo e torço,  
Tu, Artista sereno, esgrime e torce:  
Emprega apenas um pequeno esforço  
Mas sem que a Estrofe a pura ideia force.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 386)

Essa estrofe dialoga com a ideia do poeta ourives na busca da perfeição formal, presente em “Profissão de fé”:

Torce, aprimora, alteia, lima  
A frase; e, enfim,  
No verso de ouro engasta a rima,  
Como um rubim. (BILAC, 1996, p. 90)

Cruz e Sousa prossegue com seus versos aparentemente parnasianos:

Para que surja claramente o verso,  
Livre organismo que palpita e vibra,  
É mister um sistema altivo e terso  
De nervos, sangue e músculos, e fibra.

Que o verso parta e gire – como a flecha  
Que d’alto do ar, aves, além, derruba;  
E como os leões, ruja feroz na brecha  
Da estrofe, alvoroçando a cauda e a juba.

Para que tenhas toda a envergadura  
De asa e o teu verso, de ampla cimitarra  
Turca, apresente a lâmina segura,  
Poeta, é mister, como os leões, ter garra.

[...]

Assim terás o culto pela Forma,  
Culto que prende os belos gregos da Arte  
E levarás no teu ginete, a norma  
Dessa transformação, por toda parte.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 386-7)

A 11<sup>a</sup> estrofe encerra a primeira parte do poema, revelando um sujeito lírico que se curva diante da deusa Forma, tal como ocorre nos versos de Bilac:

Assim procedo. Minha pena  
Segue esta norma,  
Por te servir, Deusa serena,

Serena Forma!  
(BILAC, 1996, p. 90)

No entanto, na 12ª estrofe, o suposto viés parnasiano muda seu rumo e elementos simbolistas emergem soberanamente e passam a ser dominantes no poema:

Enche de estranhas vibrações sonoras  
A tua Estrofe, majestosamente...  
Põe nela todo o incêndio das auroras  
Para torná-la emocional e ardente.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 387)

As vibrações sonoras anunciadas no primeiro verso dessa estrofe são reiteradas pela assonância das sílabas nasais e da aliteração do fonema /š/: “**Enche** de **estranhas** vibrações sonoras”. Reticências, tão caras ao Simbolismo, aparecem pela primeira vez, e serão retomadas em mais duas estrofes, aflorando a sugestão e o impreciso. Assim, a estrofe, que até o momento tinha como modelo “os belos gregos da Arte”, incendeia-se e se transforma em “emocional e ardente”.

Na verdade, esses elementos simbolistas já tinham sido detectados nas estrofes anteriores, identificadas com tendências mais parnasianas. Quando o poeta busca pelas palavras “novas e raras”, e ordena que se utilizem também as palavras velhas – desde que sejam limpas para que se veja um brilho de fulgor extraordinário – anuncia que seu verso não está preso ao passado, embora não descarte a importância da tradição, até porque para que se possa transgredir uma norma vigente é preciso antes conhecê-la. A linguagem tradicional, “o culto pela Forma”, talvez necessite de ser traída, daí o eu lírico continue na estrofe seguinte, 13ª, orientando um novo padrão para o fazer poético:

Derrama luz e cânticos e poemas  
No verso e torna-o musical e doce  
Como se o coração, nessas supremas  
Estrofes, puro e diluído fosse.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 387)

O verso ganha um visual plástico e uma sonoridade que o distancia da rigidez formal dos parnasianos. Em “Derrama luz e cânticos e poemas”, há uma gradação, obtida por meio

do polissíndeto, de uma luminosidade melódica que culmina na sinestésica imagem, “musical e doce”, do segundo verso. Essa tentativa de aproximar musicalidade e poesia justifica-se pelo fato de a linguagem dos sons ser fundamentalmente sugestiva. Para Hegel, a música “constitui um modo de representação que tem por forma e conteúdo o subjetivo, visto que como arte serve para comunicar a interioridade, permanece subjetiva na sua objetividade”. (1974, p.180). Ora, a poesia não carece mais de reproduzir fielmente objetos como observamos na estrofe de “Profissão de fé”:

E que o lavor do verso, acaso,  
Por tão sutil,  
Possas o lavor lembrar de um vaso  
De Becerril.  
(BILAC, 1996, p. 90)

A “Arte” de Cruz e Sousa, diferentemente da de Olavo Bilac, propõe que a objetividade ceda lugar à sugestão, de modo que essas imagens visuais e sonoras despertem no leitor a lembrança de algo difuso e inexprimível que só pode ser traduzido por meio de uma linguagem evocativa:

Vibra toda essa luz que do ar transborda  
Toda essa luz nos versos vai vibrando  
E na harpa do teu Sonho, corda e corda,  
Deixa que as Ilusões passem cantando.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 388)

Cabe ressaltar que essa busca de uma nova linguagem remonta a ideia romântica de que a essência misteriosa das coisas só pode ser apreendida pela palavra evocadora, que transcende a linguagem comum utilizada pelo homem. Com isso, Edgar Allan Poe será o poeta romântico que mais influenciará os simbolistas com suas revolucionárias teorias sobre o verso, propondo a manipulação dos efeitos musicais e a criação de sugestivas atmosferas poéticas. No entanto, o que mais impressionou os simbolistas foi a busca da poesia pura, o culto da música e da beleza e a crença no controle quase absoluto da expressão. Essas teorias de Poe causaram tanto fascínio em Baudelaire e Mallarmé que o primeiro traduziu sua obra para o francês e o segundo homenageou-o no poema “O túmulo de Allan Poe”.

A busca de uma nova linguagem, concentrada em si mesma, na sua essência verbal, sem nenhum utilitarismo e nem fim moral foi fundamental para que se repensasse o lugar da



arte numa época em que se vivia sob a égide da produtividade. Poe, pela contramão, defendeu a ideia de que a poesia não tem nenhuma utilidade prática, um poema é apenas um poema e nada mais:

Tem-se suposto tácita e manifestamente, direta e indiretamente, que o objetivo último de toda a poesia é a Verdade. Todo poema, diz-se, deveria inculcar uma moral, e por esta moral é que deve ser julgado o mérito poético do trabalho. [...] Metemos em nossas cabeças que escrever simplesmente um poema pelo poema e confessar que tal foi o nosso desígnio seria confessar-nos radicalmente carentes de verdadeira dignidade e força poéticas: mas o simples fato é que, se nos descobríssemos imediatamente ali que, sob o sol, nem existe nem pode existir qualquer trabalho mais inteiramente dignificado, mais supremamente nobre do que este mesmo poema, este poema de per se, este poema que é um poema e nada mais, este poema escrito por ele mesmo. (POE, 1987, p. 87)

Como a poesia, segundo Poe, não estava atrelada a nenhum valor moral, o seu fim, portanto, seria alcançar a suprema beleza, e a musicalidade seria o meio mais apropriado para atingir essa meta. Para tanto, a poesia precisaria se despir de tudo que remetesse à sua natureza descritiva, discursiva ou narrativa, de tudo que fosse acessório. Os simbolistas, conseqüentemente, se apropriaram desses princípios e tentaram criar uma expressão poética que se aproximasse da linguagem imprecisa e evocativa da música.

Desse modo, no poema “*Correspondances*”, de Baudelaire, vimos que a sonoridade é capaz de sugerir ideias análogas entre elementos aparentemente díspares, aproximando perfume, som e cor, mostrando uma indivisível totalidade das coisas existentes.

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unite,  
Vaste comme la nuit et comme la claret,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*<sup>21</sup>  
(BAUDELAIRE, 2006, p. 126)

Por sua vez, Verlaine é ainda mais enfático na sua “Arte poética”, cujo verso, “*De la musique avant toute chose*”, resume praticamente os pressupostos teóricos do Simbolismo. Mallarmé, temido por sua obscuridade lírica, em “A música e as letras”, conferência proferida em Cambridge (1891), trata da relação entre poesia e música, em que a unidade é alcançada por meio do impulso da musicalidade, diluindo os nexos sintáticos entre as palavras. Por fim,

---

<sup>21</sup> “Como ecos longos que à distância se matizam/Numa vertiginosa e lúgubre unidade./Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.” Tradução de Ivan Junqueira.

René Ghil, com sua “Instrumentação verbal”, texto integrante da obra *En méthode à l’oeuvre*, publicada em 1904, defende a concepção de que a escolha adequada dos sons, presentes no verso, resultaria na “Instrumentação verbal”, ou seja, o poema com a reinstauração do valor fonético da língua agiria como uma orquestra que, por meio de seus diversos instrumentos, despertaria sentimentos, sensações e até mesmo ideias. (GOMES, 1994, p. 142)

Nota-se que a musicalidade para os simbolistas, apesar de sua natureza transcendental, é uma questão muito mais de elaboração da linguagem do que uma preocupação religiosa. Vimos, assim, que Cruz e Sousa, tal como esses escritores, ao estabelecer relação entre a música e o vasto campo das sugestões, por meio de um cuidadoso trabalho artístico, distancia-se da “dominante” parnasiana e se consagra como um autêntico representante do Simbolismo. Com uma sonoridade evocativa, encerra “Arte” dizendo que é assim que deve se fazer um poema:

Na alma do poeta que trilha e arrulha  
Que adora e anseia, deseja e que ama  
Gera-se muita vez uma fagulha  
Que se transforma numa grande chama.

Faz estrofes assim! E após na chama  
Do amor, de fecundá-las e acendê-las,  
Derrama em cima lágrimas, derrama,  
Como as eflorescências das Estrelas...  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 388)

Ao considerarmos que “toda poesia moderna tem seu ponto de partida no Simbolismo” (CARPEAUX, 1944, p. 313) e que Cruz e Sousa é um poeta efetivamente simbolista, chegamos à conclusão de que José Veríssimo enganou-se ao afirmar que o autor de *Broquéis* havia ficado preso aos limites do Parnasianismo. O crítico não atentou para os aspectos expressivos do livro que sutilmente desarticulavam os princípios estéticos do estilo anterior. Um exemplo disso é sua fixação pelo soneto que, aparentemente, revela um modo de fazer poesia ainda muito preso ao passado parnasiano, no entanto é uma estratégia para criticar a rigidez formal da tradição literária. Percebemos a desconstrução dos princípios parnasianos quando esses sonetos ganham ritmo diferente, com novas palavras e imagens alegres. O fazer poético, portanto, não é mais o mesmo de antes, ou seja, os elementos da tradição são

mantidos, todavia, de forma transgressora, revelam-se com outra aparência:

Busca palavras límpidas e castas,  
Novas e raras, de clarões radiosos,  
Dentre as ondas mais pródigas, mais vastas  
Dos sentimentos mais maravilhosos.

Busca também palavras velhas, busca,  
Limpa-as, dá-lhes o brilho necessário  
E então verás que cada qual corusca  
Com dobrado fulgor extraordinário.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 387)

É de se esperar, portanto, que Cruz e Sousa tenha transitado pelo estilo de época anterior, todavia não se aprisionou aos limites estéticos do Parnasianismo. Pelo contrário, não só foi além dessas fronteiras como também desempenhou um importante papel de precursor do nosso Modernismo, do qual, segundo Abelardo Montenegro, foi herdeiro legítimo do Simbolismo, e não seu opositor (1988, p. 186). Montenegro prossegue afirmando que “a corrente mística do Modernismo e o movimento renascentista católico iniciado por Jackson de Figueiredo encontram raízes no Simbolismo. (1988, p. 186).

Como já foi dito anteriormente, os versos do poeta catarinense estão ao mesmo tempo dentro e fora do modelo parnasiano. Aparentemente, seus sonetos apresentam-se dentro do padrão clássico de métrica, rima e estrofes, no entanto a criação de imagens obtidas pelo uso de elementos modificadores do ritmo e por uma maior liberdade de recursos sintáticos desconstrói por completo a fixidez canônica do soneto, ultrapassando assim o legado parnasiano e antecipando, pela força poética dessas imagens, procedimentos artísticos importantes das vanguardas do século XX. Possivelmente, procedimentos como estes autorizaram Afonso Ávila a afirmar que os primeiros passos da literatura brasileira rumo à vanguarda foram dados ainda no Simbolismo.

Foi a partir do simbolismo que os nossos poetas começaram a frequentar com assiduidade e proveito os autores de vanguarda que pudessem trazer à nossa incipiente poesia uma lição de formas útil ao adestramento técnico da arte poética brasileira. Mallarmé incluía-se entre os mestres diletos do grupo de rebelados que se insurgiu contra a ditadura parnasiana, contra os padrões de uma poesia que se cristalizara na rigidez acadêmica da métrica e da rima, do verso conceituoso e da “chave de ouro”. (1969, p. 62)

No ensaio intitulado “Do polichinelo ao arlequim ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade”, Gilberto Mendonça Teles (1994) reforça o papel desempenhado por Cruz e Sousa como elemento de ligação entre o Simbolismo e o Modernismo brasileiro, sobretudo por meio da obra de Mário de Andrade. Teles retoma a observação de Roland Barthes, em *O grau zero da escrita*, acerca de Mallarmé, de que depois de suas experimentações com a linguagem não havia mais nada a ser dito. Na falta do surgimento de outra renovação literária capaz de confrontar a originalidade de sua criação literária, restar-lhe-ia apenas o silêncio. Ao mencionar as observações de críticos como Agripino Grieco, na *Evolução da poesia brasileira*, para quem a criatividade de Cruz e Sousa fazia dele um “plagiador de Deus”, o crítico relembra a fala de Barthes e nos faz refletir a respeito da genialidade do poeta catarinense que foi, com certeza, como afirmou Sílvio Romero, já mencionado em páginas anteriores, “o ponto culminante da lírica brasileira após 400 anos de existência”:

Depois de Cruz e Sousa, de suas experimentações dentro do verso e dentro da estrutura métrica parnasiana, submetendo a musicalidade; e depois da exploração de temas altamente simbólicos; e, afinal, depois da obsessão por dizer além do comum, tentando sempre a expressão de uma “unidade perdida” mas profundamente intuída, a linguagem da nossa poesia já não poderia ser a mesma. Já não fazia sentido a estética parnasiana, a Poética deslizava sobre a Retórica, que teimava em sustentar o gosto parnasiano. (TELES, 1994, p. 20)

Assim, depois de Cruz e Sousa, tal como Mallarmé, podemos também dizer que “o resto é silêncio”. Os recursos poéticos conhecidos do final do século XIX, portanto, silenciaram-se para dar voz aos novos artifícios, empregados pelo poeta de Desterro, que serão muito bem recebidos pelos pré-modernistas como Augusto dos Anjos, Olavo Bilac, na sua poesia tardia, até chegar a Manuel Bandeira e Mário de Andrade, com suas propostas de ruptura estética.

Teles chama a atenção de que possivelmente Cruz e Sousa não tenha tido contato com a escrita de Mallarmé, pois não há nenhuma referência à obra desse poeta francês em seus versos. No entanto, esse provável desconhecimento não impede que os dois sejam aproximados pela mesma afinidade estilística em busca de um novo fazer poético, que correspondesse às transformações culturais ocorridas tanto aqui quanto na Europa, onde os

filósofos viam o novo milênio com um forte pessimismo e os cientistas – a partir das descobertas científicas do final do século XIX de que somos seres fracionados, formados por emissões descontínuas de grãos de energia – punham por terra a crença de que somos seres indivisíveis, contínuos.

Assim, filósofos, cientistas, artistas plásticos, escritores, poetas, enfim toda elite intelectual do final do século XIX e começo do XX percebeu de imediato o sentido de descontinuidade como meio de expressão daquilo que estava fora da nossa realidade empírica, “como as formas do absurdo, do desconhecido, do inefável e das ideias que nunca se entregariam inteiramente de uma vez só, mas sim através de suas partes.” (TELES, 1994, p. 20). Essa ideia de descontínuo vai afetar profundamente a linguagem poética, que irá substituir a sintaxe verbal, hipotática, pela sintaxe nominal, paratática, modelo eleito para as construções literárias das vanguardas.

Embora os simbolistas não tenham alcançado as rupturas extremas propostas pelas vanguardas, muito contribuíram para isso. Os pertencentes à “Nova geração” e, em particular, Cruz e Sousa perceberam que a poesia se faz com palavras e que os temas, além de terem perdido sua importância, podiam ser diluídos na linguagem. Com isso, a exigência de novos recursos estilísticos, como a construção nominal e o uso da enumeração, objetivou, no fundo, uma unidade que só se manifestaria aos poucos, em fragmentos, no conjunto da palavra ou da frase. O processo estilístico de enumeração vai ao encontro das ideias científicas da época de desconstrução do todo, uma vez que fraciona a ideia de unidade universal, transformando-a em pequenas partes descontínuas. Do mesmo modo, o verso construído em torno de uma sintaxe nominal, por meio de enumeração de palavras, possibilita a percepção de outros esquemas rítmicos, de outro tipo de musicalidade, exigindo mais ainda a participação do leitor.

A repercussão dessa filosofia [*da descontinuidade*] se faz sentir na linguagem, na substituição da sintaxe verbal, hipotática, pela sintaxe nominal, de natureza paratática. Enquanto a primeira estrutura a frase tomando como núcleo o verbo (com todos os seus aspectos de tempo, número e modo) e dando-lhe a continuidade da frase clássica, semanticamente fechada nas suas possibilidades de significação, a segunda concentra-se no nome que, sem acidentes aspectuais, se torna mais livre na sua colocação e na sua regência praticamente anulada na descontinuidade. É o modelo de construção das literaturas de vanguarda, onde o leitor passa da condição

de receptor passivo à de coautor da obra, com um leque de recursos para sua leitura e fruição. (TELES, 1994, p.26-27)

Esses recursos, já mencionados neste trabalho, serão muito bem recebidos pelos pré-modernistas, uma vez que poderiam subverter valores consagrados, promovendo, assim, uma nova ordem estética. Cabe lembrar que Cruz e Sousa nunca abandonou não só a unidade retórica do verso decassílabo como também outras medidas tradicionais, todavia de maneira transgressora, por meio da força semântica de cada palavra enumerada, desestruturou esse paradigma e criou uma nova composição, fragmentada pela diversidade de elementos. No poema “Monja Negra”, por exemplo, temos o verso “Maravilhosamente e vaporosamente”, revelando de forma clara essa transgressão poética. O verso é decassílabo, mas construído com duas palavras, mais precisamente por dois advérbios de intensa sonoridade:

Através de teu luto as estrelas meditam  
Maravilhosamente e vaporosamente;  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 129)

Em relação ao procedimento de preencher um decassílabo com duas ou três palavras, Gilberto Mendonça Teles menciona em seu ensaio (1994) o comentário de Mário de Andrade, em *Os mestres do passado*<sup>22</sup>, a respeito desse recurso empregado frequentemente por Cruz e Sousa:

O admirável e esquecido Cruz e Sousa, poeta genuíno, visionário, usava de quando em quando encher os decassílabos com longas palavras, três ou duas

“Melancolias e melancolias,”  
“Embora ansiosamente, amargamente,”

O que dava a seus versos um ritmo largo e embalador dum extraordinário efeito. Bilac usava com frequência do mesmo processo nos decassílabos de *Tarde*. Aliás encontro uma influência do nosso poeta negro nos versos de *Tarde*. Ser-me-ia talvez um tanto difícil explicá-lo... Por isso afirmo. Sinto. (BRITO, 1974, p. 291)

Ainda no poema “Monja Negra”, temos outro exemplo de repetição, o de estrutura

---

<sup>22</sup> Série de sete crônicas publicadas no *Jornal do Comércio*, reproduzidas por Mário da Silva Brito em *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

sintática, de expressões e da conjunção “e”:

Quem auréolas te deu assim miraculosas  
E todo o estranho assombro e todo o estranho medo,  
Quem pôs na tua treva ondulações nervosas,  
E mudez e silêncio e sombras e segredo?

Observamos que há uma alternância na organização sintática nesta estrofe. O primeiro e o terceiro verso apresentam uma estrutura sintática semelhante, verbal e hipotática. Ambos iniciam com o sujeito representado pelo pronome indefinido “Quem”. Ao passo que, os versos pares são construídos a partir de uma sintaxe nominal e paratática, em que a recorrência da conjunção “e”, inclusive no início de cada verso, reitera a ideia de fragmentação.

Os exemplos se seguem ainda em *Broquéis*, no “Canta e te alaga e se derrama e alaga”, de “Canção da Formosura”, em que a repetição da conjunção reforça o propósito de sequenciamento. Às vezes, a enumeração é obtida pela reiteração de uma mesma palavra como no verso “Só fúria, fúria, fúria, fúria, fúria!”, do poema “Demônios”, publicado em *Últimos sonetos*, e o uso desse recurso prossegue, como podemos verificar nos exemplos abaixo:

Sonhos, mistérios, ansiedades, zelos,  
Tudo que lembra as convulsões de um rio  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 153)

Grande amor, grande amor, grande mistério  
Que as nossas almas trêmulas enlaça...  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 221)

Clarins de guerra, e cânticos e adejos  
De aves – todos os vivos elementos.

Tudo flameja e nas estrofes canta,  
Estruge, zune, em borbotões levanta  
Noites, luares, fulgurantes dias.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 273)

Astros, jardins, relâmpagos e luares  
Inundam-te os fantásticos cismares,  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 283)

Não deixa de ser curioso saber que em *Os mestres do passado*, Mário de Andrade, antes de fazer o elogio a Cruz e Sousa, havia criticado Olavo Bilac pelos versos “Sem ar! sem luz! sem! Sem lar!” e “Em cinza, em crepe, em fumo, em sonho, em noite, em nada!”, dos sonetos “Só” e “Crepúsculo dos Deuses”, respectivamente, julgando a enumeração como um defeito de estilo. A coletânea de crônicas, *Os mestres do passado*, foi editada em agosto de 1921, quatro meses antes da publicação do “Prefácio interessantíssimo”, em que defendia sua teoria poética, pautada no artifício da enumeração, acrescida de seu conhecimento musical.

Sei construir teorias engenhosas. Quer ver?  
A poética está muito mais atrasada que a música. Esta abandonou, talvez mesmo antes do século 8, o regime da melodia quando muito oitavada, para enriquecer-se com os infinitos recursos da harmonia. A poética, com rara exceção até meados do século 19 francês, foi essencialmente melódica. Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível.  
Ora, si em vez de unicamente usar versos melódicos horizontais:  
“Mnezarete, a divina, a pálida Phrynea  
Comparece ante a austera e rígida assemblea  
Do Areópago supremo...”  
fizemos que se sigam palavras sem ligação imediata entre si: estas palavras, pelo fato mesmo de se não seguirem intelectual, gramaticalmente, se sobrepõem umas às outras, para nossa sensação, formando, não mais melodias, mas harmonias.  
Explico melhor:  
Harmonia: combinação de sons simultâneos.  
Exemplo:  
“Arroubos... Lutas... Seta... Cantigas...  
Povoar!...  
Estas palavras não se ligam. Não formam enumeração. Cada uma é frase, período elíptico, reduzido ao mínimo telegráfico.  
Si pronuncio “Arroubos”, como não faz parte de frase (melodia), a palavra chama a atenção para seu insulamento e fica vibrando, à espera duma frase que lhe faça adquirir significado e QUE NÃO VEM. “Lutas” não dá conclusão alguma a “Arroubos”; e, nas mesmas condições, não fazendo esquecer a primeira palavra, fica vibrando com ela. As outras vozes fazem o mesmo. Assim: em vez de melodia (frase gramatical) temos acorde arpejado, harmonia, -- o verso harmônico.  
Mas, si em vez de usar só palavras soltas, uso



frases soltas: mesma sensação de superposição,  
não já de palavras (notas) mas de frases  
(melodias). Portanto: polifonia poética.  
Assim, em *Paulicéia Desvairada* usam-se o  
verso harmônico:  
“A cainçalha... A Bolsa... As jogatinas...”;  
e a polifonia poética (um e às vezes dois e  
mesmo mais versos consecutivos):  
“A engrenagem trepida... A bruma neva...”  
Que tal? Não se esqueça porém que outro virá  
destruir tudo isso que construí.  
Para ajuntar à teoria.”  
(ANDRADE, 1987, 68-69)

Em carta de 29 de dezembro de 1924, endereçada a Manuel Bandeira, Mário de Andrade admite sua atitude reacionária e equivocada em relação ao Simbolismo, reconhecendo em sua formação a presença da herança simbolista:

Agora antes de comentar outras partes do teu comentário deixa eu te falar sobre o modernismo e descendência de simbolismo. Teve aqui quem me dissesse mais ou menos: “Então você confessou que o Manuel não é moderno?” Isso é burrada, mas como aí te podem dizer a mesma coisa, vai este comentário. És moderno, és bem moderno. O que eu faço, e talvez já reparaste nisso, é uma distinção entre modernos e modernistas. [...] Toda reação traz exageros. Eu tive porque fui reacionário contra simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O moderno evoluciona. Está certo nisso. (MORAES, 2000, p.169)

Com a divulgação do “Prefácio interessantíssimo”, Mário apresenta um posicionamento estético mais próximo do moderno, deixando em segundo plano sua visão tradicional, que, aliás, nunca irá desaparecer por completo. Essa mudança de postura acontece quando o poeta e crítico entra em contato com os poetas futuristas e dadaístas e com os novos teóricos da revista *L'Esprit nouveau*. Teles (1994) em seu ensaio mostra de forma clara a ligação de Mário de Andrade com o Simbolismo e especialmente com Cruz e Sousa, quando aproxima os recursos de métrica e enumeração dos poemas “O rebanho” e “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, com “*Marche aux flambeaux*”, do artista catarinense. No entanto, para Teles, a proximidade entre os dois poetas vai um pouco mais além dessas questões formais. A semelhança temática como a carnavalização e o desvairismo, tão caro ao modernismo, é o que estabelece a ponte entre esses dois autores de distintas escolas. A sensação de que “Tudo está corrompido e até mais imperfeito...”, de “*Marche aux flambeaux*”, pode ser compartilhada com a ironia e a frustração utópica de “O rebanho” e a agressividade de “Ode ao burguês”, de

*Paulicéia desvairada*. Teles diz que:

Os dois poemas de Mário apresentam grandes semelhanças de concepção temática com o de Cruz e Sousa. Em “o rebanho” o verso “Oh! minhas alucinações!” abre e fecha o poema, e desliza por ele, como a deixar claro que não é o autor e sim o eu lírico que está dizendo todo aquele desvairismo... ideológico. Os deputados saem do Congresso paulista “de mãos dadas”, quase numa procissão (ou como no poema “Os cortejos” em que os homens de São Paulo “parecem uns macacos, uns macacos”), quase numa marcha, com “chapéus altos” (expressão que se repete e que está no “*Marche aux flambeaux*” de Cruz e Sousa) e vão se transformar em animais, em cabra (Cruz e Sousa fala em “macabra”) com chifres e barbinha. Em “Ode ao burguês” (que se lê nas entrelinhas como “ódio ao burguês”) os burgueses são postos “De mãos nas costas!” numa procissão, em *marcha* (aparece no texto) sob a regência do eu lírico e vão “Todos para a Central do meu rancor, inebriante!”. Fala-se em “Arlequinal!” e se diz que

Eu insulto as aristocracias cautelosas!  
Os barões lampiões! os condes Joões! os duques  
zurros!

(TELES, 1994, p. 57-58)

Como o poema “*Marche aux flambeaux*” foi publicado somente em 1961, numa edição pela Aguilar, certamente Mário de Andrade não conheceu a aproximação dos dois poetas, via os versos de “O rebanho” e “Ode ao burguês”, não passa dessas estranhas coincidências. O fato é que, segundo Gilberto Mendonça Teles, este poema de Cruz e Sousa, visto atualmente, “é mesmo o cordão umbilical que liga o simbolismo à linguagem irônica e humorística dos primeiros tempos modernistas.” (1994, p. 59). Vejamos, nos fragmentos abaixo, alguns exemplos das semelhanças entre os poemas de Mário e Cruz e Sousa:

Oh! minhas alucinações!  
Vi os deputados, chapéus altos,  
Sob o pátio vespéral, feito de mangas-rosas,  
Saírem de mãos dadas do Congresso...  
Como um possesso num acesso em meus aplausos  
Aos salvadores do meu estado amado!...  
(ANDRADE, 1987, p. 86)

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,  
O burguês-burguês!  
[...]  
Eu insulto as aristocracias cautelosas!  
Os barões lampeões! os condes Joões! os duques zurros!  
(ANDRADE, 1987, p. 88)

Gargalhadas abri a rubra flor sangrenta  
Da humanidade vã na amargurada boca,  
Vai agora passar a marcha truculenta  
Sob o espingardear duma ironia louca.  
E desfila e desfila em becos e vielas  
E torna a desfilar por vielas e por becos,  
Às risadas da turba, estultas e amarelas  
Que têm o áspero som de gonzos perros, secos...

E desfila e desfila, estrídula e execranda,  
Das praças na amplidão, rugindo em mar desfila,  
Enquanto além dardeja, heroica e formidanda,  
A metralha do sol que rútilo fuzila...  
E mastodontes vão de braço dado a sérios  
Burgueses que já são bem bons comendadores  
E marqueses de truz, com ares de mistérios,  
De lunetas gentis e aspectos sonhadores  
Dão o braço fidalgo e airoso das nobrezas  
Aos ursos boreais, enquanto os conselheiros,  
Os condes, os barões, os duques e as altezas  
Lá vão de braço dado aos lobos carneiros.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 421-422)

Talvez os versos de “*Marche aux flambeaux*”, que mais se aproximam da sátira e da carnavalização modernista, sejam aqueles em que Cruz e Sousa ridiculariza a elite letrada do final do século XIX:

Gafentos histriões, ridículos da moda,  
Que fingis entender Berlim, Londres, Paris,  
Mas nos altos salões, por entre a fina roda,  
Meteis sordidamente o dedo no nariz;  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 420)

Da mesma forma, podemos constatar em Manuel Bandeira traços do Parnasianismo e, especialmente, do Simbolismo. Davi Arrigucci (1990), em *Humildade, paixão e morte*, ao analisar o poema “Alumbramento”, de Manuel Bandeira, aponta vínculos estreitos do poeta com a tradição, diz que “é possível reconhecer, de imediato, a presença dominante da herança simbolista, combinada a certos traços ainda remanescentes da poesia parnasiana.” (1990, p. 146), como podem ser observados nas duas estrofes que abrem o poema:

Eu vi os céus! Eu vi os céus!  
Oh, essa angélica brancura  
Sem tristes pejos e sem véus!

Nem uma nuvem de amargura  
Vem a alma desassogar.  
E sinto-a bela... e sinto-a pura...

Eu vi nevar! Eu vi nevar!  
Oh, cristalizações da bruma  
A amortilhar, a cintilar!

Eu vi o mar! Lírios de espuma

Vinham desabrochar à flor  
Da água que o vento desapruma...

Eu vi a estrela do pastor...  
Vi a licorne alvinitente!...  
Vi... vi o rastro do Senhor!...

E vi a Via-Láctea ardente...  
Vi comunhões... capelas... véus...  
Súbito... alucinadamente...  
Vi carros triunfais... troféus...  
Pérolas grandes como a lua...  
Eu vi os céus! Eu vi os céus!

– Eu vi-a nua... toda nua!  
(BANDEIRA, 1973, p. 74)

A regularidade métrica dos versos octossílabos dispostos em estrofes uniformes, seguindo o padrão da terça rima, enquadra perfeitamente o poema dentro do paradigma tradicional. Por outro lado, percebe-se também uma linguagem sugestiva, apoiada em recursos melódicos próprios do Simbolismo, de onde brotarão as sementes da lírica moderna. Para Arrigucci, a força sugestiva do poema intitulado “Alumbramento” filia-se à tradição simbolista, afeita às palavras insólitas, cuja sonoridade peculiar associa-se a um valor semântico vago e ambíguo e de alto poder encantatório, mais precisamente a Cruz e Sousa, de quem possivelmente se apropriou de expressões como “amortalhar”, “alucinadamente”, “angélica branca”:

[...] Mas são os ecos de Cruz e Sousa, com certeza bem lido por Bandeira, que repercutem no uso de *amortalhar* ou do advérbio *alucinadamente*, tão destacado, ou na fixação do branco, que *angélica branca* evoca sem deixar margem de dúvida. Basta lembrar alguns versos do poeta catarinense: no “Sonho branco”, se lê a expressão *infantilmente amortalhado*; em “Visão”, *as almas castamente amortalhadas*; no “Triunfo supremo”, *amortalhado em todas as mortalias*, e assim por diante. Sem falar em como esses títulos de poemas já por si só sugerem a atmosfera de “Alumbramento”.<sup>23</sup> (ARRIGUCCI, 1990, p. 149-150)

Já para Paulo Leminski, “os simbolistas foram os primeiros modernos” (2003, p. 54) e suas experiências com a linguagem consistiram, basicamente, na descoberta do signo icônico, em que se tornava possível ler e escrever o signo não verbal. Como a palavra não abrange completamente o ícone, restará sempre algo indizível, vago. Os simbolistas, intuitivamente, perceberam essa lacuna da linguagem e aí desenvolveram sua arte poética:

---

<sup>23</sup> Grifos do autor.

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.

Ícones dizem sempre mais que as palavras (símbolos) com que tentamos descrevê-los, esgotá-los, reduzi-los. (LEMINSKI, 2003, p. 54)

Leminski nos lembra do gosto simbolista de grafar a palavra “lírio” com Y, funcionando como ícone de seu referente flor. Mário de Andrade, por motivação diferente, no caso, a busca de uma língua escrita mais próxima da falada, também em suas experimentações com a linguagem, grafava o vocábulo “dança” com S. Certamente, a palavra “danSa”, assim escrita, se aproxima mais de seu significado do que a grafia oficial da língua portuguesa. Isso demonstra como Cruz e Sousa estava próximo das propostas vanguardistas e o quanto “antecipa os temas e a linguagem de vasto setor de nossa lírica moderna.” (ARRIGUCCI, 1999, p. 176).

Podemos encontrar também ressonância dessas experimentações da linguagem, na tentativa de ultrapassar os limites do código verbal, nos poetas negros contemporâneos. O crítico e poeta Ronald Augusto, no ensaio intitulado “Cruz e Sousa: *make it new*”, publicado na revista *Morcego negro*, apresenta uma leitura intertextual de obras de poetas negros contemporâneos com poemas do escritor catarinense. Para o ensaísta, a linguagem poética de Cruz e Sousa é antes de tudo elemento de transculturação, ou seja, põe em xeque o valor da diferença, deixando de lado o cânone que parece aderir. Justifica-se, assim, uma vertente metalinguística em toda sua poesia e prosa como podemos observar, por exemplo, em “Emparedado”, “Vida obscura”, “Caveira”, “Rir”, “Cristo de Bronze”, “No Inferno”, dentre outros.

Desse modo, no soneto “Tortura Eterna”, publicado em *Broquéis*, Ronald Augusto chama a atenção para o tema do emparedamento, da interdição, da difícil tarefa de dizer o indizível, nessa “vã tortura”, semelhante à “luta mais vã”, com as palavras de Carlos Drummond de Andrade:

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!  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 94)

Embora Cruz e Sousa tenha tido sempre essa consciência de que o domínio da linguagem verbal é uma “luta secular, insana”, nunca deixou de perseguir, se lhe possível fosse, uma forma em que as palavras pudessem transmitir de fato seus “sons intraduzíveis, Formas, Cores”, enfim nunca deixou de reivindicar maior liberdade de expressão:

E, quanto a mim, se me fosse dado organizar, criar uma nova forma para essa transmissão, certo que o teria feito, a fim de dar ainda mais ductilidade e amplidão ao meu Sonho. Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fosse. Uma Força, um Poder, uma Luz, outro Aroma, outra Magia, outro Movimento capaz de veicular e fazer viver e sentir e rir e cantar e eternizar tudo o que ondeia e tubilhona em vertigens na alma de um artista definitivo, absoluto.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 585)

Mesmo que suas experimentações com a linguagem, na tentativa de criar um texto que não fosse “nem prosa nem verso”, não tenham alcançado o alto teor revolucionário das vanguardas históricas, sem dúvida, como já dissemos, foram significativas para abertura de novos caminhos para a literatura nacional. O ensaísta Ronald Augusto nos mostra a partir de alguns poemas como tem sido a transmutação de certos artifícios estéticos do poeta simbolista para o cerne das preocupações crítico-criativas de escritores negros contemporâneos.

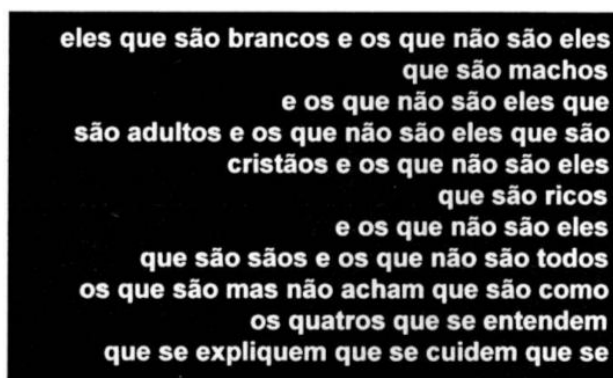
De modo geral, retomam a linguagem icônica dos simbolistas, conferindo uma sintaxe não gramatical aos versos, de modo que o traço visual se sobreponha ao fonológico. O ensaísta nos apresenta, por exemplo, como o caligrama do poeta experimental Arnaldo Xavier – paraibano radicado em São Paulo, sempre procurou aliar militância negra e trabalho com a linguagem – sobrepõe a espacialidade gráfica à linguagem verbal, derrubando, assim, os muros limitadores da sintaxe e permitindo ao leitor novas formas e possibilidades de ler o poema.



(XAVIER, 1982, p. 63)

Outro poeta abordado por Ronald Augusto é o mineiro Ricardo Aleixo, autor de poema como “brancos” em que se pode revisitar e ressignificar a suposta “obsessão pelo branco”, de Cruz e Sousa, equivocadamente associada, por alguns críticos, a um desejo de embranquecimento. Aleixo também segue, com as especificidades de seu tempo, o viés experimental e transgressor da linguagem poética, iniciado ainda no século XIX pelo autor de *Missal e Broquéis*. A partir da disposição gráfica de palavras grafadas na cor branca, numa folha de fundo preto, numa pulsação métrica, segundo o ensaísta, virtualmente *rap*, em que algumas palavras são suprimidas raivosamente e passam para o avesso do fundo preto:

**brancos**



(ALEIXO, 2002, p. 43)

Ronald Augusto continua argumentando e diz que o título do poema, “brancos”, escrito em tinta preta e no plural, exprime uma dose precisa de vingança na escolha desse tratamento, que ao invés de valorizar o particular, generaliza-o e, sobretudo, desqualifica-o. O branco, cor símbolo de pureza, de transcendência, “baixa, graças ao simples acréscimo de um

s, ao rés do chão, reduz-se finalmente ao pó do coloquial mais transeunte: *branco > brancos*". (AUGUSTO, 1999, p. 104)

A obra desses poetas contemporâneos, no argumento de Affonso Romano de Sant'Anna (1990), em "Aquele poeta negro", comprova que uma maneira de ler Cruz e Sousa atualmente é ler não apenas o que está em seus livros, mas, sobretudo, ler o que está escrito na voz e na pele de seus descendentes, uma vez que a pele, o corpo, o rosto compõem também um texto e são formas de reeditar o outro. O ensaísta conclui dizendo que essas novas gerações são "mais do que um pergaminho são um palimpsesto: cada descendente é uma nova versão escrita sobre a versão anterior, que foi apagada. Mas se olharmos com atenção num palimpsesto poderemos ver o texto de hoje e o texto de ontem. (SANT'ANNA, 1990, p. 39-40)

As considerações acerca das inovações estéticas propostas por Cruz e Sousa, como os recursos de enumeração, sintaxe nominal, repetição, fragmentação da ordem sintática, enfim a tentativa de criação de algo que fosse além da prosa e do verso, apresentadas neste capítulo, certamente estão longe de esgotar o assunto. No entanto, talvez tenha cumprido seu objetivo de identificar a existência de um elo entre o Simbolismo e o Modernismo brasileiro, cujo ponto de intercessão chama-se Cruz e Sousa. Para encerrar o capítulo, transcrevemos o argumento de Davi Arrigucci a respeito dessa questão:

O avanço artístico de Cruz e Sousa se dá, portanto, não só na superação da herança parnasiana com outros fins, mas no da descoberta de uma nova problemática, cujos pontos principais antecipam temas importantes da psicanálise e das vanguardas deste século, tratados de forma inovadora, pela força poética da imagem. (1999, p. 183)



#### 4. Negra: a cor do amor acessível

No Brasil, o preconceito contra o negro tem sido um dos mais arraigados em nossa vivência histórica, em virtude dos séculos de escravidão. O negro, mesmo antes de ser escravizado, tinha “um defeito de cor” que para muitos serviu para legitimar seu cativeiro.<sup>24</sup> A associação da cor preta à maldade e à feiura e da branca à bondade e à beleza remonta às histórias bíblicas. Daí, talvez a origem para a frágil justificativa de que culturalmente tenha sido mais aceitável mergulhar no trabalho servil pessoas de cor negra do que agrilhoar brancos. Explica ainda o fato de o simbolismo do branco e do preto estar presentes na cultura europeia, fazendo parte de seu folclore e de seu patrimônio artístico e literário. O escritor inglês David Brookshaw (1983), em seu livro *Raça e cor na literatura brasileira*, resume bem esse assunto, citando H.R. Isacs:

Estes conceitos e usos de maldade preta e de bondade branca, de formosa brancura e feia negritude estão profundamente inseridos na Bíblia, encerrados na linguagem de Milton e Shakespeare, na verdade, estão atados em quase todas as fibras entrelaçadas de arte e literatura das quais nossa história se reveste. (1983, 12-13).

Isacs conclui dizendo que foi da *Bíblia* de onde os europeus, dos dois lados do Atlântico, extraíram suas justificativas para a inferioridade dos negros, pela associação destes com os descendentes dos filhos de Cam, amaldiçoado por Noé.

De acordo com as *Escrituras*, Cam, ao encontrar seu pai bêbado e nu dentro da tenda, ao invés de cobri-lo, foi contar o que viu a seus irmãos. Quando passou o efeito da bebida, Noé soube o que filho mais novo tinha feito e, irado, amaldiçoou os descendentes de Cam a serem “escravos da mais baixa espécie” (Gênesis, 9: 25). Segundo ainda o *Velho Testamento*, Cam foi um dos filhos de Noé que se mudou para o sudeste da África e partes das proximidades do Oriente Médio, sendo o antepassado das nações daquelas localidades.

Se relacionarmos, portanto, o mito bíblico, com o ideal colonial de levar a “luz da civilização” à escuridão dos povos primitivos, mais os trezentos anos de cativeiro, talvez possamos começar a entender os motivos pelos quais o preconceito racial está tão enraizado

---

<sup>24</sup> A escritora Ana Maria Gonçalves explica o título de seu romance *Um defeito de cor*, dizendo que, no Brasil, da *belle époque* colonial, um negro que desejasse ocupar um cargo público tinha de assinar um documento abdicando oficialmente da cor da pele, pois tais cargos, militares, civis e eclesiásticos, só podiam ser ocupados por brancos.

na elite cultural branca, particularmente, do Brasil. Sabemos não haver justificativa humanitária para qualquer tipo de escravidão e Cruz e Sousa também tinha consciência disso; daí, provavelmente, retome no “Emparedado” essa triste e absurda maldição bíblica:

– “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 ideias, de sentimentos – direito, perfeito, das perfeições oficiais dos meios convencionalmente ilustres! Como se viesses do Oriente, rei! Em galeras, dentre opulências, ou tivesses a aventura magna de ficar perdido em Tebas, desoladamente cismando através de ruínas; ou iriada, peregrina e fidalga fantasia dos Medievos, ou a lenda colorida e bizarra por haveres adormecido e sonhado, sob o ritmo claro dos Astros, junto às priscas margens venerandas do Mar Vermelho! (...)” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 672)

Em relação à cultura brasileira, a parte em que a fusão do simbolismo da cor preta com a discriminação racial torna-se mais evidente são as narrativas populares, principalmente as histórias infantis, cujos narradores, frequentemente, por ironia, eram os próprios negros. Esses contos, com certeza, contribuíram para sedimentar, na mentalidade adulta, um notório preconceito no subconsciente dos brasileiros, contrastando com o mito da democracia racial.

Assim, o modo como o branco vê o negro foi moldado também, muitas vezes, desde a infância, a partir de histórias em que o escravo quase sempre estava associado ao mal, ou ainda era quem fazia o mal. Em algumas dessas narrativas, o negro cativo é o próprio demônio, provocando desordem e confusão na vida dos brancos como, por exemplo, na peça teatral *O demônio familiar*, escrita por José de Alencar em 1859. Nessa obra, um escravo tenta casar seu dono com uma moça, cuja situação financeira lhe ajudaria a realizar seu sonho de tornar-se cocheiro. O criado é descoberto e expulso de casa, mas antes disso seu senhor lhe pune cinicamente com a concessão da liberdade: “Toma: é a carta de liberdade, ela será a tua punição de hoje em diante, porque as tuas faltas recairão unicamente sobre ti; porque a moral e a lei te pedirão uma conta severa de tuas ações”. (ALENCAR, 1957, p. 168).

A conclusão do amo revela que as famílias brasileiras só poderiam viver plenamente a doutrina cristã, quando estivessem protegidas das perversidades e maldades dos negros escravos: “Façamos votos para que o demônio familiar das nossas casas desapareça um dia, deixando o nosso lar doméstico protegido por Deus e por esses anjos tutelares que, sob as

formas de mães, de esposas e de irmãs, velarão sobre a felicidade de nossos filhos”. (ALENCAR, 1957, p. 169)

Alguns críticos viram nessa comédia uma censura à escravidão. Para outros, no entanto, a peça ratificava o posicionamento político do autor, tradicionalista e contrário a uma imediata abolição da escravatura. O crítico Magalhães Júnior é um dos que considera o desfecho da comédia bastante previsível e diz que:

Achava que a escravidão era um mal e que o mal maior fora começá-la (...). Assim o desfecho de **O Demônio Familiar** (...) constituiu senão uma antecipação de sua atitude conformista. Queria os escravos fora dos lares e longe das famílias, mas permanecendo nas senzalas e no trabalho forçado dos eitos (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 119).

O fato é que a figura do negro na literatura nacional anterior a 1850, ou seja, antes do fim do tráfico negreiro, praticamente não existia. Se compararmos o número de escravos envolvidos nas atividades diárias do país com sua discreta aparição nos textos literários, fica notória a invisibilidade social desse povo para o escritor brasileiro. Essa situação, por sua natureza, já é surpreendente, se nos recordarmos ainda que na Europa havia escritores românticos de grande repercussão, como Victor Hugo, defensor dos direitos humanos e da liberdade individual, torna-se mais evidente o distanciamento entre nossa elite pensante e os ideais humanitários do Romantismo europeu. Na verdade, por aqui, a escravidão foi aceita por todos, até mesmo pela maioria dos autores, cuja publicação, muitas vezes, era patrocinada pelos proprietários de escravos. No Brasil, não havia, portanto, uma classe média distanciada dos interesses escravocratas, como houve na Inglaterra. Além disso, em nosso país, a influência dos discípulos de Darwin e das ideologias raciais dos imperialistas liberais europeus foi maior do que o humanitarismo de homens como Victor Hugo. Castro Alves foi um dos poucos escritores nacionais cujo sentimento antiescravocrata se inspirou na ética humanitária de *Os miseráveis*, mas mesmo assim tratava o negro do ponto de vista da classe a que pertencia, isto é, retratava o escravo com uma mistura de idealismo e medo.

Vale lembrar que no Brasil o índio foi eleito para simbolizar o ideal de liberdade, sendo consagrado pelos dois maiores escritores dessa tendência nacionalista – Gonçalves Dias e José de Alencar. Este se destaca na prosa com seus romances indianistas, nos quais a imagem do índio é exaltada como, por exemplo, o personagem Peri, de *O guarani* (1857), guerreiro valente e fiel à sua amada Cecília, a pálida heroína romântica. Aquele, dentre seus

vários poemas, em que a figura do índio é apresentada como a de um bravo guerreiro, destacando-se pelo épico inacabado *Os timbiras*. Quando finalmente o negro surgiu na literatura indianista, foi para se opor aos nobres valores do índio. Enquanto o nativo era apresentado como naturalmente corajoso e absolutamente arredo a qualquer possibilidade de subserviência, o negro era a síntese de uma índole escrava e submissa. Diante dessa injusta comparação, ficou difícil para o negro competir com o mítico indígena, sobretudo no cenário idealizado e ufanista do nosso Romantismo.

Com o fim do tráfico negreiro, depois de 1850, os escritores brasileiros foram levados a voltarem sua atenção aos escravos, principalmente em relação ao tratamento desumano recebido por eles. Desse modo, a literatura de 1850 em diante começa a dirigir seu olhar para as condições subumanas em que os negros viviam. Surge, assim, em 1856, o primeiro romance de folhetim com essa temática, intitulado *O comendador*, de Pinheiro Guimarães, mas a descrição exagerada das condições de vida dos escravos, nesse livro, desumaniza-os ainda mais

Alguns estavam por tal modo magros que pareciam esqueletos, cujos ossos estivessem cobertos unicamente por uma pele negra, que encarquilhava-se toda, e formava pregas, como se estivesse por demais larga; outros, opilados, apresentavam uma obesidade doentia, tão repugnante de certo como a magreza dos primeiros. Muitos tinham as carnes roídas pelas bobas, outros mal podiam encostar os pés no chão, em razão dos vermes que os devoravam; enfim todos mostravam nos peitos, nas costas ou nos braços cicatrizes mais ou menos recentes produzidas pelos bárbaros castigos que haviam sofrido.<sup>25</sup> (GUIMARÃES, 1856, s/p)

Alencar também escreve uma peça, intitulada *Mãe*, 1862, em que uma escrava é apresentada como uma mulher nobre e sofredora. Nesse texto, a mãe cativa se suicida para deixar de ser um obstáculo na vida do filho, revelando que a maternidade e o amor de mãe são valores universais, independentes de classe ou raça. No entanto, a maioria dos textos literários da metade do século XIX exalta a natureza passiva e fiel do escravo, sintetizada, ao máximo, possivelmente na peça *O cego*, de Joaquim Manuel de Macedo, representante literário da elite plantadora de café: “Serei grato e fiel eternamente/Sou vosso escravo – não! Sou mais do que isso/Sou fiel, que a vossos pés vigia!”. (MACEDO, 2002, p. 1251)

Sabe-se que esse estereótipo de escravo fiel e submisso não questiona o servilismo, pelo contrário, reafirma a ideologia de superioridade do branco. O exemplo mais notável do

---

<sup>25</sup> Publicado no “Folhetim do *Jornal do Comércio*”, no dia 23 de maio de 1856, capítulo XII.

estereótipo de cativo nobre foi o da heroína do romance *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, publicado em 1875. A escrava era culta, inocente, bela, mas da pele da cor do marfim. Ora, numa sociedade em que até os intelectuais estavam contaminados por uma ideologia defensora da supremacia branca, não se poderia esperar que fosse dado a uma mulher negra os atributos de beleza física e, muito menos, o refinamento cultural exibido facilmente por Isaura. Como não bastassem todos esses encantos – questionáveis, é claro – a heroína derrota seu dono, Leôncio, o vilão do romance. Apesar de o escritor ser abolicionista e de suas boas intenções, ele não poderia caracterizar um negro com qualidades e valores morais superiores, pois isto poderia pôr em dúvida toda a estrutura social e étnica do Brasil. A solução, portanto, foi criar uma escrava branca. Assim, *A escrava Isaura* revela o quanto era inadmissível, no século XIX, reconhecer o negro como cidadão.

Desse modo, depois da Lei do Ventre Livre, a literatura abolicionista se expande de forma efetiva, mas ainda de tom notadamente racista. É claro que o preconceito não era tão explícito como se observava nos países europeus. A literatura antiescravagista partia do pressuposto de que a escravidão era um mal não só para os escravos como também para os seus senhores, pois colocava suas famílias em contato com esse povo moralmente degenerado.

Em relação à beleza, nessa literatura dita antiescravagista, o negro era naturalmente feio, todos os paradigmas de beleza encontravam-se no branco europeu. Assim, a mais comum das mulheres brancas era sempre vista como mais atraente do que uma bela mulher negra ou mulata, legitimando desse modo “uma negação necessária, ditada por uma estética militar, de defesa, do luso-branco que especializa a raça negra nos duros afazeres da monocultura” (LEMINSKI, 2003, p. 48). Num trecho do romance *Vítimas algozes*, Joaquim Manuel de Macedo verbaliza claramente essa impossibilidade de superioridade negra: “Thereza não era uma senhora formosa; mas, posta mesmo de lado a superioridade física da raça, era bem feita, engraçada e mimosa de rosto e de figura a não admitir comparação com a crioula...” (MACEDO, vol. 1, p 172)

Diante desse contexto, os críticos condenavam a aparente falta de interesse de Cruz e Sousa pelos problemas sociais existentes no Brasil, como o combate à escravidão. O ensaísta Fernando Góes, por exemplo, é um dos que comenta essa suposta indiferença:

Bem sei que a poesia verdadeira, a poesia que se preza, não tem momentos, nem hora. É de todos os instantes, de sempre. Mas o que eu quero dizer é que Cruz e Sousa não cantou, em seus poemas, nenhum daqueles temas que fizeram de Castro Alves um poeta tão amado, o nosso poeta social. Não cantou e, antes, conservou-se

sempre com um desprezo, um ar distante nada simpático, longe daquilo que há muito tem feito não só a glória dos conquistadores, mas a dos poetas também – a luta. Nesse sentido, vendo em Cruz e Sousa um abolicionista, um legítimo habitante da torre de marfim, que punha a arte acima da humanidade, nesse sentido é que o reaparecimento dele, nestes dias de tão trágicos sacrifícios, me inquieta por demais. (GÓES, 1966, p. 63).

Talvez o julgamento de Góes tenha tido por base o material existente sobre Cruz e Sousa e a obra publicada até então. Não estavam incluídos nos textos conhecidos os poemas e a prosa antiescravagista escritos durante a campanha abolicionista, da qual Cruz e Sousa participou ativamente, organizando reuniões, escrevendo e editando para jornais abolicionistas. Dentre os exemplos de seu envolvimento com a luta pelo fim da escravatura está o artigo “O Abolicionista”, publicado na última edição de *O Moleque*<sup>26</sup>, em 12 de outubro de 1885. O artigo serviu como introdução na conferência que fizera no ano anterior na redação da *Gazeta da Tarde*, da Bahia, e do discurso pronunciado no Teatro de São João, da mesma cidade. O artigo começava assim:

A escravatura – escrevia o *Correio Brasiliense* em Londres – é um mal para o indivíduo que a sofre e para o estado onde ela se admite, lemos no “O Brasil e a Inglaterra ou o Tráfico dos Africanos”. No intuito de esboroar, derruir a montanha negra da escravidão no Brasil, ergueram-se em toda parte apóstolos decididos, patriotas sinceros que pregam o avançamento da luz redentora, isto é, a abolição completa. O Ceará, que foi o berço da literatura, que deu Alencar, quis também ser a cabeça libertadora da raça escrava e, a golpes de direito e a vergastadas de clarões, conseguiu este Aleluia supremo: – Não há mais escravos no Ceará! (*O Moleque*, 12 de outubro de 1885)

A crítica foi aos poucos revendo seus juízos de valores e mudando de opinião em relação ao posicionamento político de Cruz e Sousa à medida que vários textos recém-descobertos são publicados. “Crianças Negras”, por exemplo, considerado um de seus poemas mais importantes e humanitários, só foi publicado em 1945 na edição de Andrade Muricy, sendo, estranhamente, omitido em coletâneas anteriores, inclusive nas duas organizadas pelo próprio poeta. Os versos de “Crianças Negras” exprimem a angústia de Cruz e Sousa em relação ao destino dessas “pequeninas, tristes criaturas” e o seu desejo de poder ajudá-las. O

---

<sup>26</sup> *O Moleque*, editado por Cruz e Sousa, foi um dos periódicos mais atuantes, em termos abolicionistas e jornalísticos, de toda a cidade de Desterro.

poeta declara que vai cantar as “tragédias colossais” das crianças, mas só daquelas cujo destino foi amaldiçoado por terem a pele tingida pela cor da noite:

Para cantar a angústia das crianças!  
Não das crianças da cor de oiro e rosa,  
Mas dessas que o vergel das esperanças  
Viram secar, na idade luminosa.

Das crianças que vêm da negra noite,  
Dum leite de venenos e de treva,  
Dentre os dantescos círculos do açoite,  
Filhas malditas da desgraça de Eva.

E que ouvem pelos séculos afora  
O carrilhão da morte que regela,  
A ironia das aves rindo à aurora  
E a boca aberta em uivos da procela.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 413)

Esse poema derrubou definitivamente a equívoca tese, defendida por vários estudiosos, de que Cruz e Sousa não se envolvera com os problemas sociais e raciais do povo negro. Em 1961, na publicação da *Obra completa*, Andrade Muricy incluiu mais oito novos poemas e três excertos em prosa que contestavam a escravidão. Desses onze textos, seis foram publicados em Desterro e eram desconhecidos pelos críticos, e os outros cinco eram manuscritos inéditos. Há entre esses achados um poema em prosa que toca profundamente, talvez o que chegue mais perto dos horrores da escravidão, chama-se “Consciência Tranquila”. Nele, um branco milionário, no leito de morte, rodeado por familiares e amigos, narra as mais terríveis atrocidades que fizera aos negros, com a certeza de que seu dinheiro comprará o perdão de todos. Os herdeiros, apesar de perdoarem-no, ouvem, estupefatos, as crueldades que só mesmo as próprias palavras do narrador podem descrever:

No entanto, ah! que visadas satânicas, diabólicas, que satisfação perversa me assaltava quando o feitor, bizarro, mefistofélico, de chicote em punho lanhava, lanhava, lanhava os miseráveis e lindos corpos de certas escravas que não queriam vir comigo! Oh! lembra-me bem de uma que mandei lanhar sem piedade. A cada grito que ela soltava eu gritava também ao feitor: – Lanha mais, lanha mais! E o bizarro feitor lanhava! O sangue grosso e lento, como uma baba espessa, ia formando no chão um pântano onde os porcos vinham fuçar regaladamente! Com que febre, com que alucinação inquisitorial eu gozava essas torturas! Até mesmo, às vezes, via-me possuído de um extravagante desejo animal, de um desejo monstro de beber, como os porcos, todo aquele sangue. Lembro-me também de outra, bestialmente grávida, prestes a ser mãe, a quem eu, para saciar a minha sede feroz de ciúme, a minha sede de raiva, a minha sede de concupiscência suína, mandei aplicar quinhentas chicotadas, enquanto os meus dentes rangiam na volúpia do ódio

saciado. Desta foi tamanha e tão atroz a dor, tão horríveis as contorções, enroscando-se como serpente dentro de chamas crepitantes, que esvaiu-se toda em sangue, abortou de repente ali mesmo morreu logo, felizmente, lembro-me bem, com a boca retorcida numa tromba mole, espumando roxo e duas grossas lágrimas profundas a escorrerem-lhe dos olhos vidrados... (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 682-683)

Acreditamos que bastariam apenas esses dois textos para que se dissipasse qualquer dúvida acerca do comprometimento de Cruz e Sousa com os seus irmãos de cor e, mais do que isso, esses textos deixam claro que o poeta tinha consciência do que era ser negro no Brasil no final do século XIX. É verdade que numa carta endereçada a Vírgilio Várzea, se autodeclarara um artista ariano em decorrência de ter adquirido formação intelectual europeia, sentia-se, “negro entre brancos por sua aparência, branco entre negros por sua cultura” (SAYERS, 1983, p. 111); enfim, distante dos dois mundos. Eis um trecho desta carta:

Corte, 8 de janeiro de 1889.

Adorado Virgílio

Estou em maré de enjoo físico e mentalmente fatigado. Fatigado de tudo: de ver e ouvir tanto burro, de escutar tanta sandice e bestialidade e de esperar sem fim por acessos na vida, que nunca chegam. Estou fatalmente condenado à vida de miséria e sordidez, passando-a numa indolência persa, bastante prejudicial à atividade do meu espírito e ao próprio organismo que fica depois amarrado para o trabalho.

Não sei onde vai parar esta coisa. Estou profundamente mal, e só tenho a minha família, só tenho a ti, a tua belíssima família, o Horácio e todos os outros nobres e bons amigos, que poucos são. Só dessa linda falange de afeiçoos me aflige estar longe e morro, sim de saudades. Não imaginas o que se tem passado por meu ser, vendo a dificuldade tremendíssima, formidável em que está a vida no Rio de Janeiro. Perde-se em vão tempo e nada se consegue. Tudo está furado, de um furo monstro. Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa.

(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 822)

Na realidade, essa declaração soa como um desabafo por se sentir excluído do círculo intelectual do qual ele, escritor talentoso, deveria pertencer. A falta de perspectiva, o forte pessimismo e as dificuldades da vida do poeta, narrados nessa carta, é um esboço do que viria a ser mais tarde seu maior poema em prosa, o “Emparedado”, obra prima acerca do tema do



homem negro socialmente marginalizado, publicada postumamente em *Evocações* (1898). No caso de Cruz e Sousa é muito difícil dissociar sua vida de sua arte, grande parte de sua obra revela esse padecimento e esse ressentimento. Ele era um homem letrado, consciente de seu papel como poeta, e sofria por ver que a sociedade de seu tempo menosprezava a sua raça ao ponto de um negro, por melhor que fosse, ser sempre inferior ao pior branco.

Não se pode negar também que nos seus primeiros poemas em verso e em prosa há certa obsessão pela brancura e o objeto de desejo ainda é a mulher loura. Em *Broquéis*, há uma preponderância absoluta da cor branca, enquanto o verde, o vermelho e outras cores ocorrem oito vezes, “o branco em seus diversos tons, branco, puro, lunar, de neve, de nuvens, luminoso, cristalino, de marfim, leitoso, de espuma, opaco ou pérola” (BASTIDE, 1943, p. 92) aparece 169 vezes. Como já dissemos anteriormente, o branco era a cor preferida pelos simbolistas, e não significava o desejo de se tornar um ariano e de ascender socialmente como defendia Roger Bastide. Além disso, veremos que, embora a mulher branca pareça ser desejada, ela é inatingível, ora por sua santidade, ora por sua origem, por sua posição social, por ser freira, ou seja, é quase uma abstração. No poema “Alda”, de *Broquéis*, a mulher, símbolo da pureza, é praticamente uma santa:

Alva, do alvor das límpidas geleiras,  
Desta ressumbra candidez de aromas...  
Parece andar em nichos e redomas  
De Virgens medievais que foram freiras.

Alta, feita no talhe das palmeiras,  
A coma de ouro, com o cetim das comas,  
Branco esplendor de faces e de pomas,  
Lembra ter asas e asas condoreiras.

Pássaros, astros, cânticos, incensos  
Formam-lhe auréolas, sóis, nimbos imensos  
Em torno à carne virginal e rara.

Alda faz meditar nas monjas alvas,  
Salvas do Vício e do Pecado salvas,  
Amortalhadas na pureza clara.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 89)

A primeira estrofe cria a imagem de uma virgem enclausurada, semelhante às freiras medievais. A brancura da mulher ganha destaque logo no primeiro verso, não só pela

repetição de palavras cognatas e pela assonância da vogal /a/, responsáveis pela sonoridade do verso, como também pela escolha vocabular que reúne palavras do mesmo campo semântico.

No segundo quarteto, a inacessibilidade da mulher é sugerida pela sua estatura “alta, feita no talhe das palmeiras”. Essa distância é reiterada com o quiasmo do substantivo “coma”, a parte mais alta de uma árvore, no sonoro verso “A coma de ouro, com o cetim das comas”. Ainda nesta estrofe as “asas condoreiras” que a encerram estão aí para também reforçarem o afastamento de sua amada desse mundo, porque simboliza a própria santidade, cuja “carne virginal e rara” está rodeada de “Pássaros, astros, cânticos, incensos” que “Formam-lhe auréolas, sóis, nimbos imensos”.

A última estrofe de intensa musicalidade – obtida pela repetição da sílaba “al”, pela assonância da vogal /a/, pela reiteração dos sons /m/ e /s/ e pelo jogo sonoro dos quiasmos “Alda faz meditar nas monjas alvas,/ Alda faz meditar nas monjas alvas,” este verdadeiro concerto em A – segundo Paulo Leminski (2003, p.50), sintetiza a imagem da amada branca, pura e casta.

No soneto “Braços”, também de *Broquéis*, o desejo do poeta é despertado pela tentação de uns braços de “fúlgidas brancuras”. Esses braços, metonímia de um corpo tentador, capazes de levá-lo ao delírio, são, paradoxalmente, marmóreos, sem vida, símbolo do amor, mas também de um desejo que é morte, que não se realiza:

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, tentadores 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!  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 68)

Em relação a esse tema, o pesquisador inglês David Brookshaw (1983, p. 165) vê semelhança com o abolicionista Luís Gama, que, segundo ele, apesar de assumir

declaradamente sua negritude, de levantar a bandeira contra o preconceito de cor e de criticar os mulatos que se achavam brancos, também demonstrou em seus versos a admiração pela beleza loura, como nos poemas “Junto à estátua” e “Laura”:

Formosa virgem de nevado colo,  
De garços olhos, de cabelos louros;  
Sanguíneos lábios, elegante porte,  
Mimoso rosto de Ericina bela,  
Curvando o seio de alabastro fino,  
Mimosa imprime nos meus lábios negros  
Gostoso beijo de volúpia ardente! —  
Vencido de prazer, nadando em gozos,  
Já temeroso pé movendo incerto,  
Voo com ela às regiões etéreas  
Nas tênues asas de ternura infinda.  
(GAMA, 1859, p.4)

Plácida lua  
Nos Céus alveja,  
Prateia os lagos,  
E as flores beija.

Aqui, ó Laura,  
Teus olhos garços,  
Na linfa clara,  
Nos Céus esparsos.  
[...]

Na cor de rosa,  
A luz da lua,  
Risonha vejo  
A face tua.  
[...]

Dos mal-me-querer  
Áureos novelos  
Os anéis fingem  
Dos teus cabelos  
[...]

Longos cabelos  
Belos se estendem,  
E em ondas de ouro  
Dos ombros pendem.  
[...].  
(GAMA, 1859, p. 61-62).

No entanto, o fato de Luís Gama ter demonstrado certa fascinação pela “virgem de nevado colo” não o afastou de sua alta consciência de raça e da luta política contra a discriminação sofrida pelos negros brasileiros. Pelo contrário, é considerado o primeiro poeta

negro e engajado a cantar seu amor por uma mulher de sua própria raça. O escritor Abílio J. Ferreira, componente do grupo *Quilombhoje* ressalta que o ponto de vista de Brookshaw é de um estudioso europeu; portanto, pode haver alguns equívocos em suas análises:

Levando-se em conta que o livro de Brookshaw, que não pode ser considerado “teoria de segunda mão”, contém análises de um ponto de vista evidentemente europeu [...], podemos ter ideias do risco que representa absorver, sem espírito crítico, as considerações nele contidas. (FERREIRA, 1982, p. 34)

Da mesma forma, ao nos debruçarmos sobre a lírica de Cruz e Sousa, observaremos que seus poemas de exaltação à mulher branca não representam uma alienação de seu papel social, enquanto poeta negro, nem muito menos o afasta de sua posição de protesto e de resistência. No soneto “Eterno sonho”, o eu lírico sabe que a cor de sua pele inviabiliza qualquer possibilidade de realização amorosa com uma mulher branca, mesmo assim declara sua paixão por ela, tentando dessa maneira transgredir um interdito e, ao mesmo tempo, denunciar a discriminação socialmente imposta:

*Quelle est donc cette femme? Je ne comprends pás.  
Félic Arvers*

Talvez alguém estes meus versos lendo  
Não entenda que o amor neles palpita,  
Nem que a saudade trágica, infinita  
Por dentro deles sempre está vivendo.

Talvez que ele não fique percebendo  
A paixão que me enleva e que me agita,  
Como de uma alma dolorosa, aflita  
Que um sentimento vai desfalecendo.

E talvez que ela ao ler-me, com piedade,  
Diga, a sorrir, num pouco de amizade,  
Boa, gentil e carinhosa e franca:

— Ah! bem conheço o teu afeto triste...  
E se em minha alma o mesmo não existe,  
É que tens essa cor e é que sou branca!  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 268)

O poeta e ensaísta Paulo Leminski, pela contramão, diz que a fascinação pela mulher branca não passa de um estilema simbolista, que em Mallarmé se traduz pela página em branco, antes mesmo do poema, e em Cruz e Sousa se manifesta por signos bem evidentes,

que é o desejo pelo corpo da mulher branca: “papel a ser escrito, sexualmente, pela negra tinta.” (2003, p. 49). Leminski vê ainda nesse desejo por mulheres de ascendência europeia uma tentativa de derrubar “os pórticos milenários” que foram levantados diante dele e de sua raça:

Na poesia brasileira, Cruz é o negro que deseja a branca, seu turbilhão, a tempestade de quem quer botar o preto no branco. Ou melhor dizendo: preto no branco. Ou melhor dizendo: o preto (fálus) na branca (vagina). Cruz é a classe dominada que quer *comer* a classe dominante. Por isso, fantasia com ela, como *fêmea*.<sup>27</sup> (2003, p. 49)

No entanto, o poema “Brumosa”, publicado postumamente em *O livro derradeiro* (1945)<sup>28</sup>, o eu lírico se curva diante de uma inglesa de “soberbo encanto”. Num tempo em que o negro, desprovido de quaisquer valores éticos e religiosos, era uma espécie de sub-raça, cuja estética, distanciada dos padrões europeus de beleza, tendia naturalmente para o feio, a leitura desse poema nos leva a um julgamento precipitado de Cruz e Sousa. Temos, inicialmente, a impressão de que o poeta traiu sua origem africana ao aderir à ideologia de supremacia branca.

Inglesa! Por toda a parte  
“Onde vais, chamam-te inglesa  
E cobrem de pompas de arte  
A pompa dessa beleza.

Mas tu, num soberbo encanto  
De nevada e fria rosa,  
Ó meu pálido amaranto!  
Não és inglesa, és brumosa.

A tua carne alvorece  
Em lactescências de opala,  
Brilha, fulge e resplandece  
E um fino aroma trescala.

És a límpida camélia  
Nos jardins reais plantada  
Ou essa lânguida Ofélia

---

<sup>27</sup> Grifos do autor.

<sup>28</sup> Em 1945, Andrade Muricy publica, de Cruz e Sousa, 32 textos inéditos e 35 peças dispersas. O título da coletânea, *O livro derradeiro*, toma de uma expressão de Nestor Vítor, referindo-se a *Últimos sonetos*. (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 20)

Melancólica e nevada.

O teu corpo imaculado,  
Flor de místicas origens,  
Parece um luar velado  
E lembra florestas virgens.

Com o teu amor ilumina  
A minh'alma envolta em crepe,  
Ó vaporosa neblina,  
Ó branca e gelada estepe!  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 401)

No entanto, essa fantasia erótica de um desejo inacessível, defende Ivone Daré Rabelo (2006, p. 214), dialoga com tradições literárias e, sobretudo, viola interditos morais e sociais, redimensionando, assim, o lugar do excluído. Isso prova mais uma vez que Cruz e Sousa fez uma arte de combate e de resistência e o erotismo, por conseguinte, foi um dos recursos utilizados por ele para que pudesse transgredir e contestar a ordem vigente. Em “Ironia dos Vermes”, Rabelo argumenta, é a consagração da vingança sobre as proibições que segregam as pessoas pela cor da sua pele ou de sua posição social; no final, nobres ou plebeus; brancos ou negros, seremos todos, inexoravelmente, devorados pelos mesmos vermes:

Eu imagino que és uma princesa  
Morta na flor da castidade branca..  
Que teu cortejo sepulcral arranca  
Por tanta pompa espasmos de surpresa.

Que tu vais por um coche conduzida,  
Por esquadrões flamívomos guardada,  
Com carnal e virgem madrugada,  
Bela das belas, sem mais sol, sem vida.

Que da Corte os luzidos Dignitários  
Com seus aspectos marciais, bizarros,  
Seguem-te após nos fagulhantes carros  
E a excelsa cauda dos cortejos vários.

Que a tropa toda forma anos caminhos  
Por onde irás passar indiferente;  
Que há no semblante vão de toda a gente  
Curiosidades que parecem vinhos.

Que os potentes canhões roucos atroam  
O espaço claro de uma tarde suave,  
E que tu vais, Lírio dos lírios e ave  
Do Amor, por entre os sons que te coroam.

Que nas flores, nas sedas, nos veludos,  
E nos cristais do féretro radiante,  
Nos damascos do Oriente, na faiscante

Onda de tudo há longos prantos mudos.

Que do silêncio azul da imensidade,  
Do perdão infinito dos Espaços  
Tudo te dá os beijos e os abraços  
Do seu adeus à tua Majestade.

Que de todas as coisas como Verbo  
De saudades sem termo e de amargura,  
Sai um adeus à tua formosura,  
Num desolado sentimento acerbo.

Que o teu corpo de luz, teu corpo amado,  
Envolto em finas e cheirosas vestes,  
Sob o carinho das Mansões celestes  
Ficará pela Morte encarcerado.

Que o teu séquito é tal, tal a coorte,  
Tal o sol dos brasões, por toda a parte,  
Que em vez da 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 plebeia fúria.

Para que eles ao menos vendo as belas  
Magnificências do teu corpo exausto  
Mordam-te com cuidados e cautelas  
Para o teu corpo apodrecer com fausto.

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!  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 158-160)

Ainda sobre esse aparente endeusamento do branco, o estudioso norte-americano Raymond Sayers (1983) desenvolveu uma pesquisa a respeito da frequência das cores branco e negro na obra de Cruz e Sousa e verificou que em “Antífona” a cor negra ocorre apenas no verso “Flores negras do tédio e flores vagas”; e, em todo o resto de *Broquéis*, só aparece mais uma vez. No entanto, em *Missal* é usada com mais frequência, assim como em todas as obras posteriores. O pesquisador observou também que o negro, além do branco, é a única cor que

aparece repetidas vezes na *Obra completa* de Cruz e Sousa, de modo que podemos considerá-la como a antítese do branco. Sayers salienta que, se prestarmos atenção no conjunto da obra do poeta de Santa Catarina, nos certificaremos de que há uma polarização entre as duas cores. Nesta polarização, a posição de importância de seus opostos vai gradualmente se alternando, o preto vai ocupando cada vez mais o lugar que antes era do branco. Do mesmo modo, os poemas menos numerosos, tanto em verso quanto em prosa, escritos acerca da beleza da mulher negra, criam uma antítese daqueles destinados à formosura da mulher branca.

Sayers continua sua pesquisa dizendo que, na *Obra completa*, a palavra negro, junto com seus sinônimos, derivados e certos substantivos utilizados em expressões qualificativas sugerindo a cor negra, como noite e treva, têm 187 ocorrências. Como já dissemos, a palavra negro aparece muito pouco em *Broquéis* e um pouco mais em *Missal*, dezessete vezes, enquanto o termo branco é frequente nas duas obras. No entanto, nos três livros seguintes, *Evocações*, *Faróis* e *Últimos sonetos*<sup>29</sup>, a cor negra passa a ser a dominante. Ao contrário das duas ocorrências em *Broquéis* e onze vezes em *Missal*, aparece trinta e cinco vezes em *Faróis*, vinte e quatro em *Últimos sonetos* e cinquenta e oito vezes em *Evocações*. Do mesmo modo que o branco, o negro é empregado de forma literal ou metaforicamente. Entretanto, observa-se que Cruz e Sousa usa muito pouco o termo preto, mais comum, preferindo empregar negro. “Preto” ocorre uma vez em *Faróis*, para caracterizar o substantivo “lenço”, e duas vezes em *Livro derradeiro*, em “Campezinhas”, coletânea de poemas escritos em 1891, para qualificar a palavra “uvas”. Sayers nos alerta que, em um desses exemplos, a escolha da palavra pode ter sido determinada por exigência da rima, uma vez que “pretas” rima com “violetas”: “Teus olhos, flor de violetas,/Lembram certas uvas pretas” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 309). É possível que Cruz e Sousa preferisse a palavra negro por ser mais poética que o termo preto, e talvez também por esta palavra designar de forma depreciativa os negros de um modo geral. Além de ser usada na metáfora do poema de abertura de *Broquéis*, “flores negras do tédio”, diz ainda Sayers, a palavra é empregada também com grande riqueza de efeito em outra grande variedade de metáforas e imagens relacionadas a vidas, mortes, neurastenias, ventos, mar, noite, vozes, nudez, cetim, ataúde, existência, e no belíssimo verso “Das crianças que vêm da negra noite”, de “Crianças negras”.

---

<sup>29</sup> Antes de partir para Sítio, na Serra da Mantiqueira, em busca de alguma melhoria para seu grave estado de saúde, Cruz e Sousa recebeu a visita de Nestor Vitor e lhe entregou os originais de três livros: o de prosa, *Evocações*, com o título definitivo, e os dois outros, de poemas, que mais tarde seriam publicados como *Faróis* e *Últimos sonetos*. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1975, p. 173)



Ao abordar a negritude<sup>30</sup> em Cruz e Sousa, tão marcante em sua obra, deve-se ter o cuidado de não reduzi-la a um estigma, como normalmente é tratada. É preciso entendê-la, antes de tudo, como o ponto de partida de onde o poeta constrói seus poemas, dando-lhes uma feição artístico-transgressora. Assim, a negritude além de fazer voltar seu olhar para suas raízes africanas, é também em seu texto tradução da noite e da escuridão. O negro é, portanto, a cor da noite e vai estar muito presente na produção literária de Cruz e Sousa. Para o poeta, a noite desperta sentimentos ambíguos. Ao mesmo tempo em que era confortante e desejável, por simbolizar o retorno ao ventre materno; para ele, como para Luís Gama, a noite era, argumenta Raymond Sayers, o lugar do amor acessível. Talvez as mais belas páginas da literatura do poeta catarinense falem de seu amor por uma mulher negra. O desejo amoroso só vai se concretizar realmente quando a paixão do eu lírico se volta para a beleza africana e o poema “Rosa Negra”, ao enaltecer a sensualidade da mulher negra que “vale mais que os corações proibidos”, será uma resposta às frustrações diante das inacessíveis musas pálidas:

Nervosa flor, carnívora, suprema,  
Flor dos sonhos da Morte, flor sombria,  
Nos labirintos da tu'alma fria  
Deixa que eu sofra, me debata e gema.

Do Dante o atroz, o tenebroso lema  
Do Inferno à porta em trágica ironia,  
Eu vejo, com terrível agonia,  
Sobre o teu coração, torvo problema.

Flor do delírio, flor do sangue estuoso  
Que explode, porejando, caudoloso,  
Das volúpias da carne nos gemidos.

Rosa negra da treva, Flor do nada,  
Dá-me essa boca acídula, rasgada,  
Que vale mais que os corações proibidos!  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 291)

A sensualidade dos versos desse poema é muito diferente daqueles em que o eu lírico desejava, ainda que transgressivamente, as pálidas virgens. Aqui a realização erótica se

---

<sup>30</sup> O termo negritude apareceu, pela primeira vez, em 1939, no poema “Cahier d'un Retour au Pays Natal” (“Caderno de um regresso ao país natal”), escrito pelo antilhano Aimé Césaire. O termo vem adquirindo diversos “usos e sentidos” nos últimos anos. Com a maior visibilidade da “questão étnica” no plano internacional e do movimento de afirmação racial no Brasil, negritude passou a ser um conceito dinâmico, o qual tem um caráter político, ideológico e cultural. No terreno político, negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, negritude pode ser entendida como processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana. (DOMINGUES, 2005, p. 25)

manifesta de forma exuberante, como manifestação de vida, de poder e, sobretudo, de liberdade. O desejo carnal realiza de fato – por meio da bela imagem do gozo de um corpo feminino de “sangue estuoso/ Que explode, porejando, caudoloso” e que faz brotar gemidos da carne – um resgate de si mesmo. O desejo pela mulher negra representa um resgate à sua africanidade, assim a metáfora “Lírio dos lírios”, de “Ironia dos Vermes” cede lugar a “Flor do delírio” e a negritude do poeta se manifesta por novas dimensões linguísticas.

Já no primeiro livro publicado por Cruz e Sousa, *Missal*, no poema em prosa “Núbia”, o eu lírico confessa e condena a esquisitice de sua atração por mulheres brancas. Ele diz que poderá amar carnalmente essa noiva de beleza prodigiosa e que o desejo de possuir seu corpo, “esse lindo âmbar negro” jamais constituirá “sensação exótica, excentricidade, fetichismo, aspiração de um ideal abstruso e triste, gozo efêmero, afinal, de naturezas amorfas e doentias.”. Ela também tem o sangue quente como a amada de “Rosa Negra” e sua pele veludosa provoca um instante de alumbramento que “recorda avermelhamentos de aurora dentre uma penumbra de noite, como o deslumbramento boreal das regiões polares...”. É também um amor espiritual, que deseja a posse do objeto em função da Arte, tal como página viva da paixão humana:

Amar essa Núbia – vê-la entre véus translúcidos e florentes grinaldas, Noiva hesitante, ansiosa, trêmula, tê-la nos braços como um 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.

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.

O seu sangue quente, aceso em púrpuras de luxúria, através da pele sombria e veludosa, recorda avermelhamentos de aurora dentre uma penumbra na noite, como o deslumbramento boreal das regiões polares...

No entanto, amar essa carne deliciosa de Núbia, ansiar por possuí-la, não constitui jamais sensação exótica, excentricidade, fetichismo, aspiração de um ideal abstruso e triste, gozo efêmero, afinal, de naturezas amorfas e doentias.

[...]

E nenhum peito dedicado de nobre dama medieval nobiliárquica será mais gentil e dedicado que o seu peito, donde jorra, com firmeza e força, em onda original, talvez manado dessa simpleza de obscuridade, um inefável sentimento verdadeiro e virgem como o tenro broto verde dos arbustos.

[...]

(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 482-484)

Mesmo em *Broquéis*, onde, em quase todos os poemas, o eu lírico sonha com o corpo branco, lívido e de seios láteos, temos o soneto “Afra” em que o eu dirige seu amor a uma mulher de sua própria raça:

Ressurges dos mistérios da luxúria,  
Afra, tentada pelos verdes pomos,  
Entre os 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 voltada à incúria.

Votada cedo ao lânguido abandono,  
Aos mórbidos delíquios como ao sono,  
Do gozo haurindo os venenosos sucos.

Sonho-te a deusa das lascivas pompas,  
A proclamar, impávida, por trompas,  
mais estéreis que os eunucos!  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 76-77)

Essa mulher, denominada “Afra”, feminino da palavra afro e abreviatura de africano, revela que, desde suas primeiras publicações, quando a mulher branca era a síntese da sensualidade, o erotismo do corpo brotará da mulher negra, uma “deusa das lascivas pompas”, cuja “Carne explosiva em pólvoras e fúria” concretizará seus “desejos pagãos”.

O soneto “Cabelos”, por sua vez, faz parte de uma série de sete poemas dedicados a várias partes do corpo: “Olhos”, “Boca”, “Seios”, “Mãos”, “Pés” e “Corpo”. Os olhos retomam o ideal de beleza grega, porém fora de seu alcance, pois “Daquela Grécia de beleza e graça,/Passa cantando, vai cantando e passa”; a boca é “de Ofélia morta sobre o lago,”; os seios, “oásis brancos e miraculosos”, é o lugar do sono, onde dormem “velhos faunos”; as “mãos eburneas”, “de claros veios”, são “esquisitas tulipas delicadas” que o eu lírico amou “no féretro medonho/ Frias, já murchas”; os pés, “Lívidos, frios, de sinistro aspecto,” já estão “no caixão, enrijecidos”; enfim, o poema dedicado ao corpo metaforiza sua inacessibilidade pelas “águias da paixão, brancas, radiantes” que “voam” e “revoam”. Ou seja, o branco remete ora a uma beleza morta, ora a mulheres sexualmente intocáveis. No entanto, em “Cabelos”, curiosamente o primeiro soneto dessa lista, e único dedicado à beleza negra, o desejo se realiza por meio da “chama dos beijos inclementes”:

Cabelos! Quantas sensações ao vê-los!  
Cabelos negros, do esplendor sombrio,  
Por onde corre o fluido vago e frio  
Dos brumosos e longos pesadelos...

Sonhos, mistérios, ansiedades, zelos,  
Tudo que lembra as convulsões de um rio  
Passa na noite cálida, no estio  
Da noite tropical dos teus cabelos.

Passa através dos teus cabelos quentes,  
Pela chama dos beijos inclementes,  
Das dolências fatais, da nostalgia...

Auréola negra, majestosa, ondeada,  
Alma da treva, densa e perfumada,  
Lânguida Noite da melancolia!  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 153)

Esse poema também fala da noite, tema que ocupa lugar importante na obra de Cruz e Sousa. A noite simboliza para ele o reencontro com a África e, muitas vezes, corresponde ao corpo negro, nas sugestivas imagens de “noite cálida”, “noite tropical” e “lânguida Noite”. O primeiro crítico a analisar a noite em Cruz e Sousa foi Roger Bastide (1943) no ensaio intitulado “A poesia noturna de Cruz e Sousa”. Para Bastide, ela apresenta dois aspectos: por um lado é “muito doce, muito boa”, e é a noite dos simbolistas; por outro, é “feiticeira, satânica, povoada de terrores e fantasmas”, que é a noite africana. Já Davi Arrigucci (1999), mais recentemente no ensaio “A noite de Cruz e Sousa”, analisa esse tema sob a perspectiva simbolista de indeterminação de significados, explorando, assim, as possibilidades sugestivas em que o espaço se torna oco, permeável e pouco tátil. Argumenta ainda, Ivone Daré Rabelo, (2006) que a realidade da noite é a realidade da linguagem poética, ao criar metáforas, nomeando o anseio do sujeito lírico. E é essa mulher metaforizada numa “noturna e carnívora planta bárbara, ardente e venenosa da Núbia” que o poeta escreverá o poema em prosa “Tenebrosa”, texto erótico de grande beleza da literatura brasileira, um verdadeiro hino de amor à negra:

Olhos grandes, largos, profundos, cheios de tropical sensualismo africano e abertos como estrelas no céu da refulgente noite escura de ébano polido do rosto redondo – alta, alta e negra, de uma quase gigantesca na órbita eterna da humanizada dorlência da Carne, como mancha na luz, ou soturna mulher as Abissínia, cujos luxuriosos

sentimentos panterizados sinistramente gelaram e petrificaram na muda esfinge dos secos areais tostados. (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 556)

Para Magalhães Júnior– seguindo a mesma linha argumentativa de Roger Bastide, de que o poeta tinha se afastado de sua origem, movido pela ambição de glória literária e pelo desejo de embranquecimento, para romper, assim, a barreira de cor – a jovem negra, então, por corresponder ao amor do sujeito lírico, representaria o reencontro com a sua origem, com o seu verdadeiro meio social (1975, p.232). Zahidé Muzart (1991) concorda com a tese de Magalhães Júnior de que “Tenebrosa” significa uma volta à África, porém vai um pouco mais além e diz que, neste texto, a negra é a própria expressão da vida, a força criadora, o amor, a construção, a paixão. Cruz e Sousa, ao tratar da glorificação do amor com a negra, consegue reverter o estereótipo em relação ao negro, glorificando-o. Além disso, lembra a autora, diferentemente dos textos eróticos de musas brancas que levavam à esterilidade, à morte, ao inferno, à solidão, este poema em prosa vai alcançar “um verdadeiro orgasmo com as palavras” (1991, p.10):

Quisera possuí-lo – inteiro, estranho, eterno, esse amor! E que me parecesse, se o possuísse e o gozasse, possuir e gozar o Mar, ter dentro de mim o oceano coalhado – como a minh'alma está coalhada de sonhos – de navios, de iates, de escunas, de lugares, galeões, naus e galeras, por um tormenta avassaladora em que trovões formidáveis e cabriolas elétricas de raios fosforescentes, brechando o firmamento, sacudissem, num brusco arrepio proceloso, o túmido colo crespo e ululante das Vagas. [...]

Nós dois, então, fulminados pelo mesmo raio, batidos, esporeados pelo mesmo estertoroso trovão, seríamos arremessados ao seio glauco do oceano, abraçados na extrema contração espasmódica do gozo, indo dar às ilimitadas praias do Ideal os nossos cadáveres, ainda fortemente, desesperadamente unidos, enlaçados, presos, como se a derradeira agonia cruciante da sensualidade e da dor houvesse justaposto os nossos corpos na fremência carnal dos alucinados sentidos! (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 557)

Já Paulo Leminski (2003), ao ler os versos de “Tenebrosa”, qualifica a poesia de Cruz e Sousa de “priápica” e de expressionista (2003, p. 45) ainda que o Expressionismo não tenha existido nas formas literárias do Brasil. Leminski entende linguagem expressionista como “expressão a partir de dentro: aquilo que foi reprodução de um pedaço natural é, agora, liberação de uma tensão espiritual. Para isso, todos os objetos do mundo exterior podem ser unicamente signos sem significado próprio. Dissolução pessoal do objeto na ideia, para

desprender-se dele e redimir-se nela” (2003, p. 46). Resumidamente, expressionismo, na sua compreensão, é a substituição do “observador frio pelo ardente confessor”. Desse modo, Cruz e Sousa revela, nesses versos, seu desejo e o “desejo-desejo-mesmo é o desejo sexual”, diz Paulo Leminski. Ao expressar, portanto, sua libidinosidade, como bom expressionista, confia tudo que seu ser ou sua poesia quer, por meio de sons e palavras, numa apaixonante “linguagem em ereção”:

Assim amar-te e assim querer-te – nua, líbrica, nevrótica, como a magnética serpente de cem cabeças da luxúria – os olhos livorescidos, como prata embaciada; a fila rútila dos rijos dentes claros cerrada no deslumbramento, no esplendor animal do coito; os nervos e músculos contraídos e os formosos seios de cetinoso tecido elevados como dois pequenos cômodos negros, cheios de narcotismos letais, impudorosamente nus – nus como todo o corpo! – excitantes, impetuosos, tensibilizados e turgescidos, na materna afirmação sexual do leite virgem da procriação da Espécie! 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; que a tua vulva, afinal, vibrasse vitoriosamente o ar com as trompas marciais e triunfantes da apoteose soberana da Carne! (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 557-558)

É importante lembrar que, embora “Tenebrosa” seja um texto erótico, é também de combate, uma vez que grita ao mundo a existência negra, a beleza negra, o amor negro. Zahidé Muzart divide a obra do poeta em três partes e chama essa última de “África triunfante”, onde se encontram os poemas de temática noturna, que ela considera como os mais belos de sua obra. É a fase da maturidade, quando ele se apropria de seu *desiderium*, do seu destino, proporcionando-lhe o encontro com a liberdade. Este texto contraria, portanto, alguns posicionamentos críticos, como a afirmação de Affonso Romano de Sant’Anna em *O canibalismo amoroso* de que o amor para o Cruz e Sousa só se realizava na morte (s/d, p. 184); diferentemente disto, prova que a realização do desejo na obra de Cruz e Sousa se faz também em vida, sobretudo, é eroticamente gerador de vida.

## 5. Erotismo e criação literária

José Paulo Paes abre seu livro *Poesia Erótica em Tradução* levando o leitor a refletir sobre a natureza e finalidade da poesia erótica, mediante os questionamentos feitos pelo poeta Richard Eberhart num prefácio escrito para uma antologia de versos eróticos. O poeta começa suas considerações, indagando sobre o motivo pelo qual uma pessoa perde seu tempo com a leitura de uma literatura “menor”, em vez de ler as “grandes” literaturas do passado e do presente. Socraticamente, Richard Eberhart responde a essa pergunta com mais duas outras indagações; será que a poesia serve para excitar? E em vez de ler poesia erótica não seria melhor ir diretamente à carne?

Ora, seguindo esse raciocínio, poder-se-ia vivenciar experiências narradas como, por exemplo, ir à guerra a ler um poema épico. O que José Paulo Paes quer deixar claro com essas referências é que confundir o imaginário com o real pode ser um grande equívoco, pois ler não significa viver, tampouco a experiência erótica, sugestivamente representada por meio da literatura, pode substituir a vivência do corpo. Paes insiste em dizer que, se um poema erótico tem o intuito apenas de levar seus leitores a um grau de excitação, estaremos reduzindo-o à pura pornografia. Ainda que a leitura de versos eróticos possa de certa forma despertar em nós o desejo carnal, não é essa a sua finalidade. A razão de ser da literatura erótica é representar o erotismo como uma das formas da experiência humana. Assim, por meio da rememoração, ou seja, da possibilidade de tornar novamente presentes experiências vividas que, por sua importância, não devem ser esquecidas, o poeta nos permite compartilhar suas vivências memoráveis como se fossem nossas também. É bom lembrar que é próprio da lírica diluir contornos e limites temporais.

Na mitologia grega, Mnemosina, a memória, era a mãe das nove Musas ou das artes, já que, por meio da arte, é possível reviver, no plano do imaginário, o que se viveu na vida real. Como o tempo da experiência erótica, mais que qualquer outra experiência humana, é extremamente fugaz; só mesmo através da arte que se pode impedir que a sensação do prazer seja apagada. Memória e poesia, portanto, são indissociáveis. É importante lembrar que Orfeu, modelo grego do poeta, é neto de Mnemosina, de quem descende toda criação. Daí a justificativa mítica, em nossa tradição ocidental, para a ligação muito próxima do poeta com a memória.

No seu livro *Transparências da memória/Estórias de opressão*, (2009), Angélica Soares defende que toda arte é movida pelo amor, por isso toda arte é erótica, isso significa

que é movida pela ação geradora de Eros que, por sua vez, conduz o poeta na sua busca de uma imagem única, singular, fazendo dele, portanto, um criador de mundos. (2009, p. 48). Assim, continua Soares, o dizer do poeta, que é tocado e nos faz tocar pelos sentidos, se constitui, de forma simultânea, memorialística e eroticamente. Por outro lado, a poesia seria o espaço para expressar a dor e o prazer, ou seja, seria o lugar das paixões, motivadora de nova experiência poética e estimuladora da busca da realização do desejo de continuidade nos “limites desta vida descontínua” (BATAILLE, 1987, p. 126).

No entanto, a tradição literária sempre julgou a literatura erótica como obscena, sendo, portanto, de natureza transgressora dos valores morais. Essa natureza violadora de códigos de moralidade foi profundamente analisada pelo filósofo Georges Bataille (1987) em sua obra *O erotismo*. Para Bataille, resumidamente, o erotismo é uma criação humana, uma atividade cultural, cujo fim destina-se apenas ao prazer. Ao passo que a sexualidade, de natureza animal, instintiva, está a serviço da reprodução, garantidora, assim, da perpetuação da espécie. Apesar do direito de escolha de se ter ou não prazer, o erotismo, paradoxalmente, se concretiza não por essa liberdade de alcançar seus objetivos, mas pelo interdito da possibilidade de sua realização. Bataille vê no “interdito criador do desejo” a “essência do erotismo” (1987, p. 100). O interdito surge ligado ao universo do sagrado para dar freio à promiscuidade sexual; para tanto, criam-se regras e proibições. Institui-se o casamento como um das principais regras e a nudez, por sua vez, é eleita como a restrição maior. É preciso lembrar que, quando Adão come do fruto proibido, passa a sentir vergonha de seu corpo nu. Principia aí o autoconhecimento do sexo e a necessidade de esconder os órgãos genitais com as vestimentas. Desse modo, ao mesmo tempo em que ocorre a interdição das partes sexuais, irrompe também a vontade de sua violação, fazendo surgir, então, o erotismo. O erotismo é, portanto, uma criação humana, diferenciando-se, assim, da atividade sexual dos animais.

Na sexualidade, por sua vez, o prazer está ligado à reprodução, enquanto nos rituais eróticos, o prazer é um fim em si mesmo. Octavio Paz, em *A dupla chama*, diz que a poesia está para o erotismo assim como a linguagem está para a sexualidade. Paz afirma que o princípio básico da linguagem é a comunicação, e a natureza primeira da sexualidade é a reprodução. Na poesia, a palavra desvia-se de seu fim natural, que é a comunicação, para dar lugar a sugestões e imagens criadas por uma linguagem inteiramente simbólica. Algo semelhante ocorre com o erotismo, quando põe entre parênteses a reprodução para dar lugar à imaginação, ao prazer pelo prazer. O teórico mexicano resume essa ideia com a seguinte frase: “o poema já não aspira a dizer, e sim a ser. A poesia interrompe a comunicação como o erotismo, a reprodução” (PAZ, 1995, p. 10-11). Daí, explica-se o caráter subversivo tanto do



erotismo como da poesia. Ambos têm sido marginalizados, proibidos e, muitas vezes, perseguidos. O autor de *A dupla chama* reitera essa afirmação, dizendo que a poesia possui um caráter de periculosidade inerente ao seu exercício, constante em todas as épocas e em todos os poetas.

De volta à obra de Cruz e Sousa, Ivone Daré Rabello, em seu livro *Um canto à margem*, observa que em *Broquéis o topos* sexual é ainda mais significativo, uma vez que se articulam a ele outros temas, como os da dissolução dos limites da corporeidade – quer pela ascese da arte, como vemos em “Antífona”: “Ó Formas alvas, brancas, Formas claras/De luas, de neves, de neblinas.../Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas.../Incensos dos turíbulos das aras...” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 63); quer pelo apagamento dos contornos entre o eu e o outro, em que o corpo da mulher é substituído pela feminilidade da lua, nos versos de “Monja” : “Então, ó Monja branca dos espaços,/Parece que abres para mim os braços,/Fria, de joelhos, trêmula, rezando...” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 67); ou ainda pela superação/transformação do “carnal” em “místico”, presente em “Carnal e místico”:

Pelas regiões tenuíssimas da bruma  
Vagam as Virgens e as Estrelas raras...  
Como que o leve aroma das searas  
Todo o horizonte em derredor perfuma.

Numa evaporação de branca espuma  
Vão diluindo as perspectivas claras...  
Com brilhos crus e fúlgidos de tiaras  
As Estrelas apagam-se uma a uma.

E então, na treva, em místicas dormências ,  
Desfila, com sidéreas lactescências,  
Das Virgens o sonâmbulo cortejo...

Ó Formas vagas, nebulosidades!  
Essência das eternas virgindades!  
Ó intensas quimeras do Desejo...  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 71-72)

Isso significa que, mesmo quando o tema aparentemente nada tenha a ver, de modo restrito, com o erotismo, há sempre a possibilidade de se abrirem novos canais veiculadores de transgressão. E, ainda mais, continua a teórica, o erotismo é um modo do desejo, que, por um lado, almeja o domínio do corpo desejado; por outro lado, anseia a dissolução do sujeito e do objeto e conclui dizendo que o “erotismo limita com a morte simbólica e figura desejo corporal e apelo à reconciliação, no seio do sagrado”. (RABELLO, 2006, p. 193).

Além dos desdobramentos do erótico, esses poemas trabalham as imagens sensoriais tão intensamente que os temas sensuais tornam-se verdadeiras representações cênicas. Dessa forma, a base do erotismo em Cruz e Sousa alicerça-se também no modo de construção da linguagem poética, por meio de recursos melódicos e visuais. A professora Ivone Rabello ressalta que a musicalidade dos versos simbolistas, que a princípio diluiria o conteúdo das representações objetivas, não pode ser pensada sem a representação sensorial, sonora, mas também visual, nas correlações objetivas em que as imagens captam o objeto e os movimentos da subjetividade que o contempla.

Como é próprio da natureza poética sugerir imagens, não podemos considerar que esse recurso seja exclusividade de Cruz e Sousa, no entanto, a visualidade ocupa um lugar especial e estratégico em sua obra, uma vez que se associa ao tema do erotismo numa perspectiva infratora. As representações do desejo ultrapassam os limites da sexualidade em sentido estrito.

Sob clara influência de Baudelaire, Cruz e Sousa escreve “Lésbia”, o terceiro poema de *Broquéis*, cujo título nos remete a “Lesbos”, um dos poemas de *As flores do mal*, condenado pelo tribunal de 1857 na França. Além disso, sabemos que *As lésbicas* foi o primeiro título pensado pelo poeta francês para *As flores do mal*. Para Walter Benjamin, no entanto, a lésbica desse poema é uma “heroína da modernidade” e “evoca dureza e virilidade” (1989, p. 88). Baudelaire elege-a como representante da mulher viril, vítima de uma modernidade que obriga a senhora a desempenhar funções até então exclusivas do homem, masculinizando-a. Essa fêmea de perfil másculo representa uma crítica à industrialização e aos valores burgueses da modernidade.

Seus melhores escritos (Baudelaire) parisienses pertencem exatamente ao período em que, sob a autoridade de Napoleão III e a direção de Haussmann, a cidade estava sendo remodelada e reconstruída de forma sistemática. Enquanto trabalhava em Paris, a tarefa de modernização da cidade seguia seu curso, lado a lado com ele, sobre sua cabeça e sob seus pés. Ele pôde ver-se não só como um espectador, mas como participante e protagonista dessa tarefa em curso; seus escritos parisienses expressam o drama e o trauma aí implicados. Baudelaire nos mostra algo que nenhum escritor pôde ver com tanta clareza: como a modernização da cidade simultaneamente inspira e força a modernização da alma dos seus cidadãos (BERMAN, 2007, p. 177).

Como o fio condutor de “Lésbia” direcionava para uma interpretação distanciada daquela de que os versos de Baudelaire suscitavam, isso autorizou alguns críticos a reduzirem

seu poema a uma imitação barata e equivocada dos verdadeiros ideais históricos. É verdade que a eroticidade deste soneto toma rumos diferentes de “Lesbos”, sua inspiração francesa, uma vez que o corpo feminino de “serpente demoníaca” atrai e rejeita ao mesmo tempo o desejo do homem, tornando-se, assim, uma mulher cobiçada, porém inacessível, diante da contemplação do seu *voyeur*. É importante observar que imagem da mulher demoníaca e inatingível filia-se à tradição literária e, em particular, à tradição romântica. Mário Praz (1996) diz que “cortejo de mulheres fatais pode-se encontrar na literatura de qualquer tempo” (1996, p. 180).

No Romantismo brasileiro, essa temática ganha destaque na obra de Álvares de Azevedo. Numa análise conturbada, Mário de Andrade diz que as musas do jovem poeta romântico eram sempre anjo, virgem, criança, visão, representações que lhes tiram a plenitude feminina e isso decorre de “uma verdadeira fobia sexual” (ANDRADE, 1974, p. 210), provavelmente consequência da ausência masculina em sua vida, uma vez que sua educação foi excessivamente entre saias, reduzindo assim sua interpretação a uma leitura psicanalítica. Diferentemente da análise biográfica do autor de *Macunaíma*, a pesquisadora Cilaine Alves (1998), em sua obra *O belo e o disforme*, defende que a irrealização amorosa na poética de Álvares de Azevedo corresponde à concepção romântica de mulher – renomeada por Goethe como “eterno feminino” – como alegoria do ideal de beleza artística. Assim, as virgens imaculadas devem ser entendidas como uma convenção que, de fato, busca a irrealização do ato sexual, mas objetiva com isso tornar eternos e infinitos o desejo e o amor pela mulher, quer seja no sonho, na imaginação ou ainda na morte.

Retomemos a “Lésbia” e observemos que o poema dialoga simultaneamente com elementos da tradição romântica e com a modernidade, a partir de recursos inovadores de expressão, que lhe asseguram grande valor estético, contestando o julgamento depreciativo que alguns críticos deram a este soneto, como o de Roger Bastide para quem, em *Broquéis*, Cruz e Sousa não havia ainda conseguido se libertar do preciosismo vocabular e formal, próprio do Parnasianismo:

Cróton selvagem, tinhorão lascivo,  
Planta mortal, carnívora, sangrenta,  
Da tua carne báquica rebenta  
A vermelha explosão de um sangue vivo.

Nesse lábio mordente e convulsivo,  
Ri, ri risadas de expressão violenta  
O Amor, trágico e triste, e passa, lenta,  
A morte, o espasmo gélido, aflitivo...

Lésbia nervosa, fascinante e doente,  
Cruel e demoníaca serpente  
Das flamejantes atrações do gozo.

Dos teus seios acídulos, amargos,  
Fluem capros aromas e os letargos,  
Os ópios de um luar tuberculoso...  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 65)

Assim, a começar pelo título, uma referência direta ao lesbianismo, este poema provavelmente deve ter causado certo impacto no público leitor do final do século XIX. Os dois primeiros versos que abrem o soneto apresentam uma metáfora grotesca e inusitada da mulher. A escolha vocabular é precisa, a sonoridade das expressões “cróton selvagem” e “tinhorão lascivo” sugere uma agressividade reiterada não só pela natureza venenosa dessas plantas, como também pelos adjetivos dos versos seguintes “mortal”, “carnívora” e “sangrenta”, enfatizando, assim, a metáfora criada nessa estrofe. É interessante observar que o tinhorão, apesar de ser uma planta venenosa, é muito utilizado para ornamentação de ambientes por causa de sua beleza. Guarda, portanto, em sua essência a vida e a morte, tal qual a lésbia, ao mesmo tempo “lasciva” e “mortal”. Paz diz que a morte é inseparável do prazer, que Tântos é a sombra de Eros. Segundo o crítico, a sexualidade é a resposta à morte, uma vez que as células se unem para formar outra célula, garantindo assim a perpetuação da espécie. Ao negar a reprodução, o erotismo cria um ser duplo: o prazer que é morte (Paz, 1995, p. 117).

Além disso, a imagem fálica do “tinhorão lascivo” contrapõe-se à imagem feminina fortemente expressiva dos dois últimos versos dessa estrofe: “Da tua carne báquica rebenta / A vermelha explosão de um sangue vivo”. Que bela maneira de dizer o quanto há de sedução nesse corpo orgíaco de mulher, de fêmea plena que não carece da figura masculina para o seu prazer, pois reúne androginamente o falo e a vulva.

O segundo quarteto reitera o que foi dito na estrofe anterior. Dessa forma, dá continuidade à voracidade do corpo feminino já apresentada. O verso “Nesse lábio mordente e convulsivo,” faz clara alusão ao órgão sexual feminino e, por metonímia, revela o corpo sensual de uma mulher. Mais uma vez, a imagem dessa fêmea que “Ri, ri risadas de expressão violenta” apresenta-se agressivamente. A aproximação entre prazer e morte também aparece

nesses versos – “O Amor, trágico e triste, e passa, lenta, / A morte, o espasmo gélido, aflitivo...”.

A terceira estrofe do soneto retoma a construção metafórica do primeiro quarteto, aproximando a imagem da mulher a de uma “demoníaca serpente”. Desse modo, ainda que seja “fascinante”, é inacessível; portanto, é demoníaca. Em *A carne, o a morte e o diabo na literatura romântica*, Mario Praz ao examinar os principais tópicos do erotismo no século XIX salienta que “sempre houve no mito e na literatura mulheres fatais” (PRAZ, 1996, p. 179). O primeiro verso dessa estrofe – “Lésbia nervosa, fascinante e doente,” – lembra que não há lugar para o prazer do homem, pois é “lésbia”, “uma Safo moderna” (PRAZ, 1996, p. 180) a despeito de sua intensa sensualidade – “Cruel e demoníaca serpente / Das flamejantes atrações do gozo.”, é inatingível para o desejo masculino. Praz lembra ainda, ao comentar o romance escrito por Swinburne entre 1864 e 1867, *Lesbia Brandon*, que a “simpatia do poeta por essa anomalia é devida, como observa Lafourcade, à existência do corriqueiro senso de isolamento, causado por uma diferença radical de emoção sexual em relação ao resto dos homens” (PRAZ, 1996, p. 180).

O último terceto constrói a imagem feminina também metonimicamente como a segunda estrofe, criando uma harmônica alternância entre as estrofes. Nas estrofes pares, as imagens são construídas por meio de metáforas, ao passo que nas ímpares faz-se o uso da metonímia. Assim, “Dos teus seios acídulos, amargos,” provêm a vida e a morte: “Fluem capros aromas e os letargos, / Os ópios de um luar tuberculoso...” O gozo nesse corpo é possível, mas corresponde à morte, são os dois lados de uma moeda unidos pela rima gozo/tuberculoso. Para Georges Bataille, o erotismo possibilita a ressignificação da morte, atribuindo-lhe o sentido também de vida:

A aprovação da vida até na morte é desafio, tanto no erotismo dos corações quanto no dos corpos, desafio, por indiferença, à morte. A vida é acesso ao ser: se a vida é mortal, a continuidade do ser não o é. A aproximação e a embriaguez da continuidade dominam a consideração da morte. Em primeiro lugar, a desordem erótica imediata nos dá um sentimento que ultrapassa tudo, de forma que as sombrias perspectivas ligadas à situação do ser descontínuo caem no esquecimento. E, para além da embriaguez que se abre à vida juvenil, é-nos dado o poder de abordar a morte de frente, e de aí ver, enfim, a abertura à continuidade ininteligível, desconhecível, que é segredo do erotismo, e cujo segredo só o erotismo desvenda. (BATAILLE, 1987, p. 22)

O soneto “Lésbia”, além de abordar a temática do amor sob um viés transgressor, revela, como já dissemos anteriormente, a modernidade dos versos cruzeiros, escritos ainda no final do século XIX, em meio à supremacia do Parnasianismo. Talvez essa postura *avant la lettre* possa explicar as divergências literárias com os artistas e intelectuais de seu tempo, como, por exemplo, Machado de Assis, que considerava os simbolistas “boêmios beberrões”. (LINS, 2007, p. 113).

A localização deste poema nas primeiras páginas de *Broquéis* soa como uma espécie de abertura para tantos outros que iriam compor o universo poético de Cruz e Sousa, como “Lubricidade”, “Dança do ventre”, “Serpente de cabelos”, “Afra”, “Múmia”, “Entre chamas”, “Corpo”, contrariando, mais uma vez, o julgamento equivocadamente da elite literária a respeito da pouca originalidade dessa nova geração de escritores.

Com efeito, esse erotismo infrator se associa à violência. Georges Bataille nos diz que “o domínio do erotismo é o domínio da violência, o da violação” (1987, p. 16) e que “o interdito existe para ser violado” (*Idem*). Assim, como no soneto “Lésbia”, a rejeição do desejo masculino soa como uma forma de violação aos padrões de uma sociedade moralizante, o poema intitulado “Encarnação”, em meio a um vocabulário ligado à liturgia religiosa, fala também transgressoramente do desejo carnal:

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!  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 72)

Nesse poema, cujo título aponta para a humanização – uma vez que encarnação significa tornar-se carne, humano – o desejo carnal é clamado imperativamente pelos dois versos paralelísticos que abrem a primeira estrofe. Este quarteto é a própria imagem da

desordem, pelo excessivo sensualismo de um corpo convulsivo, em êxtase, explodindo em “desejos”, “anseios”, “palpitações”, “frêmitos”, “enleios”.

Logo em seguida, no segundo quarteto, os sonhos que devem ser também lascivos, à noite, irão “intumescer os seios” virgens “de pudor” e “pejo”. Observamos nestes versos a libido brotando de uma sexualidade contida, de onde, segundo Bataille, o homem se separa de sua faceta animal e de onde cria o erotismo: “Ele escapou trabalhando, compreendendo que morria e passando da sexualidade livre à sexualidade envergonhada de onde nasceu o erotismo.” (BATAILLE, 1987, p. 29)

Essa sexualidade recatada é anunciadora do desejo sublimado que aparecerá na terceira estrofe, “Onde as Visões do amor dormem geladas”, em meio a um léxico que torna a amada difusa, inacessível. É interessante observar nesta estrofe o emprego do adjetivo “estranho”, que ocorre com frequência na obra de Cruz e Sousa para designar termos ligados à sensualidade, como em “Os mais estranhos estremecimentos...” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 64), “Na tua estranha boca sulferina” (*idem*, p. 79) e “De um verme estranho, colossal, enorme” (*idem*, 1995, p. 81), dentre muitos outros exemplos.

No último terceto, a assonância da vogal /a/ colabora para presentificar a imagem da amada distante, fazendo com que ela se aproxime do sujeito que a deseja eroticamente. A mulher desse soneto, como a desejada “Lésbia”, assemelha-se às virgens erotizadas e inacessíveis do Romantismo, como a “Amorosa visão, mulher dos sonhos”, da *Lira dos vinte anos* (AZEVEDO, 1996, p. 147).

A poesia de Cruz e Sousa é sem dúvida o ponto de intercessão entre a tradição e a modernidade e a tensão produzida por uma mulher que, a despeito de pertencer ao mundo dos sonhos, desperta no sujeito lírico desejos carnis, que se traduzem na tensão entre matéria e antimatéria. A própria palavra “encarnação” remete a esses dois mundos, pois só pode encarnar aquilo que é espírito. Assim, Cruz e Sousa, fazendo uso dos princípios simbolistas, consegue ir além do que era esperado pelos leitores dessa nova estética que, provavelmente, não era a ânsia constante pelo gozo da carne. Em “Tuberculose”, por exemplo, lamenta-se a doença pela impossibilidade da concretização do prazer: “Jamais há de ter a cor saudável / Para que a carne do seu corpo goze”. Essas carnes “tépidas” e “tentadoras” que o sujeito lírico afirma ter amado, como podemos ver em “Dilacerações”:

Ó carnes que eu amei sangrentamente,  
Ó volúpias letais e dolorosas,  
Essências de heliotropos e de rosas  
De essência morna, tropical, dolente...

Carnes virgens e tépidas do Oriente  
Do Sonho e das Estrelas fabulosas,  
Carnes acerbadas maravilhosas,  
Tentadoras do sol intensamente...

Passai, dilaceradas pelos zelos,  
Através dos profundos pesadelos  
Que me apunham de mortais horrores...

Passai, passai, desfeitas em tormentos,  
Em lágrimas, em prantos, em lamentos,  
Em ais, em luto, em convulsões, em dores...  
(CRUZ E SOUA, 1985, p. 84)

O título do poema significa rasgar a carne com as mãos e remete-nos à ideia de violência. Somos remetidos também, por meio dos versos “Ó carnes que eu amei sangrentamente,/Ó volúpias letais e dolorosas”, à concepção de Bataille, em que a violência e a transgressão, além de parte do processo erótico, são condições para que ele ocorra. A concepção de Bataille sobre o erotismo estabelece-se no reconhecimento de que o interdito que recai sobre o objeto proibido é o que o determina também como objeto de desejo. O crítico vê ainda no “desejo uma fascinação fundamental da morte” (BATAILLE, 1987, p. 18), assim, a assonância da vogal /o/ e as sinestésicas sensações táteis e olfativas do primeiro quarteto contribuem para a construção dessa imagem do prazer erótico ligado à dor e à morte. Aqui se inclua talvez ainda a oposição que Bataille estabelece entre poesia, de natureza transgressora, e a linguagem de um modo geral, obediente às regras de comunicação. Nesse sentido, trata-se de uma visão que situa a poesia como parte de um mecanismo maior do homem, e envolve, portanto, diretamente o sentido erótico.

Na segunda estrofe, a sensualidade do corpo se apresenta de forma intensa, luminosa, a partir da escolha vocabular, palavras – tépidas, oriente, sonho, estrelas, maravilhosas, sol, intensamente – cujo valor semântico transmite noção de luz e calor que qualificam o corpo desejado.

O primeiro terceto retoma a ideia do prazer que mata na primeira estrofe. O “sonho” do quarteto anterior é substituído pelos “pesadelos” que revelam a imagem horrenda de mulheres “dilaceradas”. O tom de sofrimento se intensifica no último terceto. A expressão de dor “ai” no verbo que se repete no primeiro verso e no último mais claramente na expressão “em ais”. A escolha semântica para a enumeração deste terceto também está toda voltada para a sugestão de dor: tormentos, lágrimas, prantos, lamentos, ais, luto, convulsões, dores. Octavio Paz diz que a morte é inseparável do prazer, para ele, “Tânatos é a sombra de Eros”.



(1995, p. 117). Assim, em “Dilacerações”, observamos um corpo demoníaco que desconcerta inteiramente o sujeito lírico e o conduz para a morte, ressurgindo aí um desejo de fusão entre prazer e morte. Neste aspecto, o erotismo funde-se à criação poética, como explica Bataille. Para ele, a poesia, “conduz ao mesmo ponto como cada forma do erotismo; conduz à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade” (BATAILLE, 1987, p. 23). Ou seja, o homem desejando o contínuo, o eterno, acaba por desejar o descontínuo, a morte.

Ainda em *Broquéis*, temos “Primeira Comunhão”, que transgride valores religiosos e morais da época, daí, segundo Bataille, sua indiscutível filiação erótica. Essa natureza erótica do poema, que também agregava princípios simbolistas, talvez tenha sido o elemento motivador para que Artur Azevedo, num artigo crítico pela ocasião da publicação de *Broquéis*, dissesse não ter entendido o soneto. Nesse artigo, após a transcrição do soneto, vinham as indagações de Cósimo, pseudônimo de Artur Azevedo: “Não entenderam? Nem eu. Mas faz bem ao ouvido, não acham? contanto que não se leia outro do mesmo gênero logo em seguida” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1975, p. 219). Este poema sozinho, sem dúvida, bastaria para desconstruir o estereótipo de que *Broquéis* era um livro platônico ou puramente parnasiano, como afirmara a crítica de então:

Grinaldas e véus brancos, véus de neve,  
Véus e grinaldas purificadores,  
Vão as Flores caruais, 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...  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 77)

O poema se constrói a partir de uma linguagem ambígua que mistura religiosidade e erotismo, cuja síntese se faz no último terceto, diríamos que é a chave de ouro do soneto. O

Amor que percorre todo o texto, desde a primeira estrofe – “Vão as Flores carnaís, as alvas Flores” – sinaliza que além de “purificador” é também corpóreo; e no terceto que encerra o soneto a ambiguidade permanece, dado que ficamos sem saber se esse Amor refere-se à comunhão com Cristo (Primeira Comunhão) ou com um amante por meio do sexo. Nesse sentido, o eu lírico pode sugerir tanto a celebração da primeira eucaristia quanto a perda da virgindade de uma noiva em sua primeira noite de núpcias.

O título remete-nos prontamente para a interpretação religiosa da cena, que é o ritual da primeira comunhão. Essa leitura vai se confirmando pela presença das grinaldas e véu brancos, exigidos nessa cerimônia, mas que também se associam ao ritual do casamento como outros sentidos sexuais. Esses sentidos se evidenciam por meio dos termos “silfos”, que designam pagãos, e “flores”, que remetem à reprodução. No casamento ou na primeira comunhão as jovens cobrem seus corpos de branco, símbolo da dedicação religiosa e da pureza. Assim, a confirmação do sacramento da eucaristia aproxima as meninas de Cristo, mas, ao mesmo tempo, se afastam dessa pureza, pela simples e inevitável chegada da adolescência, que traz consigo a descoberta do corpo, da volúpia. O casamento, por sua vez, também engloba esses antagonismos, pois, quanto mais perto estiver do altar, mais próxima estará de sua realização sexual. Nesse momento, comprova-se que “a religião comanda essencialmente a transgressão dos interditos” (BATAILLE, 1985, p.64).

Mas o mais interessante desse soneto é a síntese final das “Ondulantes, em formas alvadias...” em que a palavra “alvadias”, sinônimo de brancura, traz em sua constituição o termo “vadias”, que pode ser associado a movimento, mas também ligado a sexo, uma vez que pode referir-se também a mulheres que prostituem seu corpo. “Alvadias” guarda, portanto, simultaneamente, o sagrado e o profano, de modo que a transgressão aqui “suspende o interdito sem suprimi-lo” (BATAILLE, 1985, p. 33), fazendo-nos compreender, nessa transgressão dos limites ordenadores que a linguagem significa para o homem, a dimensão erótica da poesia.

Outro poema em que há aproximação ambígua entre o sagrado e o profano é em “Regenerada”. Neste soneto, temos a imagem de uma mulher, cujo corpo inteiro encontra-se divinizado por meio da oração, mas guarda ainda intensa sensualidade:

De mãos postas, à luz de frouxos círios  
Rezas para as Estrelas do Infinito,  
Para os Azuis dos siderais Empíreos

Das Orações o doloroso rito.

Todos os mais recônditos martírios,  
As angústias mortais, teu lábio aflito  
Soluça, em preces de luar e lírios,  
Num trêmulo de frases inaudito.

Olhos, braços e lábios, mãos e seios,  
Presos d'estranhos, místicos enleios,  
Já nas Mágoas estão divinizados.

Mas no teu vulto ideal e penitente  
Parece haver todo o calor veemente  
Da febre antiga de gentis Pecados.  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 85)

A tensão desse poema, como em “Primeira Comunhão”, encontra-se na fusão entre sagrado e profano. A primeira estrofe remete ao discurso religioso com uma jovem em posição de oração. No entanto, o título do poema nos faz desconfiar dessa imagem santificada, uma vez que o termo “regenerada” nos traz à mente a ideia de uma mulher que se reabilitou, parece, então, que, esta jovem que reza de mãos postas, teve uma vida diferente do que sugere a cena, talvez uma alusão à Madalena.

A terceira estrofe reitera a manutenção do tabu ao lado do seu desejo de ruptura, mantendo, assim, a tensão do poema. As rimas entre seios e enleios agrupam o erótico e o profano. Observa-se aqui também a presença do adjetivo “estranhos”, ligado, como já foi mencionado, à sexualidade: “Olhos, braços e lábios, mãos e seios,/Presos d'estranhos, místicos enleios,”, mas o último verso da estrofe recupera a sacralidade perdida, pois “Já nas Mágoas estão divinizados”.

O último terceto confirma a suspeita, que aparece na primeira estrofe, de que essa jovem penitente tivera uma vida supostamente pecaminosa. A conjunção adversativa que inicia o terceto, de imediato, quebra nossa expectativa em relação à imagem de pureza da mulher; seu corpo, no entanto, ainda exala o calor febril de “gentis Pecados”. Novamente encontramos aqui a suspensão do interdito, sem que ele seja eliminado por completo. Cruz e Sousa nesse poema e em “Primeira Comunhão” põe às avessas a moral vigente a partir da permanente tensão entre tabu e rompimento; esse sensualismo tenso, por sua vez, cria um 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 angústia.

Os que ignoram (ou que provam só furtivamente) os sentimentos de angústia, náusea e horror comuns às jovens do século passado 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.<sup>31</sup> (BATAILLE, 1985, p.35-36)

Nesse sentido, a matéria erótica em Cruz e Sousa é complexa, fundamenta-se em tensões que, ao manter o conflito entre o interdito e a transgressão, expressam contradições e junções inusitadas que beiram o grotesco. É importante ressaltar que a permanência do tabu faz com que o erotismo seja preservado também. Caso contrário, se não houvesse nenhuma restrição ao tabu, o que teríamos seria um poema meramente pornográfico, constituindo, assim, outro prazer, outra construção de sentido. O erotismo, por ter nascido de Pênia (pobreza) e de Recurso (riqueza), traz em si uma força sempre insatisfeita e inquieta, uma permanente sensação de incompletude. Está fadado, portanto, à eterna procura. Na poesia de Cruz e Sousa, nem Cristo escapou desse jogo tenso entre transgressão e proibição, ou ainda dessa sexualização como bem observou Paulo Leminski no soneto “Cristo de Bronze”:

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

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!...  
(CRUZ E SOUSA, 1985, p. 67)

---

<sup>31</sup> Grifos do autor.

Este soneto desmitifica a fé cega em cristos esculpidos em material diverso – “Ó Cristo de ouro, de marfim, de prata” – contraria mitos e dogmas da igreja católica e, ao mesmo tempo, denuncia o envolvimento da religião com o comércio. O eu lírico se apresenta nitidamente como ateu, por isso sente-se livre para de forma irônica ressignificar símbolos religiosos que no poema se revestem de uma concretude cética, muito distante da adoração de cunho espiritual. O Cristo, da ordem do divino, do sagrado, no poema apresenta-se como humano, bizarro, de desejo carnal, semelhante a animais, enfim, um Cristo luxurioso. Para Ivone Daré Rabello, Cruz e Sousa rompe com os dogmas da sociedade brasileira e cria seus próprios mitos:

Diante da falência de seus projetos e da desconfiança dos novos mitos do esclarecimento, chamem-se eles ciência positiva ou cristianismo, justificação da desigualdade ou promessa de um mundo fraterno, o poeta cria seus mitos particulares. Transgredindo dogmas arraigados na sociedade brasileira, afirma em símbolos um mundo à deriva, sem deuses; é sua aspiração a dissolver-se. (RABELLO, 2006, p. 187)

Marie-Hélène C. Torres (1993), em seu artigo “O culto do oculto”, diz que toda força poética desse Cristo erotizado advém das enumerações turbilhonantes e das profusões de substantivos. A crítica sustenta seu argumento com base na fala de Roland Barthes, em *O prazer do texto*, que, acerca da força expressiva dessa enumeração, diria o seguinte: “estamos entulhados pela linguagem, como crianças a quem nada fosse jamais recusado, censurado, ou pior ainda: ‘permitido’. É a aposta de uma jubilação contínua, o momento em que por seu excesso o prazer verbal sufoca e oscila na fruição” (BARTHES, 1973, p. 14). No entanto, Eros para Cruz e Sousa não representa mais a divindade mítica, e sim a expressão de um erotismo exacerbado, que motiva o ato da criação. Assim, por meio do erotismo, o poeta catarinense leva-nos a perceber que o texto poético não é apenas uma obra construída, finalizada, mas sobretudo força geradora de sentidos. Daí o poema traz no seu cerne o dinamismo da criação, o que lhe permite múltiplas leituras. A erotização de sua poesia direcionada para o feminino, explica Torres, esvazia a palavra para lhe conferir um novo sentido. Eros portanto, na poesia de Cruz e Sousa, é som, cor, perfume, ou seja, “Eros é uma sinestesia na sua plenitude”, conclui a ensaísta (TORRES, 1993, p. 85). É possível observarmos a magnitude dessa linguagem sinestésica que se confunde com o próprio Eros no poema em prosa “Vulda”:

Os veludos e aromas noturnos do teu próprio nome, Vulda, têm o estranho encanto dessa indiana majestade bramânica e ao mesmo tempo uma volúpia morna de luar de Verão, derramando lânguido, lento, molemente, pelas longas e caladas praias claras...

Desperta-me o desejo do longe, do ignoto, do remoto, do ermo, do indefinido, na displicência e preguiça aristocrática de um príncipe êxul, que erra e sonha, contemplativo e solitário, nas arcarias góticas dos nobres pórticos onde viera vê-lo, outrora, a Amada peregrina.

Sempre que o pronuncio, sempre que ele me aflora aos lábios, Vulda, experimento a sensação esquisita do sabor de um fruto delicioso, de maravilhosa tonalidade, sazonado num clima d'ouro e d'azul, por sóis germinais e terras virgens.

Sempre que o pronuncio, como que sinto o lábio sangrar, sangrar, pelo gozo vivo, intenso, de o pronunciar, como se a minha boca mordesse com avidez, com gula, a polpa deslumbrante de áurea carne viçosa, pubescente, fina.

Fico num êxtase de o murmurar baixo, mansamente, e o ficar gozando, gozando, quase palatalmente, no requinte voluptuoso de todos os sentidos apurados.

Evapora-se dele o eflúvio emoliente, langue, da penugem sedosa das gatas, a coleante e hipnótica nervosidade das serpentes, tentando, fascinando, tentando, magneticamente fascinando pelo brilho agudo, aterrorizante e elétrico, dos sinistros olhos letíficos...

Como que escorre do teu nome um óleo doce que tudo fluidifica, dilui...

[...] (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 596-597)

Marie-Hélène Torres nos lembra ainda que o Eros cantado pelas musas de Hesíodo se modificou na poesia de Cruz e Sousa, mas não desapareceu. Hesíodo defende o caráter universalizante do mito do amor e isso se comprova quando verificamos sua sobrevivência sob a forma de erotismo na poesia de Cruz e Sousa. Sua poesia, assim, nos conduz “à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade”. (BATAILLE, 1985, p. 23). E, assim, a poesia, sendo a manifestação de Eros, guarda em si a sua mesma natureza geradora, transbordante e transgressora e por meio de sua pulsão de escrever, como é o desejo maior do Poeta, continuará produzindo a vida, após a morte.

## Considerações finais

Desde o surgimento no cenário da literatura brasileira a obra de Cruz e Sousa foi marcada por uma crítica, cujo julgamento oscilou entre dois extremos. Por um lado, exaltando-a, estava o pequeno grupo de amigos; por outro lado, estava a elite intelectual da época, que via nela uma mera cópia de ideias estéticas pouco apropriadas à realidade nacional.

É muito provável que Cruz e Sousa, ao publicar *Missal e Broquéis*, tenha vislumbrado a possibilidade de se tornar membro do círculo acadêmico da cidade do Rio de Janeiro, pelo reconhecimento de seu talento como escritor, além de obter, finalmente, algum ganho que aliviaria suas dificuldades financeiras. No entanto, o reduzido público leitor da época estava mais interessado pelas narrativas realistas e naturalistas. Isso também colaborou para a fracassada estreia do poeta.

Além dos comentários menores ou do silêncio por parte de publicações de renome como *O Álbum*, de Arthur Azevedo, e *A Cidade do Rio*, sob a direção nesse ano de Olavo Bilac, dois dos mais importantes críticos do seu tempo se pronunciaram em relação à *Missal* e ambos, Araripe Júnior e José Veríssimo, criticaram de forma violenta o livro, estigmatizando, assim, o olhar para a produção do poeta catarinense.

Araripe Júnior, um nacionalista convicto, era contrário à importação de um ideário, na opinião dele, completamente inadequado para o Brasil, uma vez que o movimento parisiense ligava-se a uma “Europa política profundamente carcomida”, “niilista, anarquista e dinamitista”<sup>32</sup>, muito distante da realidade promissora do país de então. Suas convicções nacionalistas reivindicavam um objeto autônomo, uma literatura brasileira, construída num estilo tropical, em que estivesse visível nosso clima e nossa singular mistura étnico-cultural. Na verdade, considerava descabida a transposição para o Brasil de uma escola literária, no caso o Simbolismo, nascida no berço cosmopolita de Paris. “Essa transplantação torna-se tanto mais curiosa quanto se trata de um artista de sangue africano, cujo temperamento tépido parecia o menos apropriado para veicular flacidez e a frialdade heriática da nova escola”. (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 135)

As convicções nacionalistas e os pressupostos deterministas de Araripe Júnior tornaram sua crítica pouco isenta aos decadentistas e, em particular, ao poeta de “sangue

---

<sup>32</sup> “Movimento literário do ano de 1893”. In: *Obra crítica de Araripe Jr.*, vol. III, ed. cit., p. 123.

africano”. Para ele, Cruz e Sousa não passava de um “maravilhado” diante da modernidade da cidade do Rio de Janeiro, considerava que seu comportamento ingênuo era uma característica própria do negro. Sua análise é cruel e destrutiva. Para o poeta, “náufrago da raça”, perdido em meio ao deslumbramento pela metrópole, oferece apenas certa compaixão:

Ingênuo no meio da civilização ocidental, para a qual seus antepassados concorreram apenas com o braço físico, ele olha para tudo com os olhos de um Epimênides; e todas as suas sensações são condicionadas por movimentos de surpresa que se diluem imediatamente em gestos de adoração. Imagine-se este africano na Rua do Ouvidor, transportado de uma cidade pequena e acanhada como é a capital de Santa Catarina. Tudo nele se transforma nas sensações do náufrago de uma raça, que pelos seus dotes se encontra iniciado na grande vida e relativamente acomodado no seio *arminoso* (como ele mesmo diz) dessa deliciosa movimentação. (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 147)

Mesmo a partir de um ponto de vista nitidamente racial, Araripe Júnior foi o único dos três grandes críticos da época, com o poeta ainda vivo, a reconhecer seu talento. O crítico compara *Missal* a *Canções sem metro* (1863-1895), de Raul Pompéia, e identifica diferenças importantes nas duas obras.

Segundo Araripe Júnior, o *Missal* é um livro de prosa cadenciada, e, quanto à técnica, posto nas mesmas cordas em que Raul Pompéia, aqui há tempos, ensaiou as “Canções sem metro”. Entre as “Canções sem metro” e a obra do poeta catarinense, entretanto, há uma grande diferença determinada desde logo pela raça e pelo temperamento de cada um. Raul Pompéia possui a acuidade dos psicólogos da nova geração e um espírito profundamente inclinado à filosofia sugestiva. Cruz e Sousa, porém, anda em esfera muito diferente. De origem africana, como já se disse, sem mescla de sangue branco, ou indígena, todas as qualidades de sua raça surgem no poeta em interessante luta com o meio civilizado que é o produto da atividade cerebral das outras raças. A primeira consequência é a sensação de *maravilha*. Cruz e Sousa é um maravilhado.

No Brasil, grande quantidade de mestiços tem aparecido e brilhado, tanto nas letras e nas artes, como na política e na administração; negros, porém, sem mescla, é o primeiro que se torna notório pelo talento. Era o que nos faltava para complemento da nossa paridade com os irmãos da América do Norte. (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 146-147)



A crítica mordaz de Araripe Júnior, na verdade, não foi uma surpresa para Cruz e Sousa, consciente das dificuldades que a condição de negro lhe impunha, tentando o reconhecimento de seu trabalho pela elite intelectual desde sua provinciana Desterro. Ao seu talento sempre atrelava-se o rótulo de negro, que o impedia de equiparar-se à cultura branca, além disso, a escolha pela estética do Simbolismo, na contramão do ideário nacionalista, contribuiu enormemente para sua rejeição contumaz.

No entanto, mesmo comprometida ideologicamente, a crítica de Araripe Júnior ainda consegue atribuir algum valor positivo à obra de Cruz e Sousa, “foi o que melhor se publicou sobre *Missal*”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1975, p. 209). Em relação a *Broquéis*, concede algum talento musical ao poeta catarinense, quando, mesmo apontando certa monotonia métrica e rítmica à obra, qualifica-o como um de nossos mais sonoros poetas.

Ao contrário, José Veríssimo foi implacável, seus comentários foram cruéis e decisivos para a rejeição da obra de Cruz e Sousa, *Missal*, que para ele, não merecia nenhum crédito literário:

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 em que as palavras servem para não dizer nada. (VERÍSSIMO, 1976, p. 80)

Diferentemente da crítica de Araripe Júnior, direcionada ao movimento Simbolista e ao autor, a de José Veríssimo, pelo menos enquanto vivo o poeta, teve como alvo a produção poética de Cruz e Sousa. “Imagine-se a importância dela, sobretudo por ser proferida por aquele que à época era o mais talentoso dos críticos e priorizava o que poderíamos chamar de primórdios da ‘análise estética’” (RABELLO, 2006, p. 109). Infelizmente, depois desses comentários, sua obra estava condenada a ver se repetir exaustivamente, pela crítica posterior, o que foi sugerido por Veríssimo. Quanto a *Broquéis*, que teve uma recepção menos agressiva, a crítica ficou em torno da abundância de plurais, das construções acrobáticas de períodos e da adjetivação erudita. No entanto, para José Veríssimo, o livro, ainda parnasiano, era um arremedo de Baudelaire. (VERÍSSIMO, 1976, p. 79-80)

Veríssimo equivocou-se ao afirmar que os poemas de *Broquéis* não passavam de uma imitação precária de Baudelaire, não percebeu que Cruz e Sousa ao se apropriar da nova ordem literária, a incorporou à nossa realidade. Os críticos aparentemente não enxergaram que Cruz e Sousa não se limitou a transportar da França para o Brasil modelo estético já pronto. O poeta brasileiro soube incorporar essa nova vertente literária ao cenário histórico do país no final do século XIX. Se não retratou na mesma medida de Baudelaire o choque entre a nova e a velha Paris em *As flores do mal* e em *Spleen de Paris*, Cruz e Sousa soube também fazer das mudanças sociais, que ocorriam no país, matéria-prima poética, mas de uma maneira muito particular, a partir da perspectiva de negro, num país que acabara de pôr fim a trezentos anos de escravidão. Infelizmente, limitaram-se a julgar a obra do poeta através de elementos extraliterários, como sua origem africana do poeta, estigmatizando-a sem que investigassem o quanto o papel de sua cor e de sua posição social relacionavam-se a questões históricas e sociais da nação brasileira. Mais ainda, não se procurou saber *se e como* a forma literária abrangia conteúdos pessoais, sociais e históricos. (RABELLO, 2006, p. 18)

Dessa forma, vítima de uma crítica pautada em pressupostos basicamente raciais, Cruz e Sousa, durante sua vida, não recebeu os aplausos por sua obra. Dos três grandes críticos do final do século XIX e início do século XX, Araripe Júnior, José Veríssimo e Sílvio Romero, somente o último reconheceu abertamente o talento do autor de *Missal e Broquéis*. Romero, mestre da crítica naturalista, contrariando nossas expectativas, faz uma apreciação positiva – embora seja mais um elogio moral que pouco diz a respeito de seu fazer poético – dizendo que seus versos são simples, espontâneos e sinceros (ROMERO, 1954, p. 1823). No entanto, nesse mesmo ensaio, o crítico, ainda que não conhecesse bem os fundamentos do Simbolismo, de maneira intuitiva, detecta de pronto sua essência ao afirmar que Cruz e Sousa “não descreve nem narra”. Todos os estudiosos dessa nova escola, desde Régner e Mauras até Maritain, apontavam que o cerne do Simbolismo encontrava-se nesse ponto de não descrever nem narrar, tampouco raciocinar nem dissertar. Ou seja, sua linguagem distanciava do que tinha sido até então a linguagem da tradição poética, do Romantismo e do Parnasianismo, por exemplo. Em razão disso, Maritain compara as mudanças trazidas pelo Simbolismo na história da poesia à revolução de Copérnico na história da Astronomia.

Ainda nesse fragmento, Sílvio Romero mostra-se intrigado diante de “frases vagas, indeterminadas, aparentemente desalinhadas” de Cruz e Sousa, sem saber que “curiosa magia” era essa, capaz de “atirar o pensamento do leitor nos longes indefinidos, sugestionando-lhe a imaginativa” (ROMERO, 1954, p. 1824). Percebia, desse modo, que

havia algo nas palavras do poeta catarinense capaz de elevar a mente à visão de realidades superiores.

Finalmente, Sílvio Romero não só percebe como as questões sociais estavam subjacentes à obra de Cruz e Sousa como também deixa transbordar um imenso encantamento, consagrando-o definitivamente, ao declarar que “sua alma cândida e seu peregrino talento deixaram sulco bem forte na poesia nacional. Morreu muito moço, em 1898, quase ao findar deste século, e nele, acha-se o ponto culminante da lírica brasileira após 400 anos de existência”. (ROMERO, 1954, p. 1824-1825)

Como já dissemos anteriormente, essa avaliação positiva por parte de Sílvio Romero deve-se muito a Nestor Vítor que “falou-lhe repetidamente em Cruz e Sousa. Defendeu, com habilidade, a causa do poeta”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1975, p. 360) Nestor Vítor, representando uma geração nova de críticos no Brasil, produziu importantes pesquisas sobre o Simbolismo e, especialmente, sobre Cruz e Sousa. Além de crítico simbolista, era amigo íntimo e profundo admirador do poeta catarinense. Desse modo, desenvolveu vários trabalhos a respeito da produção poética de Cruz e Sousa.

Um desses estudos, por exemplo, foi publicado no livro *A crítica de ontem*, no ano de 1919, em que Nestor Vítor aponta a musicalidade das palavras como elemento marcante da poesia cruzeousiana, o que será referendado mais tarde por outros estudiosos (VÍTOR, 1969, p. 465). O ensaísta retoma as observações já feitas anteriormente por Sílvio Romero em relação à “nobreza de sentimentos” e à “dignidade de caráter” de suas composições, inspiradas pelas “peripécias da vida” e “pelas dores íntimas de seu coração”, reforçando-as claramente (ROMERO, 1954, p. 1824). Associa o choque entre essa rígida estrutura moral de Cruz e Sousa e as condições adversas do mundo em que vivia a força motriz de sua energia criadora. Ou seja, não reduz essas virtudes de caráter a uma visão moralista, vê nisso uma fonte inesgotável de inspiração poética e quase profeticamente afirma que sua influência não cessará tão cedo no Brasil.

Depois deste trabalho, somente os estudos de Roger Bastide demonstraram equivalente consistência e reflexão, de modo que a obra veio a ser incorporada definitivamente pelo cânone literário brasileiro. Provavelmente, Roger Bastide, que alargou os horizontes dos versos cruzeousianos, tenha aprendido muito sobre o poeta com Nestor Vítor.

Entre a publicação de *A crítica de ontem*, de Nestor Vítor, e os “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, apresentados por Bastide em 1943, praticamente não houve nenhum outro estudo com a mesma profundidade exegética desses dois críticos. Apesar disso, a obra de Cruz e Sousa não foi esquecida, como já havia sido profetizado por Nestor Vítor, e outras

vozes proclamaram a virtuosidade dessa nova linguagem poética. Até chegar o momento das publicações de Roger Bastide, vários críticos se pronunciaram. Evidentemente, não houve coro uníssono a entoar cantos laudatórios ao nosso poeta, mas ao lado das vozes dissonantes estavam presentes ensaios de críticos mais perspicazes, atentos e desprovidos de preconceitos que puderam, assim, registrar nesse período julgamentos de importância sobre a obra de Cruz e Sousa.

Roger Bastide apresenta um estudo mais aprofundado da poesia cruzeirosiana, diferentemente do que os críticos brasileiros até o momento tinham feito. Seus elogios beiraram, na opinião de Otto Maria Carpeaux, ao exagero, sobretudo quando o compara a Mallarmé, embora o crítico reconheça o papel de vanguardista do poeta: “Compará-lo aos maiores simbolistas franceses parece exagero; mas é certo que alguns sonetos seus – ‘Supremo Verbo’, ‘Caminho da Glória’ – são das manifestações mais fulminantes e mais sinceras da poesia moderna” (CARPEAUX, 1964, p. 2645). Como a análise de Bastide buscou desvendar o processo de criação de Cruz e Sousa, permitiu o acesso a áreas até então obscuras de sua poesia, ampliando, assim, significativamente as possibilidades de linhas de pesquisa de sua obra.

Desse modo, Bastide tem um importante papel na consolidação do Simbolismo, dentro e fora do Brasil, uma vez que concede ao movimento uma maior significação do que fora dada até o momento por seus discípulos. Percebe que sua gênese encontra-se no misticismo medieval, por conseguinte, fundamentado na teoria das ideias de Platão. Por conta disso, fica clara a busca do Simbolismo por um mundo transcendente, cuja beleza eterna dificilmente pode ser revelada nas coisas efêmeras da nossa realidade. Daí, explica-se a razão de o Simbolismo tentar estabelecer correspondência entre o efêmero e o eterno, de modo que “possa vazar o poeta nas imagens captadas ao mundo da matéria as suas ‘vivências’ de eternidade, as suas ‘experiências simbólicas’ do transcendente e do absoluto”. (BASTIDE, 1943, p. 109)

Em “A nostalgia do branco”, um dos ensaios de “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, o crítico francês vincula a produção poética de Cruz e Sousa à sua condição de negro numa sociedade escravocrata e racista do final do século XIX. Neste ensaio, Bastide considera que a filiação do poeta negro à estética simbolista estava associada a um desejo de ascensão social, defendendo assim a elevação do homem na escala social por meio da arte e um exemplo típico disso no Brasil seria o de Cruz e Sousa. Segundo ele, a origem da poesia simbolista é essencialmente nórdica, “seus adeptos se encontravam entre os poetas do Norte e nunca conseguiu agrado no Sul” (BASTIDE, 1943, p. 88), cujos temas recorrentes eram o frio

límpido da lua – e não o calor luminoso do sol – o céu cinza, o cisne, a neve, a cabeleira dourada ou ruiva desses povos, e não a negra. Em decorrência disso, acha curioso o fato de um negro, descendente de escravos africanos, ser considerado o mais importante representante do Simbolismo brasileiro. Inicialmente, tenta justificar o gosto do poeta pela poesia nórdica como resultado da influência do meio e da educação que recebera, uma vez que nasceu e foi criado em Santa Catarina, estado de forte domínio alemão, além de ter tido como um dos seus mestres Fritz Müller, de quem sofreu forte influência do pessimismo filosófico germânico, especialmente de Schopenhauer. Mas, ao se lembrar de outro homem de cor, Tobias Barreto, que também foi buscar inspiração no pensamento alemão, Bastide conclui que esse comportamento entre nossos escritores negros era um fenômeno explicável pela vontade inconsciente de mudar mentalmente de cor. E o modo encontrado por esses intelectuais de embranquecer foi o de imitar a poesia e a filosofia dos indivíduos de peles mais claras, ou seja, os dos povos nórdicos. (BASTIDE, 1943, p. 88-89)

Portanto, o Simbolismo de Cruz e Sousa para Bastide revelava o desejo de ascender socialmente e, para isso, era preciso negar sua origem africana. Daí, a justificativa por sua obsessão pela cor branca. É comum, sobretudo nos livros didáticos, a poesia de Cruz e Sousa ser apresentada por meio dos versos que cristalizaram a temática de uma obra “embranquecida”: “Ó Formas alvas, brancas, Formas claras / De luares, de neves, de neblinas!...” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 65). Segundo Bastide, a cor branca está presente na obra do poeta sob diversas formas, uma delas é a nostalgia da mulher branca.

A crítica atual condena o argumento de Bastide de que a obsessão pela cor branca fosse uma forma do poeta catarinense rejeitar sua negritude e de ser aceito pela elite intelectual do final do século XIX. Massaud Moisés, por exemplo, no ensaio, “Cruz e Sousa e a angústia da cor” (1959), explicita a preferência de Cruz e Sousa pelo matiz branco, dizendo que a preferência por essa cor e seus colaterais não era exclusividade de Cruz e Sousa, pois o simbolista Alphonsus de Guimaraens, seu contemporâneo, também cultivou esse gosto. Entretanto, nenhum crítico viu nessa predileção do poeta mineiro uma “nostalgia do branco”.

Com efeito, a frequência dessa coloração não só na obra de Cruz e Sousa como também na de Alphonsus de Guimaraens e de Mallarmé decorre de sua força simbólica que vai ao encontro dos anseios simbolistas. O branco, segundo Jean Chevalier (2003), significa ora ausência, ora a soma de todas as cores, é “uma cor de passagem”, a preferida pelas cerimônias de iniciação, onde ocorrem as mutações do ser por meio de rituais que englobam morte e renascimento (2003, p. 141-142). Como o Simbolismo buscava a transcendência, a abstração, a antimatéria, tudo isso só poderia ser realizado por meio da brancura e de suas

associações. Desse modo, a presença da cor branca associava-se a princípios da estética simbolista, que fundia religião, filosofia e poesia. Para Moisés, a engenhosidade de Cruz e Sousa, que levou Bastide a colocá-lo, ainda que exageradamente, ao lado de Baudelaire, Stefan George e Mallarmé, reside, portanto, no fato de ter sido capaz de dar profundidade a um tema chavão de seu tempo.

Andrade Muricy, por sua vez, declara que “o aparecimento de *Broquéis* demarcou uma mutação climática radical na poesia brasileira” (1987, p.152), uma obra admirável, original e sem precedentes na literatura nacional. Mais recentemente, o crítico Antonio Candido (1999), a partir de uma avaliação equilibrada, ressalta o lugar único de Cruz e Sousa como grande escritor negro “sem mescla” na literatura nacional, sem que deixe de apontar, no entanto, algumas imperfeições técnicas presentes ao longo de sua obra:

Formado dentro da filosofia evolucionista, sofreu o impacto de Baudelaire e sentiu a atração do vago espiritualismo finissecular, que lhe permitiu elaborar poemas cheios de sugestiva nebulosidade. Tanto na vertente mais tipicamente simbolista, quanto na vertente ainda parnasiana, manifestou grande poder verbal, que chega à expressão palavrosa e até incoordenada (sobretudo nos poemas em prosa), mas é redimida aqui e ali pela felicidade dos achados poéticos. A coexistência do cinzelador, artífice de sonetos perfeitos, com o sonhador que procura alargar o limite das palavras em busca do indefinível, dá à sua obra um caráter curiosamente ambíguo, uma tensão espiritual pouco frequente na poesia do tempo. (CANDIDO, 1999, p. 62)

Evidentemente, seus opositores não deixaram de existir, até porque a linguagem cifrada e sugestiva dos simbolistas era radicalmente oposta à racionalidade e à objetividade que imperavam nas últimas décadas do século XIX, por isso era inevitável certa resistência pelo público leitor. Todavia, até os críticos mais resistentes à poética de Cruz e Sousa, como o intransigente José Veríssimo, à medida que iam se aprofundando acerca da produção literária do escritor simbolista, iam percebendo que havia ali algo que os fascinava. Com isso, ainda que por vias meio tortas, Veríssimo faz a seguinte declaração:

Se a poesia, como toda a arte, tende ao absoluto, ao vago, ao indefinido, ao menos das comoções que há de produzir em nós, quase estou em dizer que Cruz e Sousa foi um grande poeta, e os dons de clara expressão, à moda clássica, os supriu o sentimento recôndito, aflito, doloroso, sopitado, e por isso mesmo trágico, das suas aspirações de sonhador e de sua mesquinha condição de negro, de desgraçado, de miserável, de desprezado. É desse conflito pungente para uma alma sensibilíssima como a sua, e que, humilde de condição, se fez soberba e altiva para defender-se dos desprezos do mundo e das próprias humilhações, que nasce a espécie de alucinação da sua poesia, e que faz desta uma flor singular, e de rara distinção e colorido, de

perfume extravagante mas delicioso, no jardim de nossa poesia... (VERÍSSIMO, 1977, p. 97)

Se subtrairmos desse “quase estou em dizer que Cruz e Sousa foi um grande poeta”, confessado por Veríssimo, o preconceito advindo dos princípios naturalistas dominantes do momento em que foi escrito, entenderemos essa fala como um elogio da maior importância – Cruz e Sousa era de fato um grande poeta.

José Veríssimo com o seu modo de ser e a visão de mundo de seu tempo, sobretudo com seus preconceitos de intelectual erudito, não podia perceber que a suposta ausência de “dons de clara expressão, à moda clássica” era um forte indício de que havia deixado para trás os limites de uma literatura presa a velhos modelos clássicos. Daí não poder perceber uma expressão nova, cheia de estranha musicalidade, sugestiva que toma o lugar da expressão linear, direta, superficial de clássicos românticos e parnasianos (SILVEIRA, 1979, p. 34). Esses novos recursos poéticos empregados por Cruz e Sousa, dentre eles a enumeração, a escolha da sintaxe nominal em detrimento da sintaxe verbal, transgrediram os princípios canônicos de nossa literatura e permitiram que fossem plantadas aí as primeiras sementes de nossa modernidade literária que só aflorariam eficazmente em 1922, com a Semana de Arte Moderna.

Até a influência de Baudelaire ganhou um colorido especial nos versos de Cruz e Sousa, como pudemos ver. Ambos considerados iniciadores do Simbolismo em seus respectivos países tinham muitos pontos em comum e o principal deles foi o satanismo poético. No entanto, Cruz e Sousa entendia o satanismo também como uma possibilidade de violar os princípios éticos e estéticos vigentes no final do século XIX. Cruz e Sousa, semelhante a Baudelaire, sentiu-se excluído pela sociedade de seu tempo e se aproximou da concepção de poeta maldito de Baudelaire, mas transformou seu protesto racial em revolta estética. Sabe-se, no entanto, que a questão racial não foi o elemento determinante para o surgimento de uma nova ordem estética, dado que Cruz e Sousa entendia que a poesia encontrava-se na linguagem. Assim, o poeta sutilmente agrega às experimentações com a linguagem a sua participação na luta contra o preconceito racial do qual o negro era vítima no século XIX.

No entanto, por muito tempo, a obra de Cruz e Sousa foi mal avaliada, interpretada como uma obra sem nenhuma relação com o Brasil, principalmente pelos que a desconheciam por inteiro ou aspectos de sua vida que só com o tempo foram revelados. Muitos críticos só haviam lido a obra impressa até 1914, que compreendia *Broquéis*, *Faróis* e *Últimos Sonetos*,

na parte poética, e *Missal* e *Evocações*, na prosa, não conheciam, portanto, os versos abolicionistas de Cruz e Sousa, tampouco podiam avaliar o quanto foram transgressores de regras canônicas. Mesmo quando escrevia sobre seu próprio drama intelectual, marginalizado pela cor, como já se disse, no “Emparedado”, na realidade, relacionava-se diretamente com o Brasil e com o preconceito racial que achava que lugar de negro era na senzala.

Cruz e Sousa foi acusado também de não ter conseguido transpor as fronteiras do Parnasianismo. Vimos, no entanto, que sua obra era um ponto de convergência entre o passado parnasiano e o futuro modernista. Se, por um lado, manteve na obra em versos a predominância do soneto, com sua clássica fixidez de métrica, rima e estrofes, por outro, a maior liberdade de recursos sonoros e sintáticos desconstruiu por completo o modelo clássico de versificação. Com isso, ao mesmo tempo, ultrapassou os limites do Parnasianismo e antecipou recursos poéticos e a consciência da materialidade da linguagem escrita, que só emergiram de fato com as vanguardas do começo do século XX.

Quando Nestor Vitor disse que a influência de Cruz e Sousa não cessaria nunca no Brasil (VÍTOR, 1969, p. 468), foi uma acertada profecia, uma vez que até hoje podemos perceber a presença de recursos poéticos empregados por ele nas vozes de escritores negros contemporâneos como, por exemplo, Arnaldo Xavier e Ricardo Aleixo. A obra dessa nova geração de poetas assemelha-se, como já se disse, a um palimpsesto, onde ainda é possível ler na versão atual, escrito sobre outra já apagada, as marcas do texto original. E, assim, Cruz e Sousa continua se fazendo ouvir no canto desses poetas.

Outro aspecto por muito tempo silenciado foi a questão do erotismo. Affonso Romano de Sant’Anna diz em *O canibalismo amoroso* que não há desejo corpóreo no Simbolismo e que suas amadas estão todas mumificadas e dessexualizadas. No caso de Cruz e Sousa, Sant’Anna afirma que o desejo em seus poemas remete a um adormecimento dos sentidos, em que não há espaço para a realização sexual. Vive, portanto, um amor infeliz, interdito (SANT’ANNA, s/d, p. 164-166). No entanto, o erotismo perpassa toda obra de Cruz e Sousa. Num primeiro momento, esse desejo se dirigiu principalmente às mulheres brancas e inacessíveis para o sujeito lírico. O crítico Affonso Romano de Sant’Anna, por um lado, tem razão quando afirma que o amor para Cruz e Sousa era sempre algo interdito. Talvez esse estranho desejo seja a manifestação, simultaneamente, do próprio erotismo, que brota da transgressão do interdito. Afinal, Eros é esse ser dúbio, filho de Pênia (pobreza) e de Poros (recurso), daí essa eterna tensão entre falta e excesso, interdito e violação.

Por outro lado, podemos entender o desejo por essas musas ebúrneas como uma tentativa de transgressão de um interdito imposto por uma sociedade preconceituosa do século



XIX, denunciando assim a discriminação que era imposta aos negros. Diferentemente da interpretação de vários críticos, que viram nesse desejo por mulheres brancas uma alienação de Cruz e Sousa diante dos graves problemas raciais de seu tempo, entendemos que esse desejo interdito foi mais uma manifestação de protesto e de resistência por quem sabia-se negro num país que legalmente havia extinto o cativo, mas que na realidade os negros continuavam sendo tratados como escravos.

Vimos também, que nos primeiros livros de Cruz e Sousa, há uma predominância da cor branca em oposição à cor negra, que praticamente não aparece. Entretanto, ao longo de sua cronologia poética, percebemos que há mudança nessa polarização, isto é, o branco vai aos poucos desaparecendo e o negro vai tomando o lugar que antes era ocupado pela cor branca. Consequentemente, os poemas acerca da paixão pela beleza africana vão formando uma antítese daqueles primeiros destinados ao endeusamento da mulher branca.

O amor só se tornará acessível efetivamente quando o objeto da paixão do eu lírico for a mulher negra, uma resposta aos amores proibidos e inacessíveis pelas musas tudescas. Essa concretude do desejo sexual representa também o resgate de sua africanidade, mas sobretudo representará a própria expressão de vida, a força criadora da palavra.

Eros, assim, na poesia de Cruz e Sousa, não é apenas uma divindade mítica, mas principalmente o elemento motivador do ato de criação literária. Desse modo, vimos que o erotismo na obra do poeta catarinense nos remete à ideia de força geradora de sentidos. A erotização na sua poesia dirigida para o feminino esvazia a palavra de seu sentido primitivo, fazendo brotar outros novos sentidos observados na relação sinestésica entre som, cor e perfume. Octavio Paz afirma que “poesia e erotismo nascem dos sentidos, mas não terminam neles. Ao desdobrar-se, inventam configurações imaginárias: poemas e cerimônias” (PAZ, 1993. p. 11).

A poesia se confunde com o próprio Eros e semelhante a ele possui a mesma natureza geradora e transgressora, e na sua pulsão de escrever, perpetuará a vida. A obra de Cruz e Sousa, portanto, ao ser reconhecida e incorporada pelo cânone literário brasileiro, alcançou, assim, a glória desejada, cumpriu o desejo vaticinado pelo “poeta assinalado” nas súplicas de “Esquecimento”:

Ó meu verso, ó meu verso, ó meu orgulho,  
Meu tormento e meu vinho,  
Minha sagrada embriaguez e arrulho  
De aves formando ninho.

Verso que me acompanhas no Perigo  
Como lança preclara,  
Que este peito defende do inimigo  
Por estrada tão rara!

Ó meu verso, ó meu verso soluçante,  
Meu segredo e meu guia,  
Tem dó de mim cá no supremo instante  
Da suprema agonia.

Não te esqueças de mim, meu verso insano,  
Meu verso solitário,  
Minha terra, meu céu, meu vasto oceano,  
Meu templo, meu sacrário.

Embora o esquecimento vão, dissolva  
Tudo sempre no mundo,  
Verso! que ao menos o meu ser se envolva  
No teu amor profundo!  
(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 118)

## Referências Bibliográficas

- ALEIXO, Ricardo. *Trívio: poemas*. Belo Horizonte: Scriptum Livros, 2002.
- ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Rio de Janeiro: MEC, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Teatro de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo*. vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- ALVES, Uelinton Farias. *Reencontro com Cruz e Sousa*. Florianópolis: Papa-Livro, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Cruz e Sousa: Dante negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- AMARAL, Glória Carneiro do. “Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire” In: *Revista Travessia 26: Cruz e Sousa*. Publicação do Programa de Pós-Graduação e Literatura, UFSC, 1993. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/issue/view/1560>
- \_\_\_\_\_. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.
- ANDRADE, Goulart de. *Poesias: 1900/1905*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- ANDREUCCI, Álvares Gonçalves Antunes. “África, arte e liberdade: a poesia de Cruz e Sousa no contexto do Atlântico Negro” In: *Sankofa* n. 5, Revista de História da África e de estudos da diáspora africana, julho/2010. Disponível no site: <https://sites.google.com/site/revistasankofa/sankofa5/africa-arte-e-liberdade>.
- ARARIPE JÚNIOR, T. A. “Movimento literário do ano de 1893” In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. Vol. 3. Coleção de textos da língua portuguesa. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1963.
- ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. “A noite de Cruz e Sousa”. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ASSIS, Machado de. “A nova geração” In: *Obra completa*. vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- AUGUSTO, Ronald. “Cruz e Sousa: *make it new*” In: *Morcego cego: revista de estudo sobre poesia*. Ano 11, n.2. Florianópolis: Museu/Arquivo da Poesia Manuscrita, 1999.
- ÁVILA, Afonso. *O poeta e a consciência crítica*. Petrópolis: 1969.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

- \_\_\_\_\_. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARREIROS, Artur. “Carvalho Júnior” In: CARVALHO JÚNIOR, F. A. de. *Parisina*. Rio de Janeiro, Tip. de Agostinho Gonçalves Guimarães & C., 1879, p. 12.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guisnburg. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. *O grau zero da escritura: novos ensaios críticos*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. Vol. 4. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.
- \_\_\_\_\_. *Poetas do Brasil*. São Paulo: Edusp; Duas Cidades, 1997.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LPM, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *Dernières lettres inédites à sa mère*, Paris: Éditions Excelsior, 1926.
- \_\_\_\_\_. *As flores do mal*. (ed. bilíngue). Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Escritos íntimos*. Lisboa: Ed. Estampa, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris)*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BILAC, Olavo. *Obra reunida*. Organização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Editora Mundo Cristão, 1999.
- BOSI, Alfredo. “Poesia versus racismo” In: *Revista Estudos Avançados*, vol. 16, nº 44. São Paulo: IEA, jan./abr., 2002, p. 233-53.
- BRAYNER, Sonia. “Cruz e Sousa expressionista”. In: SOARES, Iaponan; MUZART, Zahidé L. *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1994.
- BRITO, Maria da Conceição Evaristo de. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1996.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Tradução de Marta Kirst. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- BUENO, Alexei. *Catálogo da exposição Cruz e Sousa, 100 anos de morte (1898 – 1998)*. Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1998.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. “Cruz e Sousa” In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil*. Vol. 1. Precursores. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.
- CANDIDO, Antonio. Os primeiros baudelairianos. In: *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Edusp, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Iniciação à literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CAPOBIANCO, Juan Marcello. “Cruz e Sousa e a poesia do século XX: por dentro do verso”. *Revista literatura em debate*. Vol. 5, n. 9, p. 01-45, ago. - dez. 2011. Disponível em <http://www.fw.uri.br/Rev.publicacoes/literaturaemdebate/index.php>. Acesso em 21 de abril de 2014.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. v. 6. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980. v. 2.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1944.
- CARVALHO, Ronald. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- CARVALHO JÚNIOR, Francisco Antônio de. *Parisina*. Rio de Janeiro, Tip. de J. Coursell, 1879.
- CHAUÍ, Marilena. “Laços de desejo” In: NOVAES, Adauto. (org.) *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
- CHALHUB, Samira. *Poética do erótico*. São Paulo: Ed. Escuta, 1993.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Coleção Fortuna Crítica, v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Cruz e Sousa: obra completa*. Organização Andrade Muricy; atualização Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- DICIONÁRIO DE MITOLOGIA GRECO-ROMANA. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

DOMINGUES, Petrônio. “Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica” In: *Mediações – Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005.

DUMOULIÉ, Camille. *O desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

DURANT, Will. *Nossa história clássica*, v. 2. Tradução de Mamede de Souza Freitas. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

DURIGAN, Jesus A. *Erotismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

GÓES, Fernando. “Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo” In: *O espelho infiel*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1966, p. 63-94.

GOLDHILL, Simon. *Amor, sexo & tragédia*. Tradução Cláudio Bardella. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1994.

GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. 8. ed. São Paulo: Record, 2012.

GRIECO, Agripino. *Evolução da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.

GUIMARÃES, Joaquim Pinheiro. *O Comendador*. Rio de Janeiro: Folhetim do *Jornal do Comércio*, abr./mai. 1856.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

HEGEL. *Estética: pintura e música*. 2. ed. Lisboa: Guimarães, 1974.

JAKOBSON, Roman. *Algumas questões de poética*. Tradução de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FAL/UFMG, 2009.

JUNQUEIRA, Ivan. “A arte de Baudelaire”. In: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

KLEIN, Fernando. *A anatomia da felicidade em Cruz e Sousa (1861-1898) – entre a filosofia de Schopenhauer (1788-1860) e a poesia de Baudelaire (1821-1867)*. Dissertação de Mestrado em Letras pela Universidade Estadual de Maringá, 2010.

LACAN, Jacques. *O seminário – VIII: a transferência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1992.

LEMINSKI, Paulo. *Cruz e Sousa: o negro branco*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

\_\_\_\_\_. “Poesia: paixão da linguagem” In: NOVAES, Adauto (org.) *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEMONS, Renato (org.). *Bem traçadas linhas: a história do Brasil em cartas pessoais*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2004.

LEVIN, Orna Messer. *Figurações do dândi*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

LINS, Vera. “Os simbolistas: virando o século”. In: *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, vol. 14, Belo Horizonte, UFMG, jan./jun., 2007.

- MACEDO, Joaquim Manuel de. *As vítimas algozes*. Rio de Janeiro, 1937.
- \_\_\_\_\_. “O cego”. In: *Teatro de José de Alencar e Joaquim Manuel de Macedo*. vol. 1. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.
- MARQUES, Marcelo P. “Amor erótico?” In: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/05-amor-platonico>.
- MENESES, Marcos Antonio. “Baudelaire: em busca de uma nova poesia” In: *Letras & Letras*, Uberlândia, jan. / jun., 2004, p. 81-101.
- MOISÉS, Massaud. *O simbolismo*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MORAES (org.), Marcos Antonio de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, 2000.
- MUNANGA, Kabengele. *Negritude: usos e sentidos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- MURICY, Andrade. “O Cisne negro Cruz e Sousa” In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*. Coleção Fortuna Crítica, v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. vol. 1. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- \_\_\_\_\_. “Atualidade de Cruz e Sousa”. In: CRUZ E SOUSA, João da. *Cruz e Sousa: obra completa*. Organização de Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MUZART, Zahidé L. “Defesa e luta: a poesia de Cruz e Sousa” In: SOARES, Iaponan; CARDOZO, Flávio José. *Cruz e Sousa: antologia*. Florianópolis: FCC, 1991.
- NOVAES, Adauto. (Org.) *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras; Rio de Janeiro: Funarte, 1990.
- OLIVEIRA NETO, Godofredo de. *Cruz e Sousa: o poeta alforriado*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- PAES, José Paulo. *Poesia erótica em tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PAZ, Octavio. *A chama dupla*. Tradução de José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- PESSANHA, José Américo Motta. “Platão: as várias faces do amor” In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- PLATÃO. “O Banquete” In: *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Tradução de Jorge Paleikat. Porto Alegre: Globo, 1945.
- POE, Edgar Allan. “O princípio poético”. In: *Poemas e ensaios*. 2. Ed. Rio de Janeiro, Globo, 1987.

- PORTELLA, Eduardo. “Aventura e Desengano da Periodização Literária”, In: *Jornal do Comércio*, 23 ago. 1959.
- RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2006.
- REIS, Cristiano Lima de Araujo. *O simbolismo de Cruz e Sousa: negritude, dor e satanismo*. Jundiaí, São Paulo: Editora In House, 2013.
- REVISTA TRAVESSIA, n. 26, 1993.
- RIGHI, Volnei José. *O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, 2006.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*, organizada e prefaciada por Néelson Romero, 5. ed. t. 1, Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1954.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. “O visionarismo satânico no poema em prosa de Cruz e Sousa: trabalho poético e marginalidade” In: *Teresa: revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais. Universidade de São Paulo, n. 1. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Aquele poeta negro” In: ALVES, Uelinton Farias. *Reencontro com Cruz e Sousa*. Florianópolis: Papa-Livro, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. “Um estranho no parnaso: grotesco, incompreensão e modernidade na poesia de Cruz e Sousa”. *Revista literatura em debate*, vol. 5, n. 9, p. 67-87. Ago-dez, 2011. Disponível em [www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigo/0309.pdf](http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigo/0309.pdf) Acessado em 21/09/2012.
- SAYERS, Raymond. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1958.
- \_\_\_\_\_. “O poeta negro no Brasil: o caso de João Cruz e Sousa” In: *Onze estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Brasília: INL, 1983.
- SECCHIN, Antonio Carlos. “Cruz e Sousa: o desterro do corpo”. In: *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.
- SILVA, João Pinto da. *História literária do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Globo, 1924.
- SILVA, Luiz (Cuti). “Evocações e seus óbices” In: *Morcego cego*, ano 11, nº 2, Revista de estudo sobre poesia, Florianópolis, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A consciência do impacto nas obras de Cruz e Sousa e de Lima Barreto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.



- SILVEIRA, Tasso da. “Cruz e Sousa e a crítica” In: *Cruz e Sousa*. Coleção Fortuna Crítica, v. 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979.
- SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória: vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Transparência da memória/Estórias de opressão: diálogos com a poesia brasileira contemporânea de autoria feminina*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2009.
- SOARES, Iaponan; MUZART, Zahidé L. (org.) *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: Ed. da UFSC, FCC ed., 1994.
- TELLES, Gilberto Mendonça. “Do polichinelo ao arlequim ou Cruz e Sousa a Mário de Andrade” In: SOARES, Iaponan; MUZART, Zahidé L (org.) *Cruz e Sousa: no centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: Ed. da UFSC, FCC ed., 1994.
- \_\_\_\_\_. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.
- TORRES, Marie-Hélène Catherine. “O culto do oculto” In: *Anuário de Literatura 1*, 1993, p. 81-88.
- \_\_\_\_\_. *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.
- TROYAT, Henri. *Baudelaire*. São Paulo: Scritta, 1995.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. 6ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- VÍTOR, Nestor. “O 25º aniversário da morte de Cruz e Sousa”. In: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 20 mar., 1923.
- \_\_\_\_\_. “A crítica de ontem”. In: *Obra crítica*. vol. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo imaginativo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. 2. ed. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- XAVIER, Arnaldo. *A roza da recvsa*. São Paulo: Pindaíba, 1982.
- ZILBERMAN, Regina. *Poeta e acrobata – um artista moderno. Cruz e Sousa por ocasião de seus 110 anos*. Glauks (UFV), v. 7, p. 36-52, 2007.

## ANEXOS

### No Inferno

Mergulhando a imaginação nos vermelhos Reinos feéricos e cabalísticos de Satã, lá onde Voltaire faz sem dúvida acender a sua ironia rubra como tropical e sanguíneo cáctus aberto, encontrei um dia Baudelaire, profundo e lívido, de clara e deslumbrada beleza, deixando flutuar sobre os ombros nobres a onda pomposa da cabeleira ardentemente negra, onde dir-se-ia viver e chamejar uma paixão.

A cabeça triunfante, majestosa, vertiginada por caprichos d'onipotência, circulada de uma auréola de espiritualização e erguida numa atitude de voo para as incoercíveis regiões do Desconhecido, apresentava, no entanto, imenso desolamento, aparências pungentes da angústia psíquica, fazendo evocar os vagos infinitos místicos, as supremas tristezas decadentes dos opulentos e contemplativos ocasos...

Como que a celeste imaculabilidade, a candidez elísea de um Santo e a extravagante, absurda e inquisidora intuição de um Demônio dormiam longa promiscuamente sonos magos naquela ideal e assinalada cabeça.

A face, branca e lânguida, escanhoadada como a de um grego, destacava calma, num vivo relevo, dentre a voluptuosa noite de azeviche molhado, poderosa e tépida, da ampla cabeleira.

Nos olhos dominadores e interrogativos, cheios de tenebroso esplendor magnético, pairava a ansiedade, uma expressão miraculosa, um sentimento inquietador e eterno do Nomadismo...

A boca, lasciva e violenta, rebelde, entreaberta num espasmo sonhador e alucinado, tinha brusca e revoltada expressão dantesca e simbolizava aspirar, sofregadamente, anelantemente, intensos desejos dispersos e insaciáveis.

Parecia-me surpreender nele grandes garras avassaladoras e grandes asas geniais arcangélicas que o envolviam todo, condoreiramente, num vasto manto soberano.

Era no esdrúxulo, luxuoso e luxurioso parque de Sombras do Inferno.

Em todo o ar, d'envolta com um cheiro resinoso e acre de enxofre, evaporizava-se uma azulada tenuidade brumosa, fazendo fugitivamente pensar no primitivo Caos donde lenta e gradativamente se geraram as cores e as formas...

Como que diluente, fina harmonia de violinos vagos abstrusamente errava em ritmos diabólicos...

Árvores esguias e compridíssimas, em alamedas intermináveis e sombrias, lembrando necrópoles, apresentavam troncos estranhos que tinham aspectos curiosos, conformações inimagináveis de enormes tóraxes humanos, fazendo pender fantásticas ramagens de cabelos revoltos, desgrenhados, como por estertorosa agonia e convulsão.

Pelas longas alamedas exóticas do fabuloso parque, deuses hirsutos, de patas caprinas e peluda testa cornóide, riam com um riso áspero de gonzo, numa dança macabra de gnomos, cabriolando bizarros.

De vez em quando, as suas asas fulgurantes, furta-cores e fortes, ruflavam e relampejavam...

Baudelaire, no entanto, suntuoso e constelado firmamento de alma refletindo em lagos esverdeados e mornos, donde fecundas e esquisitas vegetações como que sonâmbula e nebulosamente emergem, estava mudo, imóvel, com o seu perfil suavemente cinzelado e fino, fazendo lembrar a figura austera e altiva, a alada graça perfeita de um deus de cristal e bronze, – tranquilamente de pé, como num sólio real, na posição altanada de quem vai prosseguir nos excelsos caminhos dos inauditos Desígnios...

Por conhecer-lhe os ímpetos, as alucinações da audácia, as indomabilidades estesíacas, os alvoroços idiossincráticos da Fantasia, eu imaginava encontrá-lo, vê-lo revoltamente arrebatado para os convulsos Infinitos da Arte por potentes, negros e rebelados corcéis de guerra.

Mas, a sua atitude serena, concentrada, isolada de tudo traía a meditação absorvente, fundamental, que o encerrava transcendentemente no Mistério.

E eu, então, murmurei-lhe, quase em segredo:

– Charles, meu belo Charles voluptuoso e melancólico, meu Charles *nonchalant*, nevoento aquário de *spleen*, profeta muçulmano do Tédio, ó Baudelaire desolado, nostálgico e delicado! Onde está aquela rara, escrupulosa psicose de som, de cor, de aroma, de sensibilidade; a febre selvagem daqueles bravios e demoníacos cataclismos mentais; aquela infinita e arrebatadora Nevrose, aquela espiritual doença que te enervava e dilacerava? Onde está ela? Os tesouros d'ouro e diamante, as pedrarias e marchetarias do Ganges, as púrpuras e estrelas dos firmamentos indianos, que tu nababescamente possuístes, onde estão agora?

Ah! se tu soubesses com que encanto ao mesmo tempo delicioso e terrível, inefável, eu gozo todas as tuas complexas, indefiníveis músicas; os teus asiáticos e letíficos aromas de ópios e de nardos; toda a mirra arábica, todo o incenso litúrgico e estonteante, todo o ouro régio tesourial dos teus Sonhos Magos, magníficos e insatisfeitos; toda a tua frouxa morbidez, as doces preguiças aristocráticas e edênicas de decaído Arcajo enrugado pelas Antiguidades da Dor, mas inacessível e poderoso, mergulhado no caos fundo das Cismas e de cuja Onisciência e Onipotência divinas partem ainda, excelsamente, todos os Dogmas, todos os Castigos e Perdões!

Oh! que demorados e travorosos sabores experimento com o quebranto feminino 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, com todo o vácuo inquietante, desolador, inenarrável, dos desertos, flexibiliza-se vibratiza-se, adquire suavidades paradisíacas de açucenais sidéreos, do céu espiritualizado pelos mortuários círios roxos dos ocasos...

Açula-me a desvairadora sede, espicaça-me a ansiedade indomável de beber, de devorar, sorvo a sorvo, sofregadamente, o extravagante Vinho turvo, de lágrimas e sangue, que orvalha, como um suor de agonias, todas essas olímpicas e monstruosas florações do teu Orgulho.

Ah! se tu soubesses como eu intensamente sinto e intensamente percebo todos os teus alanceados, lacerados anseios, todas as suas absolutas tristezas dormentes e majestosas, o grande e longo chorar, o desmantelamento vertiginoso das tuas noites soturnas, as fascinadoras ondas febris e ambrosíacas da tua insana volúpia, as bizarras e milagrosos aspectos da tua Rebelião sagrada; a fulminativa ironia dolorida e gemente, que evoca melancolias de dobles pungentes de *Requiem aeternam* rolando através de um dia de sol e azul, vibrados numa torre branca junto ao Mar!... Como eu ouço religiosamente, com unção profunda, as tuas Preces soluçantes, as tuas convulsas orações do Amor! Como são fascinativos, tentadores e embriagantes os perfumosos falernos da tua sensação, os esquecidos Reinados enevoados e exóticos onde a tua clamante e evocativa Saudade implorativa e contemplativa canta, ondula e freme com lascívia e *nonchalance*! A tua inviolável e milenária Saudade, velha e antiga Rainha destronada, aventureira e famosa, que erra nos brumosos e vagos infinitos do Passado, como através das luas amarguradas e taciturnas do tempo. A tua lacinante Saudade de beduíno, perdida, peregrinante por países já adormecidos nas eras, remotos, longe, nos neblinamentos da Quimera, onde os teus desejos agitados e melancólicos tumultuam numa febre de mundos multiformes de germens, em estremecimentos sempiternos; onde as tuas carícias nervosas e felinas sibaritamente dormem ao sol e espojam-se com sensualidade, num excitação vital frenético de se perpetuarem com os aromas cálidos, com os cheiros fortes que impressionativos e afrodisíacos provocam, atacam, cocegam e ferem de extrema sensibilidade as tuas aflantes e capras narinas!

Ah! como eu supremamente vejo e sinto todo esse esplendor funambulesco e todas essas magnificências sinistras do teu *Pandemonium* e do teu *Te Deum*!

Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Augusto e tenebroso Vencido! Inolvidável Fidalgo de sonhos de imperecíveis elixires! Soberano Exilado do Oriente e do Letes! Três vezes com dolência clamado pelas fanfarras plangentes e saudosas da minha Evocação! Agora que estás livre, purificado pela Morte, das argilas pecadora, eu vejo sempre o teu Espírito errar, como veemente sensação luminosa, na Aleluia fúlgida dos Astros, nas pompas e chamas do Setentrião, talvez ainda sonhando, nos êxtases apaixonados do Sonho...

E a singular figura de Baudelaire, alta, branca, fecundada nas virgens florescências da Originalidade, continuava em silêncio, impassível, dolorosamente perdida e eternizada nas Abstrações supremas...

E, enquanto ele assim imergia no Intangível azul, 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 vertigem de diabolismos, os mais curiosos e simbólicos hieróglifos com a flexibilidade e deslocamento acrobático e mágico dos hirsutos corpos peludos e elásticos...

Mas, em meio do misterioso parque, elevava-se uma árvore estranha, mais alta e prodigiosa que as outras, cujos frutos acerbos e temerosos, flores do Mal, ébrias de aromas mornos e amargos, de dolências tristes e búdicas, de inebriamentos, de segredos perigosos, de emanações fatais e fugitivas, de fluidas de venenosas mancenilhas, deixavam languidamente escorrer pétalas um óleo flamejante.

E esse óleo luminoso e secreto, escorrendo com abundância pelo maravilhoso parque do Inferno, formava então os rios fosforescentes d Imaginação, onde a almas dos Meditativos e Sonhadores, tantalizadas de tédio, ondulavam e vagavam insaciavelmente...

(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 607)

## Dor Negra

E como os Areais eternos sentissem fome e sentissem sede de flagelar, devorando com as suas mil bocas tórridas todas as rosas da Maldição e do Esquecimento infinito, lembraram-se, então, simbolicamente da África!

Sanguinolento e negro, de lavas e de trevas, de torturas e de lágrimas, como o estandarte mítico do Inferno, de signo de brasão de fogo e de signo de abutre de ferro, que existir é esse, que as pedras rejeitam, e pelo qual até mesmo a próprias estrelas choram em vão milenariamente?!

Que as estrelas e as pedras, horripelmente mudas, impassíveis, já sem dúvida que por milênios se sensibilizaram diante de tua Dor inconcebível, Dor que de tanto ser Dor perdeu já a visão, o entendimento de o ser, tomou decerto outra ignota sensação de Dor, como um cego ingênito que tanto e tanto abismo ter de cego sente e vê na Dor uma outra compreensão da Dor e olha e palpa, tateia um outro mundo de outra mais original, mais nova Dor.

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 com o duro coturno egoístico das Civilizações, em nome, no nome falso e mascarado de uma ridícula e rota liberdade, e metendo-te ferros em brasa pela boca e metendo-te ferros em brasa pelos olhos e dançando e saltando macabramente sobre o lodo argilo dos cemitérios do teu Sonho.

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, fundido convulsamente e espasmodicamente à lua na cópula tremenda dos eclipses da Morte, à hora em que os estranhos corcéis colossais da Destruição, da Devastação, pelo Infinito galopam, galopam, colossais, colossais...

(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 563)

## Emparedado

Ah! Noite! feiticeira Noite! ó Noite misericordiosa, coroada no trono das Constelações pela tiara de prata e diamantes do Luar, Tu, que ressuscitas dos sepulcros solenes do Passado tantas Esperanças, tantas Ilusões, tantas e tamanhas Saudades, ó Noite! Melancólica! Soturna! Voz triste, recordativamente triste, de tudo o que está morto, acabado, perdido nas correntes eternas dos abismos bramantes do Nada, ó Noite meditativa! fecunda-me, penetra-me dos fluidos magnéticos do grande Sonho das tuas Solidões panteístas e assinaladas, dá-me as tuas brumas paradisíacas, dá-me os teus cismares de Monja, dá-me as tuas asas reveladoras, dá-me as tuas auréolas tenebrosas, a eloquência de ouro das tuas Estrelas, a profundidade misteriosa dos teus sugestionadores fantasmas, todos os surdos soluços que rugem e rasgam o majestoso Mediterrâneo dos teus evocativos e pacificadores Silêncios!

Uma tristeza fina e incoercível errava nos tons violáceos vivos daquele fim suntuoso de tarde aceso ainda nos vermelhos sanguíneos, cuja cor cantava-me nos olhos, quente, inflamada, na linha longe dos horizontes em largas faixas rutilantes.

O fulvo e voluptuoso Rajá celeste derramara além os fugitivos esplendores da sua magnificência astral e rendilhara d'alto e de leve as nuvens da delicadeza arquitetural, decorativa, dos estilos manuelinos.

Mas as ardentes formas da luz pouco a pouco quebravam-se, velavam-se e os tons violáceos vivos, destacados mais agora flagrantemente crepusculavam a tarde, que expirava anelante, num anseio indefinido, vago, dolorido, de inquieta aspiração e de inquieto sonho...

E, descidas, afinal, as névoas, as sombras claustrais da noite, tímidas e vagarosas Estrelas começavam a desabrochar florescentemente, numa tonalidade peregrina e nebulosa de brancas e erradias fadas de Lendas...

Era aquela, assim religiosa e enevoadá, a hora eterna, a hora infinita da Esperança...

Eu ficara a contemplar, como que sonambulizado, como o espírito indeciso e febricitante dos que esperam, a avalanche de impressões e de sentimentos que se acumulavam em mim à proporção que a noite chegava com o séquito radiante e real das fabulosas Estrelas.

Recordações, desejos, sensações, alegrias, saudades, triunfos passavam-me na Imaginação como relâmpagos sagrados e cintilantes do esplendor litúrgico de pálios e viáticos, de casulas e dalmáticas fulgurantes, de tochas acesas e fumosas, de turbulos cinzelados, numa procissão lenta, pomposa, em aparatos cerimoniais, de Corpus Christi, ao fundo longínquo de uma província sugestiva e serena, pitorescamente aureolada por mares cantantes. Vinha-me à flor melindrosa dos sentidos a melopeia, o ritmo fugidio de momentos, horas, instantes, tempos deixados para trás na arrebatada confusão do mundo.

Certos lados curiosos, expressivos e tocantes do Sentimento, que a lembrança venera e santifica; lados virgens, de majestade significativa, parecia-me surgirem do suntuoso fundo estrelado daquela noite larga, da amplidão saudosa daqueles céus...

Desdobrava-se o vasto silforama opulento de uma vida inteira, circulada de acidentes, de longos lances tempestuosos, de desolamentos, de palpitações ignoradas, como do rumor, das aclamações e dos fogos de cem cidades tenebrosas de tumulto e de pasmo...

Era como que todo o branco idílio místico da adolescência, que de um tufo claro de nuvens, em Imagens e Visões do Desconhecido, caminhava para mim, leve, etéreo, através das imutáveis formas.

Ou, então, massas cerradas, compactas de harmonias wagnerianas, que cresciam, cresciam, subiam em gritos, em convulsões, em alaridos nervosos, em estrépitos nervosos, em sonoridades nervosas, em

dilaceramentos nervosos, em catadupas vertiginosas de vibrações, ecoando longe e alastrando tudo, por entre a delicada alma sutil dos ritmos religiosos, alados, procurando a serenidade dos Astros...

As Estrelas, d'alto, claras, pareciam cautelosamente escutar e sentir, com os caprichos de relicários inviolados da sua luz, o desenvolvimento mudo, mas intenso, a abstrata função mental que estava naquela hora se operando dentro de mim, como um fenômeno de aurora boreal que se revelasse no cérebro, acordando chamas mortas, fazendo viver ilusões e cadáveres.

Ah! aquela hora era bem a hora infinita da Esperança!

De que subterrâneos viera eu já, de que torvos caminhos, trôpego de cansaço, as pernas bambaleantes, com a fadiga de um século, recalando nos tremendos e majestosos Infernos do Orgulho o coração lacerado, ouvindo sempre por toda a parte exclamarem as vãs e vagas bocas: Esperar! Esperar! Esperar!

Por que estradas caminhei, monge hirto das desilusões, conhecendo os gelos e os fundamentos da Dor, dessa Dor estranha, formidável, terrível, que canta e chora Réquiens nas árvores, nos mares, nos ventos, nas tempestades, só e taciturnamente ouvindo: Esperar! Esperar! Esperar!

Por isso é que essa hora sugestiva era para mim então a hora da Esperança, que evocava tudo quanto eu sonhara e se desfizera e vagara e mergulhara no Vácuo... Tudo quanto eu mais eloquentemente amara com o delírio e a fé suprema de solenes assinalamentos e vitórias.

Mas as grandes ironias trágicas germinadas do Absoluto, conclamadas, em anátemas e deprecações inquisitoriais cruzadas no ar violentamente em línguas de fogo, caíram martirizantes sobre a minha cabeça, implacáveis como a peste.

Então, à beira de caóticos, sinistros despenhadeiros, como outrora o doce e arcangélico Deus Negro, o trimegisto, de cornos agrogalhados, de fagulhantes, estriadas asas enigmáticas, idealmente meditando a Culpa imeditável; então, perdido, arrebatado dentre essas mágicas e poderosas correntes de elementos antipáticos que a Natureza regulariza, e sob a influência de desconhecidos e venenosos filtros, a minha vida ficou como a longa, muito longa véspera de um dia desejado, anelado, ansiosamente, inquietamente desejado, procurado através do deserto dos tempos, com angústia, com agonia, com esquisita e doentia nevrose, mas que não chega nunca, nunca!!

Fiquei como a alma velada de um cego onde os tormentos e os flagelos amargamente vegetam como cardos hirtos. De um cego onde parece que vaporosamente dormem certos sentimentos que só com a palpitante vertigem, só com a febre matinal da luz clara dos olhos acordariam; sentimentos que dormem ou que não chegaram jamais a nascer, porque a densa e amortalhante cegueira como que apagou para sempre toda a claridade serena, toda a chama original que os poderia fecundar e fazer florir na alma...

Elevando o Espírito a amplidões inacessíveis, quase que não vi esses lados comuns da Vida humana, e, igual ao cego, fui sombra, fui sombra!

Como os martirizados de outros Gólgotas mais amargos, mais tristes, fui subindo a escavada montanha, através de urzes eriçadas, e de brenhas, como os martirizados de outros Gólgotas mais amargos, mais tristes.

De outros Gólgotas mais amargos subindo a montanha imensa – vulto sombrio, tetro, extra-humano! – a face escorrendo sangue, a boca escorrendo sangue, o peito escorrendo sangue, as mãos escorrendo sangue, o flanco escorrendo sangue, os pés escorrendo sangue, sangue, sangue, caminhando para tão longe, para muito longe, ao rumo infinito das regiões melancólicas da Desilusão e da Saudade, transfiguradamente iluminado pelo sol augural dos Destinos!...

E, abrindo e erguendo em vão os braços desesperados em busca de outros braços que me abrigassem; e abrindo e erguendo em vão os braços desesperados que já nem mesmo a milenária cruz do Sonhador da Judéia encontravam para repousarem pregados e dilacerados, fui caminhando, caminhando, sempre com um nome estranho convulsamente murmurado nos lábios, um nome augusto que eu encontrara não sei em que Mistério, não sei em que prodígios de Investigação e de Pensamento profundo: – o sagrado nome da Arte, virginal e circundada de loureirais e mirtos e palmas verdes e hosanas, por entre constelações.

Mas, foi apenas bastante todo esse movimento interior que pouco a pouco me abalava, foi apenas bastante que eu consagrasse a vida mais fecundada, mais ensanguentada que tenho, que desse todos os meus mais íntimos, mais recônditos carinhos, todo o meu amor ingênito, toda a legitimidade do meu sentir a essa

translúcida Monja de luar e sol, a essa incoercível Aparição, bastou tão pouco para que logo se levantassem todas as paixões da terra, tumultuosas como florestas cerradas, proclamando por brutas, titânicas trombetas de bronze o meu nefando Crime.

Foi bastante pairar mais alto, na obscuridade tranquila, na consoladora e doce paragem das Idéias, acima das graves letras maiúsculas da Convenção, para alvoroçarem-se os Preceitos, irritarem-se as Regras, as Doutrinas, as Teorias, os Esquemas, os Dogmas, armados e ferozes, de cataduras hostis e severas.

Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d'África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal!

Surgido de bárbaros, tinha de domar outros mais bárbaros ainda, cujas plumagens de aborígine alacramente flutuavam através dos estilos.

Era mister romper o Espaço toldado de brumas, rasgar as espessuras, as densas argumentações e saberes, desdenhar os juízos altos, por decreto e por lei, e, enfim, surgir...

Era mister rir com serenidade e afinal com tédio dessa celulazinha bitolar que irrompe por toda a parte, salta, fecunda, alastra, explode, transborda e se propaga.

Era mister respirar a grandes haustos na Natureza, desafogar o peito das opressões ambientes, agitar desassombadamente a cabeça diante da liberdade absoluta e profunda do Infinito.

Era mister que me deixassem ao menos ser livre no Silêncio e na Solidão. Que não me negassem a necessidade fatal, imperiosa, ingênita de sacudir com liberdade e com volúpia os nervos e desprender com largueza e com audácia o meu verbo soluçante, na força impetuosa e indomável da Vontade.

O temperamento que rugia, bramava dentro de mim, esse, que se operasse: precisava, pois, tratados, largos in-fólios, toda a biblioteca da famosa Alexandria, uma Babel e Babilônia de aplicações científicas e de textos latinos para sarar...

Tornava-se forçoso impor-lhe um compêndio admirável, cheio de sensações imprevistas, de curiosidades estéticas muito lindas e muito finas – um compêndio de geometria!

O temperamento entortava muito para o lado da África: – era necessário fazê-lo endireitar inteiramente para o lado Regra, até que o temperamento regulasse certo como um termômetro!

Ah! incomparável espírito das estreitezas humanas, como és secularmente divino!

As civilizações, as raças, os povos digladiam-se e morrem minados pela fatal degenerescência do sangue, despedaçados, aniquilados no pavoroso túnel da Vida, sentindo o horror sufocante das supremas asfixias.

Um veneno corrosivo atravessa, circula vertiginosamente os poros dessa deblaterante humanidade que se veste e triunfa com as púrpuras quentes e funestas da guerra!

Povos e povos, no mesmo fatal e instintivo movimento da conservação e propagação da espécie, frivolamente lutam e proliferam diante da Morte, no ardor dos conúbios secretos e das batalhas obscuras, do frenesi genital, animal, de perpetuarem as seivas, de eternizarem os germens.

Mas, por sobre toda essa vertigem humana, sobre tanta monstruosa miséria, rodando, rodoinhando, lá e além, na vastidão funda do Mundo, alguma cousa da essência maravilhosa da Luz paira e se perpetua, fecundando e inflamando os séculos com o amor indelével da Forma.

É do sabor prodigioso dessa essência, vinda de bem remotas origens, que raros Assinalados experimentam, envoltos numa atmosfera de eterificações, de visualidades inauditas, de surpreendentes abstrações e brilhos, radiando nas correntes e forças da Natureza, vivendo nos fenômenos vagos de que a Natureza se compõe, nos fantasmas dispersos que circulam e erram nos seus esplendores e nas suas trevas, conciliados supremamente com a Natureza.

E, então, os temperamentos que surgissem, que viessem, limpos de mancha, de mácula, puramente lavados para as extremas perfectibilidades, virgens, sãos e impetuosos para as extremas fecundações, com a



virtude eloquente de trazerem, ainda sangradas, frescas, úmidas das terras germinais do Idealismo, as raízes vivas e profundas, os germens legítimos, ingênitos, do Sentimento.

Os temperamentos que surgissem: – podiam ser simples, mas que essa simplicidade acusasse também complexidade, como as claras *Iliadas* que os rios cantam.

Mas igualmente podiam ser complexos, trazendo as inéditas manifestações do Indefinido, e intensos, intensos sempre, sintéticos e abstratos, tendo esses inexprimíveis segredos que vagam na luz, no ar, no som, no aroma, na cor e que só a visão delicada de um espírito artístico assinala.

Poderiam também parecer obscuros por serem complexos, mas ao mesmo tempo serem claros nessa obscuridade por serem lógicos, naturais, fáceis, de uma espontaneidade sincera, verdadeira e livre na enunciação de sentimentos e pensamentos, da concepção e da forma, obedecendo tudo a uma grande harmonia essencial de linhas sempre determinativas da índole, da feição geral de cada organização.

Os lados mais carregados, mais fundamente cavados dos temperamentos sangrentos, fecundados em origens novas de excepcionalidades, não seriam para complicar e enturvecer mais as respectivas psicologias; mas apenas para torná-las claras, claras, para dar, simplesmente, com a máxima eloquência, dessas próprias psicologias, toda a evidência, toda a intensidade, todo o absurdo e nebuloso *Sonho*...

Dominariam assim, venceriam assim, esses *Sonhadores*, os reservados, eleitos e melancólicos *Reinados do Ideal*, apenas, unicamente por fatalidades impalpáveis, imprescritíveis, secretas, e não por justaposições mecânicas de teorias e didatismos obsoletos.

Os caracteres nervosos mais sutis, mais finos, mais vaporosos, de cada temperamento, perder-se-iam, embora, na vaga truculenta, pesada, da multidão inexpressiva, confusa, que burburinha com o seu lento ar parado e vazio, conduzindo em seu bojo a concupiscência bestial enroscada como um sátiro, com a alma gasta, olhando molemente para tudo com os seus dois pequeninos olhos gulosos de símio.

Mas, a paixão inflamada do *Ignoto* subiria e devoraria reconditamente todos esses *Imaginativos* dolentes, como se eles fossem abençoada zona ideal, preciosa, guardando em sua profundidade o orientalismo de um tesouro curioso, o relicário mágico do *Imprevisto* – abençoada zona saudosa, plaga d'ouro sagrada, para sempre sepulcralmente fechada ao sentimento herético, à bárbara profanação dos sacrílegos.

Assim é que eu sonhara surgirem todas essas aptidões, todas essas feições singulares, dolorosas, irrompendo de um alto princípio fundamental distinto em certos traços breves, mas igual, uno, perfeito e harmonioso nas grandes linhas gerais.

Essa é que fora a lei secreta, que escapara à percepção de filósofos e doutos, do verdadeiro temperamento, alheio às orquestrações e aos incensos aclamatórios da turba profana, porém alheio por causa, por sinceridade de penetração, por subjetivismo mental sentido à parte, vivido à parte, – simples, obscuro, natural – como se a humanidade não existisse em torno e os nervos, a sensação, o pensamento tivessem latente necessidade de gritar alto, de expandir e transfundir no espaço, vivamente, a sua psicose atormentada.

Assim é que eu via a *Arte*, abrangendo todas as faculdades, absorvendo todos os sentidos, vencendo-os, subjugando-os amplamente.

Era uma força oculta, impulsiva, que ganhara já a agudeza picante, acre, de um apetite estonteante e a fascinação infernal, tóxica, de um fugitivo e deslumbrador pecado...

Assim é que eu a compreendia em toda a intimidade do meu ser, que eu sentia em toda a minha emoção, em toda a genuína expressão do meu Entendimento – e não uma espécie de iguaria agradável, saborosa, que se devesse dar ao público em doses e no grau e qualidade que ele exigisse, fosse esse público simplesmente um símbolo, um bonzo antigo, taciturno e cor de oca, uma expressão serôdia, o público A+B, cujo consenso a *Convenção* em letras maiúsculas decretara.

Afinal, em tese, todas as ideias em *Arte* poderiam ser antipáticas, sem preconcebimentos a agradar, o que não queria dizer que fossem más.

No entanto, para que a *Arte* se revelasse própria, era essencial que o temperamento se desprendesse de tudo, abrisse voos, não ficasse nem continuativo nem restrito, dentro de vários moldes consagrados que tomaram já a significação representativa de *clichés* oficiais e antiquados.

Quanto a mim, originalmente foi crescendo, alastrando o meu organismo, numa veemência e num ímpeto de vontade que se manifesta, num dilúvio de emoção, esse fenômeno de temperamento que com sutilezas e delicadezas de névoas alvoraes vem surgindo e formando em nós os maravilhosos Encantamentos da Concepção.

O Desconhecido me arrebatara e surpreendera e eu fui para ele instintiva e intuitivamente arrastado, insensível então aos atritos da frivolidade, indiferente, entediado por índole diante da filúcia letrada, que não trazia a expressão viva, palpitante, da chama de uma fisionomia, de um tipo afirmativamente eleito.

Muitos diziam-se rebelados, intransigentes – mas eu via claro as *ficelles* dessa rebeldia e dessa intransigência. Rebelados, porque tiveram fome uma hora apenas, as botas rotas um dia. Intransigentes, por despeito, porque não conseguiam galgar as fúteis, para eles gloriosas posições que os outros galgavam...

Era uma politicazinha engenhosa de medíocres, de estreitos, de tacanhos, de perfeitos imbecilizados ou cínicos, que faziam da Arte um jogo capcioso, maneiroso, para arranjar relações e prestígio no meio, de jeito a não ofender, a não fazer corar o diletantismo das suas ideias. Rebeldias e intransigências em casa, sob o teto protetor, assim uma espécie de ateísmo acadêmico, muito demolidor e feroz, com ladainhas e amuletos em certa hora para livrar da trovoada e dos celestes castigos imponderáveis!

Mas, uma vez cá fora à luz crua da Vida e do Mundo, perante o ferro em brasa da livre análise, mostrando logo as curvaturas mais respeitadas, mais gramaticais, mais clássicas, à decrépita Convenção com letras maiúsculas.

Um ou outro, pairando, no entanto, mais alto no meio, tinha manhas de raposa fina, argúcia, vivacidades satânicas, no fundo, frívolas, e que a maior parte, inteiramente oca, sem penetração, não sentia. Fechava sistematicamente os olhos para fingir não ver, para não sair dos seus cômodos pacatos de aclamado banal, fazendo esforço supremo de conservar a confusão e a complicação no meio, transtornar e estontear aquelas raras e adolescentes cabeças que por acaso aparecessem já com algum nebuloso segredo.

Um ou outro tinha a habilidade quase mecânica de apanhar, de recolher do tempo e do espaço as ideias e os sentimentos que, estando dispersos, formavam a temperatura burguesa do meio, portanto corrente já, e trabalhar algumas páginas, alguns livros, que, por trazerem ideias e sentimentos homogêneos dos sentimentos e ideias burguesas, aqueciam, alvoroçavam, atordoavam o ar de aplausos...

Outros, ainda, adaptados às épocas, aclimados ao modo de sentir exterior; ou, ainda por mal compreendido ajeitamento, fazendo absoluta apostasia do seu sentir íntimo, próprio, iludidos em parte; ou, talvez, evidenciando com flagrância, traindo assim o fundo fútil, sem vivas, entranhadas raízes de sensibilidade estética, sem a ideal radicalização de sonhos ingenuamente fecundados e quint'essenciados na alma, das suas naturezas passageiras, desaparecidas de certos movimentos inevitáveis da estesia, que imprimem, por fórmulas fatais, que arrancam das origens profundas, com toda a sanguinolenta verdade e por causas fugidias a toda e qualquer análise, tudo o quanto se sente e pensa de mais ou menos elevado e completo.

Mistificadores afetados de *canaille* por tom, por modernismos falhos apanhados entre os absolutamente fracos, os pusilânimes de têmpera no fundo, e que, no entanto, tanto aparentam correção e serena força própria.

Naturezas vacilantes e mórbidas, sem a integração final, sem mesmo o equilíbrio fundamental do próprio desequilíbrio e, ainda mais do que tudo, sem esse poder quase sobrenatural, sem esses atributos excepcionais que gravam, que assinalam de modo estranho, às chamejantes e intrínsecas obras d'Arte, o caráter imprevisível, extra-humano, do Sonho.

Hábeis *viveurs*, jeitosos, sagazes, acomodaticios, afetando pessimismos mais por desequilíbrio que por fundamento, sentindo, alguns, até à saciedade, a atropelação do meio, fingindo desprezá-lo, aborrecê-lo, odiá-lo, mas mergulhando nele com frenesi, quase com delírio, mesmo com certa volúpia maligna de frouxos e de nulos que trazem num grau muito apurado a faculdade animal do instinto de conservação, a habilidade de nadadores destros e intrépidos nas ondas turvas dos cálculos e efeitos convencionais.

Tal, desse modo, um prestidigitador ágil e atilado colhe e prende, com as miragens e truques da nigromancia, a frívola atenção passiva de um público dócil e embasbacado.

Insipientes, uns, obscenamente cretinos, outros, devorados pela desoladora impotência que os torna lívidos e lhes dilacera os fígados, eu bem lhes percebo as psicologias subterrâneas, bem os vejo passar, todos,

todos, todos, d'olhos oblíquos, numa expressão fisionômica azeda e vesga de despeito, como errantes duendes da Meia-Noite, verdes, escarlates, amarelos e azuis, em vão grazinando e chocalhando na treva os guizos das sarcásticas risadas...

Almas tristes, afinal, que se diluem, que se acabam, num silêncio amargo, numa dolorosa desolação, murchas e doentias, na febre fatal das desorganizações, melancolicamente, melancolicamente, como a decomposição de tecidos que gangrenaram, de corpos que apodreceram de um modo irremediável e não podem mais viçar e florir sob as refulgências e sonoridades dos finíssimos ouros e cristais e safiras e rubis incendiados do Sol...

Almas lassas, debochadamente relaxadas, verdadeiras casernas onde a mais rasgada libertinagem não encontra fundo; almas que vão cultivando com cuidado delicadas infamiazinhas como áspides galantes e curiosas e que de tão baixas, de tão rasas que são nem merecem a magnificência, a majestade do Inferno!

Almas, afinal, sem as chamas misteriosas, sem as névoas, sem as sombras, sem os largos e irisados resplendores do Sonho – supremo Redentor eterno!

Tudo um ambiente dilacerante, uma atmosfera que sufoca, um ar que aflige e dói nos olhos e asfixia a garganta como uma poeira triste, muito densa, muito turva, sob um meio-dia ardente, no atalho ermo de vila pobre por onde vai taciturnamente seguindo algum obscuro enterro de desgraçado...

Eles riem, eles riem e eu caminho e sonho tranquilo! pedindo a algum belo Deus d'Estrelas e d'Azul, que vive em tédios aristocráticos na Nuvem, que me deixe serenamente e humildemente acabar esta Obra extrema de Fé e de Vida!

Se alguma nova ventura conheço é a ventura intensa de sentir um temperamento, tão raro me é dado sentir essa ventura. Se alguma cousa me torna justo é a chama fecundadora, o eflúvio fascinador e penetrante que se exala de um verso admirável, de uma página de evocações, legítima e sugestiva.

O que eu quero, o que eu aspiro, tudo por quanto anseio, obedecendo ao sistema arterial das minhas Intuições, é a Amplidão livre e luminosa, todo o Infinito, para cantar o meu Sonho, para sonhar, para sentir, para sofrer, para vagar, para dormir, para morrer, agitando ao alto a cabeça anatematizada, como Otelo nos delírios sangrentos do Ciúme...

Agitando ainda a cabeça num derradeiro movimento de desdém augusto, como nos cismáticos ocasos os desdêns soberanos do sol que ufanamente abandona a terra, para ir talvez fecundar outros mais nobres e ignorados hemisférios...

Pensam, sentem, estes, aqueles. Mas a característica que denota a seleção de uma curiosa natureza, de um ser d'arte absoluto, essa, não a sinto, não a vejo, com os delicados escrúpulos e suscetibilidades de uma flagrante e real originalidade sem escolas, sem regulamentações e métodos, sem *cotterie* e anais de crítica, mas com a força germinal poderosa de virginal afirmação viva.

D'alto a baixo, rasgam-se os organismos, os instrumentos da autópsia psicológica penetram por tudo, sondam, perscrutam todas as células, analisam as funções mentais de todas as civilizações e raças; mas só escapam à penetração, à investigação desses positivos exames a tendência, a índole, o temperamento artístico, fugidios sempre e sempre imprevisos, porque são casos particulares de seleção na massa imensa dos casos gerais que regem e equilibram secularmente o mundo.

Desde que o Artista é um isolado, um esporádico, não adaptado ao meio, mas em completa, lógica e inevitável revolta contra ele, num conflito perpétuo entre a sua natureza complexa e a natureza oposta do meio, a sensação, a emoção que experimenta é de ordem tal que foge a todas as classificações e casuísticas, a todas as argumentações que, parecendo as mais puras e as mais exaustivas do assunto, são, no entanto, sempre deficientes e falsas.

Ele é o supercivilizado dos sentidos, mas como que um supercivilizado ingênito, transbordado do meio, mesmo em virtude da sua percuciente agudeza de visão, da sua absoluta clarividência, da sua inata perfectibilidade celular, que é o gérmen fundamental de um temperamento profundo.

Certos espíritos d'Arte assinalaram-se no tempo veiculado pela hegemonia das raças, pela preponderância das civilizações, tendo, porém, em toda a parte, um valor que era universalmente conhecido e

celebrizado, porque, para chegar a esse grau de notoriedade, penetrou primeiro nos domínios do oficialismo e da *cotterie*.

Os de Estética emotiva e exótica, os *gueux*, os requintados, os sublimes iluminados por um clarão fantástico, como Baudelaire, como Poe, os surpreendentes da Alma, os imprevistos missionários supremos, os inflamados, devorados pelo Sonho, os clarividentes e evocativos, que emocionalmente sugestionam e acordam luas adormecidas de Recordações e de Saudades, esses ficam imortalmente cá fora, dentre as augustas vozes apocalípticas da Natureza, chorados e cantados pelas Estrelas e pelos Ventos!

Ah! benditos os Reveladores da Dor infinita! Ah! soberanos e invulneráveis aqueles que, na Arte, nesse extremo requinte de volúpia, sabem transcendentalizar a Dor, tirar da Dor a grande Significação eloquente e não amesquinhá-la e desvirginá-la!

A verdadeira, a suprema força d'Arte está em caminhar firme, resoluta, inabalável, sereno através de toda a perturbação e confusão ambiente, isolado no mundo mental criado, assinalando com intensidade e eloquência o mistério, a predestinação do temperamento.

É preciso fechar com indiferença os ouvidos aos rumores confusos e atropelantes e engolfar a alma, com ardente paixão e fé concentrada, em tudo o que se sente e pensa com sinceridade, por mais violenta, obscura ou escandalosa que essa sinceridade à primeira vista pareça, por mais longe das normas prestabelecidas que a julguem – para então assim mais elevadamente estrelar os Infinitos da grande Arte, da grande Arte que é só, solitária, desacompanhada das turbas que chasqueiam, da matéria humana doente que convulsiona dentro das estreitezas asfixiantes do seu torvo caracol.

Até mesmo, certos livros, por mais exóticos, atraentes, abstrusos, que sejam, por mais aclamados pela trompa do momento, nada podem influir, nenhuma alteração podem trazer ao sentimento geral de ideias que se constituíram sistema e que afirmam, de modo radical, mas simples, natural, por mais exagerado que se suponha, a calma justa das convicções integrais, absolutas, dos que seguem impavidamente a sua linha, dos que, trazendo consigo imaginativo espírito de Concepção, caminham sempre com tenacidade, serenamente, imperturbáveis aos apupos inofensivos, sem tonturas de fascinação efêmera, sentindo e conhecendo tudo, com os olhos claros levantados e sonhadores cheios de uma radiante ironia mais feita de demência, de bondade do que de ódio.

O Artista é que fica muitas vezes sob o signo fatal ou sob a auréola funesta do ódio, quando no entanto o seu coração vem transbordando de Piedade, vem soluçando de ternura, de compaixão, de misericórdia, quando ele só parece mau porque tem cóleras soberbas, tremendas indignações, ironias divinas que causam escândalos ferozes, que passam por blasfêmias negras, contra a Infâmia oficial do Mundo, contra o vício hipócrita, perverso, contra o postíço sentimento universal mascarado de Liberdade e de Justiça.

Nos países novos, nas terras ainda sem tipo étnico absolutamente definido, onde o sentimento d'Arte é silvícola, local, banalizado, deve ser espantoso, estupendo o esforço, a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue e que traz consigo, além da condição inviável do meio, a qualidade fisiológica de pertencer, de proceder de uma raça que a ditadora ciência d'hipóteses negou em absoluto para as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita.

Deus meu! por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropelados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadora, irrevogável!

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre?

Ah! esta minúscula humanidade, torcida, enroscada, assaltando as almas com a ferocidade de animais bravios, de garras aguçadas e dentes rijos de carnívoro, é que não pode compreender-me.

Sim! tu é que não podes entender-me, não podes irradiar, convulsionar-te nestes efeitos com os arcaísmos duros da tua compreensão, com a carcaça paleontológica do Bom Senso.

Tu é que não podes ver-me, atender-me, sentir-me, dos limites da tua toca de primitivo, armada do bordão simbólico das convicções pré-históricas, patinhando a lama das teorias, a lama das conveniências equilibrantes, a lama sinistra, estagnada, das tuas insaciáveis luxúrias.

Tu não podes sensibilizar-te diante destes extasiantes estados d'alma, diante destes deslumbramentos estesacos, sagrados, diante das eucarísticas espiritualizações que me arrebatam.

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

Mas, para chegares a esse movimento apaixonado, dolorido, já eu antes terei, por certo – eu o sinto, eu o vejo! – te arremessado profundamente, abismantemente pelos cabelos a minha Obra e obrigado a tua atenção comatosa a acordar, a acender, a olfatar, a cheirar com febre, com delírio, com cio, cada adjetivo, cada verbo que eu faça chiar como um ferro em brasa sobre o organismo da Ideia, cada vocábulo que eu tenha pensado e sentido com todas as fibras, que tenha vivido com os meus carinhos, dormido com os meus desejos, sonhado com os meus sonhos, representativos, integrais, únicos, completos, perfeitos, de uma convulsão e aspiração supremas.

Não conseguindo impressionar-te, afetar-te a bossa intelectual, quero ao menos sensacionar-te a pele, ciliciar-te, crucificar-te ao meu estilo, desnudando ao sol, pondo abertas e francas todas as expressões, nuances e expansibilidades deste amargurado ser, tal como sou e sinto.

Os que vivem num completo assédio no mundo, pela condenação do Pensamento, dentro de um báratro monstruoso de leis e preceitos obsoletos, de convenções radicadas, de casuísticas, trazem a necessidade inquieta e profunda de como que traduzir, por traços fundamentais, as suas faces, os seus aspectos, as suas impressionabilidades e, sobretudo, as suas causas originais, vindas fatalmente da liberdade fenomenal da Natureza.

Ah! Destino grave, de certo modo funesto, dos que vieram ao mundo para, com as correntes secretas dos seus pensamentos e sentimentos, provocar convulsões subterrâneas, levantar ventos opostos de opiniões, mistificar a insipiência dos adolescentes intelectuais, a ingenuidade de certas cabeças, o bom senso dos cretinos,

deixar a oscilação da fé, sobre a missão que trazem, no espírito fraco, sem consistência de crítica própria, sem impulsão original para afirmar os Obscuros que não contemporizam, os Negados que não reconhecem a Sanção oficial, que repelem toda a sorte de conchavos, de compadrismos interesseiros, de aplausos forjicados, por limpidez e decência e não por frivolidades de orgulhos humanos ou de despeitos tristes.

Ah! Destino grave dos que vieram ao mundo para ousadamente deflorar as púberes e cobardes inteligências com o órgão másculo, poderoso da Síntese, para inocular nas estreitezas mentais o sentimento vigoroso das Generalizações, para revelar uma obra bem fecundada de sangue, bem constelada de lágrimas, para, afinal, estabelecer o choque violento das almas, arremessar umas contra as outras, na sagrada, na bendita impiedade de quem traz consigo os vulcanizadores Anátemas que redimem.

O que em nós outros Errantes do Sentimento flameja, arde e palpita é esta ânsia infinita, esta sede santa e inquieta, que não cessa, de encontrarmos um dia uma alma que nos veja com simplicidade e clareza, que nos compreenda, que nos ame, que nos sintam.

E de encontrar essa alma assinalada pela qual viemos vindo de tão longe sonhando e andamos esperando há tanto tempo, procurando-a no Silêncio do mundo, cheios de febre e de cismas, para no seio dela cairmos frementes, alvoroçados, entusiastas, como no eterno seio da Luz imensa e boa que nos acolhe.

É esta bendita loucura de encontrar essa alma para desabafar ao largo da Vida com ela, para respirar livre e fortemente, de pulmões satisfeitos e límpidos, toda a onda viva de vibrações e de chamadas do Sentimento que contivemos por tanto e tão longo tempo guardada na nossa alma, sem acharmos uma outra alma irmã à qual pudéssemos comunicar absolutamente tudo.

E quando a flor dessa alma se abre encantadora para nós, quando ela se nos revela com todos os seus sedutores e recônditos aromas, quando afinal a descobrimos um dia, não sentimos mais o peito opresso, esmagado: – uma nova torrente espiritual deriva do nosso ser e ficamos então desafoçados, coração e cérebro inundados da graça de um divino amor, bem pagos de tudo, suficientemente recompensados de todo o transcendente Sacrifício que a Natureza heroicamente impôs aos nossos ombros mortais, para ver se conseguimos, aqui embaixo na Terra, encher, cobrir este abismo do Tédio com abismos da Luz!

O mundo, chato e medíocre nos seus fundamentos, na sua essência, é uma dura fórmula geométrica. Todo aquele que lhe procura quebrar as hirtas e caturras linhas retas com o poder de um simples Sentimento desloca de tal modo elementos de ordem tão particular, de natureza tão profunda e tão séria que tudo se turba e convulsiona; e o temerário que ousou tocar na velha fórmula experimenta toda a Dor imponderável que esse simples Sentimento responsabiliza e provoca.

Eu não pertenço à velha árvore genealógica das intelectualidades medidas, dos produtos anêmicos dos meios lutulentos, espécies exóticas de altas e curiosas girafas verdes e spleenéticas de algum maravilhoso e babilônico jardim de lendas...

Num impulso sonâmbulo para fora do círculo sistemático das Fórmulas preestabelecidas, deixei-me pairar, em espiritual essência, em brilhos intangíveis, através dos nevados, gelados e peregrinos caminhos da Via-Láctea...

E é por isso que eu ouço, no adormecimento de certas horas, nas moles quebreiras de vagos torpores enervantes, na bruma crepuscular de certas melancolias, na contemplatividade mental de certos poentes agonizantes, uma voz ignota, que parece vir do fundo da Imaginação ou do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da Noite – talvez acordes da grande Lira noturna do Inferno e das harpas remotas de velhos céus esquecidos, murmurar-me:

– “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 – direito, perfeito, das perfeições oficiais dos meios convencionalmente ilustres! Como se viesses do Oriente, rei!, em galeras, dentre opulências, ou tivesses a aventura magna de ficar perdido em Tebas, desoladamente cismando através de ruínas; ou a iriada, peregrina e fidalga fantasia dos Medievos, ou a lenda colorida e bizarra por haveres adormecido e sonhado, sob o ritmo claro dos Astros, junto às priscas margens venerandas do Mar Vermelho!

Artista! pode lá isso ser se tu és d'África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia! A África arrebatada nos ciclones torvelinhantes das Impiedades supremas, das Blasfêmias absolutas, gemendo, rugindo, bramando no caos feroz, horrído das profundas selvas brutas, a sua formidável Dilaceração humana! A África laocoôntica, alma de trevas e de chamas, fecundada no Sol e na Noite, errantemente tempestuosa como a alma espiritualizada e tantálica da Rússia, gerada no Degredo e na Neve – pólo branco e pólo negro da Dor!

Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá no fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos, tetricamente fulminada pelo banzo mortal; dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas!

A África virgem, inviolada no Sentimento, avalanche humana amassada com argilas funestas e secretas para fundir a Epopeia suprema da Dor do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante negro!

Dessa África que parece gerada para os divinos cinzéis das colossais e prodigiosas esculturas, para as largas e fantásticas Inspirações convulsas de Doré – Inspirações inflamadas, soberbas, choradas, soluçadas, bebidas nos Infernos e nos Céus profundos do Sentimento humano.

Dessa África cheia de solidões maravilhosas, de virgindades animais instintivas, de curiosos fenômenos de esquisita Originalidade, de espasmos de Desespero, gigantescamente medonha, absurdamente ululante – pesadelo de sombras macabras – visão valpurgiana de terríveis e convulsos soluços noturnos circulando na Terra e formando, com as seculares, despedaçadas agonias da sua alma renegada, uma auréola sinistra, de lágrimas e sangue, toda em torno da Terra...

Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás, ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, broncamente se elevará ao alto!

Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível! – parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto...

E mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir – longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até as Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho...”

(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 658)

## Consciência tranquila

O ilustre, o douto homem rico, o poderoso senhor de escravos está já, segundo a previsão do seu médico, quase às portas da morte.

Sobre o luxuoso leito largo, na alvura fria dos linhos, entre os gélidos silêncios das paredes altas, ele está mudo, semimorto, dormindo, como que se predispondo para o sono eterno.

No confortável aposento onde ele aguarda afinal o último suspiro, vai e vem, abafando os passos, toda uma sociedade de honrados bajuladores, de calculistas espertos e frios, de interessados argutos, de herdeiros capciosos, de tipos bisonhos e suspeitos, almas simplesmente consagradas ao instinto de conservação da vida no que ela tem de mais caviloso e oblíquo.

Graves e grandes, como bocejos lassos, como tédios esquecidos, os momentos do moribundo se prolongam e os comentários esfuziam e ferem, à surdina, o ar doentio, pesado...

— Não há dúvida que vamos perder um homem útil, prestimoso, eminente, carregado de saber e virtudes, bom e piedoso, ah! sobretudo bom e piedoso. Que coração de anjo para os humildes, para os tristes, para os fracos, para os desamparados. A sua bolsa, sempre inesgotável, dividia-se com todos. Verdadeiro apóstolo da caridade, da religião e da ciência, era um justo na acepção da palavra, de uma moral elevada até à santidade. Nunca me há de esquecer de como ele foi sempre generoso para essas raparigas miseráveis, gente baixa, que nem ao menos tem a vala comum para cair morta e que ele afinal protegia com a sua bolsa e arranjava-lhes noivos entre pobres-diabos da plebe, quando por acaso elas deixavam de ser virgens com ele... De muitas, de muitas sei que ele tornou felizes com o seu prestígio, dando-lhes casamento e dinheiro. Sim! porque outro fosse ele, como esses bandidos que por aí andam, que deixariam as pobrezinhas ao desamparo e com filhos. Ele, não; casava-as logo e assim trazia felicidade aos casais que constituía. Muito, muito justo, sempre foi muito justo em tudo! Homem distinto! Homem distinto! Este é dos poucos que podem morrer com a sua consciência tranquila, perfeitamente tranquila!

Quem assim falava com esta ingênua malignidade, com esta nova, inédita inocência, com esta terrível e eloquente ironia, por si próprio, no entanto, desconhecida, era um homem de olhos ladinos e gestos sacudidos, próspero, rubicundo, expressão loquaz de ave rapace, nariz altivo, espécie de sagaz furão de negócios, parecendo estar sempre ocupado em absorver e conhecer pela atilada pituitária o ar das cousas e dos interesses imediatos.

Num dos dedos da sua mão ágil, pronta, precisa para o assalto à vida, com a medida exata dos grandes golpes ocultos, reluzia a clara gota d'água iriada de um rijo brilhante.

Mas, o troféu de glórias deste curioso exemplar humano, era o famoso e filaucioso *cavaignac*, meio diabólico, meio cínico que ele afagava com gravidade e volúpia, abrindo em leque, num gozo particular, como se o *cavaignac* fosse o seu inspirador e o seu oráculo naquela eloquência.

Como todo o bandido bem acabado, perfeito, como todo o Tartufo casuístico, tinha o seu séquito, os seus satélites, que instintiva ou calculadamente ouviam e aprovavam sempre em silêncio servil tudo quanto ele dizia e lhe forneciam a manhosa e morna atmosfera feita de rastejantes e vermiculares sentimentos na qual ele vivia à farta, num transbordamento de tecidos adiposos, cevando-se nas lesmentas vaidades e caprichos mesquinhos dos outros, lisonjeando-lhes as pretensões, alimentando-lhes os vícios, devorando-lhes o ar, numa verdadeira existência parasitária.

Mas, agora, todas as atenções se voltavam, alvoroçadas, ansiosas, para o velho moribundo, que acordara afinal em sobressaltos, o olhar desvairadamente pairado num ponto, como se por um esquisito fenômeno tivesse ressurgido do terror do sono eterno e viesse ainda perseguido por glaciais fantasmas que o arrastavam pelos cabelos e pelas vestes, através de uma treva duramente muda e aflitiva...

E, ou fosse remorso ou fosse álgido medo da hora extrema ou fosse mesmo agudo e histérico delírio imaginativo de senil e tábido celerado que vai morrer, o certo é que todos, no auge do espanto, no mais esmagador dos assombros, sem poder conter a súbita e estupenda torrente que lhe foi espumando e jorrando da boca bamba, ouviram este cruel e amorfo monólogo, feito de lama e podridão, de estanho inflamado, de ferro e fogo, de acres e apunhalantes sarcasmos, de ódio e visco, de mordentes perversidades, de chagas nuas, de



lacerações de carnes gangrenadas, de soluços e estupros, de ais e risadas, de suspiros e concupiscências baixas, de beijos e venenos, de estertores e lágrimas, tudo rodando, rodando através do pesadelo da Morte.

Como que a seu pesar, um fenômeno desconhecido o transfigurava, punha-lhe na boca a eloquência viva de chamas devoradoras. Ele era, naquele momento, a presa formidanda das correntes da matéria, que os mais curiosos e estupendos sentimentos abalavam: como que uma outra natureza, sem ser propriamente, legitimamente a sua, a natureza dos mistérios, que paira acima de tudo o que nos é terrenamente acessível, a natureza do Incognoscível das Esferas, dos maravilhosos ritmos, o inspirava, falava pela voz dele, enchia-o de fluidos prodigiosos, arrebatava-o para um meio sonho e para um meio delírio, onde, contudo, transpareciam faces verdadeiras das cousas, já galvanizadas pelo passado.

Aquilo era como que o exemplo vivo, iniludível e supremo, dessa vaga névoa, dessa bruma de Abstrato, que há em todo o Tangível, do Sobrenatural que há em todo o Verdadeiro.

— Ah! lá se vão elas, vejam, lá se vão elas! Quantas! Quantas! Eram todas minhas! Vinham entregar-se ao meu ouro que tinha, tilintava, tinha com a sua luz sonora. Olhem, lá vão elas! Todos aqueles corpos eu beijei, eu gozei, eu depravei, eu saciei! Todos aqueles belos corpos brancos se adelgaçaram, se quebraram, vergaram, em curvas voluptuosas de abóbada estrelada, às minhas furiosas luxúrias. Parecia que corcéis de fogo disparavam no meu sangue, corriam a toda brida nos meus nervos, tanto a sensualidade me agitava, me vertiginava, aguilhoava-me com os seus aguilhões acerados. E eram todas virgens, que eu desviei, estrábico de gozo, nas formidáveis alucinações da carne. Pois se eu tinha o meu ouro, o meu ouro que agisse sem demora e mas trouxesse vencidas; pois se eu tinha o meu ouro, o meu ouro que as escravizasse à minha lascívia, o meu ouro que as fascinasse, o meu ouro que as atraísse, o meu ouro que as magnetizasse, o meu ouro que as cegasse, o meu ouro que as perdesse, o meu ouro que as aviltasse! Pois se eu tinha o meu ouro, que mal então que eu comprasse formas de argila, com o meu ouro de forma de sol! Pois se eu tinha o meu ouro! Pois se eu tinha o meu ouro!

Por entre os linhos alvos do leito, naquelas brancuras preciosas, como que um rio de ouro, um cascatear de ouro, uma música de ouro vinham então finamente e fluidamente rolando, distendendo pelo leito os seus harmoniosos e claros veios de ouro, numa feeria de som, de alvura e de ouro.

E o senil e tábido milionário estava ali como um célebre mago dominado pelo ritmo alucinante, pela vara magnética desse êxtase de visionário moribundo, pela doentia e sonâmbula superexcitação nervosa, por toda essa vertigem, por todo esse deslumbramento hipnótico, fatal, enlouquecedor, do ouro. E ele ria alvarmente uma risada entre amarela e negra, que fazia lembrar o fúnebre caixão que o esperava...

Todos, estupefatos, suspensos, diante daquele delirante e sensacional espetáculo que não podiam encobrir nem conter, tinham a respiração sufocada, os semblantes transtornados, lívidos, tão lívidos que pareciam outros tantos moribundos que ouviam, imóveis, num espasmo de angustioso terror, esse outro sinistro moribundo falando.

Agora, porta mais negra e mais ensanguentada se abria escancaradamente, num pálido rasgão de raio que fende as nuvens, ao delírio do cérebro demente do quase morto: era como se nenhum escrúpulo delicado, sutil, o prendesse à terra e aos homens; se todos os fios e laços das suscetibilidades da alma se houvessem partido, despedaçado e ele ficasse só nos instintos, à vontade, besta desenfreada, livre de todas as correntes do Sensível, sob o impulso primitivo, selvagem, desorientado, animal, deserto, da simples matéria e da simples carnalidade:

— Ah! Ah! pois não era o meu ouro, só o meu ouro, sempre o meu ouro que comprava tanta carne humana, desprezível, que eu via entrar nas senzalas, de volta do eito?! Negros trêmulos, velhos e tristes, com o dorso curvado por uma remota subserviência ancestral, atávica, fantasmas de pedra, mudos e cegos na sua dor absurda...

Às vezes era pelos amargos desfalecimentos da tarde; e, no fundo denso da noite algumas estrelas espiavam como sentinelas, de olhos acesos e vigilantes, aquela torva massa trôpega e tarda que caminhava como do fundo de um tempestuoso e formidável sonho: os crânios desconformemente alongados, os perfis com deformações hediondas, talhados à bruta por mãos de gênios rebeldes, infernais, e os olhos envenenados pela mais atroz, bárbara e mórbida melancolia das melancolias. Como que vinham, num turvo e amorfo desfilar do centro misterioso da terra, com a cor das trevas primitivas, esqueléticos, cadavéricos, héticos, na assombrosa condensação de todas as criações shakespearianas, arrastando os miseráveis e ensanguentados farrapos das almas.

Parecia-me que se cavava de repente, por toda a extensão do eito, imensa, profunda cova; que essa cova era como velha chaga secular formidavelmente grande, sinistramente sangrenta, a devorar, a devorar, a devorar carne humana, legiões e legiões de míseros, um fabuloso mar negro e selvagem de corpos e almas amaldiçoadas... E essa chaga tremenda, avassaladora, fatal, ia então alastrando, não já sangrenta, mas verde, podre, gangrenada, aberta a monstruosa e purulenta boca verde.

Não sei para que sobre-humano horror eu recuava, para que noite caótica de horror animal eu mergulhava a tremer, a tremer, a tremer...

Ficava então de repente com a imaginação dominada por cruéis sobressaltos, com ansiedades, delírios a se vulcanizarem no cérebro... Subiam-me ao cérebro obsessões de loucura, como que os meus pensamentos se agachavam, se encolhiam aterrorizados a um canto do cérebro... Um medo agudo, invencível, me amarrava os nervos... Todo eu gelava, suave medo... E aquela bamba, trôpega e tarda massa torva, fenomenal, numerosa, estranha, tão estranha aos meus sentidos apavorados, dava-me a impressão fantástica de abismos que caminhavam, de tenebrosas florestas de corpos cheias de rugidos de feras, de garras, de dentes devoradores, que eu via de repente atirarem-se, arrojarem-se sobre mim, bramindo vingança, e despedaçarem-me, estrangularem-me...

Ao meu espírito aterrado, ao mundo virgem e nunca visto de visões que se me desenvolviam no delusivo raio visual, era como se todos aqueles esqueletos se reproduzissem, surgissem por toda a parte turbilhões e turbilhões, tumultos e tumultos, matas sagradas, compactas, selvas bravias de esqueletos negros, toda a África colossal ululando e soluçando num ululo e num soluço milenário... E, por sobre todos esses milhões de cabeças tenebrosas, pairava no ar, solenemente, sugestionadoramente, como o satânico e sinistro Anjo da Guarda da negra raça dos desertos, lassa e descomunal, lânguida e letárgica serpente, talvez dormindo e sonhando novos e mais maravilhosos venenos, com as grandes asas abertas... Ah! eram sobrenaturais esses sofrimentos que assim me remordiam tanto, com tamanhos dentes e com tamanhas garras!

Deus, a essas horas tão tremendas para a minha consciência, ali tão humilhada, batida, cobarde de terror diante daqueles negros espectros, onde estava Deus, para trazer-me um alívio, consolo para ter piedade de mim, para dar-me de beber da fonte clara, fresca e suave da tranquilidade, para saciar a sede de humildade, de pobreza, de simplicidade, a sede devoradora que me incendiava, a mim, a gula viva do ouro, a mim, a gula viva da sensualidade, a mim, a gula viva do crime!

No entanto, ah!, que visadas satânicas, diabólicas, que satisfação perversa me assaltava quando o feitor, bizarro, mefistofélico, de chicote em punho lanhava, lanhava, lanhava os miseráveis e lindos corpos de certas escravas que não queriam vir comigo! Oh! lembra-me bem de uma que mandei lanhar sem piedade. A cada grito que ela soltava eu gritava também ao feitor: — Lanha mais, lanha mais! E o bizarro feitor lanhava! O sangue grosso e lento, como uma baba espessa, ia formando no chão um pântano onde os porcos vinham fuçar regaladamente! Com que febre, com que alucinação inquisitorial eu gozava essas torturas! Até mesmo, às vezes, via-me possuído de um extravagante desejo animal, de um desejo monstro de beber, como os porcos, todo aquele sangue. Lembro-me também de outra, bestialmente grávida, prestes a ser mãe, a quem eu, para saciar a minha sede feroz de ciúme, a minha sede de raiva, a minha sede de concupiscência suína, mandei aplicar quinhentas chicotadas, enquanto os meus dentes rangiam na volúpia do ódio saciado. Desta foi tamanha e tão atroz a dor, tão horríveis as contorções, enroscando-se como serpente dentro de chamas crepitantes, que esvaiu-se toda em sangue, abortou de repente e ali mesmo morreu logo, felizmente, lembro-me bem, com a boca retorcida numa tromba mole, espumando roxo e duas grossas lágrimas profundas a escorrerem-lhe dos olhos vidrados...

E de outra ainda lembro-me também, porque eu a mandei afogar no rio das Sete Chagas, junto à figueira-do-inferno, com o filho, que era, execravelmente, meu, dentro das entranhas... Mandei afogar tarde, a horas mortas, depois que certo sino cava soluçou as doze badaladas lentas e sonolentas no amortilhado luar... E devo ter algum remorso disso? Remorso? Por quem? Por quê? Por quem? Meu filho? Como? Feito por um civilizado num bárbaro, num selvagem? Remorso por tão pouco? Por lama vil que se joga fora, por bárbaro ignóbil que para nada presta?! Remorso por fezes, resíduos exíguos de elementos inservíveis, bÍlis negra, composto de produtos podres, gases deletérios e inúteis, pus fétido — pois por essa asquerosa e horrenda coisa que se formou e ondulou misteriosamente sonâmbula nas entranhas pantélicas de uma negra hei de ter, então, remorso, hei de ter, então, remorso?!

E os quatro enforcados da encruzilhada do engenho, com as hirtas línguas de fora, por uma noite de trovões e relâmpagos, oscilando dos galhos das árvores como pêndulos da morte! E os que morreram no tronco, com a espinha dorsal quase vergada ao meio! E aqueles que de desespero e de aflição sem remédio se rasgaram os ventres enterrando-lhes fundo facas agudas! Os que estalaram tostados, queimados nos fornos em brasa! Os

que foram arrastados pelos campos a fora, a galope, atados a caudas de cavalo! Os que tiveram os ventres atravessados pelas aspas dos bois bravios! Os que se envenenaram com venenos mais mortais que o das serpentes! Os que se degolaram na mais desesperada das agonias!

E aquela negra terrível que morreu louca, abraçada ao filho pequeno, dando-lhe alucinadamente de mamar, nua, toda nua, com o seio a escorrer leite e ao mesmo tempo a escorrer sangue pelas feridas de trezentas e setenta e tantas chicotadas, com os olhos esbugalhados, a olhar-me muito, a olhar-me sempre, parece que ainda horrivelmente a olhar-me agora, a perseguir-me, a cortar-me de pavor como uma lâmina gelada e penetrante.

Ah! aquele negro de cem anos, morfético, inchado como um sapo enorme, manipulando senil, a quem eu arranquei os dois olhos com a ponta de uma verruma, enquanto ele urrava e escabujava de dor como um tigre apunhalado! E isto em pleno oito, num meio-dia de ferro e fogo, que cortava e queimava, por um sol dilacerante, devorador como feras esfaimadas, sanguinolentas! E eu arranquei-lhe os olhos, enterrando-lhe fundo a verruma sem piedade, depois de já lhe haver aplicado por todo o corpo apodrecido e chagado pela morfeia, seiscentas vergalhadas, de pulso musculoso e rijo e de relho forte aberto em trinta pernas, terminando em agudos pregos nas pontas. Ah! como o velho manipulando se retorcia, espumava, gania, mordida a língua, soltava pinchos por entre os torvelinhos, os círculos vertiginosos, desvairados, das trinta pontas aguçadas das pernas rígidas do relho!

E ainda aquele outro negro decrepito, de uma boçalidade caduca, cego, mudo e idiota, completamente cego e mudo, que foi encontrado morto no curral dos porcos, a cabeça fora do tronco, inteiramente decepada a machado, os órgãos genitais dilacerados!

Remorsos, eu, então, de toda essa treva trágica, de toda essa lama de crimes apodrecida?! Como, remorso? Pois não era do trono do meu ouro que eu estava rei soberano, assim, com o cetro do chicote em punho, coroado de ouro, arrastando um manto de púrpura feito de muito sangue derramado?! Remorso? De quê? Se o meu ouro tudo lavava, vencia, subjugava a todos e a tudo, emudecia a justiça, tornava completamente servis e de pedra os homens, fazendo de cada sentimento um eunuco?!

A estas palavras como que pareceu haver um certo movimento de protesto, de altivez revoltada, na pasmada assembleia que o ouvia: quase que um vago vento de indignação passou... Mas, como entre os males da vida "o mal de muitos consolo é", e quase todos que ali estavam eram parentes do moribundo, aguardavam uma parte do seu grande ouro; e como também nos seus cerebrozinhos empíricos lhes passasse de repente a ideia de que talvez por um milagre da riqueza, por um extraordinário valor e soberania do potentado, ele muito bem podia levantar-se do leito ainda e expulsá-los a chicote daquele recinto, todos se entreolharam manhosamente e fizeram depressa espinha mais flexível, fingiram-se surdos o melhor que puderam — vivos, mais mortos que o semimorto.

Toda essa delirante epopeia de lama, treva e sangue, era por ele murmurada lentamente, com voz cava, soturna, como através das paredes de um lôbreco subterrâneo ou nas sombrias solitárias arcadas de um convento os crepusculares de um *Requiem*...

Impelido por uma força nervosa erguera-se um pouco no leito, talvez ainda mais envelhecido agora, trêmulo, transfigurado, o olhar sempre fixo num ponto, olhar de cego que olha em vão, que como que só vê para dentro de si mesmo...

Mas de repente o moribundo teve uma risada alvar, lugubramente idiota, entre amarelada e negra, que fazia fatalmente lembrar o fúnebre caixão que o esperava... E, arremessando convulsamente as frases como lançadas no ar, na violência do esforço derradeiro, tremendo, como quem chama a si as últimas energias da matéria que desfalece, a língua já presa, já acorrentada pelos pesados grilhões da morte que vinha vindo, pendeu a encanecida cabeça de celerado senil, exausto de forças, os braços molemente caídos ao longo do leito, os olhos e a boca desmesuradamente abertos, a respiração siflante, num espasmo sinistro...

No ambiente ansioso, inquietante, do aposento, pairou uma comoção mortal...

Dos lençóis alvos e frios do leito, bruscamente revoltos na alucinadora aflição daquele velho corpo martirizado, como que transpareciam, se levantavam brancas visões de sepulcro...

Nos circunstâncias, à maneira de velhos instrumentos de cordas usadas, que vibram insolitamente, percorreu logo um pavoroso estremecimento. Todos se acercaram do leito, os rostos transfigurados, na agitação convulsa do grande final, — míseras, tristes sombras que num movimento arrastado, impelidas por sensações secretas, se acercavam de uma sombra mais mísera, mais triste...

E, ó ironia da Culpa original!, numa leve contração da boca, ainda com um voluptuoso e luminoso alento de vida a esvoarçar-lhe nos olhos, sem longos e torturantes estertores, deixando apenas escapar um fugitivo, breve gemido de lá bem do fundo vago, quase apagado, longínquo, do seu Crime, na atitude de um justo, o ilustre homem rico, o abastado e poderoso senhor de escravos expirou — dir-se-ia mesmo com a sua consciência tranquila, completamente tranquila...

(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 678)

## Núbia

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.

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.

O seu sangue quente, aceso em púrpuras de luxúria, através da pele sombria e veludosa, recorda avermelhamentos de aurora dentre uma penumbra de noite, como o deslumbramento boreal das regiões polares...

No entanto, amar essa carne deliciosa de Núbia, ansiar por possuí-la, não constitui jamais sensação exótica, excentricidade, fetichismo, aspiração de um ideal abstruso e triste, gozo efêmero, afinal, de naturezas amorfas e doentias.

Senti-la como um desejo que domina e arrasta, querê-la no afeto, para fecundá-lo e flori-lo, como uma semente d’ouro germinando em terreno fértil, é querer possuí-la para a Arte, tê-la como uma página viva, veemente, da paixão humana, vibrando e cantando o amor impulsivo e franco, natural, espontâneo, como a obra d’arte deve vibrar e cantar espontaneamente.

Crescida, desenvolta aos poucos no meio culto, entre relações de simpatia inteligente e harmônica, sob um sol saudável de cuidados, de apuro de tratos e de maneiras, que tornou mais leve e penetrante, iluminando, o seu cérebro simples, de ignorância ingênua, a Núbia abriu em flor de carícia, alvorou com a doce meiguice dos tipos galantes e preclaros de mulher e recebeu também, em linhas de conjunto, do mesmo meio onde desabrochou, essa suavidade e graça núbil que é todo o encanto vaporoso, aéreo, do ser feminino.

No seu rosto oval, de uma penugem sedosa de fruto sazonado, há, por vezes, certa expressão de melancolia, de cisma dolorosa, que punge e contrista; o tênue, já quase apagado raio errante de uma lembrança vaga – como se Ela de repente parasse na existência e se sentisse no vácuo, perdida e só nos caminhos desolados, desertos, de onde veio outrora, sem leite e em lágrimas, a caravana gemente da sua raça...

Então, nesses momentos em que um dolorimento secreto, misterioso, a conturba e magoa, Ela parece serena divindade aureolada de martírios, macerada de prantos; e é talvez bem pequeno, bem frágil todo o amor do mundo para proteger, para amparar, como que numa redoma sagrada de Misericórdia, essa humilde criatura que o fatalismo das forças fenomenais da Natureza condenou à indiferença gelada e à desdenhosa ironia das castas poderosas e cultas.

Assim, adorá-la em compunção afetiva, trazê-la no coração como relíquia rara num relicário estranho, claro é que não significa banal emoção transitória, que o rude desdém da análise fria pode, apenas com um golpe brusco, extinguir para sempre.

Essa emoção, esse amor, cada vez mais profundo e espiritualizante, penetra impetuoso no sangue como a luz e o ar, deliciando e ao mesmo tempo afligindo como a Ideia e a Forma igualmente deliciam e afligem...

E, nem mesmo, no fundo íntimo de qualquer ser tocado de uma intuição maravilhosa da origem terrestre da felicidade podem resplandecer, mais do que a Núbia, as belezas de neve da Escócia e da Irlanda ou as formosuras originais e flagrantes da Armênia e da Circássia.

Tudo ela possui de luminoso e perfeito, como a noite possui as Estrelas e a Lua, visto e sentido tudo através da harmonia espiritual, da alta compreensão requintada e subjetiva de quem a ama e deseja.

A sua alma, de forma singela e branca de hóstia, tem ritmos de bondade infinita, meigas claridades brandas e consoladoras de piedade e enternecimento, e a sua voz sonorizada, com a vivacidade nervosa e o alado timbre argentino, claro e fresco, de um gorjeante cristal de pássaro, derrama por toda a parte a música emocionante, sugestiva e curiosa, de violino afinado...

E nenhum peito dedicado de nobre dama medieval nobiliárquica será mais gentil e dedicado que o seu peito, donde jorra, com firmeza e força, em onda original, talvez manado dessa simpleza de obscuridade, um inefável sentimento verdadeiro e virgem como o tenro broto verde dos arbustos.

Ela é a Núbia-Noiva, singular e formosa, amada com religioso fervor artístico, com a fé suprema, a unção ritual dos evangeliários do Pensamento; e todo esse feminino ser precioso brota agora em exuberâncias de afeto, em pompa germinal de extremos lascivos, floresce em rosas juvenis e polínicas de puberdade, abertas sexualmente nos seios pundonorosos e pulcros...

(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 482)

## Tenebrosa

Alta, alta e negra, de uma quase gigantesca altura, torso direito e forte, retesada a espinha dorsal como rígido sabre de guerra; colo erguido de ave pernalta, apumado, gargalado e toroso; longos braços roliços, vigorosos, caídos, como extensas garras de falcão, ao amplo dos quadris abundantes e de linhas serenas, esculturais, de soberana estátua de mármore – semelhantes bem uma noturna e carnívora planta bárbara, ardente e venenosa da Núbia.

Olhos grandes, largos, profundos, cheios de tropical sensualismo africano e abertos como estrelas no céu da refulgente noite escura de ébano polido do rosto redondo – alta, alta e negra, de uma quase gigantesca altura – lembras também o astro nublado, caliginoso da Paixão, girando na órbita eterna da humanizada dor da Carne, como mancha na luz, ou soturna mulher da Abissínia, cujos luxuriosos sentimentos panterizados sinistramente gelaram e petrificaram na muda esfinge dos secos areais tostados.

E eu quisera possuir o teu amor – o teu amor, que deve ser como frondejante árvore de sangue dando frutos tenebrosos. O teu amor de ímpetos de fera nas brenhas e nas selvas, sobre os broncos, graníticos penhascos, na cáustica solar de exóticos climas quentes de raças tropicalizadas na emoção, porque tu és feita do sol em chamas e das fuscas Areias, da terra cálida dos desertos ermos...

Quisera possuí-lo – inteiro, estranho, eterno, esse amor! E que me parecesse, se o possuísse e o gozasse, possuir e gozar o Mar, ter dentro de mim o oceano coalhado – como a minh'alma está coalhada de sonhos – de navios, de iates, de escunas, de lugares, galeões, naus e galeras, por uma tormenta avassaladora em que trovões formidáveis e cabriolas elétricas de raios fosforescentes, brechando o firmamento, sacudissem, num brusco arrepio proceloso, o tímido colo crespo e ululante das Vagas.

Quisera amar-te assim! E que nesse Mar tormentoso, sob a angustiada pressão dos elementos, a um cabalístico sinal meu, como se absoluto poder me houvesse constituído o Deus terrível e supremo da Terra – iates, navios, lugares, escunas, naus e galeras, conduzindo toda a humanidade a várias regiões do monstruoso mundo, de repente soçobrassem juntos, subitamente se afundassem nas goelas hiantes do Mar escancarado, abismante, tremendo...

Nós dois, então, fulminados pelo mesmo raio, batidos, esporeados pelo mesmo estertoroso trovão, seríamos arremessados ao seio glauco do oceano, abraçados na extrema contração espasmódica do gozo, indo dar às ilimitadas praias do Ideal os nossos cadáveres, ainda fortemente, desesperadamente unidos, enlaçados, presos, como se a derradeira agonia cruciante da sensualidade e da dor houvesse justaposto os nossos corpos na fremeência carnal dos alucinados sentidos!

Alguma coisa de aventureiro – fantástico, como o espírito de Byron, aceso pela caricatura viva de uma deformação física; alguma coisa de estranho e satânico como Poe, tantalizado também pelas agruras da ironizante matéria, e por isso mesmo ainda mais esfuziante e flamejante; alguma coisa, enfim, de infernal, de diabólico, de luminoso e tétrico, ficaria então para sempre esvoaçando e pairando em torno da nossa memória, sobre o *Nihil* das nossas vidas, como sinistra ave desgarrada de outras ignotas regiões inacessíveis e cujo canto soturno e maravilhoso reproduzisse a magoada plangência da harpa misteriosa dos nossos sentimentos, infinitamente vibrando e soluçando através do lento desenrolar das longas eras que passam.

Quisera amar-te assim! Vibrado ao sol do teu sangue, incendiado na tua pele flamante, cujos penetrantíssimos aromas selvagens me alvoroçam, entontecem e narcotizam.

Assim amar-te e assim querer-te – nua, lúbrica, nevrótica, como a magnética serpente de cem cabeças da luxúria – os olhos livorescidos, como prata embaciada; a fila rútila dos rijos dentes claros cerrada no deslumbramento, no esplendor animal do coito; os nervos e músculos contraídos e os formosos seios de cetinoso tecido elevados como dois pequenos cômodos negros, cheios de narcotismos letais, impudonorosamente nus – nus como todo o corpo! – excitantes, impetuosos, tensibilizados e turgescidos, na materna afirmação sexual do leite virgem da procriação da Espécie! 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; que a tua vulva, afinal, vibrasse vitoriosamente o ar com as trompas marciais e triunfantes da apoteose soberana da Carne!

Assim, arrebatado no teu impulso fremente de águia famulenta de alcantiladas montanhas alpestres, eu teria sobre ti o poderoso domínio do leão de majestosa juba revolta, amando-te de um amor imaterial, sob a impressão miraculosa de transcendente sensação, muito alta e muito pura, que se dilatasse e ficasse eternamente intangível sobre todas as vivas forças transitórias da terra.

Então, na cela mística do meu peito, como num sacrário, eu sentiria passar em vãos brancos esse grande Amor espiritualizado, estrela diluída em lágrimas, lágrimas convertidas em sangue, como a expressão de um sonho, ao mesmo tempo carnal e etéreo, humano e divino, que palpitasse, vivesse no meu ser e me trouxesse o travo, o sabor picante e amarguroso da Dor, que é a consagração, a perfeita essência do Amor.

Seria esse um requintado gozo pagão, cujo aroma enervante e capro, como o aroma selvático que vem do bafo morno e do cio dos animais das africanas florestas virgens, embriagasse o meu viver, desse ao meu espírito a alada forma de pássaro e desse à Arte que cultualmente venero, a pompa larga e bravia desse teu bufalesco temperamento e o resistente bronze inteiriço e emocional do teu nobre corpo de bizarro corcel guerreiro ó alta, alta e maciça torre de treva, de cuja agulha elevada, esguia, aguda e expirante no Azul, o condor do meu Desejo vertiginosamente trêmula e vai as asas ruflando em torno...

(CRUZE SOUSA, 1995, p. 556)



## Vulda

Os veludos e aromas noturnos do teu próprio nome, Vulda, têm o estranho encanto dessa indiana majestade bramânica e ao mesmo tempo uma volúpia morna de luar de Verão, derramado lânguido, lento, molemente, pelas longas e caladas praias claras...

Desperta-me o desejo do longe, do ignoto, do remoto, do ermo, do indefinido, na *nonchalance*, na displicência e preguiça aristocrática de um príncipe êxul, que erra e sonha, contemplativo e solitário, nas arcarias góticas dos nobres pórticos onde viera vê-lo, outrora, a Amada peregrina.

Sempre que o pronuncio, sempre que ele me aflora aos lábios, Vulda, experimento a sensação esquisita do sabor de um fruto delicioso, de maravilhosa tonalidade, sazonado num clima d'ouro e d'azul, por sóis germinais e terras virgens.

Sempre que o pronuncio, como que sinto o lábio sangrar, sangrar, pelo gozo vivo, intenso, de o pronunciar, como se a minha boca mordesse com avidez, com gula, a polpa deslumbrante de áurea carne viçosa, pubescente, fina.

Fico num êxtase de o murmurar baixo, mansamente, e o ficar gozando, gozando, quase palatalmente, no requinte voluptuoso de todos os sentidos apurados.

Evapora-se dele o eflúvio emoliente, langue, da penugem sedosa das gatas a coleante e hipnótica nervosidade das serpentes, tentando, fascinando, tentando, magneticamente fascinando pelo brilho agudo, aterrorizante e elétrico, dos sinistros olhos letíficos...

Como que escorre do teu nome um óleo doce que tudo fluidifica, dilui...

E faz pensar num vasto mar desolado, deserto, em regiões longínquas, onde, d'alto, d'asa espalmada e ufana, pássaros tardos voam...

Nome excêntrico, lembrando o tropicalismo de uma vegetação exuberada, exultante de seivas, que dir-se-ia profundamente vibrada de sensação psíquica, vivendo a nevrose estética de sentimentos delicados.

Ele evoca-me o colorido extravagante, exótico, de uma Flor selvagem e rara destas prodigiosas florestas da ampla e verdejante América – Flor aberta através as vertigens e as pompas de folhagens seculares e através as plantas gigantescas e esdrúxulas, de uma complexidade original de germens, de fibras, de infinitas raízes, de cheiros acres, mornos e intensos, de nuances e formas múltiplas, como de desejos e aspirações vivas.

Teu nome sugestivo, conceptivo, constela-me a Imaginação de bizarras e preciosas fantasias.

E só de o lembrar, só de o recordar e acender nos lábios, uma grande Saudade fere-me pungitivamente a alma, que agitada estremece, e tu, então, surges, Vulda, surges do meio de um clarão esmaecido – não sei se viva, não sei se morta!...

Não sei se viva, com a boca alvorada num beijo em febre, os olhos crepitando na chama de uma luxuriosa ansiedade, e vagos, vagos na perda dolência infinita das cismas e melancolias.

Não sei se morta, álgida, mumificada, os impolutos braços e seios fluorescentes outrora, agora lívidos, rígidos, desvirginados pela peçonha lesmenta, larvosa, da Morte...

E há também o langor d'onda quebrada, adormentada, Vulda, no teu nome nostálgico e evocativo de extasiantes ocasos – nome harmonioso, ritmal, de voluptuosa graça d'ave, voando, Vulda; nome sonâmbulo de mistério, Vulda; nome impressionante, velado, solitário e dolente, de monja, Vulda; nome de Visão alanceada, martirizada, em cilícios e sonhos circulando, volteando, Vulda; nome, enfim, de trágica, de bárbara e bela,

sanguinolenta Rainha de aventuras e apaixonada, apunhalando, em gôndolas, sobre golfos, nos alucinamentos do ciúme, pelas maravilhosas noites prateadamente estreladas do Adriático, num delírio romântico, os patéticos Manfredos espiritualizados e pálidos...

(CRUZ E SOUSA, 1995, p. 596)