

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

A IMAGINAÇÃO SIMBÓLICA EM CRUZ E SOUSA

MARIA LÚCIA DE MEDEIROS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Letra da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

ORIENTADORA: Prof^a Dr^a ANA MARIA LISBOA DE MELLO

Porto Alegre
2005

*“Nosso cotidiano vive sempre em busca do sentido.
Mas o sentido não é originário,
não provém da exterioridade de nossos seres.
Emerge da participação, da fraternização, do amor.
O sentido do amor e da poesia
é o sentido da qualidade suprema da vida.
Amor e poesia, quando concebidos como fins e meios do viver,
dão plenitude de sentido ao “viver por viver”.*

(Edgar Morin)

*O símbolo
é o mensageiro da transcendência
no mundo da encarnação e da morte.*

(Gilbert Durand)

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois sem espiritualidade, nada tem sentido.

À minha família pelo apoio incansável.

Ao Zezo pela compreensão do tempo dedicado aos estudos.

À professora Ana Maria Lisboa de Mello pela dedicação e profundo conhecimento da literatura e do imaginário.

À professora Sônia Taborda pela revisão de texto e principalmente pelos conselhos objetivos e sábios.

Aos amigos queridos, que sempre estiveram ao meu lado.

RESUMO

O presente estudo propõe-se a analisar a poesia de Cruz e Sousa à luz de teorias do imaginário. Nesse sentido, será avaliado o trajeto estético do poeta a partir de uma visão dualística que parte do plano terrestre e chega à revelação de um estado metafísico, que se projeta ao longo de seu percurso poético. Para estabelecer analogias entre imagens poéticas, busca-se uma convergência hermenêutica, lançando-se mão de interpretações que não sejam redutoras, mas que ampliem o universo de significados que sua obra evoca. A lírica do autor de *Broquéis* é regida, sobretudo, pelo regime diurno da imaginação, desvelado através de imagens antitéticas, que reiteram constantemente a cisão interna, a tensão insolúvel do ser humano, dividido entre eterno e o efêmero. O estudo da poesia de Cruz e Sousa revela que o poeta percebeu a arte como instância capaz de transmutar o sofrimento em objeto estético.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour objectif d'analyser la poésie de *Cruz e Sousa*, du point de vue des théories sur l'imaginaire. En ce sens, le trajet esthétique parcouru par le poète sera évalué à partir d'une vision dualistique qui émane du plan terrestre et arrive à la révélation d'un état métaphysique qui se projette au long de son parcours poétique. Pour établir des analogies entre les images poétiques, on va chercher une convergence herméneutique, en utilisant des interprétations qui ne soient pas réductrices, mais qui élargissent l'univers des signifiés que son oeuvre évoque. La lyrique de l'auteur de *Broquéis* est gouvernée surtout par le régime quotidien de l'imagination, lequel est dévoilé par les images antithétiques qui réitèrent constamment la scission interne, la tension insoluble de l'être humain, divisé entre l'éternel et l'éphémère. L'étude de la poésie de *Cruz e Sousa* révèle que le poète a aperçu l'art comme une instance capable de transmuter la souffrance en objet esthétique.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 DECADENTISMO E SIMBOLISMO NA EUROPA	17
1.1 A Lírica Moderna e o Simbolismo	26
2 O MOVIMENTO SIMBOLISTA BRASILEIRO	36
2.1 Antecedentes do Movimento Simbolista no Brasil	36
2.2 Principais Poetas Simbolistas	41
2.3 O lugar de Cruz e Sousa no Movimento.....	43
3 A LÍRICA DE CRUZ E SOUSA SOB O SIGNO DO DUALISMO	47
3.1 A Visão Dual da Mulher.....	49
3.2 A Ambivalência Simbólica da Noite.....	56
3.3 A Lua: astro dominante na lírica de Cruz e Sousa	61
3.4 Ascensão e Queda	64
4 SOFRIMENTO VERSUS CRIAÇÃO ARTÍSTICA	70
4.1 As imagens da dor	71
4.2 Escatologia Cristã	83
5 A VISÃO ESTÉTICA DE CRUZ E SOUSA	90
5.1 Poesia versus Pensamento	98
CONCLUSÃO	102
REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

Nesta pesquisa, buscar-se-á examinar a lírica de Cruz e Sousa à luz de teorias do imaginário. Para tanto, será analisado o percurso estético do poeta a partir de uma visão dualista, que opõe o plano terrestre ao espaço metafísico, que revela-se ao longo de sua trajetória poética.

Cruz e Sousa nasce escravo, em 1861, na cidade de Nossa Senhora de Desterro, hoje Florianópolis, porém recebe sua alforria aos quatro anos de idade. Protegido pelo Marechal Guilherme Xavier de Sousa, tem uma excelente educação, mostrando-se um aluno extraordinário, o que incomoda a sociedade catarinense presa às teorias deterministas e racistas colocando o negro em uma situação de inferioridade intelectual. Sua adolescência é marcada pela histórica luta de republicanos e abolicionistas, o que se acredita, pela sensibilidade do poeta, resultar em inúmeros questionamentos sobre o espaço que ele pode ocupar na sociedade ou sobre a maneira de mudar sua condição social.

Após concluir o ginásio no Ateneu Provincial Catarinense, passa a exercer cargo de professor, até 1881, quando passa, com uma companhia teatral liderada por Moreira de Vasconcelos, a percorrer o País de norte a sul, colaborando também com artigos na imprensa de diversas cidades. De volta a Santa Catarina, cria, em 1882, com seu amigo Virgílio Várzea, o jornal *A Tribuna Popular*. Em 1884, Cruz e Sousa é nomeado promotor público de Laguna, mas o preconceito racial o

impede de assumir o cargo. Sua primeira obra é lançada em 1885 - *Tropo e Fantasias* -, escrita em parceria com Virgílio Várzea.

Em 1890, cansado do provincianismo de Desterro, parte para o Rio de Janeiro, capital da República, onde lança a obra que marcaria o início do Simbolismo brasileiro: *Missal e Broquéis*, em 1893. No Rio de Janeiro, sua situação não melhora muito, apesar de ter conseguido um grupo de devotos que via nele um grande mestre, os parnasianos da época, liderados por Olavo Bilac, não o reconheciam e denegriam a imagem dos simbolistas. Nesta fase, já mais maduro, Cruz e Sousa casa-se com Gavita. Seu destino, entretanto, sinalizava um caminho tortuoso: sem dinheiro, sem reconhecimento, tísico, perde seus pais e filhos, e Gavita enlouquece. Cruz e Sousa, não tendo nada para amenizar sua tragédia, a não ser a arte poética, nela se ancora e refugia. De poeta intelectual abolicionista, ele passa a viver a nulidade social, incapaz de reagir às adversidades; lança-se, então, à poesia, pois é através dos símbolos que ele consegue uma expressão individual e social. O símbolo torna-se, então, um suporte que lhe permite extrair do inconsciente a energia para lutar contra a degradação social e psíquica que lhe é imposta. Em 1898, Cruz e Sousa morre de tuberculose em Sítio, estado de Minas Gerais, sem o reconhecimento social que buscava.

Apesar de saber-se que a chave biográfica do poeta é marcada por situações extremamente difíceis e que influenciam sua lírica, não se pretende aqui reduzir a complexidade de sua lírica a uma visão estreita, colada a fatos biográficos.

Em função de o Simbolismo não ser aceito e legitimado pela sociedade do final do século XIX, a crítica ao movimento não é nada favorável. Esta crítica é tecida com qualificações pesadas, marcadas pela ideologia positivista, que rejeita uma estética estranha às suas idéias vigentes.

Conforme afirma Massaud Moisés,¹ há três críticos fundamentais do movimento simbolista brasileiro: Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior. Esses críticos, além de não compreenderem a proposta da escola, defendem idéias contrárias a ela.

José Veríssimo nem reconhece o Simbolismo, observando, em sua obra *História da Literatura Brasileira, que, Missal* "é um amontoado de palavras tiradas ao acaso, e os versos tinham uma monotonia barulhenta do tantã africano".²

Essa opinião de Veríssimo mostra, segundo Andrade Muricy³, a falta de armadura, a estreiteza, a insuficiente ambientação de espírito para assimilar as mudanças ocorridas pelo movimento. José Veríssimo é um intelectual preso ao julgamento tradicional da época, dando ênfase à importância da elegância do texto, à boa construção do enredo, bem como à verossimilhança.

Araripe Júnior, em sua obra crítica dá ênfase a idéia de nacionalização da literatura brasileira, os temas da história da pátria, as diferenças entre a língua falada em Portugal e a que se modifica no Brasil. O crítico busca interpretar o Brasil através da formação literária.

Sílvio Romero, seguindo a mesma ideologia de José Veríssimo e Araripe Júnior, não registra o movimento simbolista na sua obra *História da Literatura Brasileira*, porém, em alguns artigos, mostra uma certa simpatia pela escola. Em seu *Quadro Sintético da Evolução dos Gêneros na Literatura Brasileira*, menciona o movimento simbolista como um período de reação ao Parnasianismo. Sua crítica

¹ MOISÉS, Massaud. *O simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 259.

² Percebe-se, nesta visão, a dificuldade em aceitar a poesia do indefinido, a lírica em que o som se torna mais frouxo e fluido, nada semelhante àquele ritmo martelado do movimento parnasianista.

³ MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2.ed. Brasília: CFC, INL, 1973, v.1, p. 105.

literária é marcada por um viés determinista, já que considera que a literatura expressa os fatores naturais e sociais, o clima, as raças. À obra literária, cabe espelhar o homem e o seu meio. Grande parte dos teóricos não compreende a estética simbolista. É na voz do crítico simbolista Nestor Vitor que ela passa a ter mais espaço e valor. Nestor Vítor, de acordo com Maçado Moisés,⁴ é o único crítico que se dedica, até o final dos seus dias, a defender a importância do Simbolismo. Ele próprio é simbolista e teve a coragem de assumir-se como tal, aderindo à escola no período em que a estética é totalmente desrespeitada. Apesar de ser amigo pessoal e admirador de Cruz e Sousa, Nestor faz uma crítica imparcial e, por isso, muitas vezes enxerga defeitos e limitações na sua criação. É através das mãos de Nestor Vítor que *Últimos Sonetos* é publicado. É interessante ressaltar aqui que ele escreve sobre autores que têm idéias, muitas vezes, totalmente contrárias às suas, demonstrando assim a visão abrangente que a sua crítica assume. Ele defende praticamente sozinho a importância do movimento simbolista e preocupa-se sempre em colocar o poeta Cruz e Sousa entre os maiores simbolistas mundiais, ao lado de Baudelaire, Verlaine e Mallarmé, divulgando os elementos culturais do simbolismo universal.

Houve várias críticas internacionais a respeito do simbolismo brasileiro, registradas no *Panorama do Movimento Simbolista*, de Muricy, que reiteram o valor da escola e de seu maior representante Cruz e Sousa, desrespeitado entre os brasileiros de sua época.

A divulgação da poesia de Cruz e Sousa acontece, na América Latina, pelo poeta Juan Más y Pi, que se interessa apaixonadamente pelo movimento brasileiro e divulga a obra do poeta, influenciando, assim, de forma direta, a obra do argentino

⁴ MOISÉS, 1967, p. 273.

Leopoldo Lugones . Entre outros críticos, o peruano Ventura García Calderón - líder da literatura hispano-americana -, compara Cruz e Sousa a Baudelaire e, segundo ele, a falta de seu reconhecimento provinha do fato de ele ser um poeta de língua portuguesa. Muitas críticas advindas de outros países foram perdidas ao longo do tempo, devido à desvalorização da nossa crítica brasileira em relação ao movimento simbolista.

O número de autores simbolistas no Brasil é impressionante, podendo-se citar, além de Cruz e Sousa, Eduardo Guimaraens, B. Lopes, Virgílio Várzea, Gonzaga Duque, Oscar Rosas, Araújo Figueiredo, Venceslau de Queirós, Emiliano Pernetá, Alphonsus de Guimarães, João da Cunha, Phetion de Villar, Freitas Vale, Severiano de Resende, Alves de Farias, Ricardo de Lemos, Francisca Júlia, Santa Rita, Alceu Wamosy, entre outros, o que por si só legitima a importância e repercussão simbolista no país. Como então, perguntar-se-ia, diante de todo este quadro, o movimento simbolista atuante de norte a sul do país – fica relegado ao esquecimento, ou representado, na maioria das vezes, por três poetas: Cruz e Sousa , Alphonsus de Guimarães e Eduardo Guimaraens.

A escola simbolista, apesar de estudos tão sérios e completos, como os do crítico Andrade Muricy, Afrânio Coutinho, Massaud Moisés, ainda necessita ser vista através de novas lentes para que, dessa forma, possa-se resgatar a importância e a extensão do movimento e compreender a nossa história, refletida na história da nossa literatura brasileira. O Simbolismo brasileiro marca nossa identidade literária e continua sendo referência para os maiores poetas da nossa língua. O que se percebe é que a negação do movimento simbolista indica o posicionamento político da estética vigente. A racionalidade dos parnasianos assegura que o conjunto de valores positivistas mantenha desvalidado e incoerente o imaginário da cultura. E é

exatamente este imaginário que o Simbolismo resgata, representando possibilidades múltiplas de significação e apontando o mal-estar profundo que a civilização materialista impõe à sociedade. Enquanto o Parnasianismo se esgota nos temas e nas imagens perfeitas, o Simbolismo liberta a forma manipulada da poesia parnasiana.

Pela riqueza simbólica de Cruz e Sousa e de seus múltiplos paradoxos, analogias com o cosmos e com sua existência, além de seu questionamento ontológico, busca-se uma convergência das hermenêuticas para contemplar sua obra. Lança-se mão de interpretações que não sejam redutoras, mas que ampliem o universo dos significados que sua obra evoca.

De outra parte, o homem é formador de símbolos, e é a partir desta premissa que se trata de conhecer um pouco dos símbolos reincidentes na obra poética de Cruz e Sousa, os quais fazem com que seus textos sejam polissêmicos.

Pretende-se, neste trabalho, analisar a lírica e apreciar algumas posições dos símbolos que simultaneamente apontam seu drama existencial e revelam a dimensão metafísica de sua obra, transcendendo questões materiais.

No estudo da simbólica, pretende-se estabelecer analogias entre as imagens poéticas, pois de acordo com René Alleau, os estudos da simbólica geral estão vinculados à existência de uma ordem no universo e à lógica da analogia. A analogia não é um sistema linear, mas polissêmico, aberto e paradoxal, e se reconhece que há, no universo, uma ordem de difícil demonstração, pois nossos sistemas de referência são mais particulares que o seu objeto e há maior probabilidade de analogia entre uma ordem parcial e uma ordem total. A abordagem de forma analógica é uma abordagem pré-científica que estuda o material simbólico da mitologia e de outras fontes mítico-poéticas como o folclore, a literatura, a arte, etc.,

para produzir uma exegese.

Para uma melhor compreensão do estudo simbólico proposto, far-se-á uma análise hermenêutica de alguns poemas de Cruz e Sousa, à luz de reflexões teóricas de Gilbert Durand, Gaston Bachelard, Carl G. Jung, Edgar Morin, entre outros.

No primeiro capítulo desta dissertação, será feito um breve histórico do Simbolismo no Brasil, apontando suas origens, influências européias e a ressonância desta estética na poesia de Cruz e Sousa. Será apontado como a crítica literária, em relação ao movimento simbolista, configurou-se e como ela repercutiu tanto no quadro literário nacional, como nas obras de seus representantes, bem como a importância do Simbolismo na formação da lírica moderna. Para a discussão sobre a lírica, o apoio teórico será de Hugo Friedrich, Octávio Paz, Alfredo Bosi, Massaud Moisés, Donald Schuller, entre outros. Um breve estudo sobre a definição de símbolo será feito para examinar-se como é formada uma rede imagética na obra de Cruz e Sousa e para delinear um universo de indagações metafísicas. O estudo do símbolo na sua lírica se faz necessário, uma vez que é através dele que o poeta sugere sentido. Segundo Paul Ricoeur, o símbolo é: “.toda estrutura de significações em que um sentido direto, primário, literal, designa, por acréscimo, outro sentido indireto, secundário, figurado, que só pode ser apreendido através do primeiro.”⁵

Massaud Moisés observa que o símbolo

[...] é o recurso imagético mais apropriado para exprimir, sugerindo, as relações múltiplas entre a sensação ou a idéia poética e a palavra correspondente.[...] O símbolo seria, pois, um esforço de apreensão e comunicação do inefável, um múltiplo e instantâneo sinal luminoso de uma - heteróclita paisagem espiritual. Por isso, o símbolo é mais do que uma convergência de caminhos: é uma iluminação.⁶

⁵ RICCEUR, Paul. *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: imago, 1978. p. 15

⁶ MOISÉS, 1967, p. 37.

No segundo capítulo, a simbólica de Cruz e Sousa será estudada a partir de perspectivas dos regimes diurno e noturno de imaginação, cujos fundamentos estão na obra *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* do teórico Gilbert Durand. Na análise do imaginário, Durand vai privilegiar o símbolo que, por ser ambivalente, desempenha o papel de protocolo motivador para toda uma rede de imagens que serão interpretadas à luz dos regimes do imaginário.

No regime diurno, a morte e o tempo são enfrentados por atitude guerreira, representada por uma postura antitética. A este regime, correspondem as estruturas esquizomorfas ou heróicas, marcadas pela obsessão em distinguir, purificar, em transcender. Valoriza-se aqui a organização patriarcal do mundo, o símbolo da espada e da luz, em oposição aos elementos associados ao feminismo e suas imagens obscuras e temporais.

Contra o regime diurno, a imaginação entrega-se a um simbolismo noturno. Contra a angústia produzida no homem diante das faces do tempo, esse regime prefere exorcizar as imagens assustadoras da morte, trazidas por Cronos, para transmutá-las em "talismãs benéficos." Nesse regime, a morte é vista como repouso, um sono representado por símbolos de intimidade como o berço, a casa, a gruta, a barca, (estruturas místicas), bem como o desejo de inserção no tempo e o eterno retorno temporal, configurados em símbolos como a lua, e a espiral (estruturas sintéticas).

Enquanto no regime diurno, a busca da pureza exige as ações de distinguir e separar, no regime noturno as ações colocadas em funcionamento são as de unir e confundir. O que pode ser terrível no regime diurno passa a ter um valor positivo no regime noturno. Os símbolos têm valores diferentes em cada regime, um mesmo símbolo pode passar de um regime para outro com sentido dessemelhante.

De outra parte, para análise literária da poesia de Cruz e Sousa, serão escolhidos alguns símbolos que reincidentem com freqüência na sua lírica. São eles: a mulher, a noite, a lua, a asa. Será analisada, assim, a constelação de imagens diurnas e noturnas para, dessa forma, estabelecer os possíveis sentidos que levarão a uma maior compreensão da obra do poeta.

No terceiro capítulo, será examinada a dor como motivação da lírica de Cruz e Sousa. Esta dor, expressa na sua arte, perpassa espaços infernais até chegar a um espaço cósmico no qual o poeta vivencia um questionamento metafísico. Em um primeiro momento, ele experimenta a dor relacionada às circunstâncias histórico-sociais em que se acha inserido. Depois, passa a questões ontológicas, abarcando a dor universal, o sofrimento que acompanha o homem e que o faz questionar o sentido de tudo, bem como a necessidade de transformação, buscando, na espiritualidade, um significado maior, uma sublimação que amenize as angústias inerentes ao existir.

1 DECADENTISMO E SIMBOLISMO NA EUROPA

Movimento decadentista é o nome que se dá ao grupo de jovens europeus que se sentem oprimidos pelo racionalismo dos meados do século dezenove, momento em que o homem culturalmente explica sua existência somente pelo viés racional. Isto se dá pelo desenvolvimento industrial e científico que tem como base uma concepção materialista e científica das coisas: Darwin explica a teoria da evolução das espécies, Taine explica o universo à luz de determinantes físicos (raça, meio e o momento histórico), Auguste Comte, com o Positivismo, defende a aproximação positiva do real. Todos eles procuram compreender o mundo através da razão, desprezando qualquer sentido metafísico.

Os decadentistas, por volta de 1850, revoltam-se contra a sociedade burguesa, buscam resgatar o “espírito subjetivo,” abafado desde o final do Romantismo. Antes de 1878, o movimento decadentista começa a tomar força, reagindo contra o espírito materialista. O artista da época despreza o querer, a vontade e adota procedimento passivo e indiferente ante a vida. O escritor de fim-de-século - chamado de decadente - tem, nesta fuga da realidade, uma atitude artificial em face da existência; são artistas refinados, de gostos excêntricos, distanciados do automatismo dos realistas e naturalistas que legitimam a sociedade materialista.

O movimento decadentista é claramente contra as escolas parnasiana, naturalista e contra o academismo poético e reivindica uma nova liberdade de criar. Seus poetas buscam escrever versos com temas abstratos, melódicos, que se dirigem a um espírito cansado de superficialidade da vida burguesa. Vivem um novo “mal-do-século,” buscam no ópio as faculdades de visionários, criam um mundo

irreal, a partir de sensações subjetivas que os libertam da realidade com a qual não podem conviver. Na inadaptação social, os decadentes, em pleno final do século XIX, com todas as suas mazelas sociais, econômicas e seu desenvolvimento científico, retomam temas greco-latinos, como o conceito de Beleza platônico. Para Platão, o Belo é o que produz prazer, não um prazer qualquer, mas o prazer dos sentidos mais nobres e elevados, a visão e a audição. Criando um mundo próprio que possa evocar o passado e os mitos, oriundo de lendas antigas e medievais, os decadentistas transcendem o cotidiano .

Nesta linha de pensamento, os poetas identificam-se com a música de Wagner que mistura história e lenda, criando um mundo mágico. Através da arte, libertam-se do social estabelecido, do sofrimento, pois, segundo Schopenhauer, filósofo que exerce grande influência sobre os decadentistas, o mundo é apenas uma “representação,” ilusão de nossos sentidos, o que resulta em sofrimento pela vontade irrefletida e cega que impele o homem a desejar sempre mais. O único meio de fazer cessar o sofrimento é a arte, sendo a razão para que os decadentes subam na sua torre de marfim e se dediquem com liberdade à arte.

Ademais, de acordo com Charles Brunot:⁷

O Decadentismo é um clima ,é o extremo e exacerbado individualismo, mais acentuado do que o romântico, é um cansaço de quem vive os últimos tempos mas que ,ampliando-se, ultrapassa seus limites histórico derramando-se pelo século XX através das obras de Yeats, D’Annunzio, Pascoli, Malher, Thomas Mann, Joyce, Proust, Ítalo Suevo com o Decadentismo o lirismo pessoal readquire seu sentido puro.

⁷ BRUNOT, Charles. apud MORETTO, Fúlvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 32-33.

O escritor decadente mostra, a partir de seus textos , a transição do antigo para o moderno, sem deixar de lado suas tradições, compreendendo melhor a “realidade” ao dar este giro vertiginoso para o passado. Para Charles Brunot:⁸

O Decadentismo torna-se uma nova época primitiva quando, tendo o artista renegado seus valores atuais, está à procura de uma nova forma: daí o interesse pelos pré-rafaelitas, pelo “primitivismo” do Quattrocento, pelas tentativas do verso livre, pela sintaxe desconjuntada, pela temática popular, daí o desaparecimento da composição clássica, como nos quadros impressionistas.

O Decadentismo configura-se mais como um estado de espírito diante do mundo, enquanto o Simbolismo notabiliza-se como um movimento embasado em teorias a serem seguidas. O Simbolismo surge do Decadentismo a partir de 1880, na Europa. É uma estética poética do final do século XIX que configura uma ruptura radical com a lógica da sociedade burguesa, alicerçada no pensamento materialista oriundo das doutrinas do Positivismo e do Determinismo.

Os simbolistas uniram-se aos ideais dos decadentes, negando a vida materialista da “Belle Époque”, sentindo um “mal estar” em relação à sociedade em que vivem. Buscam, então, retomar o primado das dimensões não-rationais da existência. Para tanto, redescobrem a subjetividade da arte romântica, mas enquanto os românticos desvendavam apenas a primeira camada interior, onde as vivências são de ordem sentimental, os simbolistas aprofundam mais, descem até os limites do subconsciente e do inconsciente, daí o caráter ilógico de muitos poemas. Os simbolistas resgatam valores românticos, redimensionam seus significados, buscam desvendar o inconsciente e o consciente nas relações misteriosas e transcendentais do eu consigo próprio e com o mundo. Os simbolistas repudiam o descritivismo parnasiano, procuram uma nova forma de lírica, a partir de imagens,

⁸ BRUNOT, Charles apud MORETO, 1989, p. 31.

metáforas e símbolos que sugerem um estado de alma, numa linguagem evocativa. Segundo Mallarmé: “Nomear um objeto é suprimir três quartas partes do prazer de um poema, que é feito da felicidade de adivinhar-se pouco a pouco. Sugerir, eis o sonho.”⁹

Os simbolistas recriam a linguagem, exploram inúmeras possibilidades, apontando sensações; a poesia passa a ser musical, através dos ritmos da linguagem e de estranhas combinações de rimas. A música passa a ter importância fundamental e a ênfase é colocada mais sobre a musicalidade das palavras do que sobre o verbo. A música na poesia leva os poetas a outro patamar de consciência. Eles buscam, também, o mistério e, através da irracionalidade, procuram uma vidência a partir de inexploradas sensações. Para eles, só os poetas são sábios e conseguem atingir o inefável na obviedade do cotidiano. De acordo com Ana Balakian,¹⁰ os simbolistas usam o discurso indireto, contemplam a palavra original, a paisagem incomum, utilizam o símbolo como fusão da realidade física e abstrata, que leva à premência de transcender o significado direto do poema, evocando inúmeras possibilidades de entendimento para o poeta e leitor. Para Balakian, este foi o objetivo do simbolismo francês.

O movimento legitima-se como Escola em 1885, quando Jean Moréas e Paul Adam escrevem um manifesto literário e se posicionam como líderes a respeito da nova estética. Moréas, no manifesto, afirma o seguinte sobre a poesia:

Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbolista procura: revestir a Idéia de uma forma sensível que não seja um fim em si mesma mas que, ao servir para exprimir a Idéia, a ela permaneça submissa. A Idéia, por sua vez, não deve se ver privada das suntuosas samarras das

⁹ “Nommer un objet, c’ est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà le rêve” In: HAMON, Ph. & ROGER-VASSELIN (org.) *Le Robert des grands écrivains de langue française*. Paris: Le Robert, 2000. (tradução nossa)

¹⁰ BALAKIAN, Ana. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985, p. 88.

analogias exteriores; pois o caráter essencial da arte simbólica consiste em nunca conceber a Idéia em si.¹¹

O Simbolismo é visto de várias formas pelos críticos literários. Alguns teóricos afirmam que o Movimento corresponde à negação de todas as formas poéticas anteriores; outros o estudam a partir de características textuais ou cronológicas. Na verdade, não há um consenso sobre o Movimento entre diversos críticos.

Em Paris, a estética simbolista legitima-se como movimento literário, produtor de artigos, poesia e prosa no período de 1880 e 1895, açambarcando poetas de várias nacionalidades que vêm a Paris para participar da nova proposta, levando-a para seus países de origem e dando novas versões à Estética, o que confirma quanto o Simbolismo foi cosmopolita desde a origem. Os simbolistas preocupam-se com temas abstratos; distantes de aspectos políticos e geográficos, tomam a postura de sábios, de magos que revelam aquilo a que a sociedade materialista não tem acesso.

O movimento parisiense tem como principais expoentes os poetas Baudelaire (1821-1867), Mallarmé (1842-1898), Verlaine (1844-1896) e Rimbaud (1854-1891). Cada um, a seu modo, apresenta novos sentidos de entender a literatura, bem como diferentes técnicas de criação literária que expressam o espírito finissecular. Assim, o poeta francês Charles Baudelaire é considerado precursor do movimento decadentista e simbolista por sua obra *Flores do Mal*¹², de 1857. O poema “Correspondances,” de sua autoria, é geralmente tomado como ponto de partida para entender o conteúdo do Simbolismo, no que alude a idéia de correspondência entre um mundo visível e um mundo invisível e superior, revelando uma íntima comunhão da matéria e do espírito. A estética de Baudelaire tem afinidade com

¹¹ MORÉAS, Jean In: GOMES, Álvaro Cardoso (org.) *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.p. 67-8

autores cujas teoria embasam a estética simbolista. São eles Novalis, Richard Wagner e o místico romântico sueco Emanuel Swedenborg. É fundamental entendermos a influência desse místico no Simbolismo, quando afirma que a divindade é formada pela correspondência entre o mundo natural e o espiritual e que todo mundo natural existe a partir do mundo espiritual. Conforme Swedenborg, a comunicação do homem com o divino acontece através de símbolos; esses seriam os mediadores entre os dois mundos. Esta filosofia é bastante popular entre os românticos e simbolistas, fazendo com que os poetas busquem na dualidade humana analogias que o levem a um espaço místico. De acordo com Balakian:¹³

a influência de Swedenborg sobre o Romantismo, além das modas e popularizações, resultou numa profunda marca no compromisso romântico ante a existência divina. O mundo natural é ao mesmo tempo uma barreira e uma escala de símbolos do divino. Somente através do reconhecimento da dualidade entre nosso espírito e nossos sentidos pode o poeta aproximar-se da unidade final no futuro. A multiplicidade de nossos sentidos deve ser vista apenas como uma indicação da sinestesia que poderá correr no processo unificador da vida celestial.

Efetivamente Baudelaire sofre influências do misticismo de Swedenborg, mas sua originalidade e sua influência sobre os simbolistas estão além dessa filosofia e da ressonância em alguns escritos poéticos e de análise de poetas românticos. Na análise de Balakian, o que distancia Baudelaire do Romantismo é o uso que ele faz do discurso indireto, o sentimento é colocado indiretamente, há uma comunicação a partir de imagens que possuem tanto sentidos objetivos como subjetivos. Outro fator importante é como ele usa a música nas suas composições. Para ele, a música estimula o intelecto de forma não objetiva, evocando inúmeras sugestões, sinestésias que levam o poeta a ser vidente. Baudelaire inspira-se em Wagner, que

¹² Os títulos dos poemas, ao longo desta dissertação, são apresentados na seguinte tradução para o português: BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

¹³ BALAKIAN, 1985, p. 27.

mistura lenda e história nas suas composições musicais, criando no ouvinte inúmeras sensações. O poeta faz uma ruptura com o pensamento de Swedenborg quando faz a relação entre o céu e a terra de forma fingida, mostrando acreditar somente às vezes nessa concepção.

Baudelaire é o poeta da modernidade, termo este criado por ele para expressar a vivência na metrópole. Segundo Hugo Friedrich¹⁴, ele necessita do vocábulo modernidade : “para expressar o particular do artista moderno: a capacidade de ver no destino da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então”. Baudelaire renova o conceito de poeta, transforma a poesia em processo intelectual. Relacionando fantasia e inteligência.

Enfim Baudelaire revela todas matizes do final do século, mostrando o caráter contraditório das coisas e da vida, e aponta o caminho que a lírica moderna toma. Poesia é, em essência, uma conquista da linguagem. Isso ficou mais evidente a partir de meados do século XIX, na França, em que a poesia chega ao paraíso da linguagem e à forma como mensagem.

Baudelaire foi o tradutor da modernidade dentro da expressão da lírica. Após *As Flores do Mal*, aquele “eu lírico”, individualista, mas difuso, daria lugar ao homem na multidão: anônimo, consciente de sua condição, o solitário em meio a tantos outros solitários. No entanto, ele também é o *flâneur* que percebe tudo e todos, atendo-se a detalhes: um rosto na multidão, um corpo feminino esguio que passa, a fumaça de uma fábrica. Ele transforma isso em poemas, ainda sob a égide parnasiana, com rima e métrica regular, mas com um conteúdo novo, perturbador.

¹⁴ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 35.

Estabelecida a primeira vitória, a chegada da linguagem ao continente da poesia tem de seguir adiante. Faz-se necessário, em meio à diluição dos preceitos da estética em que se estribava o Romantismo, acrescentar a velocidade do vapor, do telégrafo e da nova forma da cidade: Paris, com suas novas classes sociais, sua transformação e renovação de seu cenário, agora urbano.

Rimbaud foi além das descobertas de Baudelaire. Talento precoce, já escrevia poemas aos dez anos, Rimbaud foi quem agregou à poesia a necessidade de uma nova língua, de revolucioná-la, virá-la do avesso e libertá-la de vez, com o verso livre. Ele parou de escrever aos 19 anos e morreu aos 37. *Uma Temporada no Inferno, As Iluminações são suas obras-primas.* Ainda há poemas como “Le bateau ivre” (O Navio Embriagado) que revela uma dissolução da metáfora. De acordo com Hugo Friedrich, nesse poema “a metáfora aqui já não é apenas uma figura de comparação, mas cria uma identidade. A metáfora absoluta permanecerá um meio estilístico dominante da lírica posterior”. Ainda, nas palavras de Hugo Friedrich:¹⁵

O protagonista da narrativa é um navio. Não está expresso mas, de forma inequívoca, os acontecimentos denotam, ao mesmo tempo, os acontecimentos do sujeito poético. As imagens possuem uma potência tão veemente que a equivalência simbólica entre navio e homem mostra-se apenas no curso dinâmico de todo o conjunto. [...] Quanto mais estranhas e irreais se tornam as imagens, tanto mais sensível é sua linguagem. Favorece este fato a técnica poética de construir o texto exclusivamente com metáforas absolutas, falando só do navio, nunca do eu simbolizado.

É a vez de a expressão poética adquirir uma nova energia, de não ser apenas um meio, mas seu próprio fim e caminho. Foi um rompimento da lírica por meio da lírica. Baudelaire e Rimbaud romperam limites, ou como analisa o poeta e ensaísta paraense Mário Faustino:¹⁶

¹⁵ FRIEDRICH, 1978, p. 73.

poesia é instrumento, não é fim; com a poesia *fazem-se* objetos, que se doam aos homens; com a poesia torna-se a língua mais eficiente, mais rica, mais adaptável às necessidades contemporâneas, a poesia é meio de conhecimento do universo e de comunicação com os homens; a poesia é, em todos os sentidos, instrumento de revolução. [...] Rimbaud: a aventura total, a criação total, o desafio total.

Por sua vez, Mallarmé foi o poeta que levou adiante a revolução estética iniciada por Baudelaire. Fez mais, sua obra é uma perfeita síntese do que seja a arte poética por excelência. Ourives, preciso, radical e sempre em busca do que ele mesmo denominou de obra pura. Não foi por outra razão que muitas de suas obras serviram como fonte de inspiração para compositores. Seu compatriota Claude Debussy compôs uma obra musical inspirado no poema de Mallarmé “Repouso de um fauno após o meio dia,” composto em 1894. Ainda com este poema, Mallarmé romperia com a tradição da poesia parnasiana. Um outro corte.

Além disso, sua poesia explorava não apenas o tema da transcendência, mas também os espaços em branco da página, a disposição do texto e a composição tipográfica. Essencialmente estética, a obra mallarmeana é musical, não no sentido meramente sonoro ou por sua melodia, mas na perfeita intercessão entre forma e conteúdo. Sua requintada técnica poética legou ao mundo preciosidades como “*Um lance de dados*,” considerada como uma de suas obras-primas. Como disse o poeta Manuel Bandeira¹⁷, em palestra proferida na Academia Brasileira de Letras em 1942, por ocasião do centenário do poeta francês: “sua técnica de poeta é uma orquestração da linguagem, e o alexandrino foi para ele uma combinação de doze timbres”.

Poeta exigente, Mallarmé não poupava seu leitor com nenhuma facilidade. O requinte e o mistério de sua poética elevavam cada verso envolto em um jogo de

¹⁶ FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.p.91

¹⁷ BANDEIRA, Manoel. [Palestra na Academia Brasileira de Letras]. *Revista Cult*, São Paulo, nov. 1998, p. 45.

mistério e revelação. Nas palavras de Hugo Friedrich:¹⁸ “para Mallarmé, poetar significa renovar tão radicalmente o originário ato criativo da linguagem que o dizer seja sempre dizer o que não foi dito até então.”

1.1 A Lírica Moderna e o Simbolismo

O Simbolismo brasileiro é um movimento negligenciado pelos críticos quanto ao seu valor histórico e cultural e até hoje é pouco estudado, porém é no seu bojo que se encontra a renovação da poesia moderna.

As vanguardas européias do início do século XX (Cubismo, Futurismo, Expressionismo, Dadaísmo e Surrealismo) são tomadas como ponto principal na mudança da criação poética, entretanto quando nos detemos a estudar a obra dos principais poetas modernos brasileiros, verificamos como seus trabalhos estão ligados aos recursos simbolistas, a exemplo de Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Mário Quintana, etc. De acordo com Donald Schüller,¹⁹ a verdadeira renovação da poesia deve ser buscada no Simbolismo e não nos movimentos de vanguarda.

Assim sendo, o Simbolismo torna-se a referência de uma mudança radical na arte poética. Até o Romantismo temos uma poesia descritiva, atrelada a uma natureza orgânica. A partir da segunda metade do século XIX, o homem entra em crise, pois não se identifica mais com o mundo nomeado. Esta cisão é reiterada na própria linguagem, que não dá conta deste novo homem, que se percebe em um caos e se afasta conscientemente da natureza e da realidade imediata.

Enquanto forma, a escola simbolista busca uma racionalidade que dispensa

¹⁸ FRIEDRICH, 1978, p. 117.

¹⁹ SCHÜLLER, Donald. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre: UFRGS, 1970, p. 42.

aquela espontaneidade da criação romântica, partindo, deste modo, para uma arte mais pensada e elaborada. O poeta se afasta, então, dos objetos para dar-lhes novos valores e significados, uma vez que ele está na condição de “desintegrado” em relação aos valores estabelecidos pela sociedade, buscando, portanto, no sonho e no inconsciente resgatar o seu caminho.

Também é a partir deste movimento que a palavra surge com propriedade total, passando a ter força por si só, tornando-se, assim, independente da idéia. O vocábulo então se desvincula da sintaxe, da lógica, nexos este desacreditado pelos simbolistas e também pelos poetas modernos. Os simbolistas são, por conseguinte, os primeiros a representar a fragmentação do homem e a buscar a ilogicidade da palavra como meio de expressão. Conforme explica Massaud Moisés,²⁰ eles reagem a toda poesia anterior, o eu perdido busca nas profundezas do inconsciente as relações que a realidade cotidiana não permite estabelecer.

De acordo com Hugo Friedrich,²¹ a lírica moderna tem a tensão como característica, e sua obscuridade leva a múltiplos significados que dialogam tensamente no poema. Esse lirismo faz com que o familiar seja estranho, faz com que o poeta busque transformar as relações, mas de forma impessoal, situando-o como inteligência operante. A literatura simbolista não visa ser compreendida, e, nessa imprecisão, em que realidade e fantasia se misturam, transparece uma impossibilidade de clareza. O estranhamento da poesia simbolista representa a fragmentação do homem e, desta situação, o ilógico se legitima, o estranho se torna também um meio de expressão.

Para expressar o estranhamento da poesia simbolista, é necessária uma linguagem que não seja lógica, mas que, sobretudo, evoque, sugira, faça a

²⁰ MOISÉS, 1967, p. 34.

²¹ FRIEDRICH, 1978, p. 15.

correspondência entre signos materiais e espirituais. O Simbolismo une, então, a palavra à música; utiliza a sonoridade como forma de libertação da carga lógica da palavra. É importante salientar aqui que a musicalidade é uma das marcas do movimento simbolista que vai reaparecer na dissonância da poesia moderna.

Para os simbolistas, a música, através da emoção, alcança o infinito buscado no cerne do poema. O que se percebe na poesia simbolista é que os sons ficam mais frouxos e não rigorosamente marcados como no Parnasianismo. O som está dissociado do significado imediato, ele é o trajeto que leva o homem ao inconsciente, tornando-se mágico. Assim, segundo Hugo Friedrich,²² na lírica moderna:

O verso não pretende ser compreendido, mas apenas ser acolhido como sugestão sonora. Descobre-se a possibilidade de criar um poema por meio de um processo combinatório que opere com os elementos sonoros e rítmicos da língua como fórmulas mágicas.

Na poesia simbolista, encontra-se uma sintaxe mais livre. Inúmeras frases nominais aparecem, valorizando a independência da palavra.

Maria Helena C. Régis²³ assegura que esta independência de palavra vai ressurgir no Concretismo:

[...] é possível pensar-se que o estilo nominal, a que faltam os liames temporais e causais, tenha facilitado a valorização da palavra isolada, da palavra como objeto, na poética de vanguarda, especificamente, no Concretismo.

A fragmentação expressa na poesia simbolista é encontrada nas inovações técnicas que surgem no Modernismo através da destruição de nexos, da enumeração caótica, do fluxo de consciência entre outras.

Ainda através das palavras de Hugo Friedrich²⁴ pode-se observar que:

²² FRIEDRICH, 1978, p. 50.

Dessa estilística tão hostil à frase (ou se deve dizer recriadora da frase?) resulta sempre que a lírica moderna deseja evitar ou transformar contextos e ordens de relação, estando sobretudo, interessada num dizer indicativo – numa indicação como que taquigráfica, mas também multifacetado.

O hermetismo, no Simbolismo, leva nossos poetas a serem chamados, pejorativamente, de nefelibatas. A linguagem cifrada, utilizada pelos poetas, segundo Muricy,²⁵ resulta de uma atitude defensiva subconsciente. A relação da poesia com o hermetismo sempre existiu, entretanto o Simbolismo colocou o sentido em uma relação nova, dando à poesia uma multiplicadora força de conhecimento. Imersos em um ambiente literário cientificista e reducionista, os poetas simbolistas buscam no hermetismo uma abundância de sentidos que, através da própria obscuridade, representasse sua expressão. Segundo Mallarmé, mestre em hermetismo: “existe um certo parentesco entre as antigas práticas e a magia que atua na poesia. Poetar significa evocar o objeto numa obscuridade propositada por meio de palavras alusivas jamais diretas.”²⁶

O Simbolismo também resgata o imaginário depreciado pelos positivistas que buscam definições e significados fechados na ótica do racionalismo. A imagem poética trazida pelos simbolistas faz uma mediação entre o mundo lógico e o mundo emocional. Conforme Gilbert Durand,²⁷ foi na base dos movimentos romântico, simbolista e surrealista que houve uma retomada do sonho, do onírico, até mesmo do alucinógeno e se descobriu o inconsciente, originando as imagens irracionais dos sonhos ou da criação poética. Essas passam a ser mediadoras de imagens inconscientes para uma consciência ativa.

²³ RÉGIS, Maria Helena Camargo. *Poesia completa de Cruz e Souza*. Cultura: Florianópolis, 1981. p. XX.

²⁴ FRIEDRICH, op. cit., p. 156.

²⁵ MURICY, 1973, v. 1, p. 63

²⁶ MALLARMÉ. apud FRIEDRICH, 1978, p. 134.

²⁷ DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998, p. 29.

Para Gaston Bachelard,²⁸ a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo autônomo que procede de uma ontologia direta. Esta imagem pura é um produto direto da imaginação que é maior que a natureza humana. Na lírica, há uma voz poética que exprime experiências psíquicas dos mais variados sentimentos, sensações, reflexões e concepções do mundo conforme Hegel:²⁹

A poesia lírica exprime, como vimos já, uma alma, que reclusa em si mesma, num dado momento sai dessa concentração e se eleva a uma livre representação de si mesma, o que, no caso que acabamos de examinar, não se pode fazer senão de forma incompleta, e que, por outro lado, se deve ampliar até formar um mundo rico de representações, paixões, estados e conflitos, a fim de sujeitar a uma elaboração interior, e imprimir uma certa espiritualidade a tudo o que é capaz de apreender e compreender. Como a poesia lírica, no conjunto, deve exprimir poeticamente a totalidade da vida interior, na medida em que esta se deixa integrar na poesia, torna-se compatível com todos os graus de cultura do espírito.

Na lírica Simbolista, as imagens poéticas valorizadas são as simbólicas. O símbolo é um objeto ou uma imagem que representa outra coisa, indicando uma entidade natural ou sobrenatural que não está presente. Trata-se de uma representação substitutiva, de um fator incompleto, situado além da realidade visível, que evoca o misterioso. Inicialmente, de acordo com Gaston Bachelard,³⁰ o símbolo pode prestar-se à ciência objetiva, de onde, aliás, ele é totalmente proscrito, ao setor do sonho e ao setor da palavra humana, e é através da linguagem poética que ele vai orientar sua pesquisa. O filósofo utiliza uma hermenêutica totalmente contrária à análise (para ele, análise é o fato das ciências objetivas). Assim sendo, ele adota um método próprio do campo da expressão poética chamado Fenomenologia do Imaginário, que é a busca do estado de ingenuidade que permite ir além do estudo biográfico do autor. Bachelard busca a plenitude das imagens; o imaginário é considerado um dínamo criador. Cada imagem tem uma ampliação poética,

²⁸ BACHELARD, 1988, introdução.

²⁹ HEGEL. *Estética-poesia*. Tradução Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980, p. 237.

importando apenas as imagens novas e não os complexos de cultura que castram a imaginação. O filósofo afirma que a imaginação criadora possui a “capacidade de deformar” imagens oriundas da percepção. A imaginação nos liberta das imagens primeiras e as substitui por outras imagens. Na sua compreensão, a fonte do imaginário está nos quatro elementos- fogo, ar, terra e água- que seriam, nas suas palavras, “os hormônios da imaginação.” Estes fazem com que o homem desenvolva sua psique ao todo. A imaginação simbólica percebe os símbolos enquanto símbolos motores que recuperam os arquétipos, no sentido junguiano, porém de maneira dinâmica, apontando a plurissignificação dos símbolos, de forma bem exemplificada na literatura.

De acordo com Vera Lúcia G. Felício, na literatura:³¹

[...] os elementos aparecem claramente como um “sistema de virtualidades múltiplas”. Cada autor se define por seu Elemento específico, porque este o determina; mas, por outro lado, esse Elemento pode aparecer com várias significações, mesmo que sejam antitéticas. Assim, por exemplo, o Elemento água pode surgir na imagem de águas claras e mansas, ou na imagem das águas escuras e revoltas, determinando diferentes poéticas no interior do mesmo núcleo elementar. Os quatro elementos não se apresentam como uma lógica externa e mecanicista, mas como fornecedores de um diagrama para a leitura dos textos filosóficos e literários, de sorte que são indispensáveis para a compreensão da obra e de seus autores. Libertando-se de uma abordagem que toma a psicologia do autor como último fundamento, os quatro elementos funcionam como uma linguagem primitiva universal. Ao aceitar essa universalidade dos quatro elementos, Bachelard chega a uma filosofia que apaga as diferenças individuais, transferindo o diferencial para o arquétipo. Os quatro elementos aparecem como o “inconsciente natural” destas obras, onde já não há mais variações ou redução possível, delimitando a imaginação.

Para Gaston Bachelard³² há duas relações do homem para com coisas: de um lado, a perspectiva científica e, de outro, a poética e a imaginativa. Essas libertam-nos das referências da memória. Na sua teoria da imaginação, o autor

³⁰ BACHELARD, Gaston. apud DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988, p. 65.

³¹ FELÍCIO, Vera Lúcia G. *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: USP, 1994, p. XII.

³² BACHELARD, Gaston apud DURAND, 1998, introdução, p. 1.

diferencia a imagem reprodutora da memória que reconduz as percepções antigas ao campo da consciência, da imagem criadora, própria da ficção, poesia etc., que não significa recomposição do real, mas do imaginário que vai além da percepção organizada pelo entendimento. Essas imagens criadoras têm a função de transpor para imagens objetivas o impulso que nasce das zonas cegas dos instintos. Este imaginário seria a simbolização do ego ilógico. A imaginação seria, portanto, a irmã do sonho e passa a ser uma potência autônoma que multiplica imagens. Enquanto, para Freud, a significação é sempre sexual, para Bachelard, é a simbolização que conta e não a pulsão.

A originalidade de Bachelard está no fato de que ele coloca a imagem literária com um sentido de “estado nascente”. Essa imagem recebe diferentes significações, um onirismo novo, fazendo sonhar de outra forma. Para ele, o maior campo de estudo para a imaginação está nas palavras, e a literatura completa o desejo humano de se expressar. A imagem literária não coíbe o pensamento, mas aponta o porvir de outras imagens, desencadeadas a partir da primeira. Esta função do verbo foi mostrada pelos surrealistas através do fluxo de consciência de sua escrita, de modo que, neste ponto, há um encontro entre Bachelard e os surrealistas.

A imagem literária cumpre o papel de novidade buscado pelo filósofo. Este estuda o início da imagem na sua progressão, no estudo dos estados psicológicos e intelectuais que a imagem provoca em relação à imaginação literária. Quanto a esta, Bachelard trabalha sobre uma imagem isolada que se apresenta como emergência do imaginário, pois somente as imagens que apontam um elemento sonhado com profundidade são as que ficam. São rejeitadas, portanto, as imagens muito claras e superficiais, as imagens esclerosadas, tomadas da cultura e as imagens racionalizadas. O que interessa é a imagem carregada de sonho, que se relaciona

com os elementos que vão configurar-se nas metáforas, fazendo surgir as características fundamentais da imaginação. Ele propõe os elementos ar, terra, água e fogo como princípios de organização das metáforas. Cada elemento fornece características que classificam as imagens, pois, para o filósofo, há constantes irregularidades no dinamismo das imagens e na realidade fluida dos sonhos. A seriação das imagens aponta as leis do imaginário que se dão segundo as regras de analogia, inversão, contradição e elevação ao nível cósmico.

A imaginação simbólica apresenta uma dialética simbólica. O ponto privilegiado é aquele que o eixo da poesia e da ciência se compreendem no seu dinamismo contraditório, entendendo que as sintaxes da razão não passam de formalizações extremas de uma retórica ligada ao consenso da imaginação geral. O símbolo, para Bachelard, apresenta uma ambigüidade fundamental, demonstrando um duplo sentido.

Gaston Bachelard propõe uma tipologia da imaginação material através da análise dos valores oníricos. A crítica parte do nível onírico e não do conceito, permitindo, então, que a imagem literária viva da e na ambigüidade. Ele propõe uma unificação entre o mágico e o lógico, para que haja uma compreensão da natureza contraditória do universo imaginário; a fórmula é a integração de consciente e inconsciente. O filósofo quer instaurar uma crítica literária objetiva, fundada na analogia dos quatro elementos. Nesse estudo, descobre-se um real desconhecido e material (quatro elementos), revelador das leis até então obscuras e os valores não habituais.

A literatura aponta para as leis do imaginário e os princípios da imaginação, e o crítico percebe os arquétipos do inconsciente coletivo. Sendo assim, há um entrelaçamento entre ambos. Para ele, o objetivo do crítico consiste em isolar, em

cada obra literária, um subjetivismo objetivo que provém do reino autógeno do imaginário, constituindo, dessa forma, uma lógica da sensibilidade.

Gilbert Durand,³³ na obra *Imaginação Simbólica*, afirma que o símbolo remete a abstrações, a uma realidade difícil de ser figurada; o símbolo é a epifania do indizível, e sua matéria simbólica é o inconsciente, a metafísica e o sobrenatural.

Jean Chevalier³⁴ afirma na obra *Dicionários de Símbolos*:

[...] A percepção do símbolo é eminentemente pessoal, não apenas no sentido em que varia de acordo com cada individual, mas também no sentido de que procede da pessoa como um todo. Ora, cada pessoa é, a um só tempo, conquista e dádiva; ela participa da herança biofisiopsicológica de uma humanidade mil vezes milenar; é influenciada por diferenciações culturais e sociais próprias a seu meio imediato de desenvolvimento e, a tudo isso, acrescenta os frutos de uma experiência única e as ansiedades da situação que vive no momento.

O símbolo tem precisamente esta propriedade excepcional de sintetizar, numa expressão sensível, todas as influências do inconsciente e da consciência, bem como das forças instintivas e espirituais, em conflito ou em vias de se harmonizar no interior de cada homem.

Segundo Chevalier,³⁵ o dinamismo simbólico possui a função de explorar o desconhecido, o sentido espiritual do homem através do espaço e do tempo, recobrando o indeterminado com uma imagem que se torna uma revelação, pois passa a ter a função mediadora de estender pontes, reunir elementos separados: céu, terra, matéria, espírito, natureza e cultura etc. Reúne também a experiência total dos homens- a religiosidade, a cósmica, a social e a psíquica- nos níveis de inconsciente, do consciente e do supraconsciente, unificando elementos desiguais

³³ DURAND, 1998; p.11

³⁴ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002, p. XIV.

³⁵ *Ibidem*, p. XXVIII.

do universo e fazendo com que o homem não se sinta isolado e perdido no vasto conjunto que o rodeia.

2 O MOVIMENTO SIMBOLISTA BRASILEIRO

O Simbolismo situa-se em um momento de transição do século XIX para o século XX, o que desde já o torna um movimento complexo em que coexistem inúmeras características e tendências ao mesmo tempo. Reagindo ao materialismo da época, o Simbolismo se opõe ao Realismo, Naturalismo e Parnasianismo, buscando redescobrir e revalorizar o mundo interior do homem, seus valores espirituais e afetivos. No Brasil, o Simbolismo é quase inteiramente abafado pelo movimento parnasiano, que goza de amplo prestígio entre a elite intelectual da sociedade até as primeiras décadas do século XX. Apesar disso, a produção simbolista deixa significativas contribuições e prepara terreno para as inovações literárias que ocorrem no Modernismo.

2.1 Antecedentes do Movimento Simbolista no Brasil

A segunda metade do século XIX, no ocidente, é marcada por profundas transformações econômicas, políticas, sociais e culturais. Aliado à industrialização e à consolidação do capitalismo, o culto da ciência possibilita o surgimento de uma estética anti-romântica. A ciência é considerada, neste momento, o único meio de acesso à realidade, não existindo espaço para a emoção. A literatura passa então a ter uma perspectiva predominantemente “cientificista”. A corrente filosófica mais em

voga é o Positivismo, elaborada por Augusto Comte, que afirma que o saber, baseado nas leis científicas, é superior ao saber teológico ou metafísico.

O Brasil também passa por mudanças radicais no período compreendido entre 1850 e 1900: a monarquia está decadente, a luta abolicionista avança, o movimento republicano organiza-se, e começa a substituição da mão-de-obra escrava. Entretanto, o Brasil continua dependente econômica e culturalmente das metrópoles européias. As elites dominantes apropriam-se das estéticas européias e as moldam, de acordo com as suas necessidades, tentando uma identidade nacional.

A partir de 1882, o Parnasianismo no Brasil, com a publicação de *Fanfarras* de Teófilo Dias, passa a ser a estética dominante que busca uma poesia anti-romântica, na qual a forma é trabalhada rigorosamente em detrimento do conteúdo (Arte pela Arte). O movimento é bastante aceito e divulgado através das obras da tríade parnasiana: Olavo Bilac, Alberto Oliveira e Raimundo Correia. A produção parnasiana é extremamente extensa, não só em relação à quantidade de poemas, mas também ao que se refere ao tempo, pois chega até a Semana da Arte Moderna (1922). No entanto, o rigor técnico esvazia o seu sentido. Esse aspecto criticado pelos modernistas, já na Semana de Arte Moderna, como podemos averiguar no famoso poema de Manuel Bandeira, "Os Sapos", lido por Ronald de Carvalho, o qual deixa evidente quão repetitiva estava a poesia parnasiana em geral.

O movimento parnasianista, atrelado à visão positivista, adapta-se a um Brasil que não queria mais questionamentos sobre o social estabelecido, como encontramos na terceira geração romântica, por exemplo, na lírica de Castro Alves. O país busca afirmação numa postura racional. É neste contexto parnasiano que o Simbolismo surge. Os poetas, cansados da superficialidade e das limitações

parnasianas, vão ao encontro de uma poesia “subjetiva,” não-descritiva, que os leve a uma profundidade negada e combatida arduamente pelos poetas “objetivos.”

O Simbolismo brasileiro teve influência direta de Charles Baudelaire (1821-1867) - precursor do Simbolismo francês -, ao publicar em 1857 a obra *Flores do Mal*, em que expressa a teoria do inter-relacionamento de tudo. No poema “Correspondances”. Para ele, a poesia é a expressão da correspondência que a linguagem é capaz de estabelecer entre os sentidos, entre o concreto e o abstrato, o material e o ideal. Esta teoria afirma que existe uma relação entre o significado das palavras e as sensações que elas provocam no ser humano. Para estas correlações entre o campo sensorial e espiritual, o poeta se vale da sinestesia, figura de linguagem que consiste no cruzamento de campos sensoriais diferente. A presença de Baudelaire no Brasil, segundo Massaud Moisés,³⁶ deve-se a Carlos Ferreira, pois é ele que, no seu livro *Alciones* (1872), revela as influências do poeta francês. A partir de Ferreira, vários poetas vão expressando a teoria das correspondências defendida pelo mestre, dentre os quais Fontoura Xavier, Carvalho Júnior, Cruz e Sousa e Raul Pompéia. É importante lembrar que esse último publica, em 1883, no *Jornal de Comércio* de São Paulo “*As canções sem metro*”, mostrando influências diretas de Baudelaire.

Medeiros de Albuquerque(1867-1934) adquire uma coleção de todos os principais escritores simbolistas da França: Stéphane Mallarmé, René Guil, Charles Viguier, entre tantos, apresentando a seus contemporâneos as propostas estéticas desta nova escola literária. Das influências portuguesas, citamos Teófilo Dias - propagador das idéias decadentistas e simbolistas.

³⁶ MOISÉS, 1967, p. 48.

A partir da década de 1870, inicia-se uma veiculação mais intensa do ideário simbolista. Do sul ao norte, produções, poetas se organizam, indicando a fertilidade que havia neste espaço entre o Romantismo e o Realismo, espaço ocupado com legitimidade pela cultura brasileira, desmentindo a idéia de que o Simbolismo no Brasil é apenas a cópia de uma estética que não tem nada a ver com nosso trópico. Em relação às influências recebidas pelo Simbolismo brasileiro, Massaud Moisés³⁷ afirma:

No tocante às origens do nosso Simbolismo e às influências recebidas, a questão não aparece ainda suficientemente esclarecida. Como se sabe, a instalação do movimento decorreu dum sugestão vinda da França, por volta de 1887, graças a Medeiros de Albuquerque. É o que informa Araripe Júnior. Todavia, ele próprio atenua o rigor da informação, adiantando, às tantas de seu clássico volume acerca do Simbolismo, que “infelizmente, porém, em vez de nos vir diretamente de Paris, a nova escola escalou por Portugal, aonde todas delicadezas, e todos esses sutis gracejos do engenho humano, engrossam logo, deformam-se e tomam a feição do ridículo”.

[...] Na verdade, houve influência do Simbolismo lusitano, mas só depois que o movimento já se havia transplantado para cá, não antes nem durante. O simples cotejo das datas resolve qualquer dúvida. “o primeiro livro simbolista [português] lido no Brasil, e por Cruz e Sousa, foi *Os Simples*, de Guerra Junqueiro”. Ora, o livro foi publicado em 1892. Quando Cruz e Sousa o teria lido? No mesmo ano? Mesmo que a resposta fosse positiva, ainda restaria provar que a mera leitura significa necessariamente influência. E no caso de essa haver existido, viria somar-se à influência francesa visível, desde 1887, ou mesmo antes, por inspiração de Baudelaire. Por outro lado, os “*Broquéis*”, publicados em 1893, contêm poemas escritos na província anteriormente a 1890, lado a lado com outros de elaboração mais recente.

Cruz e Sousa publica, com Virgílio Varzea, em 1885, *Tropos e Fantasias*, obra que reúne artigos e produções escritas em vários jornais. Considerando-se adeptos do Naturalismo, os autores buscam renovar a literatura, dando um caráter evolucionista a seus textos; já se percebe, porém, na sua prosa, um tom simbolista. Em alguns textos, os temas sociais cedem lugar a uma poética que exprime o inefável, o transcendente. Em 1889, Medeiros e Albuquerque reforça, a presença da

³⁷ MOISÉS, 1967; p. 48.

nova estética literária que agora impregna sua obra *Pecados*. Os poemas deste novo trabalho revelam influências de grandes nomes do Simbolismo francês como Verlaine, Mallarmé, levando a crer que Medeiros e Albuquerque busca a segurança nesses para se entregar ao Simbolismo. Ainda em 1889, Rodrigo Otávio publica *Aristo*, uma narrativa com influências simbolistas.

Nos fins de 1890, Cruz e Sousa, já residindo no Rio de Janeiro, entra como repórter na *Folha Popular*, conduzido por Emiliano Pernetá. Na *Folha Popular*, então, vão reunir-se os simbolistas, sendo este grupo o primeiro a surgir. O grupo adota as teorias mallarmeanas e tenta ali as primeiras ações, exposições, reuniões e artigos-manifesto.

Em Fortaleza, algo parecido surge em 1892. Neste ano, aparece um outro grupo, formado por autores “conscientemente simbolistas”, chamado Padaria Espiritual. O seu veículo principal é *O Pão* que sai com edição de 30 números. A *Padaria Espiritual* é composta por vinte sócios, entre os quais Antônio Sales, Lopes filho, Lívio Barreto, sendo que foi Sales quem tomara a iniciativa de criação do grupo. Com a reforma, dois anos depois, no mês de setembro, mais quatorze sócios são admitidos, incorporando-se ao movimento.

Esses poetas, num clima de boemia, adotam nomes de guerra ao assinar suas criações. Vêem Antonio Nobre como um grande mestre e, de certa forma, sofrem influências lusitanas. O mérito do grupo é divulgar o Simbolismo nas regiões Norte e Nordeste, que se tornam, assim, focos dessa estética literária.

Em 1892, dois livros portugueses alcançam nossos poetas: *Os Simples*, de Guerra Junqueiro, e *Gouaches* (estudos e fantasias), poemas em prosa de João Barreira. Cruz e Sousa sofre influências dessas obras e as divulga entre os poetas

brasileiros. Especificamente devido a *Gouaches*, surge a moda de escrever poema em prosa no Brasil.

Nossos poetas conseguem alcançar em 1893, ano do clímax, a verdadeira essência simbolista em suas obras. Cruz e Sousa publica *Bróqueis e Missais* e ganha destaque e importância com “Antífona”, poema simbolista que reforça esta idéia de se ter alcançado a verdadeira essência, inaugurando o gosto pelo simbolismo no Brasil.

2.2 Principais Poetas Simbolistas

Cruz e Sousa é respeitado por sua originalidade e é considerado o maior representante do Simbolismo brasileiro, ao lado de poetas como Alphonsus de Guimarães.

Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) tem em Cruz e Sousa e em Verlaine seus grandes mestres. A temática de sua poesia é marcada pela morte da amada (Constância), o que possibilita a criação de uma atmosfera mística e litúrgica em que se percebem inúmeras referências ao corpo morto, ao caixão, etc. Segundo Bosi,³⁸ “de Cruz e Sousa para Alphonsus de Guimarães sentimos uma descida de tom”, pois, enquanto na lírica de Cruz e Sousa temos a dor da existência, caracterizando uma poesia mais universal, em Alphonsus de Guimaraens temos a lírica limitada ao ambiente místico de Mariana (cidade mineira onde morou) e ao drama sentimental vivido na juventude pela morte da noiva. A produção poética de Alphonsus de Guimaraens mostra-se uma das mais místicas da nossa literatura.

³⁸ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 278.

Outro poeta de extrema importância na composição do Simbolismo brasileiro é o gaúcho Eduardo Guimaraens (1892-1928), escritor talentoso, cronista e ensaísta. É na poesia que deixa sua melhor expressão. Em 1916, obtém a consagração e o reconhecimento nacional com a obra *A Divina Quimera*. A obra é constituída por um conjunto de poemas de temática espiritualista e amorosa. É por temperamento um artista da palavra, minucioso na expressão, aristocrático e preciosista na linguagem. Sua base literária vem de Dante, Baudelaire, D'Annunzio. De acordo com Andrade Muricy: "Eduardo Guimaraens é, dentre os poetas simbolistas brasileiros, o de feição mais assiduamente fiel às raízes européias do Simbolismo. É um dos de ilustração mais vasta. A sua arte, por isso, afasta-se do cunho clássico português."³⁹

Entre tantos poetas simbolistas que engrandecem a literatura simbolista, destacamos o paranaense Emiliano Pernetá, que se diferencia pelo conteúdo de sua obra. Estuda em São Paulo onde é envolvido com atividades literárias, sendo que, em 1888, publica *Músicas*. Quatro anos depois, em 1892, define-se como simbolista, tendo contatos com outros poetas, como Gonzaga Duque, Oscar Rosa e Cruz e Sousa. Pernetá transita entre temas clássicos, superando velhos clichês simbolistas. Ao longo de sua trajetória poética, o poeta busca temas metafísicos. Nas palavras de Andrade Muricy:⁴⁰ "a poesia de Emiliano Pernetá é a mais desconcertante e variada que o Simbolismo produziu entre nós. Não aceitou o verso livre, mas, por instinto, e inquietação, repeliu os cânones parnasianos."

O que se percebe é que a estética simbolista, além de representar um grupo de contracorrente das décadas finiseculares do século XIX, influencia a lírica de poetas modernos. Os simbolistas expressam nas suas obras o homem diante do

³⁹ MURICY, 1973, v. 2, p. 1012.

⁴⁰ Ibidem, v. 1, p. 288.

vazio, e é neste vazio que, muitas vezes, o poeta busca um sentido metafísico, uma sacralização da vida que possa vencer o tempo visto como adversário da existência. Este sentimento de mal-estar tão caro aos simbolistas se soma à angústia de poetas modernos como Cecília Meireles, que utiliza símbolos como areia, mar, céu e terra para evocar estados de ânimo vagos e a percepção de que tudo passa ,numa experiência de abandono, de incomunicabilidade com o mundo circundante. Enfim, é no Simbolismo que encontramos a essência de vários poetas modernos como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Mário Quintana entre tantos.

2.3 O lugar de Cruz e Sousa no Movimento

Cruz e Sousa é o mestre do Simbolismo brasileiro pela qualidade de seus poemas e pela dimensão metafísica de sua obra. Busca na arte a transfiguração da dor existencial e dos problemas de ordem social em que vive. Nas palavras de Roger Bastide:

Cruz e Sousa construiu, só com seu cérebro, o seu mundo poético e elabora, isento de qualquer influência, a sua própria experiência simbólica. Seu Simbolismo seguirá sem dúvida, a lei geral, exigirá a existência de um mundo transcendente, de um mundo de essências, mas antes ele reagirá com a sua personalidade fremente e dolorosa, que não é senão dele."⁴¹

O Simbolismo no Brasil inicia oficialmente em 1893, com a publicação de sua obra *Missal e Broquéis*, porém os simbolistas há muito já estavam trabalhando em

poemas que, embora influenciados pela forma parnasiana, já mostra princípios completamente adversos ao Parnasianismo. Apesar de serem movimentos contemporâneos diferentes, apresentam, muitas vezes, poemas com influências recíprocas. Por exemplo, é possível encontrar em poetas parnasianos poemas com temáticas simbolistas; em contrapartida, Cruz e Sousa também mostra predileção pelo soneto e certo rigor na forma.

Apesar desta mescla de estéticas, é importante lembrar que a relação entre elas não ocorre de forma harmoniosa, pois há um confronto sem trégua entre parnasianos e simbolistas. Os parnasianos ridicularizam a poesia simbolista por propor rupturas à poesia já consagrada. É necessário apontar que a maioria dos críticos, jornalistas da época, é também responsável pela falta de espaço do movimento simbolista.

Esse movimento tem de enfrentar a hostilidade dos realistas que influenciam a Academia Brasileira de Letras, para que não haja o reconhecimento e a avaliação da nova estética. Por isso, o Simbolismo, desde o início, é marginalizado e, ainda hoje, pouco conhecido e estudado. Os simbolistas são chamados de nefelibatas por viverem fora da realidade, mas isso não se confirma quando lemos inúmeros poemas de Cruz e Souza, por exemplo, sobre a sua condição social, tais como “Emparedado”, “Crianças Negras”, etc. Além disso, outros poetas ratificam, nas suas biografias, um grande envolvimento com lutas abolicionistas e republicanas. De acordo com a teoria de Theodor W. Adorno,⁴² o retrato da sociedade também está na sua negação. Mesmo que muitos poemas não se refiram diretamente ao aspecto social, o silêncio pode ser uma forma de rejeição ao *status quo*. E é sobretudo pelo

⁴¹ COUTINHO, Afrânio (Org.) *Cruz e Sousa: coletânea*. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira; INL, 1979, p.184

⁴² ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

viés da negação que encontramos o registro da sociedade da época em Cruz e Sousa.

O Simbolismo brasileiro, a par da influência do Simbolismo francês e principalmente do poeta Baudelaire, tem suas feições próprias e não é um movimento meramente de arremedo e nulo como se lê na fortuna crítica do passado e até em alguns ensaios atuais. De acordo com Massaud Moisés:

É apenas no conjunto que o Simbolismo autoriza a afirmar que não passou de um produto de imitação, ausente de nossa realidade sócio-cultural. Mas ainda aqui temos de refletir friamente: um movimento de mera imitação, postição, nada tendo a ver com nosso ambiente social, não vingaria como vingou, e não desempenharia, como desempenhou, um relevante papel no panorama cultural do seu tempo. Morreria à nascença.⁴³

O que contribui para que esta visão depreciativa se configure é o fato de o Brasil ter a tradição da manifestação literária como meio de documento (Gregório de Matos Guerra, José de Alencar, Olavo Bilac, etc.). Nesta ânsia de se reconhecer através da literatura, é compreensível a indignação do cânone oficial em relação a uma poesia abstrata e profunda.

A atitude simbolista de exilar-se não determina a falta de vínculo com a realidade. O afastamento dela tem como objetivo manter o nível da arte. É importante, também lembrar que o Simbolismo é o movimento que se preocupou muito com a criação artística, com a questão literária em si mesma. No Brasil, especialmente, as questões político-sociais importantes: - a República (novembro de 1889) e a abolição dos escravos (maio de 1881) - já haviam acontecido, motivo que possibilitou uma liberdade maior aos nossos poetas, para se dedicarem à arte em um outro patamar de interesses. Assim sendo, o Simbolismo vem marcar importantes mudanças na história da poesia, pois os poetas buscam o

⁴³ MOISÉS, 1967, p. 73.

aprofundamento do eu, sem a postura egocêntrica dos românticos, visto que almejam atingir as camadas mais profundas do inconsciente. É a partir desta mudança radical de comportamento que se torna necessária uma linguagem nova, sem o discurso lógico dos parnasianos. Dessa crise, entre matéria e espírito, é que se vivência na poesia a correspondência - utilizada por Baudelaire - entre signos espirituais e materiais. Esta indefinição contemplada no Simbolismo questiona o verso bem comportado criado pelos parnasianos, que buscam desfazer-se de qualquer compromisso existencial em prol da forma poética.

3 A LÍRICA DE CRUZ E SOUSA SOB O SIGNO DO DUALISMO

O universo imaginário de Cruz e Sousa contempla a relação entre o homem, o mundo e o cosmos. Percebemos uma oposição entre seus símbolos mais recorrentes: a mulher, a lua, a noite, a morte, o mar, o corpo, o sonho, o espaço. Esses elementos vão revelando um profundo questionamento sobre a existência humana. A busca da transcendência é evocada através dos símbolos que fazem parte do imaginário cultural coletivo.

Durand cria uma arquetipologia generalizada, organizando o universo das imagens em dois grandes regimes que o autor chamou de regime diurno e regime noturno. Durand analisa e estuda estruturas convergentes da psicologia, da tecnologia, da sociologia dos símbolos, da história das religiões, do mundo da arte e da literatura, pesquisando as grandes constelações simbólicas da humanidade, tratando de responder as maiores perguntas do destino do homem. Ao Regime Diurno, correspondem as estruturas esquizomorfos, baseadas na idealização, na antítese, na polêmica, na permanente luta dos contrários, na necessidade da exclusão de um dos contrários - (preto/branco, alto/baixo).

O autor explica que esta simbologia se refere a um dos reflexos posturais do homo *erectus*, que, busca permanentemente a pureza, a luz, a ascensão heróica das metas ideais, empregando símbolos como espadas (gládios), escudo, lutas e conectando-se com simbologias monárquicas, do cetro, da águia e com tudo aquilo que permite escalar. Nessa simbologia, observamos a dominância patriarcal, masculina, que procura neutralizar aquilo que provém da vida, da mãe. No imaginário esquizomorfo, as figuras femininas aparecem como terríveis deusas

inalcançáveis, apontando os aspectos da feminilidade destrutiva e devoradora. Tudo isso desenha finalmente um universo maniqueísta, que separa constantemente o dia da noite, a luz das trevas, o bem do mal, a vida e a morte.

A visão esquizomorfa do universo conduz a representações de um cosmo mecanizado, fato que se produz por uma antítese que não consegue resolver (*spaltung*) a fratura entre o eu pessoal e o mundo exterior levada até seus últimos limites, emergindo disso um conflito constante no qual o entorno produz uma fadiga psíquica sem coração, um cansaço afetivo, depressão e desespero no homem.

Ante esta situação insuportável, o espírito humano procura veicular outros símbolos que permitam uma mudança dessas relações angustiosas e cheias de temor. A psique do homem, portanto, num ato de compensação, procura incorporar imagens dos outros regimes, como, por exemplo, o regime noturno. Nestas imagens, o espírito humano busca a coincidência dos opostos, procura terminar com a luta dos antagonismos. E, neste esforço, animam-se símbolos de analogia e semelhança. No regime noturno, aquilo que estava separado procura unir-se. Este é o mundo da lua num sentido benéfico, este é o mundo da cruz, do fogo e da intimidade. É procurar o retorno ao mundo da mãe original.

No caso específico de Cruz e Sousa, o surgimento de símbolos escatológicos, emergidos de sua própria imaginação metafísica, não consegue superar o regime esquizomorfo predominante em toda a sua lírica. Na prática hermenêutica durandiana, não se deve entender que o Regime Noturno e o aparecimento dos símbolos místicos superam ou derrotam o primeiro regime esquizomorfo, que prevalece durante toda sua obra literária.

Percebemos que, ao longo da sua obra, há inexoravelmente uma luta dramática de oposições, desde o homem negro com cultura de branco, o ideal

amoroso da mulher branca com o erotismo da negra, a terra injusta ante o cosmos infinito, o corpo não aceito em face de um espírito superior. O eu-lírico, predominante na sua poesia, é como um guerreiro armado com seu gládio, metamorfoseado em arte para transmutar a cisão (*spaltung*), permanente de sua vida, na unidade sonhada. Neste contexto, a tendência à cisão, ao dualismo estende-se, na poesia de Cruz e Sousa, à visão ambivalente da mulher, da noite, da lua, etc.,.

3.1 A Visão Dual da Mulher

A temática do feminino na lírica de Cruz e Sousa vem ao encontro de seu desejo de eternidade, de criação, da beleza que o feminino evoca, porém percebemos que há uma fratura na alma feminina: a Vênus branca e a negra. A mulher branca é sacralizada, portadora do mistério, como se verifica no poema abaixo:

Alda⁴⁴

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

⁴⁴ Todos poemas de Cruz e Sousa analisados neste trabalho foram pesquisados na obra: CRUZ E SOUSA. *Obra completa*. Organização Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Em tomo à carne virginal e rara.

Alda faz meditar nas monjas alvas,
Salvas do Vício e do Pecado salvas,
Amortalhadas na pureza clara.⁴⁵

Nesse poema, o poeta coloca a mulher dividida em seu sexo, congelando a musa, citando-a como uma virgem medieval imaculada, de uma pureza intocável, mostrando-se ele impossibilitado de possuir a mulher branca, objeto de seu desejo. O eu-lírico vislumbra a mulher proibida de atender aos desejos do corpo, por isso ele a vê nas geleiras. Aqui há uma referência à água como um símbolo purificador, pois a neve purifica pela brancura e pelo frio; os cabelos são de ouro, idealizando a mulher branca como divina. Segundo Annick de Souza: “[...] Os cabelos são os raios celestes, raízes pelas quais descem até o homem as energias divinas e o poder que lhe dá vida; raios que se tornam os ramos de sua arborescência em seu ponto mais alto, os cabelos são símbolo da força divina.”⁴⁶ O cabelo de ouro simboliza também o sol em oposição à geleira descrita pelo poeta. Ademais, o poeta evoca os seios brancos (pomas) através de um desejo proibido, sublimado pela contemplação. Nessa evocação, só ele pode admirar a musa que, por sua vez, tem asas condoreiras que remetem à águia, símbolo do regime diurno que remete à ascensão. Na mitologia, a águia é um dos mais importantes símbolos de todas as civilizações. Conforme Caminha Levy:⁴⁷

[...] a águia está entre os seres vivos centrais do simbolismo cristão simbolizando o coroamento dos estados espirituais superiores e, portanto dos anjos, [...] o Vôo soberbo do pássaro e sua capacidade de atingir grandes altitudes fizeram dele um dos emblemas mais freqüentes do cristianismo.

⁴⁵ Broquéis, p. 89.

⁴⁶ ANNICK, Souza. *O Simbolismo do corpo humano*. São Paulo: Pensamento, 1995, p. 306.

⁴⁷ LEVY, Caminha. *A sabedoria dos animais: viagens xamânicas e mitologias*. 2. ed. São Paulo: Ground, 1999, p.42

Percebemos que o poeta coloca a mulher branca como símbolo do sagrado e, por isso, intocável. Notamos, nesse poema, uma constelação de símbolos ascensionais que buscam a direção transcendente, contrária à carne e ao tempo. A mulher é configurada com asas, evocando o vôo contra o tempo. Nas palavras de Gilbert Durand:

O instrumento ascensional por excelência é, de fato, a asa, [...]. Esta extrapolação natural da verticalização postural é a razão profunda que motiva a facilidade com que as fantasias voadoras, tecnicamente absurdas, são aceitas e privilegiadas pelo desejo de angelismo. O desejo da verticalidade e da sua realização até o ponto mais alto implica a crença na sua realização ao mesmo tempo em que a extrema facilidade das justificações e das racionalizações. [...] Toda a representação psíquica da imagem do levantar vôo é indutora ao mesmo tempo de uma virtude moral e de uma elevação espiritual. De tal modo que podemos dizer que o arquétipo profundo da fantasia do vôo não é o pássaro animal, mas o anjo, e que toda elevação é isomórfica de uma purificação porque é essencialmente angélica.⁴⁸

No poema, a musa está cercada de pássaros e incensos que, de uma certa forma, também apontam à sexualidade reprimida do poeta. Podemos fazer a leitura do pássaro como intermediário do divino e da mulher, o qual com asas condoreiras levam o poeta ao céu desejado. Na terceira estrofe, contudo, percebe-se que o pássaro fica em volta da “carne virginal e rara”, indicando a oposição entre carne e espírito, pureza.

Para Abelardo F. Montenegro,⁴⁹ a poesia do vôo indica a libertação dos instintos e a eterificação das coisas. A partir da sua análise, pode-se notar a asa como símbolo poético, indicando o desejo de ascensão. Não se pode esquecer que a mulher branca representa uma ordem superior almejada intensamente pelo poeta que busca alcançá-la, reprimindo os instintos e colocando-se numa posição intelectualmente superior.

⁴⁸ DURAND, 1998, p. 130.

⁴⁹ MONTENEGRO, Abelardo Fernando. *Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil*. 3. ed. Florianópolis: FCC, Fortaleza: EUFC, 1998, p. 199.

No poema “Alda”, a musa está salva do vício “amortalhado na pureza claro”, indicando a negação total do corpo e o recalçamento do desejo carnal do poeta. Constata-se que a necessidade de transcender e de espiritualizar a musa, apontam, às avessas, para seu oposto, a imagem de luxúria. De acordo com Durand:

A antítese não é mais que um dualismo exacerbado, no qual o indivíduo rege a vida unicamente segundo idéias e torna-se “doutrinário à outrance”. Todas as representações e todos os atos são encarados do ponto de vista da antítese racional do sim ou do não, do bem ou do mal, do útil e do prejudicial.⁵⁰

Percebemos que a representação da *anima*⁵¹ na lírica de Cruz e Sousa é ambivalente, ora correspondente a uma série de símbolos negativos, ora a símbolos positivos idealizados, como no poema citado, em que a mulher lembra a virgem idealizada como santa, sem sexo, como a Virgem Maria. Esse dualismo leva o eu-lírico a um drama psíquico, impossibilitando-o de ter uma visão integrada da mulher, o que sugere que, analisando seus poemas, o poeta vive e sente de forma dissociada a relação entre corpo e espírito no plano amoroso.

Observa-se então, que o poeta muda bruscamente de um poema a outro: do ideal feminino ao erotismo espiritualizado, como se vislumbra em “Alda”. No poema a seguir, “Dança do Ventre,” o sujeito lírico delineia a mulher pecaminosa, cujo corpo é visto de forma inferior:

Torva, febril, torcicolosamente,
Numa espiral de elétricos volteios,
Na cabeça, nos olhos e nos seios,
Fluíam-lhe os venenos da serpente.

Ah! Que agonia tenebrosa e ardente!
Que convulsões, que lúbricos anseios,
Quanta volúpia e quantos bamboleios,

⁵⁰ DURAND, 1998, p. 188.

⁵¹ Jung utilizou a palavra *anima* (imagem da alma) para designar a característica contra-sexual de cada indivíduo que funciona como complementaridade. A *anima* é a figura feminina que compensa a consciência masculina.

Que brusco e horrível sensualismo quente.

O ventre, em pinchos, empinava todo
Como réptil abjeto sobre o lodo,
Espolinhando e retorcido em fúria.

Era a dança macabra e multiforme
De um verme estranho, colossal, enorme,
Do demônio sangrento da luxúria!⁵²

O poema “Dança do Ventre” mostra um erotismo agressivo através do qual o poeta mostra o caráter lodoso da luxúria, pois a mulher é vista como serpente, perigosa e macabra, dançando de forma aterrorizante. Dessa forma, ele a nomeia de “verme”, de “demônio sangrento”. Deve-se lembrar que a serpente está ligada à mitologia feminina em diversas culturas no mundo inteiro, representando a dualidade do bem e do mal, da espiritualidade e da carne. A partir da ideologia cristã, ela passa a ser reconhecida somente através do viés negativo, conforme Chevalier & Gheerbrant:

[...] Assim, todas as grandes deusas da natureza, essas deusas mães que no cristianismo voltarão sob a forma de Maria, mãe de Deus encarnado, têm a serpente como atributo. Mas a mãe de Cristo, segunda Eva, esmagar-lhe-á a cabeça ao invés de escutá-la. Primeiramente, Ísis que traz na testa a Naja real, o uraeus de ouro, puro símbolo de soberania, conhecimento, vida e juventude divina; em seguida Cibele e Deméter [...] A própria Atenas, com toda sua origem celeste, tem a serpente como atributo.⁵³

Para Jung, a imagem do animal simboliza a natureza primitiva e instintiva do homem. Quanto mais primitivo o animal, mais profundo o extrato do inconsciente que ele representa, como é o caso da serpente. Ao evocá-la, o poeta associa os seus atributos à sua própria psique. A cobra personifica o seu ser interior, sua subjetividade ambivalente. Conforme Gilbert Durand, o tempo pode ser representado pelo animal agressivo:

⁵² Broquéis, p. 81.

⁵³ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 819

[...] O tempo revestir-se da face teriomórfica e da agressividade do ogro, aparecer ao mesmo tempo como o animado inquietante e o devorador terrificante, símbolos da animalidade que reenviam quer para o aspecto irrevogavelmente fugaz, quer para a negatividade insaciável do destino e da morte.⁵⁴

No poema citado “Dança do Ventre” percebe-se que a angústia, representada pelo imaginário teriomórfico do poeta, mostra a manifestação do sentimento do desejo de eternidade e aversão à morte. Nas palavras de Durand:⁵⁵

[...] A atitude angustiada do homem diante da morte e do tempo se duplicará sempre de uma inquietação moral diante da carne sexual e mesmo digestiva. A carne, esse animal que vive em nós, conduz sempre à meditação do tempo.

A serpente concilia o lado treva e o lado luz, indissociáveis na trajetória do conhecimento feminino. A partir de Maria, a mulher perdeu seu corpo, sua integridade como um todo. Cruz e Sousa reflete este pensamento cristão nos seus poemas, na sua ânsia de separar o corpo do espírito, não conseguiu aceitar a ambivalência da alma feminina. No poema citado -“Dança do ventre”-, o poeta simboliza a mulher como uma Vênus maldita, símbolo de uma luxúria abominável a seus olhos. A mulher representa, portanto, uma ameaça, o mal do qual o poeta, na sua busca de espiritualização, foge.

A Lilith, na tradição egípcia e greco-romana, é associada ao mito da lua negra com suas fases. A lua crescente e a lua cheia são relacionadas à Grande Mãe, que indica a fertilidade e a abundância, ao passo que, na lua decrescente, faz-se analogia com a Lua Negra, ao demônio da escuridão.

Este poema tem uma atmosfera de pesadelo, de uma aflição que o poeta expõe com repugnância. Percebe-se a polaridade da lírica amorosa de Cruz e

⁵⁴ DURAND, 1997; p. 121.

⁵⁵ Ibidem, p. 121.

Sousa: a Vênus branca impregnada de um erotismo espiritual e a Vênus negra representando thanatos ou Lilith, o lado noturno da mulher. Nas palavras de Marie Hélène C. Torres:

[...] Lilith – influência da palavra layil, que em hebraico significa noite, simboliza o lado oculto da mulher, o lado noturno, o lado feminino do homem que Deus criou. Com efeito, o Zohar⁵⁶ fala a respeito de Lilith como a primitiva energia feminina que se torna separada tanto de Adão quanto de Eva, pois ela é mulher que se revolta, uma mulher livre, carnal. A omissão de Lilith na Bíblia corresponde ao modo de dependência e submissão pelo qual foi criada Eva por Deus, da costela de Adão, Lilith conseguiu expressar sua diferença e sua liberdade nas profundezas do inferno, passando de Deusa ao estado de mulher satânica, assim como Lúcifer ao estado de Satã, os dois sendo vítimas da queda de origem divina.⁵⁷

Verifica-se que o corpo da mulher, na lírica do poeta, aparece com representações antagônicas: a Vênus branca representa a mente, o espírito e a alma, enquanto a Vênus negra representa os sentidos carnis, como se percebe também no poema “Afra”:

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 votada à incúria.

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

Sonho-te a deusa das lascivas pompas,
A proclamar, impávida, por trompas,
Amores mais estéreis que os eunucos!⁵⁸

⁵⁶ Zohar é uma obra cabalística do século XIII.

⁵⁷ TORRES, Marie Helene Catherine. *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1998, p.67

⁵⁸ Broquéis, p. 76.

Nesse poema, enquanto a musa loira é descrita com todas as luminosidades claras, a mulher negra é associada a cores quentes, representando uma luxúria pagã, que, de certa forma, compensa as proibições que o poeta se impõe ao tratar da mulher branca. Esta dicotomia também está vinculada aos valores da sociedade branca, que vê a negra apenas como objeto sexual.

Ao fazer-se uma comparação das palavras escolhidas pelo poeta, nesses três poemas, resume-se o dualismo do imaginário feminino nos poemas de Cruz e Sousa, antes citados:

“Alda”: “virgem medieval”, “freira”, “monjas alvas”, “pureza clara”...

“Dança do ventre”: “serpente”, “réptil”, “verme”, “demônio”, “lodo”...

“Afra”: “deusa das lascivas pompas”, “luxúria”, “paixão púrpura”, “desejo pagão”, “gozo”, “venenoso suco”.

3.2 A Ambivalência Simbólica da Noite

Por um ato de compensação intrapsíquico, o eu-poético produz imagens místicas, a partir de uma necessidade de abandonar o corpo e refugiar-se num mundo celestial.

Cruz e Sousa, através de símbolos místicos, altera o material imaginário de um regime tortuoso e esquizomorfo para um Regime Noturno, místico e compensatório. Apesar disso, observamos que os símbolos seguem sendo praticamente todos os mesmos, entretanto, em alguns momentos, há uma mudança

de valores. Os símbolos ocupam um lugar diferente dentro das estruturas imaginárias.

No caso da análise ora realizada do literato, observa-se que a noite é outro símbolo corrente na lírica de Cruz e Sousa, sobretudo a partir de *Broquéis*. O poeta busca na noite a liberdade não encontrada na vida diurna, pois é na noite que experimenta o caos, as trevas, as dores; é na noite também que sua lírica alça vôo na busca da liberdade e consegue transfigurar-se e sonhar, fazendo uma transmutação da noite trevosa em noite redentora e búdica. Nas palavras de Abelardo F. Montenegro:

Na segunda fase de sua vida, a asa, como símbolo poético expressa o desejo de ascensão social e artística. O poeta decola sempre à noite. Ruflar de asas que significa uma fuga ao esmagamento do dia. É durante a noite que “as águias da ilusão crivam de asas triunfais o horizonte onduloso”.⁵⁹

Nota-se, ao longo da obra de Cruz e Sousa, a noite divina em oposição à noite satânica. A noite divina é a noite que simboliza a eufemização dos problemas, a busca de liberdade e do espaço de expressão; é a noite búdica em que o poeta tenta unificar-se com o todo, acabando com o sofrimento e a divisão. Por sua vez, a noite satânica representa o caos, a decadência, a dor, o ódio, o desejo de vingança e a sensação de impotência diante do destino. De acordo com Chevalier e Gheerbrant:

a noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida.⁶⁰

⁵⁹ MONTENEGRO, 1998, p. 199.

⁶⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002; p. 640.

No poema “Monja Negra”, constata-se a plurissignificação do símbolo da noite, o eu-lírico revela a noite transformadora. A noite configura o rito de passagem do poeta que sofre o processo de iniciação, passando pela dor, pelo silêncio e pelo terror. Mas ao contemplar a vastidão da noite com seus mistérios, o eu-lírico sente-se atraído, unindo-se a ela, aliviando suas aflições. A noite passa a ser um bálsamo contra seus anseios diurnos, o poeta, então, comunga com ela em paz. Tudo isso que a noite evoca e vela como mostram os seguintes excertos:

Monja Negra

[...] Almas sem rumo já, corações sem destino
Vão em busca de ti, por vastidões incertas...
E no teu sonho astral, mago e luciferino,
Encontram para o amor grandes portas abertas.

[...] Nos teus golfos de Além, nos lagos taciturnos,
Nos pélagos sem fim, vorazes e medonhos,
Abafa para sempre os soluços noturnos,
E as dilacerações dos formidáveis Sonhos!

[...] Ah! Noite original, noite desconsolada,
Monja da solidão, espiritual e augusta,
Onde fica o teu reino, a região vedada,
A região secreta, a região vetusta?!

[...] Ó grande Monja negra e transfiguradora,
Magia sem igual nos páramos eternos,
Quem assim te criou, selvagem, Sonhadora,
Da carícia de céus e do negror d’infernos?

[...] Que glorioso troféu andar assim perdido
Na larga vastidão do mudo firmamento,
Na noite virginal ocultamente unguido,
Nas transfigurações do humano sentimento!

[...] Ó negra monja triste, ó grande Soberana,
Tentadora Visão que me seduzes tanto,
Abençoa meu ser no teu doce Nirvana,
No teu Sepulcro ideal de desolado encanto!

Hóstia negra e feral da comunhão dos mortos,
Noite criadora, mãe dos gnomos, dos vampiros,
Passageira senil dos encantados portos
Ó cego sem bordão da torre dos suspiros...

Abençoa meu ser, unge-os dos óleos castos,
Enche-o de turbilhões de sonâmbulas aves,
Para eu me difundir nos teus Sacrários vastos,

Para me consolar com os teus Silêncios graves.⁶¹

A noite mostra, assim, como símbolo, na medida em que representa o lado dificultoso, permeado de dúvidas e anseios que o eu-lírico passa na busca de uma redenção.

Nas palavras de Ana Maria Lisboa de Mello:

A noite, em diferentes tradições, é o símbolo do indiferenciado, lugar onde as formas se dissolvem, ou seja, perdem seus contornos e se integram à totalidade. Por outro lado, é a noite o lugar de origem de todas as formas, sugerindo, portanto, a associação ao centro, lugar do sagrado. Trata-se, portanto, de um símbolo de dupla face que se situa, de qualquer forma, no âmbito dos mistérios inalcançáveis à compreensão humana.⁶²

A lírica de Cruz e Sousa expressa-se de forma dualista, e é por esta razão que o eu-poético intensifica a angústia, na medida em que percebe tudo por oposições: vida ou morte, corpo ou espírito, mulher branca ou mulher negra. Seus símbolos poéticos apontam, ora para um significado, ora para sua oposição. É o caso do símbolo da noite. Para entender-se a noite, na simbólica do poeta, é preciso compreender que o dia, para ele, representava a impossibilidade de ser, os sofrimentos que o aniquilam cruelmente. Logo, a noite passa a ser o bálsamo da sua dor, a possibilidade de transfigurar-se, livrando-o do peso do sofrimento. O poeta queria mais para si, queria a sua integração, mas quase sempre sua poética apontava para a dualidade própria do homem da virada do século XIX para o XX. Vislumbra-se, dessa forma, na constelação de imagens poéticas desse poeta, o homem dividido, o eu fragmentado, que busca na noite a sua condição negada.

⁶¹ Faróis, p.129.

⁶² MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUC, 2002, p.196.

Talvez esta seja a solução encontrada pelo poeta ao lutar contra tantas adversidades, como se pode ver nos fragmentos do poema em prosa “A noite”:

Ó DOCE ABISMO ESTRELADO, nirvana sonâmbulo, taça negra de aromas quentes, onde eu bebo o elixir do esquecimento e do sonho! Como eu amo todas as tuas majestades, todas as tuas estrelas, todos os teus ventos, todas as tuas tempestades, todas as tuas formas e forças!

[...] Tu apagas a mancha sangrenta da minha vida, fazes adormecer as minhas ânsias, és a boca que sopras a chama do meu desespero, és a escada dos astros que me conduzes à minha torre de sonho, és a lâmpada que desce aos carcavões da minh’ alma e fazes desencantar, caminhar e falar meus segredos.⁶³

Verifica-se que a noite que dá sentido de unidade para o poeta não pertence à ordem da vida terrena; nela, o poeta desprende-se do cotidiano, do seu corpo e passa a ter uma vivência através da sua poética de comunhão. Contudo, nessa atitude ainda se percebe, de alguma forma, o sentimento de dualidade ao falar em saudade, fuga, etc. É como se esta unificação fosse um estado compensatório criado pelo poeta como no poema “Êxtase búdico,” em que o eu-lírico reivindica a inserção na noite, lócus da solidão redentora.

Abre-me os braços, Solidão profunda,
Reverência do céu, solenidade
Dos astros, tenebrosa majestade,
Ó planetária comunhão fecunda!

Óleo da noite, sacrossanto, inunda
Todo o meu ser, dá-me esta castidade,
As azuis florescências da saudade,
Graças das Graças imortais oriunda!

As estrelas cativas no teu seio
Dão-me um tocante e fugitivo enleio,
Embalam-me na luz consoladora!

Abre-me os braços, Solidão radiante,
Funda, fenomenal e soluçante,
Larga e búdica Noite redentora!⁶⁴

⁶³ Evocações, p.537 e 540.

⁶⁴ Últimos Sonetos, p. 223.

Percebemos a busca do eu-poético, a necessidade de sentir-se reintegrado, livre da dissociação apontada nos seus símbolos ao longo de sua obra. Em *Últimos Sonetos*, o poeta intensifica sua caminhada para um sentido além do real, da busca ontológica do ser, da vontade de unificação, de uma integração com o todo.

3.3 A Lua: astro dominante na lírica de Cruz e Sousa

A partir de *Broquéis*, a lírica solar encontrada em *Missais* dá lugar à poesia lunar, com uma lua “cristalizada de dor,” que enche o eu-lírico de medos, envolvendo-o no mistério, nas sendas do labirinto. Assim, ele vive seus anseios, suas sombras, sem saber que caminhos tomará. O eu-poético sente-se fragilizado, diante do poder que a lua evoca; ele segue seu caminho preso à vida e à morte, evocando o arquétipo da lua, como notamos nos fragmentos do poema “Luar de Lágrimas”:

Nos estrelados, límpidos caminhos
Dos Céus, que um luar criva de prata e de ouro,
Abrem-se róseos e cheirosos ninhos,
E há muitas messes do bom trigo louro.

[...]Em vão andei mil noites por desertos,
Com passos espectrais, dúbios, incertos.

Em vão clamei pelo luar a fora,
Pelos ocasos, pelo albor da aurora.

Em vão corri nos areais terríveis
E por curvas de montes impassíveis.

Só um luar, só um luar de morte
Vagava igual a mim, com a mesma sorte.

Só um luar sempre calado e dúctil
Para minha aflição, acerbo e inútil.

Um luar de silêncio formidável
Sempre me acompanhando, impenetrável.

Só um luar de mortos e de mortas
Para sempre a fechar-me as vossas portas.

E eu, já purgado dos terrestres Crimes,
Sem achar nunca essas portas sublimes.

Sempre fechado à chave de mistério
O vosso exílio pelo Azul sidéreo
Só um luar de trêmulos martírios
A iluminar-me com clarões de círios.

Só um luar de desespero horrendo
Ah! Sempre me pungindo e me vencendo.

Só um luar de lágrimas sem termos
Sempre me perseguindo pelos ermos.

E eu caminhando cheio de abandono
Sem atingir o vosso claro trono.

[...] ⁶⁵

Nesse poema, evidenciamos o eu poético num momento desolado de sua jornada, buscando um espaço de luz, porém não há garantia nenhuma de sua vitória. Já que ele se encontra no deserto, imerso na sombra, sente-se abandonado, sem respostas, clama pelo "albor da aurora", mas sabe que tem que enfrentar a "lua negra", processo inevitável para o conhecimento de si e do mundo. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a Lua Negra:

[...] simboliza então a energia a vencer, a obscuridade a dissipar, o carma a purgar [...] o ser marcado pela Lua Negra prefere renunciar ao mundo, mesmo que ao preço de sua própria destruição [...] Mas se ele sabe transmutar o veneno em remédio, a Lua Negra permite o acesso à porta estreita que abre para intensa libertação, intensa luz [...] ⁶⁶

O eu-lírico almeja as alturas do céu, porém se encontra no inferno. No tarô, a lua indica um momento de confusão, de incertezas, de um confronto entre o indivíduo e o inconsciente coletivo. A coragem para enfrentar o mundo da lua é própria dos iniciados, aqueles que já enfrentaram sua própria escuridão e têm sua

⁶⁵ Faróis, p.171.

⁶⁶ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 566.

própria luz, pois a passagem no mundo da lua leva a um processo de crescimento. Ao enfrentar a *sombra*,⁶⁷ o indivíduo, às vezes, acaba sendo vítima do medo, do sentimento de isolamento e de assombrações. As imagens deste arcano mostram um mundo primitivo onde não se encontra figura humana, apenas seres do mar, lobos, cães, simbolizando o mundo irracional e intuitivo como percebemos no excerto do poema "Sexta-feira Santa"

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

De acordo com Sallie Nichols:

"Esta é a hora da verdade do herói, tempo de terror e de reverência. A experiência da travessia é familiar a quantos fizeram a jornada rumo à autocompreensão. Os místicos chamavam-lhe a "Noite Negra da Alma. Em termos psicológicos, é a partir desse reino oceânico da imaginação humana que os grandes mitos e símbolos religiosos ou mesmo as grandes obras de arte são produzidos ao longo dos séculos. Esse é um mundo caótico, sem fronteiras, do qual o indivíduo representa, em sua viagem pessoal na busca da identidade apenas uma pequena parte. O encontro de Hécate, a deusa da lua, é o confronto com o mundo transpessoal, onde os limites individuais estão diluídos, onde o ego e o sentido de direção ficam perdidos. É como se tivéssemos que esperar submersos nas águas desse mundo até que novos potenciais pudessem emergir e se transformar em nosso futuro."⁶⁸

Cruz e Sousa iniciou sua travessia poética permeada de símbolos solares, porém foi sob o símbolo da lua que ele criou o melhor de sua obra, questionando sua identidade, enfrentando seu lado sombrio e transmutando, dessa forma, sua relação com a vida. De acordo com Jung a *sombra*⁶⁹ é:

soma de todos os elementos psíquicos pessoais e coletivos que, incompatíveis com a forma de vida conscientemente escolhida, não foram vividos e se unem ao inconsciente, formando uma personalidade parcial, relativamente autônoma, com tendências opostas às do inconsciente.

⁶⁷ Jung utilizou a palavra *sombra* para representar o lado inconsciente, o conjunto de características, das atitudes, dos desejos inaceitáveis para personalidade.

⁶⁸ JUNG, C. G. *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.359

3.4 Ascensão e Queda

A lírica de Cruz e Sousa contempla um cosmo uno. Do mal-estar permanente à necessidade de uma integração, o eu-lírico lança-se ao imaginário cósmico na busca do bem-estar. De acordo com Bachelard⁷⁰ “ao sonhar o universo, estamos sempre partindo, habitamos algures, num algures sempre confortável. Para bem designar um mundo sonhado, é preciso marcá-lo por uma felicidade”. A felicidade encontrada pelo eu-lírico se dá num espaço transcendente, distanciado da ordem terrena. É neste espaço que seu canto se torna sagrado, sua dor se transforma em êxtase, e o eu-poético passa a ter contato com a plenitude da ordem celeste. Este repouso leva ao devaneio, vivenciado pelo poeta. Nas palavras de Bachelard, o devaneio difere do sonho:

O devaneio é uma instância psíquica que freqüentemente se confunde com o sonho. Mas quando se trata de um devaneio poético, de um devaneio que frui não só de si próprio mas que prepara para outras almas deleites poéticos, sabe-se que não se está mais diante das sonolências. O espírito pode chegar a um estado de calma, mas no devaneio poético a alma está de guarda, sem tensão, descansada e ativa.⁷¹

Na sua concepção, os devaneios acompanham a solidão, e o universo sensível transforma-se em universo de beleza. Para o filósofo, os devaneios são solitários, enquanto os monstros e as caricaturas são sociais. Esses monstros são representados nos sonhos noturnos. Cruz e Sousa revela, nos seus poemas, muitos dos sonhos noturnos teorizados por Bachelard, porém é no devaneio, no repouso do

⁶⁹ JUNG, C. G. *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.359

⁷⁰ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, p. 170.

⁷¹ BACHELARD, 1988, p. 13

pensar, que o poeta consegue sonhar e respirar de forma fluida. Este devaneio representa a “saúde cósmica” do sonhador. O eu-lírico, ao devanear, liberta-se do real e contempla um mundo maior e mais feliz.

Muitos poemas de Cruz e Sousa apontam a hostilidade, as dificuldades do eu-lírico para adaptar-se, transformando-o num não-ser que convive com o pesadelo do real. É somente através dos devaneios poéticos que seus sentidos afloram, fazendo-o criar, nas suas imagens, um devir, um estado de contemplação no qual o poeta comunga com o universo. De acordo com Bachelard, “o devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos.”⁷²

O devaneio seria, então, uma função do irreal que é própria do imaginário humano. O poeta, no seu devaneio, confia no mundo e na sua relação, criando uma atemporalidade, uma dignidade existencial que ultrapassa sua limitação biográfica, conseguindo aniquilar seu destino social. No seu vôo poético, ele consegue uma leveza impossível de estabelecer no plano terrestre, por isso pensa-se que, se há um elemento material sonhado com mais intensidade, na poética de Cruz e Sousa, esse elemento é o ar.

Principalmente a partir da obra *Últimos Sonetos*, o eu-lírico sonha profundamente com o vôo. E este, por sua vez, possibilita ao eu-poético mobilizar-se, sentir a leveza impossibilitada no plano terrestre, retirando-se dos problemas terrenos e ascendendo a um espaço celeste unitário e puro. De alguma forma, no seu vôo onírico, o poeta é recompensado das agruras do plano terrestre. De acordo com Bachelard:

⁷² Ibidem, p. 13.

Nosso coração sobrecarregado pelas penas do dia, é curado durante a noite pela doçura e facilidade do vôo onírico. Quando um ritmo leve vem juntar-se a esse vôo, torna-se o próprio ritmo do nosso coração apaziguado. É então que sentimos em nosso próprio coração a felicidade de voar.⁷³

Vê-se aí um processo de sublimação no vôo lírico de Cruz e Sousa, e essa sublimação de todos os desejos sociais, da relação corporal, dos anseios levam o eu-lírico a um alívio. As imagens criadas pelo eu-lírico apontam para um processo de desmaterialização; é através dessas imagens que se nota a grandeza íntima, sua busca de felicidade, sua única possibilidade de sentir-se íntegro, de colocar uma justiça, um fim a tantos desejos e sofrimentos.

O eu-lírico sonha, portanto, com o vôo, pressente que não há outra saída, ele sobe e desce escadas, encontra-se com anjos, sua alma cria asas. Entretanto, mesmo que ele, em alguns poemas, consiga a leveza do vôo, na maioria das vezes seu vôo é pesado, pois ele geme e chora por suas injustiças na terra, e exige seu reconhecimento no plano celeste. O vôo poético assinala a dialética entre a queda e a ascensão e aponta para a busca da liberdade imbuída de uma pureza própria do céu. Esse céu com que sonha e para onde voa o eu-lírico é um céu azul, nostálgico, que limpa as feridas do sujeito poético trazidas da vida terrena, como percebemos abaixo nos trechos do poema “Feliz!” :

Ser de beleza, de melancolia,
Espírito de graça e de quebranto,
Deus te bendiga o doloroso pranto,
Enxugue as tuas lágrimas um dia.

Se a tu' alma é d' estrela e d' harmonia,
Se o que vem dela tem divino encanto,
Deus a proteja no sagrado manto,
No céu, que é o vale azul da Nostalgia.⁷⁴

⁷³ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 34.

⁷⁴ Últimos Sonetos, p. 106.

No que se refere à alusão da cor azul, trata-se de uma cor própria para representar a imaterialidade do transcendente, conforme observa Chevalier & Gheerbrant:⁷⁵

[...] o azul é a mais **imaterial** das cores.[...] Domínio, ou antes, clima da irrealidade -ou da super-realidade - imóvel, o azul resolve em si mesmo as contradições, as alternâncias - tal como a do dia e da noite - que dão ritmo à vida humana. O azul não é deste mundo; sugere uma idéia de eternidade tranqüila e altaneira que é sobre-humana ou inumana.

Na sua produção poética, Cruz e Sousa, a partir de *Faróis* e, sobretudo, em *Últimos Sonetos*, substitui as cores (branco, vermelho, roxo) pelo azul, símbolo de busca de paz e de pureza.

Existe uma melancolia que acompanha as imagens poéticas de Cruz e Sousa, pois há, neste vôo, um processo de desmaterialização que o céu evoca. O poeta evoca profundidade neste processo de eterificação. Nas palavras de Romano Guardini⁷⁶, na melancolia, temos um “ desejo intenso de viver o retiro e o silêncio. Esse desejo traduz não somente o temor do encontro com a realidade que fere, mas também, em última análise, a gravitação íntima da alma na direção do grande centro, o impulso na direção da interioridade e a profundidade, na direção da região na qual a vida deixa a confusão das contingências para penetrar nesse lugar protegido onde, liberada da diversidade das manifestações particulares, ela habita na simplicidade múltipla das profundezas.”

O eu-lírico vai, assim, trocando seus desejos pela sua liberdade, e sabe que, nesse processo, não há mais saída, visto que foi impelido a desmaterializar-se. Portanto, simbolicamente, seu vôo é ambivalente, sendo ora a própria asa liberta, ora a carga de toda a dor de sua existência, como se vê nos poemas abaixo:

⁷⁵ CHEVALIER, 2002, p. 107.

Ansiedade

Esta ansiedade que nos enche o peito
Enche o céu, enche o mar, fecunda a terra,
Ela os germens puríssimos encerra
Do Sentimento límpido, perfeito.

Em jorros cristalinos o direito,
A paz vencendo as convulsões da guerra,
A liberdade que abre as asas e erra
Pelos caminhos do Infinito eleito.

Tudo na mesma ansiedade gira,
Rola no Espaço, dentre a luz suspira
E chora, chora no amargamente, chora...

Tudo nos turbilhões da Imensidade
Se confunde na trágica ansiedade
Que almas, estrelas, amplidões devora.⁷⁷

Mundo Inacessível

[...] Toda alma que não seja alta e sensível,
Que asas não tenha para as ir vibrando,
Nessa Região secreta penetrando,
Falece, morre, dum pavor incrível!⁷⁸

Asas Abertas

[...] Vem! Há em mim o eterno Amor imenso
Que vai tudo florindo e fecundando
E sobe aos céus como sagrado incenso.

Eis a minh' alma, as asas palpitando
Como a saudade de agitado lenço
O segredo dos longes procurando.⁷⁹

Por outro lado, a ascensão do eu-lírico está ligada a um pavor da queda, que é seu destino. Resta a ele sonhar e livrar-se deste sofrimento. Ao mesmo tempo, essa queda se liga intimamente ao vôo, que é a solução encontrada para sua situação de “emparedado”.

A descida e a subida estão ligadas pela sua dor existencial; a queda é o aniquilamento de sua alma; a subida; a salvação. A queda está ligada à sociedade e

⁷⁶ GIARDINI, Romano. *De la mélancolie*. Paris: Senil, 1992, (Sajesses), p. 54.

⁷⁷ Últimos Sonetos, p. 220.

⁷⁸ *Ibidem*, p.198.

às suas exigências; a subida, à sublimação de todos os desejos, embora em muitos poemas o eu- lírico continue desejando. Ele quer justiça e recompensa, sua transcendência se reveste de sua perplexidade diante da vida, e aí reside toda a sua força e o seu questionamento existencial.

⁷⁹ Ibidem, p. 203.

4 SOFRIMENTO VERSUS CRIAÇÃO ARTÍSTICA

A dor é um dos motivos recorrentes na lírica de Cruz e Sousa. Esse sentimento apresenta-se em diversos matizes, possíveis de ser reconhecidos ao longo da sua obra. Essas nuances vão da constatação de uma dor proveniente de uma realidade social extremamente opressora, em que o poeta percebe mais agudamente por sua condição negra, à nostalgia do Absoluto, do incondicionado, sempre inalcançável. A lírica de Cruz e Sousa será, em decorrência, povoada de sofrimentos extremos até que a esperança se torne um grito de ódio e de rebeldia, e a dor se transforme numa aliada da criação artística.

É, nesse contexto, que a imagética do inferno é evocada, e o poeta descerá até esse inferno, revelando todo o caos pessoal e social em que se encontra. Sua poesia virá ao encontro do satanismo de Baudelaire que contempla, com nojo e tédio, a opressão da sociedade industrial que desvaloriza o ser humano e a poesia. O poeta, então, parecendo ser um eleito porta-voz da miséria humana, descerá ao inferno, paradoxalmente atingindo uma luz celestial só possível aos poetas, representantes da verdadeira arte. Contudo, através deste movimento dialético de espaços, o eu-lírico sofre e entra numa fase totalmente pessimista, encontrando apoio na filosofia do filósofo Schopenhauer⁸⁰. A filosofia de Schopenhauer pressupõe que a vida material é constituída somente de sofrimento. Para ele, a individuação é apenas uma ilusão, e a unicidade cósmica é a verdadeira realidade do homem.

⁸⁰ SCHOPENHAUER, Artur. *Dores do mundo*. 4.ed. Tradução prefaciada por Albino Forjaz de Sampaio. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, [s.d.].

A lírica de Cruz e Sousa parte, então, em busca de um outro espaço , utilizando a arte para atingir um espaço nirvânico, sem dor, sem o peso do social, sem a algema terrena. Percebe-se, em sua lírica, sempre o matiz da revolta social, em contraposição ao sonho do estado nirvânico, que o eu-lírico busca como uma espécie recompensa pelo seu imensurável sofrimento.

Assim sendo, o aniquilamento do eu, inserido numa sociedade que o desprestigia, transforma-o num Eu superior. Na sua poética, há também uma preocupação escatológica, que passa do viés cristão para uma dimensão mais abrangente: um questionamento metafísico ontológico do ser.

4.1 As imagens da dor

A lírica de Cruz e Sousa apresenta imagens dramáticas, numa atmosfera opressiva, imagens caóticas que apontam para uma problemática velada. Segundo Davi Arrigucci,⁸¹ a alucinação parece situar-se na raiz da teoria poética de Cruz e Sousa. Sua poesia passa pelo mundo material degradado, pela sujeira, pela representação do demônio, pela fúria que revela o caos vivido pelo eu-poético como se vê nos versos abaixo do poema “Demônios”:

[...] É um grito infernal de atroz luxúria,
Dor de danados, dor do Caos que almeja
A toda alma serena que viceja,
Só fúria, fúria, fúria, fúria, fúria!

[...] Anões da Dor torcida e cancerosa,
Abortos de almas a sangrar na lama!⁸²

⁸¹ ARRIGUCI JÚNIOR, David. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999; p.176

⁸² Últimos Sonetos, p. 210.

O eu-lírico encontra-se num mundo desarmônico, inferior, onde dramaticamente busca uma transfiguração da realidade, motivo por que suas imagens são, muitas vezes, antitéticas, como se percebe nos fragmentos "alma serena que viceja/ anões da dor torcida e cancerosa". Conforme Davi Arrigucci:⁸³

Cruz e Sousa arranca do mais baixo da vida material, trazendo de sua origem realista e naturalista a convulsão dos tormentos, o peso de culpas irresolvidas, as quais parecem assomar muitas vezes com as imagens do fundo obscuro do inconsciente.

Este processo de busca de imagens obscuras, alucinadas, trazem à tona uma realidade atroz, angustiante, vivenciada com ansiedade pelo sujeito lírico, como nos versos do poema "Olhos do Sonho":

Certa noite soturna, solitária,
Vi uns olhos estranhos que surgiam
Do fundo horror da terra funerária
Onde as visões sonâmbulas dormiam...

Nunca tais olhos divisei acaso
Com meus olhos mortais, alucinados...
Nunca da terra neste leito raso
Outros olhos eu vi transfigurados.
[...]

Sempre tenazes para mim, tenazes,
Sem pavor e sem medo, resolutos,
Olhos de tigres e chacais vorazes
No instante dos assaltos mais astutos.⁸⁴
[...]

Assim, oriundo da consciência social opressivo, o sofrimento, na lírica de Cruz e Sousa, dá origem a um espaço imaginário. Vivendo à margem da sociedade, o poeta transforma sua lírica num canto de rebeldia. Nota-se, em seus poemas, a

⁸³ ARRIGUCI JÚNIOR, 1999, p.177.

⁸⁴ Faróis, p. 127.

ligação da realidade vivenciada pelo poeta com o inferno. A dor potencializa a imaginação do poeta, fazendo-o criar um mundo aterrorizante, onde ele é o ser sacrificado e sofre um processo de purificação ao encontrar a poesia. É ela que absorve o terrível e o transforma em arte; é ela que atenua a aflição do poeta, mesmo que através do desespero. A poesia representa, portanto, o lado divino do homem, e o poeta - o ser escolhido, único - que pode fazer o inferno tornar-se divino.

Cruz e Sousa invoca o diabo, na sua poética, para marcar a crueldade, o egoísmo, o mal existente na realidade, através de imagens demoníacas, provindas de uma natureza perversa. O eu-poético depara-se, assim, com animais predadores: “feroz lobo faminto”, “aspecto de fera”. E também com o mar, nesse caso indiciando privação e perigo: “amargor das vagas”, “desespero do mar”, ondas em rebeldia. Para ele, até o mundo vegetal é sinistro: “flores leprosas da luxúria”, “flores infernais medonhas”.

A imagética infernal de Cruz e Sousa revela sintonia com a obra de Charles Baudelaire, pois ambos se revoltam contra a sociedade de que participam, invocando o satanismo, buscando temas sombrios, aceitando o sofrimento como aliado às suas reivindicações, sendo artistas originais no tratamento de temas como a morte, a loucura, o tédio, a embriaguez, a repulsa social, etc. Diz Abelardo Montenegro observa:

Baudelaire cada dia descia aos infernos sem horror através das trevas para adquirir forças, pois considerava o Diabo um sábio químico perito em encantamentos e magias”. [...] A noite, para o diabólico Charles, abrandava tudo, mesmo a fome e apagava tudo, mesmo a vergonha. Quando as trevas caíam, ele exclamava: Enfim! As trevas refrescavam o espírito sôfrego de repouso.⁸⁵

⁸⁵ MONTENEGRO, 1988, p. 99.

Cruz e Sousa identifica-se com a lírica de Baudelaire, irmana-se na sua luta pelo reconhecimento e poder, encontrando no inferno de Baudelaire a desforra, a forma de colocar todo o seu rancor, a mágoa, o ódio recalçado no seu inconsciente. Na sua poesia, então, passa a ser noturna a imagem do sol esperançoso. Este dá lugar à lua trágica como nos versos abaixo:

[...] A lua dava sensações inquietas
Às paisagens avérricas em torno
E alguns demônios com perfis de ascetas
Dormiam no luar um sono morno.⁸⁶

[...]Águia triste do Tédio, sol cansado,
Velho guerreiro das batalhas fortes!
Das ilusões as trêmulas coortes
Buscam a luz do teu clarão magoado...[...]⁸⁷

Ao ter coragem de ir ao inferno, o poeta liberta-se, como Baudelaire, sentindo-se como um mago, que, em um processo alquímico, transforma o sofrimento em criação poética. Dentro de sua dor, cúmplice de Baudelaire, Cruz e Sousa sente-se ainda mais “escolhido”, pois só aqueles que vivem a aflição até as últimas conseqüências têm forças para atravessar o deserto e os espaços infernais e, ainda assim, inundar-se de luz.

Na obra *Missais*, a lírica de Cruz e Sousa contempla o mar representando a esperança; o sol, a força. Mas, a partir de *Broquéis*, obra publicada em 1893, o poeta expressa o conflito entre a carne e o espírito. É neste contexto que a dor que o poeta sente vai transformar-se na sua arma de combate, levando-o a tomar coragem para descer ao inferno.

⁸⁶ Faróis, p. 104.

⁸⁷ Ibidem, p. 118.

De acordo com Torres:

[...] O poeta é um eterno sonhador, cujo destino é o inferno no qual continuará com seu tédio. Desta forma, Cruz e Sousa, profanizando o sagrado, ou seja, colocando o “Deus-Baudelaire”(o sagrado) no espaço infernal (o profano), sacraliza o profano, tornando sagrado o poeta e sua obra satânica. Pois, a irrupção do sagrado abre a comunicação entre os níveis cósmicos - a Terra e o Céu. Este espaço, tendo uma qualidade de exceção, de unicidade, sugere revelações de uma realidade absoluta.⁸⁸

O satã, contemplado na lírica de Cruz e Sousa, retoma o mito romântico e com significados novos. No contexto do século XIX, houve uma aceleração do sistema capitalista, cujo avanço industrial já esboça a mecanização do mundo e da vida que caracteriza a sociedade moderna. O capitalismo intensifica as contradições e tensões político-sociais, pois marginaliza a maior parte da população, tendo como conseqüência as desigualdades percebidas pelo poeta. Capta-se uma certa simpatia pelo diabo, simbolizado ora na mulher, ora nas injustiças da sociedade. É através deste mito que o eu-lírico questiona a sociedade. Nas palavras Torres:

Trata-se quase sempre, para os autores que magnificam Satã, de fazer ouvir seus protestos contra a ordem social, a moral, a religião. Elaborou-se um satanismo literário, destinado a demonstrar que o Mal, conservando seus aspectos violentos, é dialeticamente necessário à manifestação e ao triunfo do Bem.⁸⁹

No século XIX, muitos poetas reabilitaram Satã, entre os quais Baudelaire que, já na introdução de *As flores do mal*, desenha um quadro “angustiante e ao mesmo tempo pessoal do Corruptor da humanidade”⁹⁰, conforme a última estrofe do poema “Ao leitor”: “ É o Diabo que nos move e até nos manuseia!/ Em tudo o que repugna uma jóia encontramos;/ Dia após dia, para o Inferno caminhamos,/ Sem

⁸⁸ TORRES, 1998, p. 53

⁸⁹ Ibidem, p. 39.

⁹⁰ ARNOLD, Paul. *Esotérisme de Baudelaire..* Paris: Vrin, 1972. p. 36 (tradução nossa)

medo algum, dentro da treva que nauseia”.⁹¹ Satã encanta, enfeitiça, aprisiona a vontade, insinua-se em todas as partes do corpo e do espírito humanos, segundo Baudelaire, provocando o dilaceramento interno e a destruição: “Ele assim me conduz, alquebrado e ofegante,/ já dos olhos de Deus afinal tão distante, / às planícies do Tédio, infindas e desertas,/ E lança-me [...] – O aparato sangrento e atroz da destruição”.⁹²

Na poesia de Cruz e Sousa, o sofrimento também vai além da aflição do poeta romântico, fruto da solidão e do tédio, já que atinge uma densidade existencial, uma investigação do indivíduo que sublima a dor para contemplar a verdade.

Essa dor está ligada à existência, e o poeta mostra, na sua poesia, um ativo desgosto pelo mundo, o que sugere a influência do filósofo Schopenhauer. O filósofo afirma que a vida é uma tragédia individual que acaba em morte, e esta problematização da vida está na escravidão ao desejo que, no homem, nunca é saciado. Esta visão pode ser percebida nos versos do poema “A Morte”:

[...]
Da vida aos frios véus da sepultura
Vagos momentos trêmulos decorrem...
E dos olhos lágrimas escorrem
Como faróis da humana Desventura.

E no poema “Grandeza oculta”:

Estes vão para as guerras inclementes,
Os absurdos heróis sanguinolentos,
Alvorçados, tontos e sedentos
Do clamor e dos ecos estridentes.

Aqueles para os frívolos e ardentes
Prazeres de acres inebriamentos:
Vinhos, mulheres, arrebatamentos
De luxúrias carnavais, impenitentes.⁹³
[...]

⁹¹ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.99.

⁹² BAUDELAIRE, Charles. “A destruição”. In: idem, *ibidem*, p. 39

⁹³ Últimos Sonetos, p. 186 e 222.

É inegável também a importância do pensamento filosófico e científico da Europa para o Brasil do século XIX, fazendo com que o Brasil seja tomado de influências das correntes científicas do último quartel. O próprio movimento republicano está atrelado à visão positivista. Essas correntes - Positivismo, Darwinismo, Determinismo - postulam que podem responder alguns questionamentos filosóficos a partir da ciência. Uma das reações à supervalorização da ciência foi o questionamento metafísico, em que a filosofia é mostrada como detentora de um domínio próprio que foge à ciência. Afirma Candeloro:

A metafísica de Schopenhauer influenciou sobremaneira a intelectualidade brasileira do final do século XIX. Tanto filósofos quanto literatos viram-se impregnados pelo pessimismo de Schopenhauer e sua metafísica da vontade, na sua concepção, o mundo não é uma realidade unicamente objetiva, ele existe pela criação do sujeito como representação, pois sem isso não existiria o mundo. Para Schopenhauer, a ciência é um conjunto sistematizado pelo viés da razão e não está credenciada a fornecer uma explicação completa e definitiva da realidade porque não ultrapassa a simples representação, a razão só atinge o fenômeno. A essência do mundo está noutra coisa, que não o próprio universo, essa essência reside em um elemento que aparece em todo ser vivo, a saber, a vontade.⁹⁴

Na leitura de Schopenhauer,⁹⁵ a saída para fazer cessar o sofrimento é perder a vontade de viver, não desejar mais. A própria sexualidade é a vontade sem consciência que escraviza o homem. Para ele, a inteligência é a única forma de acabar com a vontade. Este controle, que usa a inteligência, leva o homem a uma categoria superior. Quanto mais o homem desejar e não conseguir negar o "querer", mais intenso será seu sofrimento.

Cruz e Sousa, na sua lírica, vivencia todo esse processo reiterado nas idéias de Schopenhauer, talvez por isso sua dor mostra-se tão intensa. Ao perceber a

⁹⁴ CANDELORO, Rosana Jardim. *Machado de Assis e Schopenhauer: uma metafísica da vontade*. 1991. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.p.30

⁹⁵ SCHOPENHAUER apud MAGGEE, Bryan. *História da filosofia*. São Paulo: Loyola, 1999, p. 138.

nulidade dos desejos diante de tantas forças adversas, o eu-lírico tenta o aniquilamento do eu individual para construção de um eu integrado ao universo.

No que refere à sexualidade, percebe-se, na obra de Cruz e Sousa, há uma permanente recusa e sublimação do desejo. Percebemos que os poemas que antecedem a obra *Últimos Sonetos* apresentam-se mais eróticos e ardentes, enquanto nos *Últimos Sonetos*, o poeta tem consciência da necessidade de apaziguamento dos instintos sexuais para alçar vôo a uma consciência e inteligência que coloca o homem numa posição superior, como se percebe no “Encarnação”:

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.⁹⁶
[...]

No poema acima, percebemos a ênfase sexual que o poeta dá ao poema, ao anunciar repetidamente os desejos carnis e os anseios que os mesmos suscitam.

Já no poema “Alma fatigada”, há uma renúncia a esse apelo:

[...]
A graça do consolo e da tranqüillidade
De um céu carinhoso e perfumado encanto,
Mas sem nenhum carnal e mórbido quebranto,
Sem o tédio senil da vã perpetuidade
[...]
Um descanso de Amor, de celestes miragens,
Onde eu goze outra luz de místicas paisagens
E nunca mais pressinta o remexer de argilas!⁹⁷

⁹⁶ Broquéis, p. 72.

⁹⁷ *Últimos Sonetos*, p. 195.

Nesse segundo poema, constatamos o desprezo do eu-lírico pela necessidade carnal, própria do homem, e sua busca por um espaço celeste, onde o consolo é a tranqüilidade de não ter mais desejos sexuais. Trata-se de um *mundus imaginalis* – que, segundo Henry Corbin, é o “mundo dos ‘corpos sutis’, o mundo do sensível-espiritual”.⁹⁸

Cruz e Sousa transforma a dor que o aniquila na parte forte de sua arte, apontando o sofrimento com a força do ódio, da revolta, do feio, mas também com a dor que se transforma em compaixão e em transcendência, passando do ódio ao amor.

De acordo com Schopenhauer,⁹⁹ o mundo é todo ilusão, sendo necessário deixar de envolver-se por suas tramas. Cruz e Sousa, na sua poética, mostra a consciência para livrar-se das ilusões materiais, como apontam os versos do poema “Livre”:

Livre! Ser livre da matéria escrava,
Arrancar os grilhões que nos flagelam
E livre penetrar nos Dons que selam
A alma e lhe emprestam toda a etérea lava.¹⁰⁰
[...]

E no poema “Invulnerável”:

Quando dos carnavais da raça humana
Forem caindo as máscaras grotescas
E as atitudes mais funambulescas
Se desfizerem no feroz nirvana.¹⁰¹
[...]

O poeta, na sua condição de indivíduo, mostra o sofrimento, a crueldade, a impossibilidade de trégua e paz no existir e, ao transformar poeticamente este espaço de dor num espaço de luz, de compaixão, o eu-lírico passa do sentimento de

⁹⁸ CORBIN, Henry. *L’ Iran et la philosophie*. Paris: Fayard, 1990. p. 136

⁹⁹ SCHOPENHAUER, Artur. *Dores do mundo*. 4.ed. Tradução prefaciada por Albino Forjaz de Sampaio. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, [s.d.]. p.

¹⁰⁰ Últimos Sonetos, p. 188.

indivíduo para o de integração com unidade do universo, onde tudo se relaciona energeticamente e em harmonia. Em vários poemas, o poeta intui a existência da condição nirvânica, através da qual o Eu experimenta a fusão com o Absoluto, espécie de experiência decorrente da tomada de consciência de sua própria identidade com o Absoluto e de sua libertação em relação às cadeias da ilusão. Vejamos este excerto do poema “Flor nirvanizada”:

[...]
Fazei da Dor, do triste Gozo humano,
A Flor do Sentimento soberano,
A flor nirvanizada de outro Gozo!¹⁰²

Em “Êxtase búdico”, o sujeito lírico exprime a sensação da integração com o Um:

Abre-me os braços, Solidão profunda,
Reverência do céu, solenidade
Dos astros, tenebrosa majestade,
Ó planetária comunhão fecunda!
[...]¹⁰³

Já o poema “Alucinação”, o Nirvana surge como o processo que tudo vai dissolver e devolver ao caos original:

[...]
Que Nirvana genial há de engolir tudo isto
Mundos de Inferno e Céu, de Judas e de Cristo,
Luas, chagas do sol e turbilhões do Mar?!¹⁰⁴

O estado de nirvana, mencionado no último poema, aproxima-se das idéias de Schopenhauer,¹⁰⁵ que diz só haver diferenciação de objetos em um reino onde há espaço e tempo. Afora isso, não pode haver nenhuma diferenciação, tudo deve

¹⁰¹ Ibidem, p. 205.

¹⁰² Últimos Sonetos, p. 196.

¹⁰³ Ibidem, p. 223.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 180.

ser uno e indiferenciado. Para Schopenhauer, há mundo numênico que é a “realidade”, que se esconde por detrás do sonho e da ilusão; enquanto o fenômeno é aparência, é aquilo que os indianos chamam o “véu de Maia”¹⁰⁶. Para o filósofo, só o infinito é real, sendo o finito apenas uma aparência.

O cosmos, segundo ele, exhibe energias, movendo-se pelo espaço e expandindo. Esta energia é impessoal e é uma força que se apresenta também no corpo físico do homem. Assevera o filósofo que o corpo humano é uma manifestação de um indiferenciado, sendo que a diferença que se vê é ilusão. Este fato (de sermos, na verdade, indiferenciados) é, para ele, a base da moralidade, e esta situação explica a capacidade de compaixão que os seres humanos têm uns pelos outros. Essa compaixão seria o fundamento da ética e do amor.

A compaixão como meio para transcender à problemática existencial do homem, é reiterada inúmeras vezes na poesia de Cruz e Sousa, como se observa nos versos do poema “Piedade”:

O coração de todo o ser humano
Foi concebido para ter piedade,
Para olhar e sentir com caridade
Ficar mais doce o eterno desengano.¹⁰⁷

O poema “O coração” retoma essa idéia:

O coração é a sagrada pira
Onde o mistério do sentir flameja
A vida da emoção ele a deseja
Como a harmonia as cordas de uma lira.¹⁰⁸

¹⁰⁵ SCHOPENHAUER apud MAGGEE, op. Cit. Nota 95, p. 139.

¹⁰⁶ Cf. ABBAGNANO, Nicola. *História da filosofia*. Lisboa: Presença, 1978, v. 9, p. 186-7

¹⁰⁷ Últimos Sonetos, p. 179.

A lírica de Cruz e Sousa busca, muitas vezes, o Todo. Este “Todo”, por sua vez, é reiterado pela teoria de Schopenhauer,¹⁰⁹ acima mencionada e também se aproxima da filosofia budista. O filósofo alemão¹¹⁰ teve contato com textos budistas, após ter criado suas teorias e ficou impressionado com o modo como a filosofia oriental e a ocidental, apesar de terem percorrido caminhos tão diferentes, aproximam o poeta e o filósofo. Ambos chegaram à mesma conclusão acerca de muitos conceitos como o do Uno ou do Todo.

Nos *Upanishads*, textos escritos em sânscrito na Índia, por volta dos séculos VIII e V a.C., a preocupação central é com a natureza da realidade total, e eles a configuram como composta de duas realidades desiguais: o mundo da experiência vivida pelos nossos sentidos e o mundo por detrás das aparências. O mundo das aparências é efêmero e instável, nele nada permanece, tudo não passa de ilusão; um é o mundo dos sentidos, o outro é o da realidade permanente, não-separada, é a unicidade das coisas. O próprio homem quando morre volta ao Um, verdadeiro e impessoal. O budismo¹¹¹ ensina que o homem pode passar para um estado mais elevado, libertando-se de qualquer necessidade que o faça renascer na dimensão física. Alcançar tal estado é atingir o Nirvana, processo que representa somente o fim da personalidade, o fim da matéria, dos fenômenos e das formas grosseiras e, através do qual, a alma se eleva à região de origem. O Nirvana representa a ausência total de sofrimento, uma experiência de paz e plenitude à qual se chega através de uma evasão de si mesmo. É a realização da sabedoria.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 205.

¹⁰⁹ SCHOPENHAUER apud MAGGEE, op. Cit. Nota 95, p. 142.

¹¹⁰ Ibidem, p. 142-147

¹¹¹ O ensinamento de Buda está contido nas “Quatro Nobres Verdades”:

- 1) A vida é inerentemente insatisfatória, é um fardo, uma experiência de sofrimento inevitável;
- 2) [...] Esse sofrimento é causado por nosso infinito apego às coisas, por cobiçar, querer ansiar;
- 3) Pode-se encontrar uma cessação para esse sofrimento pela interrupção do querer e do ansiar;
- 4) É o caminho que leva à cessação do querer e do ansiar que segue oito divisões. (MAGGEE, op. cit., p. 148).

Essa visão oriental, encontrada nos poemas de Cruz e Sousa e na própria filosofia de Schopenhauer, vai ao encontro daquilo que busca o poeta, ao sonhar com um espaço sideral, grandioso, indivisível e imortal como a alma. Nesse espaço, há a compaixão, apontada pelo filósofo, há o silêncio e a suspensão da dor, tal como o estado alcançado pelos budistas através da meditação. O poeta medita através de sua criação poética, porém o que lhe permite transcender é a própria dor, que o torna especial e o purifica.

Essa posição “filosófica” de Cruz e Sousa faz com o poeta vá perdendo a crença na vida material, já que essa é pautada por inúmeras injustiças sociais. Desta forma, as idéias de Schopenhauer e as do Budismo vão-se constituir em uma espécie de substrato que sustenta a criação poética.

4.2 Escatologia Cristã

A dor é, então, a grande tônica da obra de Cruz e Sousa, e é por intermédio dela, que o poeta vai ligar-se religiosa e filosoficamente para alçar vôos, através da sua arte até suas mais profundas indagações metafísicas. A preocupação escatológica faz parte da estrutura do homem, já que é uma investigação sobre aquilo que virá a ser. A busca por um entendimento da existência traz, em seu núcleo, a esperança, a partir de uma perspectiva mais ampla e transcendente. A escatologia vai falar-nos sobre as coisas últimas (*eschata*, plural grego) ou sobre um futuro absoluto (*eschaton*, singular grego neutro), ou ainda sobre o *eschato* (singular masculino), que, tal como Jesus Cristo, revela-se um processo escatológico final, que nos coloca no juízo último. É importante lembrar que,

racionalmente, a escatologia cristã prega esse final definitivo através de visões apocalípticas. Nas palavras de João B. Libânio e de Maria Clara L. Bingemer:

Uma visão pré-científica do mundo, uma leitura fundamentalista da Escritura, sobretudo dos escritos escatológicos e apocalípticos, e a imaginação fantasiosa e curiosa do ser humano a respeito de acontecimentos misteriosos que o cercam e o aguardam provocaram mais nas pregações populares e obras artísticas que nos escritos estritamente teológicos, infinitas imagens sobre as realidades finais do mundo.[...] O esquema tripartido do mundo - céus em cima, terra no meio, infernos embaixo - criou toda uma semântica escatológica, que influenciava e revelava, ao mesmo tempo, nossa compreensão das Últimas Realidades.¹¹²

Cruz e Sousa não segue a ideologia católica, porém, em uma sociedade onde está desvalorizado o imaginário religioso, o autor resgata e configura um universo sagrado de significações, como é percebível nos versos abaixo:

Nossa alma fica da clarividência
Dos astros e dos anjos e dos santos,
Fica lavada na lustral dos prantos
É dos prantos divina e pura essência.¹¹³

Num processo escatológico, a lírica de Cruz e Sousa busca entender qual o sentido da vida e do homem, onde está e para onde vai?. O demasiado sofrimento leva o poeta a uma esperança, pois há uma premonição de que algo maior o espera. Em alguns poemas, o eu-lírico alça vôo ao céu, que passa a ser sua pátria-mãe, seu retorno ao paraíso perdido. Vai ao encontro da revelação, fruto de seu processo escatológico.

Cruz e Sousa transforma-se em poeta visionário do espaço celeste e concebe que a esperança, o sacrifício, a dor e a piedade levarão à justiça final. É a partir deste viés que a lírica de Cruz e Sousa passa pela escatologia cristã e constrói a

¹¹² LIBÂNIO, João B.; BINGEMAR, Maria Clara L.. *Escatologia cristã: o novo céu e a nova terra*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996, p. 21.

¹¹³ Últimos sonetos, p. 182.

sua obra como uma espécie de salvação. Ao buscar o Absoluto, o poeta distancia-se do seu tempo histórico e passa a ter contato com o sagrado, com o caráter transcendente do mundo. De acordo com Libânio e Bingemer:

Diante do Absoluto, a provisoriedade do tempo aparece com mais clareza. O tempo dos homens perde importância diante do “tempo de Deus”, isto é, a eternidade, de certo modo, experimentada dentro da história. [...] Há um contato com o definitivo do Sagrado que relativiza o tempo e que se manifesta, portanto, na sua prolongação.¹¹⁴

Assim, a salvação do poeta encontra-se longe do cotidiano, fora do tempo, num espaço sacralizado pelo poeta, o espaço sideral. De certa forma, o poeta invoca Deus, ao aludir à dimensão transcendente, desacreditada pelo cientificismo do século XIX. Na sua pergunta sobre os fins últimos do ser humano, o imaginário do poeta vai além de uma caminhada individual, pois reitera a perene perquirição do homem sobre o sentido da vida, desde os tempos imemoriais. Vê-se que o Deus que Cruz e Sousa busca não é o Deus cristão e sim a representação do sagrado e de uma revelação que o faça compreender o sentido da existência. Assim, o Deus que Cruz e Sousa persegue é o espaço misterioso da liberdade, espaço esse que está além da matéria, ou seja, fora da contingência, revelado somente aos que têm coragem de dialogar com o mistério. Esse mistério buscado por Cruz e Sousa é reiterado no poema “Supremo Verbo”:

Vai, Peregrino do caminho santo,
Faz da tua alma lâmpada do cego,
Iluminando, pego sobre pego,
As invisíveis amplidões do Pranto.

Ei-lo, do Amor o cálix sacrossanto!
Bebe -o, feliz, nas tuas mãos o entrego...
És o filho leal, que eu não renego,
Que defendo nas dobras do meu manto.

¹¹⁴ LIBÂNIO; BINGEMER, 1996, p. 77.

Assim ao poeta a Natureza fala!
Em quanto ele estremece ao escutá-la,
Transfigurado de emoção, sorrindo...

Sorrindo a céus que vão se desvendando,
A mundos que se vão multiplicando,
A portas de ouro que se vão abrindo!¹¹⁵

O processo escatológico de sua obra está presente nos próprios títulos dos poemas, entre eles: “Piedade”, “Caminho da glória”, “O grande momento”, “Cogitação”, “Grandeza oculta”, “Quando será?”, “Livre”, “Cárcere das almas”, “Abrigo celeste”, “Espírito imortal” e “Cruzada nova”.

De acordo com Líbânio e Bingemer:

O homem é um ser-esperança aberto para a Transcendência e para a ressurreição. Esperança não é um termo que adjetiva o homem, não é dado circunstancial, mas funda-se na própria estrutura ontológica do homem. A marca da aspiração escatológica é-lhe indelével. Pode ser falsificada, mas nunca totalmente apagada. Pode ser interpretada existencialmente de modo inautêntico, mas jamais extinguida. Basta breve viagem às estruturas ontológicas do homem para descobrir nelas as setas indicativas do itinerário escatológico. O ser humano é consciência e liberdade, natureza e historicidade, dado e tarefa, posse e dom, espírito e matéria, chamado e possibilidade de resposta, presente carregado de passado e aviso de futuro. Seu ser é aberto ao mundo, não enquanto um ambiente feito e fechado, mas enquanto totalidade a ser explorada, novidade a ser criada, futuro a ser construído. O animal nasce e morre preso a seu espaço vital. O homem rompe-o por todos os lados, porque é sempre maior que ele. Transcende-o. Como consciência é presente a si mesmo, sem nunca conseguir explorar a totalidade desse terreno. Por isso, almeja a mais. Aspira a ultrapassar-se.¹¹⁶

A morte reitera a preocupação escatológica. A morte biológica é inerente a todo ser, por isso pressupõe o questionamento a respeito da fronteira entre o terreno e o mundo desconhecido. Para o cristão, a morte conduz ao juízo final, oportunidade da ressurreição, já que “nasceria” para a vida eterna, plena de amor e de luz. Essa vida eterna contemplará os merecedores, os que expiaram suas culpas através do sofrimento e se purificaram no amor de Deus.

¹¹⁵ Últimos Sonetos, p. 189.

¹¹⁶ LIBÂNIO & BINGEMER, op.cit. nota 113, 1996, p. 98.

Em contrapartida, o processo que leva à morte é ao mesmo tempo humilhação e a glória: humildade ao sentir-se frágil, angustiado, ao vivenciar a ruptura com a forma de existir, ao ter medo de lançar-se ao abismo do desconhecido; glória, ao entender, que, apesar de todo sofrimento, há a esperança no devir, quando se dará a salvação.

Conforme Libânio e Bingemer:

[...] A morte é o parto para a vida plena. A larva já não cabia no casulo e rompe-o para voar para a eternidade. A morte é este instante de ruptura, onde toda uma vida incubada, trabalhada no silêncio e no sofrimento, marcada de tristezas e alegrias, desponha luminosa ou aborta definitivamente para a morte Segunda.

[...] A morte faz-se presente- ou pode fazer-se-em relação ao homem-pessoa como decisão assumida. Decisão que não se concentra somente nos derradeiros momentos de consciência, mas que atravessa toda a existência. Morte sempre presente, a ponto de fazer do homem um ser para a morte (M. Heidegger).

[...] A morte, como última possibilidade no tempo e como radical na sua abrangência, termina por ser uma presença, que afeta todas decisões. Relativiza-as. Ou mais exatamente absolutiza-as, no sentido de revelar-lhes o caráter de definitividade, de irrepetibilidade...

[...] Paul Ricoeur observa com justeza que “se o ser vivo se dirige à morte por um movimento interior, o que luta contra a morte não é algo de interior à vida, mas a conjugação dum mortal com outro mortal. É o que Freud chama de Eros; o desejo do outro é imediatamente implicado na posição de Eros; é sempre com um outro que o ser vivo luta contra a morte.[...]”

[...] Em termos bíblicos, a morte é “Kenosis” – humilhação - e “doxa” - glorificação.¹¹⁷

Cruz e Sousa sofre toda a angústia do processo da morte e percebe o confronto entre a morte biológica, a morte pessoal, e a morte como passagem para o mistério. A idéia de morte biológica surge de sua condição física, ao lutar contra a tuberculose, doença que o mataria em 1898; a morte pessoal, diz respeito a dificuldade de reconhecimento de sua arte; e a morte como passagem simbólica para outro mundo é aquela que reitera sua visão transcendental em relação à vida. Sua trajetória remete à história de Jesus, que passa por todo o sofrimento e por toda a humilhação, para ressurgir iluminado na glória.

¹¹⁷ Idem, ibidem, p. 155-163.

A poesia de Cruz e Sousa apresenta uma luta contra a morte até aceitá-la como caminho para a liberdade. O processo de humilhação e glória na trajetória para a morte está reiterado nos fragmentos dos poemas a seguir:

Perante a Morte

Perante a Morte empalidece e treme,
Treme perante a Morte, empalidece.
Coro-te de lágrimas, esquece
O Mal cruel que nos abismos geme.

[...]

Silêncio para o desespero insano,
O furor gigantesco e sobre-humano,
A dor sinistra de ranger os dentes!¹¹⁸

Assim Seja!

Fecha os olhos e morre calmamente!
Morre sereno do Dever cumprido!
Nem o mais leve, nem um só gemido
Traia, sequer, o teu Sentir latente.¹¹⁹

Renascimento

[...] A alma não fica inteiramente morta!
Vagas
Ressurreições do Sentimento
Abrem já, devagar, porta por porta,
Os palácios reais do Encantamento!

Morrer! Findar! Desfalecer!
Que importa
Para o secreto e fundo movimento
Que a alma transporta, sublimiza e exorta,
Ao grande Bem do grande Pensamento!¹²⁰

Cruz e Sousa, poeta que foi chamado de “fora da realidade”, “visionário”, trouxe questionamentos existenciais que abalaram parte de uma sociedade sedimentada em idéias fechadas sobre o homem e seu futuro determinista. Ao nomear o céu como sua Pátria, ele indicou, com a lucidez de quem está distanciado dos problemas sociais, o limite do homem da sua época. Constata-se que há, na sua

¹¹⁸ Últimos Sonetos, p. 200.

¹¹⁹ Ibidem, p.224

¹²⁰ Ibidem, p. 225

obra, uma profusão de idéias que revelam o processo das mudanças que viriam a acontecer no final do século XIX.

Cruz e Sousa é religioso, religa-se ao cosmos pelo viés do transcendente, por uma fé que lhe dá certeza de que haverá uma justiça haverá de colocá-lo entre os escolhidos, ele e sua arte maior: a poesia.

5 A VISÃO ESTÉTICA DE CRUZ E SOUSA

Schopenhauer¹²¹ acredita que uma das formas de acabar com a dor é através da arte, pois ela proporciona o repouso; a contemplação estética faz com que o homem cesse com o desejo e conseqüentemente com a dor. A poesia anula o conceito e faz com que sejam retomadas as imagens e a reminiscência de algo que está metafisicamente inscrito em cada um. A arte é vista como a libertação da vontade. Nas suas palavras:

A ciência (etiologia, morfologia e matemática) conforma-se ao princípio de razão. A arte é concebida como aquele conhecimento especial que reproduz as idéias eternas, sendo o seu objetivo supremo a comunicação deste conhecimento.

A genialidade é, conseqüentemente, a aptidão para permanecer nesse estado intuitivo, de pura contemplação, para libertar o conhecimento da sujeição da vontade. Ao gênio, Schopenhauer contrapõe o homem vulgar, que, sendo um “produto industrial”, é incapaz dessa percepção desinteressada.¹²²

Cruz e Sousa vislumbra na arte a possibilidade de quebrar os limites impostos pela racionalidade. Para ele, o artista é o homem especial, capaz de revelar o mundo metafísico, entrando num mundo, para muitos velado, e, num estado de contemplação, se transfigurando, como vemos no poema “O grande momento”:

Inicia-te, enfim, Alma imprevista,
Entra no seio dos Iniciados.
Esperam-te de luz maravilhados
Os Dons que vão te consagrar Artista.

Toda uma Esfera te deslumbra a vista,
Os ativos sentidos requintados,
Céus e mais céus transfigurados
Abrem-te as portas da imortal Conquista.
Eis o grande Momento prodigioso
Para entrares sereno e majestoso
Num mundo estranho d'esplendor sidéreo.

¹²¹ CANDELORO,, op. cit. Nota 95, P.31

¹²² Idem, ibidem, p. 31

Borboletas de sol, surge da lesma...
Oh! Vai, entra na posse de ti mesma,
Quebra os selos augustos do Mistério!¹²³

No seu fazer poético, o poeta revela uma preocupação teórica, metalingüística. Dessa forma, ao longo de sua obra, evidencia-se uma epistemologia sobre a função do poeta e sua criação. A própria filiação ao Simbolismo já o coloca numa posição de revelar o mistério de forma simbólica, fazendo uso princípios estéticos do movimento. É visível a presença da “teoria de correspondência”, doutrina poética utilizada por Baudelaire, segundo a qual há uma correspondência entre o mundo material e espiritual.

Através de sensações sinestésicas, o poeta é o vidente capaz de revelar o mistério. Este olhar poético perpassa os dois mundos: o visível, a realidade material, e o invisível, o espiritual. Cruz e Sousa reitera a função transformadora do poeta como se percebe nestes fragmentos de “Iniciado”:

[...] Se tens Fé, se vens inflamado veemente e intensamente para o sentimento original da Concepção e da Forma; se te devora a ansiedade lancinante de uma Aspiração que arrebatada em asas, que desprende vôos brancos e largos para regiões muito além da Morte: se percorrem os teus nervos, em prodígios de harmonia, músicas estranhas e coloridas como paixões de e sensações; se dentro do todo o teu ser há o Inferno dantesco, tumultuoso de Visões, épico, de majestade mental, a crescer, a crescer, a subir mediterraneamente em ondas cerradas, compactas de sonambulismos estéticos; se sentes a atraente vertigem da palpitação dos astros, a dolência pungente das melancolias enevoadas e doentes que insensivelmente umedecem os olhos; se na luz; se no ar; se no som; se no aroma tens a fina; a delicada, a sutil percepção da Arte; se sabes ser, ter na Arte uma existência Una, indivisível, és o Eleito dela, o Impressionado. O Iniciado.

[...]

Se é certo que trazes em ti a principal essência, as expressivas raízes, a flama eterna, o nebuloso segredo dos Assinalados, um poder mágico, irresistível, a que não poderás fugir jamais, te arrastará, te arrojará, como Visão legendária, profética, numa grande convulsão e estremecimento, para fora das humanas frivolidades terrestres, para fora das impressões exteriores do Mundo, mergulhando-te soberanamente, para sempre!¹²⁴

¹²³ Últimos Sonetos, p. 184.

¹²⁴ Evocações, p. 522.

Na condição de iniciado, o poeta cria um espaço sagrado, que é o da criação poética, através da qual anula os limites do tempo e vale-se de palavras sagradas que serão reforçadas pela musicalidade e pela força simbólica dada pelo poeta. Nas palavras de Marie Hélène Catherine Torres:¹²⁵

É este ritual iniciático que permitiu que Virgílio guiasse Dante ao “Inferno” e que Cruz e Sousa descesse “ao inferno” e evocasse Baudelaire. Só um poeta possui esse dom de vidência: “o estímulo [lhe] afeta os sentidos, os sentidos [lhe] afetam a mente; o resultado é a linguagem”. O poeta cria com as palavras como um alquimista, mas do verbo, alquimista do pensamento e da linguagem, atento às propriedades mágicas das palavras como, por exemplo, “Musselinosas”, “Vozes veladas, veludas vozes”[...] A linguagem poética é feita de uma amálgama de substâncias associadas segundo o princípio da analogia e correspondência, que preside à organização unitária da criação – amálgama obtido pela virtude combinatória das palavras que compõem o tecido da escrita.

Cruz e Sousa, no texto “Iniciado” revela o caminho alquímico do ser: o poeta parte da sua terra conhecida, acolhedora, de fauna e flora riquíssimas, para o desconhecido. Vai assim, como um guerreiro, cheio de energia para defrontar-se com a dor, pois ela é o sinal, o chamado para um questionamento mais denso da existência. A dor é simbolizada pelo autor como “Águia negra”, águia evocando um conhecimento superior que vai guiar o poeta na sua travessia alquímico/poética. Para ele, os verdadeiros eleitos da arte vivem uma vida marcada pela sofrimento, porém esses possuem uma compreensão maior, mágica do universo. A via sacra da arte leva o poeta da dor à “Paixão Estética “da arte, como assinalou:

[...]Se és vitalmente um homem, e trazes o cunho prodigioso da Arte, vem para Dor, vive na chama da Dor, vencedor por senti-la, glorioso por conhecê-la e nobilitá-la. Tira da Dor a profunda e radiante serenidade e a solene harmonia profunda. Faze da Dor a bandeira real, orgulhosa, constelada dos brasões soberanos da poderosa Águia Negra do Gênio e do dragão cabalístico das Nevroses, para envolver-te grandiosamente na vida e amortilhar-te na morte!
[...] Vem para dor, que tu a elevas e purificas, porque tu não és mais que a corporificação do próprio Sonho, que vagueia, que oscila na luxúria da luz

¹²⁵ TORRES, 1998, p. 55.

através da Esperança e da Saudade - grandes lâmpadas de luas de unção piedosa, cuja velada claridade tranqüila dá ao teu semblante a expressão imaterial, incoercível, etérea, da Imortalidade.¹²⁶

Estas concepções de dor estão reiteradas muitas vezes ao longo de sua obra, como se observa nos seguintes poemas “Foederis arca” (BR, p.82), , “Esquecimento (FA, p.118), “Supremo Verbo” (US, p.189), “O Assinalado” (p.201), “Ambos”(LD, p.252), “Iniciado”(EV, p.519), “Condenado à Morte”(EV, p.541), ”Intuições “(EV, p.575), ”Espelho contra Espelho” (EV, 622), “Emparedado” (EV, p.658).

A estética de Cruz e Sousa está ligada, portanto, às correntes filosóficas e científicas da época, ao pessimismo de Schopenhauer, como vimos no capítulo anterior, à própria estética parnasiana. Contudo, o que verificamos também é que, apesar de o poeta ter estas influências, ele demonstra um estranhamento, uma insatisfação que se configura tanto na forma de sua poesia quebrar a lógica parnasiana com suas longas enumerações, como também através da abundância de adjetivos, da musicalidade, dos temas rejeitados pelo cânone da época. No poeta, a incorporação do feio coexiste com a sondagem existencial do homem e do universo. O poeta pagou caro pela sua ousadia, por isso, seu estilo condena-o ao exílio, a tal ponto que a própria classe artística da época teve dificuldades de reconhecer originalidade na obra de Cruz e Sousa, resistência que pode ainda persistir em certas percepções críticas advindas dos meios acadêmicos.

No texto ”Espelho contra Espelho”, o poeta mostra seu incômodo em relação a tantas influências de artistas da sua época, como exemplifica este fragmento:

[...] Sempre, eternamente estes espelhos impolutos e astrais que reproduzem a perfectibilidade de sentimentos nas gerações, paralelamente igualados, medidos e pesados pelo Asinino, que os equipara, confundindo-lhes a delicadeza e fulguração dos cristais.
[...] E tu, na impaciência, na inquietação de teu vôo astral para as serenas Esferas, buscarás libertar-te desacorrentar-te dos grilhões a que essa Rotina te prendeu.¹²⁷

¹²⁶ Evocações, p. 520.

Assim, o poeta vê a arte como uma zona ideal preciosa, um tesouro curioso, um relicário mágico do imprevisto, alheio ao mundo profano. A arte deveria, por conseguinte, absorver todos os sentidos, transformando-os. Observe-se o trecho abaixo:

No entanto, para que a Arte se revelasse própria, era essencial que o temperamento se desprendesse de tudo, abrisse vôos, não ficasse nem continuativo nem restrito, dentro de vários moldes consagrados que tomaram já a significação representativa de clichês oficiais e antiquados.¹²⁸

O poeta sente-se superior aos artistas consagrados que, de uma forma ou de outra, não o aceitam e não entendem sua arte. É essa superioridade artística que impulsiona poeta à criação, e, mesmo com todas adversidades, ele não desiste dela.

Veja-se a crítica que o poeta faz dos artistas da época:

[...]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 idéias. 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.¹²⁹

Cruz e Sousa mostra-se contra os artistas burgueses que escrevem de acordo com os preceitos estabelecidos com a finalidade de receber aplausos. Ele acreditava na sua “profissão de fé” e, ainda que sufocado, segue sua fecundação de sonhos, revelações em versos. O poeta sente-se como um inadaptado ao meio.

Recordem-se as suas palavras:

¹²⁷ Evocações, p. 625

¹²⁸ Ibidem, p. 664.

¹²⁹ Ibidem, p. 665.

[...] O Artista é um isolado, um esporádico, não adaptado ao meio, mas em completa lógica e inevitável revolta contra ele, num conflito perpétuo entre 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 deficiente e falsas.¹³⁰

O poeta, através da arte, evoca a sua grandiosidade e o respeito merecido. Embora sua arte seja incompreendida pela maioria, sua técnica e seus avanços em relação à ideologia da “Arte pela Arte”, a sua forma de criação extrapola o permitido pela época, tais como: a repetição de adjetivos; os versos mais soltos que submetem a palavra e a frase a uma nova musicalidade; a experimentação dentro do verso e dentro da estrutura métrica parnasiana; a exploração temas diversos, numa obsessão de dizer coisas além do comum. Através desses recursos, o poeta busca uma unidade perdida, revelando, de certa forma, os anseios ocultos numa sociedade reprimida pelos limites da ciência.

De outra parte, a consciência da importância do estilo é fundamentada no texto “o Estilo”, no qual Cruz e Sousa configura alguns conceitos de arte, estética e poesia, a partir do contato que teve com os franceses positivistas e literatos como Taine e Balzac, citado inúmeras vezes em sua obra.

Segundo Cruz e Sousa, a arte tem por objeto revelar algo mais – aquilo que está velado e transcendente às coisas. Vê-se, em sua obra, também um tom impressionista, revelando a realidade pelo viés subjetivo. No artigo “De Volta aos Prados”¹³¹, ele escreveu:

Esses são os impressionistas, os coloristas, os estilistas, dando à escrita a intensa vibração dos órgãos humanos, fazendo da linguagem o mais prodigioso aparelho que, como um estranho instrumento de ouro, brilha nos nossos olhos, canta nos nossos ouvidos, impressiona e sensibiliza a nossa alma.

¹³⁰ Evocações, p. 667.

¹³¹ DE VOLTA aos prados: novidades de 8/10/1891. Disponível em: <[http://www.cfh.ufsc.br/~simpozio/cruz e sousa/cap.II](http://www.cfh.ufsc.br/~simpozio/cruz_e_sousa/cap.II)> p. 3.

Para o poeta, a arte combina com o objetivismo naturalista e com o impressionismo subjetivo, como neste trecho de artigo, falando de Nestor Vitor:

Ele (Nestor Vitor) vem para o alto objetivismo. Mas sabe, no entanto, que não há puro e perfeito objetivismo sem puro e perfeito subjetivismo, porquanto o objetivo não pode deixar de depender do subjetivo, isto é, porquanto o mundo interior do eu não se pode desprender do mundo exterior que a visão abrange ou, mais claramente, porquanto o temperamento não se pode separar do documento do real e nem o falo prescindir da alma, a fim de persistirem as essenciais concordâncias, baseadas na Sinceridade do ser, que formam o fundo das legítimas naturezas artísticas.¹³²

No texto “Estilo”, Cruz e Sousa diz que o estilo é o “sol da escrita”. Na sua concepção, a individualidade e a sensibilidade do artista é que podem gerar arte. A luz sugerida pela metáfora “sol da escrita” reitera o apreço que o poeta dá ao estilo. Consideramos esse texto de fundamental importância para que possamos acompanhar sua forma de pensar sobre o trabalho de arte. Eis alguns trechos que expressam suas reflexões sobre a arte.

O ESTILO É O SOL DA ESCRITA. Dá-lhe eterna palpitação, eterna vida. Cada palavra é como que um tecido do organismo do período. No estilo há todas as gradações da luz, toda a escala dos sons.

[...]O princípio fundamental da Arte vem da Natureza, porque um artista faz-se da Natureza.
Toda a força e toda profundidade do estilo está em saber apertar a frase no pulso, domá-la, não a deixar disparar pelos meandros da escrita.

[...]meu elevado amor pela arte, espíritos mais livres e lúcidos que abrem e batem asas, como pássaros vermelhos na glória do sol, para além da retórica e da metafísica, afastando-se dos princípios de todos os dias, rubricados pelo fastio da chapa, amarrados pelos barbantes de uma gramática oficial e convencionada que obriga a idéia a fazer cabriolas e os esfuziotes do raio, sem regimentá-lo no alto dever da luta, sem defini-la, sem engrandecê-la, sem dar-lhe um intenso valor, uma pobre tranqüilidade consciente, uma fisionomia particular e superior.

¹³² SIGNOS: República de 16 e 23 de agosto de 1897. Disponível em: <[http://www.cfh.ufsc.br/-simposio/cruz e sousa/cap.II](http://www.cfh.ufsc.br/-simposio/cruz_e_sousa/cap.II)> p. 3.

O poeta aponta também a mestria do estilo de Zola, porém, ao final do texto, coloca a superioridade dos estilos que fogem às convenções para alcançar “uma energia espiritual”, criando uma orientação mais complexa e completa.

Cruz e Sousa mostra-se interessado pelo questionamento sobre a arte. Para ele, a arte tem função de revelar o algo a mais, o que está transcendente, oculto nas coisas. Martin Heidegger¹³³, filósofo moderno, também acredita que a origem da obra de arte revela a essência da verdade onde acha-se a unidade que é a obra, que, para ele, significa toda a possibilidade autêntica de verdade. É na obra que se dá o acontecimento da verdade, o desvelamento do oculto. Nas palavras de Martin Heidegger:

A verdade instala-se na obra. A verdade só existe como o combate entre a luz e a obscuridade, no confronto recíproco adversidade do mundo e da terra. A verdade quer ser instalada na obra enquanto esse combate entre mundo e terra. O combate não deve ser apaziguado com um ente a ser produzido para este fim, nem simplesmente interrompido, mas inaugurado a partir desse(ente). Por isso, o ente deve conter em si mesmo os traços essenciais do combate. No combate conquista-se a unidade do mundo e da terra. Quando um mundo se abre, ele propõe para um povo histórico a decisão sobre vitória e derrota, benção e maldição, domínio e servidão. O mundo que está nascendo traz à luz aquilo que ainda não está decidido e que ainda é sem medida, e, assim, revela a recôndita necessidade de uma medida e decisão. Mas quando um mundo se abre, a Terra se ergue. Ela se mostra como aquilo que tudo abarca, como aquilo que permanece sempre hermético, resguardado em sua lei.¹³⁴

No combate entre realidade e sonho, Cruz e Sousa busca a unidade perdida através da palavra. Neste espaço poético, onde luz e obscuridade se encontram, o poeta encontra a verdade mais legítima que a da ciência, por si só fechada. Nas palavras de Martin Heidegger:

¹³³ HEIDEGGER, Martin apud DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997, p. 225.

¹³⁴ Ibidem, p. 225.

A ciência ao contrário não é nenhum acontecimento originário da verdade, mas apenas a exploração de uma região já aberta da verdade e fundamentando, como certeza aquilo que em sua esfera, se apresenta como tal de modo possível e necessário. Quando, e na medida em que uma ciência ultrapassa a certeza em direção à verdade, ou seja, em direção à revelação essencial do ente como tal, ela é Filosofia.¹³⁵

De acordo com Cruz e Sousa, a verdade contém o inatingível, como se percebe no excerto de “Evocações”:

A verdade na Arte existe em cada temperamento sincero que se manifesta, em cada singular sentimento que se revela, em cada alma original que vêm dizer o seu segredo à Vida!
Porque a perfeita verdade da Vida na sua alta e pura essência, não é tangível – é intangível. Para apanhá-la não se faz mister uma visão direta, uma observação imediata, muito perto dos fatos, muito em cima dos tipos, nem o psicologismo científico sistemático, à outrance.¹³⁶

5.1 Poesia versus Pensamento

A poesia e o pensamento estão intimamente ligados na obra de Cruz e Sousa, tanto na prosa quanto na poesia. A poesia, por incitar um estado poético carregado de emoção, fica por muito tempo vista de forma distanciada do pensamento que traz no seu bojo o raciocínio lógico, a clareza de argumentar. A poesia revela, numa linguagem complexa, trabalhada, um processo meticuloso de pensamento que finaliza com a revelação, com o estranhamento e com sentidos novos dados às palavras. Percebe-se, na criação poética, uma profusão de pensamentos e observações que resultam num estado poético, o que conduz em constatar a importância do pensamento na criação literária. Nas palavras de Paul Valéry:

¹³⁵ HEIDEGGER apud DUARTE, 1997, p. 224.

¹³⁶ Evocações , p. 580.

[...] Se o lógico nunca pudesse ser algo além de lógico, ele não seria e não poderia ser um lógico e que se o outro nunca fosse algo além de poeta, sem a menor esperança de abstrair e de raciocinar, ele não deixaria atrás de si qualquer traço poético.¹³⁷

O devaneio, o sonho poético, levam o poeta a uma reflexão por meio das palavras, levando a um estado poético diferenciado da realidade ordinária. A partir do devaneio poético, o poeta, através do seu pensamento, produz imagens, sentimentos, provoca anseios e esperanças. De acordo com Paul Valéry:

O pensamento é, em suma, o trabalho que origina em nós o que não existe, que lhe empresta, queiramos ou não, nossas forças atuais, que nos faz tomar a parte pelo todo, a imagem pela realidade e que nos dá a ilusão de ver, de agir, de suportar, de possuir independentemente de nosso querido velho corpo [...]
[...] Entre a Voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a Voz, entre a Presença e a Ausência oscila o pêndulo poético.¹³⁸

O poeta cria uma sensação mágica ao aproximar os sons do sentido das palavras, conforme Paul Valéry:¹³⁹

A tarefa do poeta é nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito.”
[...] O poeta tem seu pensamento abstrato e, se quisermos, sua filosofia: e disse que ele se exercia em seu próprio ato de poeta. Disse isso porque o observei não só em mim como também em alguns outros [...] observei com a mesma frequência com que trabalhei como poeta que meu trabalho exigia de mim não apenas aquela presença do universo poético do qual falei, mas também uma quantidade de reflexões, de decisões, de escolhas e de combinações.[...] ¹⁴⁰

Encontramos, na obra de Cruz e Sousa, todo um trabalho artístico permeado de um pensamento filosófico, tanto em relação à estética, como em relação a outras áreas do conhecimento. Para Cruz e Sousa, o pensamento do poeta é superior, é

¹³⁷ VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 205.

¹³⁸ Ibidem, p. 214.

¹³⁹ Ibidem, p. 216.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 216.

um pensamento que conduz à clarividência através da palavra, é a própria revelação da sabedoria. A prosa e o verso são, assim, instrumentos de transmissão do pensamento; este parte da observação, da análise, da psicologia e da abstração, filtradas pela sensibilidade do poeta, como se percebe nos textos e poemas abaixo:

A observação constitui a força básica do artista, dela é que ele parte para as mais altas abstrações estéticas, como os Decadentes, os Simbolistas, os Místicos, partem das cruezas brutais do Materialismo, da tangibilidade do Realismo e do agudo e livre exame das Idéias Positivistas, além de outras absolutas origens idealistas nevropsíquicas, num movimento natural, simples e até nobre e claramente evolutivo, de requintes da alma.

Se dado artista chegou logicamente a um apuro maior de emoções e só as determina de um modo abstrato, vago, fluido, não quer isso dizer que ele não tenha observação, pois essa se anuncia e consubstancia muitas vezes apenas num vocábulo exato, determinante, próprio e profundo do sentimento, essa ficou, como os resíduos de um corpo líquido que se filtra, no fundo daquelas mesmas emoções mais requintadas. E, como a Natureza não dá saltos, uma fisionomia legítima de artista, desde que se perfectibilizou no pensar e no sentir, passou primeiro pelos processos, embora obscuros, desconhecidos, meramente mentais, da mais pura observação, deixando simplesmente dela, para trás, tudo quanto ela tem de mais presente, seco e documental. É precisamente um trabalho delicado de alquimia da Emoção, para dar a cristalinidade astral ao Espírito e à Forma, que no organismo artístico intuitivamente e invisivelmente se opera.[...] A observação, a análise, a psicologia, depuradas, filtradas pela Sensibilidade, produzem, em essência, a Abstração.¹⁴¹

Cruz e Sousa fecunda sua perpetuidade na arte. Na sua concepção, só os “assinalados”, através dos sentidos e da rara sensibilidade poderiam rasgar o véu da ignorância para um mundo mais amplo e mais complexo. Para ele, estes sensíveis poetas:

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.

Por derradeiro constata-se que a arte passa a ser o espaço sagrado do poeta, e ela, aliada ao pensamento e à intuição, oportuniza um novo olhar na lírica

¹⁴¹ Evocações, p. 584.

brasileira, criando uma poesia de investigação metafísica, através de uma elevada concentração de significado poético.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da realização deste trabalho, percebeu-se que Simbolismo brasileiro foi uma estética de grande importância para abrir novos horizontes da literatura do século XX, no que se refere à concepção de lírica, à liberdade formal e temática.

Da ambivalência dos símbolos, do estranhamento com o mundo, da busca de algo a mais, originou-se a poesia moderna.

A crítica literária da época foi bastante reducionista em relação à importância do movimento, o que dificultou a valorização da estética simbolista no Brasil, porém o movimento legitimou-se pela necessidade simbólica de expressão, sufocada pela visão racionalista da época. Entende-se que essa contra-corrente libertou o artista, para que este pudesse representar sua arte através da expressão simbólica. Essa é multívoca, e seu funcionamento consiste em um “mostrar ocultando”, como afirma Paul Ricœur.¹⁴²

Apontamos, também, Cruz e Sousa como o maior expoente simbolista do Brasil e, talvez, um dos primeiros poetas do Brasil que produziu uma poesia de teor metafísico, de forma consistente e regular. Seus símbolos se organizam textualmente de forma antitética, provocando a ambivalência dos sentidos, a exemplo da representação da mulher (divinizada/profanizada).

Esta dicotomia simbólica reitera a estrutura esquizomorfa, analisada por Durand, na qual se percebe a necessidade constante de luta contra a exclusão, contra a queda e o pecado. Há uma separação permanente entre dia/ noite, luz/trevas, apontando a dissociação entre o eu pessoal e o mundo exterior.

¹⁴² RICŒUR, Paul . *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978. p. 14.

Vemos que Cruz e Sousa buscou arduamente uma integração dos pólos opostos, mas, ao analisarmos sua constelação de imagens, percebemos que o poeta permaneceu cindido na vida e na obra.

Entendemos que a dor foi a grande motivação poética de Cruz e Sousa, através dela que o poeta produziu suas maiores criações literárias. Em Cruz e Sousa o sofrimento transcendeu a individualidade, questionando todas as intransigências de uma sociedade feita de leis rígidas e de exclusão social. Desde cedo, o poeta teve coragem de propor perguntas essenciais: Qual o valor do homem? O que está por trás de tanta dor? O que devemos buscar?

O poeta deu ao sofrimento uma visão diferente dos românticos, por exemplo, que viam o sofrimento como consequência da distância do amor ou do tédio existencial. Ao enfrentar o sofrimento, sob diversos ângulos, o poeta faz questionamentos intrínsecos ao homem de qualquer época, o que faz com que sua lírica tenha ressonância no leitor de hoje.

Considera-se que Cruz e Sousa alcançou, de certa forma, uma filosofia da arte, buscando uma concepção artística liberta dos estilos consagrados de sua época. Sua inspiração artística provém de um pensamento que soma a observação racional e a sensibilidade que capta o oculto, o absurdo, o incognoscível.

A criação poética de Cruz e Sousa segue uma estrutura alógica, na tentativa de superar o processo reducionista e rígido dos parnasianos e atingindo a essência da arte. A partir de seus conceitos sobre o papel da arte e do artista, torna-se figura relevante na história do pensamento e arte em Santa Catarina e no Brasil.

Por fim, apontamos que este estudo está sujeito a revisões posteriores, uma vez que acreditamos que toda interpretação é uma recriação da obra, e que toda

obra é aberta e, portanto, que seus sentidos variam de acordo com o momento de leitura e as condições do leitor, entre essas as suas leituras anteriores.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *História da Filosofia*. Portugal: Presença, 1978. v. 9.

ADORNO, Theodor. Conferência sobre lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Lisboa: Setenta, 1976.

ANNICK, Souzanelle. *O Simbolismo do corpo humano*. São Paulo: Pensamento, 1995

ARNOLD, Paul. *Esotérisme de Baudelaire*. Paris : Vrin, 1972.

ARRIGUCI JÚNIOR, David. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1999.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.

_____. *O ar e os sonhos*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BALAKIAN, Ana. *O simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BANDEIRA, Manoel. [Palestra na Academia Brasileira de Letras]. *Revista Cult*, São Paulo, nov. 1998.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDELORO, Rosana Jardim. *Machado de Assis e Schopenhauer: uma metafísica da vontade*. 1991. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

CASSIRER, Ernest. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002.

CORBIN, Henry. *L' Iran et la philosophie*. Paris: Fayard, 1990.

COUTINHO, Afrânio. (org.) *Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/MEC, 1979.

CRUZ E SOUSA: *Obras completas*. Organização Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

DE VOLTA aos prados: novidades de 8/10/1891. Disponível em:
<[http://www.cfh.ufsc.br/~simposio/cruz e sousa/cap.II](http://www.cfh.ufsc.br/~simposio/cruz_e_sousa/cap.II)>

DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1997.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1998.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

FAUSTINO, Mário. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FELÍCIO, Vera Lúcia G. *A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos*. São Paulo: USP, 1994.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIARDINI, Romano. *De la mélancolie*. Paris: Senil, 1992.

GOMES, Álvaro Cardoso.(org.) *A estética simbolista*. São Paulo: Cultrix, 1985.

HAMON, Ph. & ROGER-VASSELIN (org.) *Le Robert des grands écrivains de langue française*. Paris: Le Robert, 2000

HEGEL. *Estética-poesia*. Tradução Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le symbolisme*. Paris: Le Livre de Poche, 2004.

JUNG, C. G. *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LEVY, Caminha. *A sabedoria dos animais: viagens xamânicas e mitologias*. 2. ed. São Paulo: Ground, 1999.

LIBÂNIO, João B.; BINGEMAR, Maria Clara L.. *Escatologia cristã: o novo céu e a nova terra*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MAGGEE, Bryan. *História da filosofia*. São Paulo: Loyola, 1999.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUC, 2002.

MORETTO, Fúlvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MOISÉS, Massaud. *O simbolismo*. São Paulo: Cultrix, 1967.

MONTENEGRO, Abelardo Fernando. *Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil*. 3 ed. Florianópolis: FCC, Fortaleza: EUF, 1988.

MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2.ed. Brasília: CFC, INL, 1973. 2 v.

RÉGIS, Maria Helena Camargo. *Poesia completa de Cruz e Sousa*. Cultura: Florianópolis, 1981.

RICŒUR, Paul . *O conflito das interpretações: ensaios de hermenêutica*. Rio de Janeiro: Imago, 1978

SALLIE, Nichols. *Jung e o tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1995.

SCHOPENHAUER, Artur. *Dores do mundo*. 4.ed. Tradução prefaciada por Albino Forjaz de Sampaio. Lisboa: Empresa Literária Fluminense, [s.d.].

SCHÜLLER, Donald. *Aspectos do modernismo brasileiro*. Porto Alegre: UFRGS, 1970.

SHARMAN-BURKE, Juliet; GREENE, Liz. *O tarô mitológico*. São Paulo: Siciliano, 1998.

SIGNOS: República de 16 e 23 de agosto de 1897. Disponível em:
<[http://www.cfh.ufsc.br/-simposio/cruz e sousa/cap.II](http://www.cfh.ufsc.br/-simposio/cruz_e_sousa/cap.II)>

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1998.

VALERY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.