

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Cristiano Lima de Araujo Reis

O SIMBOLISMO DE CRUZ E SOUSA: NEGRITUDE, DOR E SATANISMO

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM
LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA**

**SÃO PAULO
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Cristiano Lima de Araujo Reis

O SIMBOLISMO DE CRUZ E SOUSA: NEGRITUDE, DOR E SATANISMO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em literatura e Crítica Literária, sob orientação do Prof. Dr. Fernando Segolin.

São Paulo
2009

Banca Examinadora

À memória de meu pai, que me ensinou a superar meus próprios limites.

*Para
minha mãe, que nunca hesitou
diante da vida.*

*Leandro, meu irmão, meu amigo,
companheiro de aventuras
psicodélicas.*

*Leila, companheira, amante,
cúmplice de meus sonhos.*

*Sofia, pequena-grande extensão de
mim mesmo.*

Agradecimentos

Em especial à Profa. Dra. Edilene Dias Matos, que sempre em nossas conversas estava pronta a me encorajar, por me ensinar que, quanto mais lúcidos somos, mais necessitamos de ser corajosos.

Ao Prof. Dr. Fernando Segolin, amigo e orientador tardio, por suas brilhantes aulas, sempre preocupadas em mostrar que a poesia é acima de tudo uma missão e que, se uma dissertação não serve para mudar as nossas vidas, ela não serve para nada.

À Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira, que, além das preciosas contribuições para meu trabalho, tanto em sala de aula como no exame de qualificação, sempre, com muito carinho, me acolheu como se fosse seu orientando.

À Profa. Dra. Maria Virgília Frota Guariglia, por participar do exame de qualificação e da banca examinadora, me agraciando com sua doçura e suas preciosas contribuições para o enriquecimento de meu trabalho.

A todos do PEPG em Literatura e Crítica, sobretudo, à Profa. Dra. Maria José Gordo Palo e Ana Albertina, que me honraram com sua amizade, cuja lembrança com certeza guardarei para sempre comigo.

Aos colegas da Diretoria de Ensino Norte I, envolvidos com o programa Bolsa Mestrado da SEE-SP, sem os quais seria impossível chegar até este momento.

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

RESUMO

O Simbolismo de Cruz e Sousa tem seus estudos sempre relacionados pela biografia do autor: a origem africana, a estagnação social. A produção da sua literatura significou uma quantidade considerável de estudos teóricos em torno de sua poética. A ética/estética souseana produz múltiplos sentidos e interpretações o que proporcionou o viés do presente estudo. A relevância sensorialista da poética simbolista com as contradições entremeadas com a realidade biográfica do autor, fez o presente estudo buscar a significação da semântica souseana na simbologia: Satã, Cristo. O Satã negro e o cristo branco comparecem como figuras ícones, contraditórias e relevantes com presença lingüística neste estudo. O ícone imagístico de palavras presentificado no cotidiano da simbologia cruz-souseana, é estudado neste trabalho.

Palavras-chave: Cruz e Sousa – negritude – Satanismo

ABSTRACT

The Cruz e Sousa symbolism has always been studied from the related author biography: the African origin, the social stagnation. His literature production meant a considerable amount of theoretical studies around his poetical ones. The souseana ethics/aesthetic produce multiples and interpretations sensible what it provided the bias of the present study. The sensorial relevance of the symbolic poetical with contradictions larded with the author biographical one, made the present study to search the signified of souseana semantics symbology: Satan, Christ. Satan is black and the white Christ had headed with contradictory figures and excellent icons with linguistic presence in this study. The imagic words icon words are present daily of the symbology cruz-souseana is studied in this work.

Keywords: Cruz e Sousa – blacking - Satanism

SUMÁRIO

Introdução	9
Capítulo I – O Simbolismo e suas inflexões na poética de Cruz e Sousa	13
1.1A ética estética e a estética ética do simbolismo	13
1.2 Cruz e Sousa e a poética simbolista.	23
1.3 O simbolismo de Cruz e Sousa na voz dos críticos.	33
Capítulo II – A prosa poética de Cruz e Sousa: uma “floresta de signos”.	48
2.1 O poema em prosa	48
2.2 Poema em prosa: ferramenta de macrotextualidade	57
Capítulo III – A escuridão satânica e uma vida em ruínas: o belo posto em questão.	68
3.1 A escuridão infernal da subjetividade.	68
3.2 Escombros do real, nova via para o belo.....	75
Conclusão	86
Referências bibliográficas	90

INTRODUÇÃO

Poeta negro, expoente do simbolismo brasileiro, poeta incompreendido e injustiçado. Rastros de uma vida. Pequenos detalhes diante de uma multifacetada e profunda vivência. Com certeza não são os adjetivos que tornam Cruz e Sousa o poeta que foi e continua sendo, eternizado em sua obra. Mas sua noção do que é o fazer poético: dar plasticidade ao inefável, tornar sensações o concreto, fazer da poesia um modo de conhecer a realidade.

Sabemos com Roman Jakobson, que é por meio da função poética da linguagem, que conseguimos corporificar, materializar o signo verbal, o que ocorre por meio de um trabalho criativo por parte do poeta. A mesma idéia encontramos em Roland Barthes, para quem a linguagem poética é exatamente a linguagem do *despoder*, que caminha na contramão do fascismo da linguagem, que não nos cala, mas nos obriga a falar. No entanto, a linguagem poética não está vinculada somente ao trabalho técnico com sua estrutura, uma vez que a consciência e os sentidos possuem um papel determinante em seu estabelecimento e construção / criação enquanto linguagem.

É nessa direção que caminha Cruz e Sousa, com sua poesia hermética e transgressora, buscando de certo modo reunificar o universo pelo viés das sensações, num ato de recriação cósmica em seu universo textual e, com isso, atrair e absorver o leitor para dentro de sua trama de Dor.

Desse modo, escolhemos *Evocações* como *corpus* de análise, uma vez que a obra representa a fase madura do poeta e porque entendemos que há uma certa carência, por parte da crítica, em relação à mencionada fase.

Este trabalho então visa a realizar uma leitura de *Evocações* segundo uma linha subjetiva, exatamente por entendermos que é na subjetividade que se constituem os códigos necessários para a leitura de uma obra como essa, ou seja, é por meio do símbolo que penetramos na dimensão subjetiva da poesia de Cruz e Sousa, momento em que passa a dizer o indizível.

Buscamos então nos distanciar dos demais trabalhos acerca da obra desse poeta, pois nossa preocupação está em amplificar a voz atormentada de sua poesia, potencializar o grito de dor que brota de cada palavra de *Evocações*. Com isto, a negritude, a dor e o satanismo, observados ao longo de sua escritura, não serão aqui entendidos como meros caracteres de sua poética, mas sobretudo, como meio que encontra para iconizar o mundo presente por detrás do *Véu de Maya* da realidade, embora há muito a crítica busque entender esses três elementos por meio de análises sociológicas.

Posto isso, percebemos que, para a leitura desse texto souseano, seria necessário em muitos momentos fugir do racionalismo próprio da academia, apesar de nosso trabalho pretender ser, pelo menos, em parte, científico. Isso reforça a idéia de que a poesia simbolista, de certo modo, nos propõe um retorno às origens místicas da linguagem poética.

Dessa forma, se faz necessário um breve passeio pelos bosques do Simbolismo, para que seja possível entender a gênese da poesia tão densa, plástica e repleta de sensações que encontramos no poeta de Desterro. Baseados nesse objetivo, constituímos o primeiro capítulo deste trabalho, que ao comentar o contexto do surgimento da estética/ética simbolista, ilustra a maneira como esta se coloca como reação aos entraves do mundo moderno, com seu feroz avanço tecnológico e tendendo a colocar o próprio homem em segundo plano em favor da produção.

Ainda no primeiro capítulo, traçamos um breve histórico da relação de Cruz e Sousa e o movimento simbolista, buscando aí ilustrar de que forma o poeta desenvolveu essa estética no contexto brasileiro. Tentou-se ainda estabelecer um breve balanço crítico em relação ao poeta a partir do comentário das leituras que críticos como José Veríssimo, Roger Bastide e Alfredo Bosi realizaram. Porém, de forma proposital, é dada maior atenção à leitura feita por Paulo Leminski, por encontrarmos nesse poeta-crítico questões de fundamental importância para o desenvolvimento deste trabalho.

Já o segundo capítulo, voltado para a discussão da presença do poema em prosa na obra de Cruz e Sousa, ilustra a importância desse gênero para os objetivos estéticos do poeta, uma vez que parece buscar por meio do *novo gênero* uma unidade macrotextual entre os poemas de *Evocações*. O que ocorre por força de uma possível fusão entre forma e conteúdo, com o objetivo final de construir diferentes e diversas realidades sensoriais.

Por fim, chegamos a uma leitura analítica de *Emparedado*, elemento central do terceiro capítulo, em que procuramos desenvolver uma análise do modo como é trabalhado o satanismo por Cruz e Sousa, e como o poeta, em determinados momentos, assume a postura do próprio Satã ao mimetizar seu mundo interior. O capítulo ainda discute a constituição do belo, por meio de cruéis fragmentos da realidade vivida pelo autor, indispensáveis para toda a atmosfera obscura e soturna presente ao longo de todos os poemas de *Evocações*.

CAPÍTULO I – O SIMBOLISMO E SUAS INFLEXÕES NA POÉTICA DE CRUZ E SOUSA

1.1 A ética estética e a estética ética do simbolismo

Para que se possa entender o que foi o movimento simbolista, é necessária uma compreensão do mundo e das condições histórico-culturais que favoreceram seu surgimento. Desse modo, é preciso retornarmos ao princípio da segunda metade do século XIX, quando a Revolução Industrial se estabelece com maior força, e o homem, dotado de uma nova consciência científica busca, através desta, teorizar sobre sua própria realidade. Em virtude da Revolução Industrial iniciada, ainda no século XVIII, assistimos a um enorme crescimento da população das grandes cidades. Isso ocorre por causa da necessidade do aumento da produção e da exigência cada vez maior de mão-de-obra especializada. Esse contexto de prosperidade econômica, no qual assistimos o estabelecimento da “ilusão do capitalismo e o triunfo do materialismo”, acaba gerando a grande obsessão pela velocidade e pela competição.

Assim, como resultado da díade Revolução Industrial/Ciência, observamos o surgimento de uma humanidade detentora de inúmeros e inegáveis benefícios materiais em virtude do progresso industrial, ao passo que buscava explicações de cunho científico e materialista para os fenômenos do Universo. Tudo isso efeito de uma razão imperiosa sustentada pelo pensamento de Comte e seu

Positivismo, de Taine e sua teoria Determinista, além de Darwin e o Evolucionismo, que, desprezando a metafísica, buscavam um conhecimento experimental da realidade.

Se por um lado, dentro do contexto apresentado, temos uma situação de euforia em virtude das novas descobertas e técnicas, por outro, é o próprio homem que acaba por se tornar vítima dessa situação, por causa da automação industrial, que o transforma em mera engrenagem para a indústria, além de se evidenciar ainda mais a separação entre as classes sociais, ora favorecida pelo isolamento do homem dentro de sua especialidade, ora determinada pela própria realidade industrial. Desconstrói-se, dessa maneira, a idéia do homem integral, o que contribui para uma imagem fragmentada do universo.

O contexto, no qual se encontra o homem do final do século XIX sugere-lhe um profundo sentimento de crise, que se aprofunda ainda mais, quando as certezas do cientificismo, oriundas das novas técnicas e métodos, começam a ser abaladas por novas perspectivas filosóficas, como a de Schopenhauer para quem o mundo é apenas uma ilusão e a vontade é a principal responsável por estimular o homem em suas buscas e descobertas. Para o filósofo alemão, o homem está fadado a um eterno sofrer, pois, embora impulsionado pela vontade em direção à descoberta do mundo, este se revela como mera ilusão de nossos próprios sentidos, o que coloca em descrédito todo e qualquer procedimento científico, desestimulando deste modo todo esforço competitivo que embasava ideologicamente a Revolução Industrial e até mesmo o Capitalismo.

O homem então se encontra desolado, ao se reconhecer como ser destinado a uma eterna dor, que nem mesmo todo o conhecimento científico é capaz de aliviar, uma vez que tudo o que aparentemente se conhece no Universo está mais do que nunca distante e fora do alcance do homem.

Nesse sentido, encontramos em Bergson uma aparente saída para toda essa agonia: se, segundo Schopenhauer o conhecimento do Universo é obscuro e inacessível a partir de métodos científicos, poderíamos então, seguindo o pensamento de Bergson, encontrar na intuição uma nova forma de conhecimento, pois, ao contrário da inteligência que apenas capta a superficialidade do objeto e suas propriedades, segundo convenções preestabelecidas, a intuição permite entrar em contato com a essência de todos os seres, reconstituindo dessa forma a *integralidade* do Universo, fragmentado pelo conhecimento científico.

Frente à crise do homem *fin de siècle*, o artista assume uma postura niilista diante da própria realidade, o que resulta em determinados momentos, na mesma atitude de indiferença em relação à realidade social e no cultivo do hermetismo em muitas obras, tal como ocorre no Brasil, no tocante à obra de Cruz e Sousa, que se mantinha em uma espécie de torre de marfim.

Em meio a esse clima de incertezas e *mal-estar cultural*, observamos, então, o florescimento de uma postura existencial que toma por base a indiferença diante da vida, o Decadentismo, que por se tratar de um estado de espírito, não carece de teorização. Por outro lado, nasce também o Simbolismo, movimento de contorno especificamente literário, que assume os princípios do próprio

Decadentismo, dando a este um corpo teórico responsável por nuances bastante particulares, como a preocupação com uma linguagem pura, o culto à musicalidade e a busca pelo conhecimento intuitivo da realidade e do Universo.

Embora não se deva ler o movimento simbolista como um desdobramento do Romantismo, é inegável que este último tenha deixado marcas indeléveis no movimento finissecular, haja vista, por exemplo, a atração dos simbolistas pelo poeta romântico norte-americano Edgar Allan Poe, e sua preocupação em aproximar a poesia da música, na busca de uma linguagem pura, o que permitiu ainda estreitar as relações entre a poesia e o sonho. Além disto, a idéia da existência de um mundo oculto, por trás da realidade visível – tão forte entre os simbolistas -, já se notar em Novalis e nos românticos alemães, para quem a noite era o espaço de integração do homem com as forças primitivas da natureza, em um movimento de unificação de todos os integrantes do Universo. Para estes, a poesia tem um papel epifânico, de revelar o intraduzível e conduzir o leitor a sensações e sentimentos impossíveis de descrever por meio de palavras.

Muito do que se observa no simbolismo já fora desenvolvido anteriormente, no entanto, o que temos, a partir do final do século XIX, é uma intensificação das experiências estético-sensoriais vividas pelo movimento romântico, sobretudo por Poe e os poetas do grupo de Jena.

É, no entanto, na transcendência, que reside a principal distinção entre românticos e simbolistas. Enquanto , para os primeiros, a meta era atingir, por via transcendente o paraíso e assim retornar ao Divino, para os últimos o desejo era

buscar a unidade das realidades espiritual e material aqui mesmo na Terra, recuperando, deste modo, a unidade cósmica de uma única realidade, fragmentada pela artificialidade do homem moderno.

Essa reunificação cósmica só é possível a partir da busca da essência do Universo. Com isto, o que temos na poesia simbolista, é o registro de uma busca que tende inevitavelmente a fugir de uma tradução apenas superficial do objeto, para partir em direção à iconização deste, de modo que o leitor não conheça simplesmente o objeto, mas o sinta em sua essência.

Nessa direção, é que se revela tão importante a teoria das correspondências, que acaba se tornando o centro de toda a poesia simbolista. É importante lembrar, que foi o místico sueco Emmanuel Swedenborg, quem primeiro teorizou acerca das correspondências, e para quem todos os elementos da natureza são correspondentes e, por conseguinte, existentes, graças ao mundo espiritual. Ambos os mundos (natural e espiritual) têm na Divindade sua origem comum.

Percebemos, então, que o que leva o nome de correspondências, segundo Swedenborg, é exatamente a relação entre esses dois mundos, nos quais os índices de nossa realidade não passam de símbolos do mundo espiritual e da divindade. É o que iremos encontrar nas *Correspondances* de Baudelaire, poema em que o autor ilustra a elevação do homem, ao alcançar a plenitude dos sentidos por meio da *fusão das diferentes sensações do mundo material*, o que o faz atingir uma realidade espiritual.

Assim, para os simbolistas, a percepção sensorial da realidade, se dá por meio de imagens sinestésicas, pois, para eles, o objeto deve ser captado entendido sem a interferência do intelecto, mas sobretudo por meio de sensações indistintas, características da sinestesia, tal como observamos em Cruz e Sousa: “*Ó doce abismo estrelado, nirvana sonâmbulo, taça negra de aromas quentes onde eu bebo o elixir do esquecimento e do sonho!*” (CRUZ E SOUSA, 2000 p. 537), que procura caracterizar a noite por meio de sensações, revelando ao mesmo tempo o que esta significa para ele: a fuga para outra realidade.

Evitando, no entanto, discussões mais complexas acerca do Simbolismo dentro de um contexto propedêutico, no que diz respeito aos estudos literários, o discurso escolar há muito aponta, como vemos na maioria dos livros didáticos para o Ensino Médio, que essa estética ou ética literária – como veremos mais adiante – (ou ainda escola literária, como é tratada nos compêndios escolares), tem seu início marcado pela publicação de *Correspondances* em *Les fleurs du mal* em 1857. Entretanto, como nos alerta *Edmund Wilson*, em *O castelo de Axel* (WILSON, 2004 p. 35), é preciso ter muito cuidado ao trabalhar com a história literária, pois não se deve cair na impressão de que os movimentos “*seguem-se necessariamente uns aos outros, de maneira precisa e ordenada*”. O que se observa, na verdade, é que a metodologia e as idéias de um determinado movimento, não são completamente suplantados por um outro, ocorrendo, na verdade frequentemente o inverso, segundo Wilson. A prosa de Flaubert, por exemplo, “*aprendeu a ouvir, a ver e a sentir com a delicada sensibilidade do*

romantismo”, embora o autor francês sempre tivesse sido um ávido crítico do movimento romântico e seu temperamento tipicamente subjetivo.

Apartando-nos, porém, do senso comum, que normalmente circula nos meios escolares, e seguindo na direção de Edmund Wilson, olharemos para o Simbolismo como uma espécie de *rótulo conveniente*, utilizado por historiadores da literatura ao designarem a época pós-romântica ou ainda como uma orientação aos estudiosos da literatura que o consideram *uma classificação artificial de escritores heterogêneos* divididos pelo espaço, tempo e gêneros (BALAKIAN, 2000, p. 12), uma vez que tal movimento literário se manifesta de forma bastante variada.

Desse modo, ao comentar o Simbolismo, Paul Valéry (apud BALAKIAN, 2000, p. 14) aponta para o fato de que, em relação a este, não há o estabelecimento de uma estética, mas sim de uma ética. Porém, quando esse poeta e crítico se refere à possibilidade de uma ética simbolista, tem em mente o espírito decadente que paira sobre a segunda metade do século XIX e o princípio do século XX. Diante da perspectiva de uma eventual atualização do pensamento valeriano, podemos ampliar este conceito de *ética simbolista*, considerando que ela não se sustenta somente com base no espírito decadente, mas, sobretudo, sobre o pilar da negação das tradições literárias, o que confere ao Simbolismo forte caráter transgressor e estético.

A transgressão simbolista revela-se tanto no plano da substância quanto no da forma poética, pois, ao buscar no feio, no grotesco e no cotidiano, novas

matérias-primas poéticas, o tom prosaico, que surgiria naturalmente em virtude desses três elementos, se consolida como estrutura, inaugurando assim uma nova possibilidade de construção poética. Baudelaire, por exemplo, em *Un cheval de race* (Um cavalo de raça), que compõe a coletânea *O spleen de Paris*, demonstra como a opera essa transgressão nos dois planos:

Elle est bien laide. Elle est délicieuse pourtant!

Le Temps et l'Amour l'ont marquée de leurs griffes et lui ont cruellement enseigné ce que chaque minute et chaque baiser emportent de jeunesse et fraîcheur.

Elle est vraiment laide; elle est fourmi, araignée, si vous voulez, squelette meme; mais aussi elle est breuvage, magistère, sorcellerie! en somme, elle est exquise.

Le Temps n'a pu romper l'harmonie pétillante de sa démarche ni l'élégance indestructible de son armature. L'Amour n'a pas altéré la suavité de son haleine d'enfant; et le Temps n'a rien arraché de son abondance crinière d'où s'exhale en fauves parfums toute la vitalité endiablée du Midi français: Nîmes, Aix, Arles, Avignon, Narbonne, Toulouse, villes, bénies du soleil, amoureuses et charmantes!

Lê Temps et l'Amour l'ont vainement mordue à belles dents; ils n'ont rien diminué du charme vague, mais eternal, de sa poitrine garçonnière.

Usée peut-être, mais non fatiguée, et toujours héroïque, elle fait penser à ces chevaux de grande race que l'oeil du véritable amateur reconnaît, même attelés à un carrosse de louage ou à lourd chariot.

Et puis elle est si douce et si fervent ! Elle aime, comme on aime en automne; on dirait que les approches de l'hiver allument dans son Coeur un feu nouveau, et la servilité de sa tendresse n'a jamais rien de fatigant.¹

¹ Ela é bastante feia. É, no entanto, deliciosa!

O Tempo e o Amor a marcaram com suas garras e lhe ensinaram cruelmente o que a cada minuto e a cada beijo levam embora consigo de juventude e frescor.

Como podemos perceber, em uma tentativa de aproximar a poesia da realidade, o poeta descreve uma cena cotidiana. No entanto, essa descrição poética da realidade factual se dá de forma prosaica, tanto no que diz respeito às escolhas lexicais, quanto à forma da poesia, em virtude de se tratar de um poema em prosa. Dá-se, portanto, um movimento de transgressão e ruptura em relação à tradição literária construída até então.

Os simbolistas, ao descreverem a realidade a partir das diversas formas de manifestação da morte e destruição, da perversidade do tempo e do homem, e ao demonstrarem todos esses elementos também a partir da forma, nada mais estão fazendo do que construindo uma representação nova da condição humana. É o que observamos, por exemplo, no poema apresentado, quando o eu-lírico deixa

*Ela é realmente feia; ela é formiga, aranha, se quiserem, esqueleto até; mas é também
beberagem, magistério, bruxaria! Em suma, é uma delícia.*

*O Tempo não conseguiu romper a harmonia crepitante do seu andar nem a inextinguível elegância
da sua estrutura. O amor não alterou a suavidade do seu hálito de criança, e o Tempo nada
arrancou de sua abundante crina de onde se exala em selvagens perfumes toda a vitalidade
endiabrada do sul da França: Nîmes, Aix, Arles, Avignon, Narbonne, Toulouse, abençoadas
cidades de sol, encantadoras e apaixonadas!*

*O Tempo e o Amor em vão morderam-na a plenos dentes; em nada diminuíram o charme vago,
mas eterno, do seu peito viril.*

*Gasta, talvez, mas não cansada, e sempre heróica, lembra aqueles cavalos de grande raça, que o
olhar do verdadeiro amador reconhece, mesmo quando atrelados a uma carruagem de aluguel ou
uma pesada carroça.*

*E é, além disso, tão doce e fervorosa! Ama como se ama no outono; a proximidade do inverno
parece acender no seu coração um fogo novo, e o servilismo do seu carinho nunca tem nada de
cansativo.*

(Tradução de Dorothée de Buchard presente em BAUDELAIRE, Charles. Pequenos poemas em prosa (O spleen de Paris). São Paulo. Hedra, 2007.)

clara sua atração pelo feio e pelo grotesco que se manifesta a partir da comparação entre a mulher e o cavalo, como distorção da própria realidade.

Por outro lado, na busca de um entendimento místico da realidade, os simbolistas elevaram a poesia a um *status* de objeto religioso e/ou filosófico, para que, desse modo, por meio da palavra poética, pudessem demonstrar que a arte é capaz promover a unificação das partes que constituem o *Todo* universal, chegando a tocar, assim, naquilo quem é conhecido misticamente como Natureza, Absoluto, Deus ou o Nada.

Deparamo-nos, então, com a transcendência por meio da arte, mais especificamente pelo efeito estético produzido por ela, algo buscado desde o Romantismo. No entanto, agora, essa transcendência é materializada ou até mesmo mimetizada através da musicalidade simbolista e do hibridismo de suas formas poéticas, sobretudo o poema em prosa, que assume então um lugar de destaque diante desse novo cenário artístico, ou seja, o efeito estético resultante se configura como consequência de uma dialética relacional entre o conteúdo e a forma, em que esta passa então a ser tão importante quanto o primeiro.

Tal leitura, bastante diferenciada da realidade, decorre do mal-estar provocado pela civilização pós-Revolução Industrial, na qual o espírito capitalista deflagra a supremacia do *ter* sobre o *ser*, solidificando-se cada vez mais como sinônimo de evolução e crescimento. O Simbolismo, então, se levanta com forma de resistência e negação em relação a esse cenário, como se observa na leitura dos poemas de *Les fleurs du mal* de Baudelaire. Há porém, ainda entre os

simbolistas, poetas que assumem uma posição de impotência diante dessa nova e nebulosa realidade. Observa-se como consequência direta da posição desse grupo - Jules Laforgue, Maeterlinck, Antônio Nobre, entre outros -, a *“erosão da métrica acadêmica e de toda a retórica oitocentista levando à prática do verso livre”* (BOSI, 2000, p. 267), que apontam para o advento das poéticas modernas.

1.2 Cruz e Sousa e a poética simbolista.

É bastante difícil ler Cruz e Sousa se optarmos por uma perspectiva clássica, no que diz respeito à poesia e à estética. Desse modo, uma leitura atualizada do poeta brasileiro requer uma preocupação maior com a construção, traço determinante da cultura literária do século XX.

Ao citarmos aqui o símbolo, não nos referimos ao sentido que usualmente é empregado, *“os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas idéias; são uma espécie de disfarce de tais idéias”*, como afirma Edmund Wilson em *O castelo de Axel* (WILSON, 2004 p. 44). Assim, a atmosfera de mistério toma a cena nos poemas simbolistas, ao contrário dos parnasianos, em que os poetas, em sua busca pela objetividade, buscavam acima de tudo transformar objeto o concreto em palavra em seu mais puro estado descritivo.

Nesse sentido, Cruz e Sousa, ao construir um sistema poético-simbólico bastante particular, acaba por inaugurar no contexto brasileiro, uma estética que trará em seu bojo importantes aspectos tanto do simbolismo francês, num intenso diálogo com Baudelaire, quanto do naturalismo, ao trazer à tona em sua poesia, de modo intenso a questão do negro fadado ao sofrimento desde o nascimento até a morte; percebendo-se ainda pinceladas de um ultra-romantismo ao sabor de Edgar Allan Poe ao evocar imagens obscuras e um satanismo que se distancia em muitos aspectos da imagem do Satã bíblico.

É, então, por meio do símbolo, que o poeta brasileiro conjuga todos esses diferentes aspectos em sua poesia. No entanto, o que aqui chamamos de símbolo, corresponde ao que hoje conhecemos por ícone. O que ocorre na poesia simbolista e se estende pela poesia do século XX também pela contemporaneidade, numa espécie de retorno, em muitos momentos, à origem da poesia, numa tentativa de “íconização” do objeto, o que difere muito da simples representação praticada pelos parnasianos – não se quer aqui, porém, desprestigiar a poesia parnasiana, o objetivo é apenas estabelecer uma comparação diferencial – tão apreciada pelos brasileiros, prática esta responsável, pelo menos em parte, pela não aceitação, durante muito tempo, da poesia de Cruz e Sousa.

Durante muito tempo, a poesia brasileira se preocupou em trabalhar a beleza, por meio da sonoridade, da métrica e, em muitos momentos, pela descrição das belezas naturais de nosso país. O que observamos na poesia souseana é a preocupação de construir o poema como objeto estético, sustentado

por ícones que buscam nas qualidades do objeto sua representação e não na palavra. Estas por sua vez, servem, em muitos momentos, apenas como instrumento sonoro na constituição de determinado ícone.

Tomemos como ponto de partida o questionamento de Alfredo Bosi acerca do nascimento do Simbolismo em terras brasileiras: *“o movimento teria nascido aqui por motivos internos, ou foi obra da imitação direta dos modelos franceses?”* (BOSI, 2000).

Ao analisar a produção simbolista no Brasil, mesmo que de modo introdutório, é possível confirmar que, de certo modo, a ambivalência do questionamento acima se converte em fato. Na obra de alguns poetas simbolistas de menor expressão – mas não de menor talento – dentre os quais podemos citar Wenceslau de Queirós e Emiliano Pernetá, por exemplo, a estética simbolista se manifesta como uma continuidade do modelo francês, motivado muito mais pelo gosto pessoal, do que por questões de cunho filosófico ou idealista, se observamos tais poetas do ponto de vista da linguagem poética, ao contrário do que encontramos na transgressora poética de Cruz e Sousa.

Então, cabe-nos uma pergunta: quem é Cruz e Sousa? O que nos propõe sua obra? De que modo se manifesta o Simbolismo em sua poética?

Cruz e Sousa, como todos sabem, nasce na cidade de Nossa Senhora do Desterro (atual Florianópolis), em 1861. É filho de Mestre Guilherme, pedreiro, e de Dona Carolina Eva da Conceição. Pai e mãe, negros puros, *sem mescla* e escravos do Marechal-de-Campo Guilherme Xavier de Sousa e de sua Mulher, D.

Clarinda Fagundes de Sousa, responsável pela introdução do poeta nos estudos das primeiras letras. Estamos, portanto diante de um filho de escravos, que indo na contramão de sua condição racial e social, penetra de forma profunda no mundo letrado, a ponto de adotar, em seus primeiros poemas a tão cultuada estética parnasiana. No entanto, não é somente diante da poesia que Cruz e Sousa mostra sua destreza com a arte e com as palavras.

Em 1881, além de fundar com Virgílio Várzea o jornal *Colombo*, viaja por todo Brasil, acompanhando, como ponto, a Companhia Dramática Julieta dos Santos, viagem esta que dura aproximadamente dois anos. É também, nesse momento, que se encontra com a estética parnasiana e passa a ler intensamente poetas portugueses e franceses pertencentes a essa escola.

Dando um salto na história, entre 1888 e 1889, período entre sua breve estada no Rio de Janeiro e seu retorno a Desterro, o poeta teve a oportunidade de mergulhar na leitura de autores e poetas como Edgar Allan Poe, Villiers de L'Isle Adan, Flaubert, Gautier, Gonçalves Crespo, Cesário Verde, Luis Delfino, entre outros, com os quais mantém, em muitos momentos, um intenso diálogo.

Entretanto, volta definitivamente para o Rio de Janeiro em 1890, quando colabora com a *Revista Ilustrada* de Ângelo Agostini.

Seu contato mais próximo com o Simbolismo se dá a partir de 1891, quando são publicados artigos-manifestos acerca da estética simbolista, na *Folha Popular*, periódico em que era secretário o poeta Emiliano Pernetá, de quem havia recebido emprego no Rio de Janeiro, no ano anterior.

Sua adesão total ao movimento simbolista dá-se então em 1893, ano da publicação de *Missal e Broqueis*, marcos do movimento na historiografia literária nacional e responsáveis pela reação negativa e até estridente por parte da crítica da época, em virtude de o poeta demonstrar em seu texto a força da nova poética. Nesta, observamos uma poesia centrípeta, que se volta para si mesma. Aí, é a dança dos signos que será responsável pela recriação da realidade, bastante diferente dos parnasianos, para quem a poesia, por meio da perfeição métrica e do preciosismo lingüístico, seria antes uma fiel representação da realidade.

A partir daí, o poema deixa de ser um instrumento de representação da realidade, para ser objeto de arte, composto de palavras e com um fim em si mesmo. Desse modo, a poesia simbolista, demandava um enorme trabalho de pesquisa com a linguagem, tendo em vista uma perfeita correlação entre imagem e ritmo, o que seria responsável por conduzir o leitor a um conhecimento sensorial da realidade. Nesse sentido, afirma Ivan Teixeira (TEIXEIRA, 1994), que Cruz e Sousa em *Broquéis*, muito bem absorve de Baudelaire a lição que este dá em relação à imagem plurissensorial, ao associar as dimensões visual e olfativa, por meio de cores e perfumes:

Indefiníveis músicas supremas,

Harmonias da Cor e do Perfume...

Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,

Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

(CRUZ E SOUSA, 1893, p. 7 apud TEIXEIRA, 1994, p. XIII)

Somente em 1897, fica pronto para o prelo *Evocações*, que constitui então, a grande obra da fase madura do poeta, sobretudo se levarmos em conta o tom combativo de sua linguagem e o refinado trabalho estético realizado nos poemas que compõem a antologia.

Evocações é somente publicado em 1898, em edição promovida por Saturnino de Meireles. É o ano em que nasce, definitivamente, talvez sua maior obra, e também o ano em que o poeta entra definitivamente para a eternidade.

Acerca da poética de Cruz e Sousa, podemos dizer que essa não se constrói apenas sobre a idéia de imitação ou continuidade do modelo francês, pois mostra o quanto é possível fazer uso das cores locais, mesmo no caso de um movimento nascido na França, uma vez que o poeta marcou sua obra com um firme posicionamento crítico, não somente diante da arte, mas também diante de questões de envergadura social, como a escravidão, que aparece em forma de tema em muitos dos poemas em prosa de *Evocações*. Porém, é conveniente lembrar que esse posicionamento sempre se dará em sua obra de modo espiritualizado, por meio de um conhecimento místico da realidade, bem ao sabor dos simbolistas.

Dessa forma, por meio de seu posicionamento original diante da estética simbolista, não será difícil, o surgimento, no âmbito da crítica literária brasileira, de alguns estudiosos que verão em Cruz e Sousa o expoente máximo do Simbolismo no Brasil.

A originalidade do Simbolismo do poeta reside, sobretudo, no modo como trabalha a nova estética, uma vez que cria intensa dialética entre o local e o universal, capaz de transformar sua Dor, proveniente de sua condição de negro flagelado, tanto pelo preconceito da sociedade quanto pelo da crítica literária da época, em uma Dor de dimensões cósmicas, criando assim uma nova realidade poética, emanada do próprio eu lírico, para além da mera realidade factual, o que nos coloca diante daquilo que Max Bense vai considerar como poesia natural em sua *Pequena Estética*:

Nessa poesia natural o escrever não cessa de ser um processo ontológico. Cada palavra, que ela expressa, sucede à experiência do mundo de um eu, e mesmo a posição estética assim atribuída a cada palavra pode ser compreendida, ainda, como um reflexo desse mundo. (BENSE, 2003)

Embora dotada de enorme rigor formal, a produção de Cruz e Sousa se mostra despreocupada com os cânones literários vigentes na época, haja vista sua opção por escrever poemas em prosa, o que se pode caracterizar como atitude de transgressão em face dos princípios estéticos e éticos da sociedade e da crítica conservadora do final do século XIX, uma vez que “...*Se andasse para a*

direita, encontraria a parede do preconceito; se andasse para a esquerda, a parede da crítica...” (TEIXEIRA, 1998). Assim, na obra de Cruz e Sousa, o poema em prosa revela uma ruptura com as estruturas literárias dogmatizantes e perpetua o sopro de liberdade que ecoa desde o Romantismo até o momento do surgimento de um projeto simbolista brasileiro, cuja raiz é representada de forma inegável pela obra do autor de *Evocações*.

Desse modo, a escritura de Cruz e Sousa, principalmente no tocante à sua prosa poética, mostra-se como uma verdadeira trama de palavras, e as chaves para seu entendimento encontram-se nas profundas dimensões subjetivas de sua poesia. O poeta cria um diálogo intenso entre símbolos, heresias e retórica, sustentado pelos pilares temáticos da negritude, da dor e do satanismo. Fica difícil, em virtude disto, penetrar em seu universo poético se não tivermos adequada percepção da complexidade das articulações textuais e temáticas dos poemas de *Evocações*, que mimetizam a porta de entrada de sua poética.

Desse modo, penetrar na obscura alma poética de Cruz e Sousa é uma verdadeira viagem por solos insólitos e tortuosos, que vai da *“hora tremenda, grande hora solene na qual ia se iniciar a vida”*, até o momento em que cai a duradoura noite, *“hóstia negra dos sonhos brancos”*, que o poeta constantemente comunga, em busca da vivência e entendimento da Dor, no seu caso, oriunda, sobretudo, de sua cor.

Porém, ao ser abordada a negritude em Cruz e Sousa, presença tão forte em sua obra, não se deve lê-la somente como um estigma, como normalmente é

entendida. Deve-se tratá-la, antes, como germe ou semente do processo pelo qual o poeta constrói seus poemas, marcando assim o princípio da ação artístico-transgressora de sua poesia. Justifica-se, deste modo, que essa negritude, além de apontar para a força de suas raízes africanas, também é transmutada em seu texto em elementos como a noite e a escuridão, evidenciando a superação por parte do poeta dos limites do próprio corpo, com o objetivo de ressaltar o quanto sua alma também era negra.

Além disto, o satanismo, como parte do eixo temático trabalhado por Cruz e Sousa, se manifesta como instância última da transgressão em sua obra, ou seja, o modo pelo qual o poeta procura para levar às últimas conseqüências seu ideal de arte a partir da poesia. O satanismo se mostra então, nesse contexto, como um eixo de transgressão dos princípios éticos e estéticos da cultura burguesa do final do século XIX.

Podemos perceber, então, que a presença de temas como a dor e o satanismo, e a forma como são tratados, bem como o tratamento dado ao tema da negritude na obra do poeta, obedece a uma postura simbolista, mas evidencia também o caráter estético-transgressor de sua produção. Convém ressaltar que tudo isso só se faz possível pela força da percepção metafórica presente na escritura de Cruz e Sousa, que o conduz a um conhecimento intuitivo e sensorial do mundo que o cerca, permitindo que sua obra se transforme em uma espécie de espelho capaz de sempre refletir uma imagem distorcida da realidade, em que até mesmo a própria natureza serve de caminho para essa distorção:

Noite que abres teus circos funambulescos, cheios de palhaços rubicundos, tatuados de mil cores, acrobatas de formas e movimentos alígeros e elásticos como serpentes; que expões todo o arco-íris inflamado dos teus bazares, a vertigem de zumbir de abelhas dos teus fagulhantes cafés-cantares, o olho ignívomo e solitário dos faróis no mar alto e toda essa ondulação de aspectos e sonhos fugitivos, essa nebulosa do rumor e da emoção, que é teu véu de noiva, que é teu manto real. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 539)

Vemos então, que um dos elementos que melhor caracteriza a realidade para Cruz e Sousa é a noite, uma vez que esta possui, por excelência, uma atmosfera de mistério, e que serve como perfeita ponte para o desconhecido. Da mesma forma, outro elemento presente no excerto acima, a imagem do palhaço, da mesma forma que a noite, é detentora da idéia do mistério, metaforizando o mundo oculto por detrás do mundo visível. Construções como esta reforçam a imagem do poeta como expoente do simbolismo na Literatura Brasileira, reconhecido principalmente pela sua destreza com a linguagem sugestiva.

Diferente do que ocorre em **Broquéis**, em que percebemos o exagero cromático como um recurso estilístico da obra, por aparecer de modo explícito em muitos de seus versos, como “*A vermelha explosão de um sangue vivo*”, em *Lésbia*, “*Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata*”, em *Cristo de Bronze* ou ainda “*Grinaldas e véus brancos, véus de neve*”, de *Primeira Comunhão*, em que o branco impera sobre todas as imagens, conferindo assim luminosidade a todo o poema. O que temos em *Evocações* é a descrição de uma realidade, que mesmo envolvida pela escuridão da noite – metáfora da alma e da cor do próprio poeta –

busca também, por meio de recursos cromáticos, denunciar a artificialidade dessa realidade, quando, por exemplo, lança mão de imagens como a de “*palhaços rubicundos, tatuados de mil cores*”, para ilustrar a existência de uma outra realidade por detrás desta que é aparente.

1.3 O simbolismo de Cruz e Sousa na voz dos críticos.

O entendimento da arte como transgressão e o caráter transgressor da poesia de Cruz e Sousa, ora estudado neste trabalho, foi o que levou sua obra a ser, durante muito tempo, mal interpretada e até mesmo rechaçada pela crítica do século XIX, a ponto de o respeitadíssimo crítico José Veríssimo, que, junto com Silvio Romero e Araripe Júnior, forma a chamada Santíssima Trindade da crítica do período, afirmar que *Missal*, por exemplo, não passava de “*um amontoado de palavras*”, que não serviam para nada, uma vez que não diziam coisa alguma. Ao contrário de seu contemporâneo, Sílvio Romero viu, em Cruz e Sousa, um expoente da poesia simbolista em terras brasileiras, chegando a considerá-lo “*o rei da poesia sugestiva*”, como afirma Ivan Teixeira (TEIXEIRA, 1994).

De modo geral, a crítica brasileira, por longo período de tempo, não dirigiu seu olhar para o poeta de Desterro. Após os estudos realizados, no início do século XX, pelo grande entusiasta da obra de Cruz, Nestor Vítor, é somente em 1943, que vem a lume os estudos de Roger Bastide acerca de sua poesia. A partir

daí observa-se um maior interesse por parte dos estudiosos de literatura, pela obra do malfadado autor de *Evocações*.

Lançando um olhar um tanto mais aguçado sobre a poesia de Cruz e Sousa, percebemos que se trata de uma poesia bastante controversa, pois como lemos em *Intuições*:

Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fosse. Uma Força, um poder, uma Luz, outro Aroma, outra Magia, outro Movimento, capaz de veicular e fazer viver e sentir e chorar e rir e cantar e eternizar tudo que ondeia e turbilhona em vertigens na alma de um artista definitivo, absoluto (...)

fica claro que, para uma obra que buscava, então, se distanciar de tudo aquilo que se entendia por literatura, sobretudo por poesia, seria necessário um novo olhar crítico, uma grande quebra de paradigma. Seria necessário então olhar para essa nova poesia com um olhar mais abrangente, o mesmo pelo qual o poeta se enxergava, considerando a poesia como parte constituinte de um todo artístico universal, a verdadeira realidade factual para os simbolistas, sede de seus *paraísos artificiais*.

Revela-se na fortuna crítica de Cruz e Sousa, uma preocupação exagerada com o fato de o autor se ver como um descendente direto de africanos, um *negro sem mescla*, como afirma Araripe Júnior, em um artigo escrito em 1893, sobre o movimento simbolista para o jornal *A Semana*. Essa preocupação é confirmada grande número de estudos que fazem menção à sua cor. Com isso, percebemos

que durante muito tempo, a questão da cor assumiu papel de destaque no que diz respeito ao estudo de sua poética. Esse foi o grande motivo pelo qual recebeu da grande crítica os títulos *de cisne negro*, *Dante negro*, *papa negro* entre outros. No entanto, convém lembrarmos que estamos diante de um poeta negro detentor de um estilo diferenciado, que finca as raízes de sua obra no cenário literário nacional em um contexto pós-abolicionista, haja vista o fato de a publicação de *Missal*, que se dá em 1893, ocorrer apenas cinco anos após a assinatura da Lei Áurea.

Não podemos, entretanto, incorrer no erro de achar que somente a questão da cor foi considerada relevante no tocante à sua obra. Há também muitos outros estudos que versam sobre as mais variadas questões em relação à sua poética e sua obra como um todo. Ressaltem-se, neste caso, os estudos de Roger Bastide, que mesmo levando em conta a questão da cor, não a trata como o tema de maior relevância ou impacto dentre seus textos poéticos.

Em relação ainda aos estudos de Bastide, temos aí um grandioso campo de investigação, mesmo que estes tendam para certos exageros, em determinados momentos, como quando, por exemplo, situa Cruz e Sousa ao lado de Mallarmé e Stefan George, formando o que para ele, seria a *tríade harmoniosa da poesia simbolista*. O sociólogo demonstra em seus estudos, que estava disposto, em não raros momentos, a olhar não para a condição racial do poeta, mas para o que havia de novo em sua produção poética e em sua relação com o movimento simbolista, como se observa no ensaio intitulado *O lugar de Cruz e Sousa no movimento simbolista*. Bastide evoca um olhar diferenciado sobre o poeta e sua obra, desde o início de seu texto, deixando clara relação entre o poeta e esse

movimento. Para a análise contextual do poeta e de sua obra, retoma de modo instigante a gênese, a seu ver, *místico-platônica* do Simbolismo.

A partir de comentários acerca da poética de Mallarmé, o sociólogo ressalta uma proximidade entre Cruz e Sousa e o poeta francês, uma vez que ambos se afirmam como parnasianos em um primeiro momento, imbuídos de uma profunda paixão pela forma, desejosos *de encher seus poemas do sabor carnal das coisas sensíveis como qualquer parnasiano*. Não se pode negar, porém, a existência de uma diferença essencial entre ambos: o poeta, ao contrário do simbolista francês, teve uma formação essencialmente alemã, o que o aproximou muito mais de certa corrente filosófica materialista e pessimista, sobretudo em decorrência da leitura de pensadores como Schopenhauer.

Além disso, segundo o estudioso, lê-se, em Cruz e Sousa, uma busca da representação de dois mundos: o material e aquele das formas perfeitas descrito por Platão, porém de modo simultâneo, por meio, muitas vezes, da tentativa de *tradução carnal das Essências invisíveis*, o que constitui uma marca dramática de seu próprio processo de criação, e que o distancia da postura poética de Mallarmé, que busca, pela vivência das idéias puras por meio das palavras e do tratamento estético que lhes é conferido, constituir uma espécie de mística verbal de cunho essencialmente platônico.

Há ainda um segundo drama, uma outra marca dramática que tinge a poética do poeta de Desterro: *o drama simbolista, o da tradução verbal do*

inefável, que, segundo Bastide, é o motivo pelo qual nos é permitido afirmar que Cruz e Sousa é um poeta simbolista legítimo.

Traduzir verbalmente o inefável se torna, então, em sua poética, a grande missão do Iniciado, do sacerdote da arte, que por meio de sua liturgia dos símbolos, busca dar plasticidade à sua dor, tão presente em *Evocações* e, assim, materializar, por meio da palavra, as dimensões mais obscuras de sua subjetividade.

O Simbolismo de Cruz e Sousa configura-se, então, segundo Roger Bastide, como *uma experiência sofrida e vivida do símbolo no interior de uma busca espiritual*. Desse modo, o que temos na obra do poeta é a presença do símbolo-experiência, como expressão de sua vivência da Dor, e do símbolo-expressão do inefável, reflexo de seu universo interior.

Um exemplo dessa experiência simbólica, no seio da obra de Cruz e Sousa, manifesta-se quando o poeta *metamorfoseia seu protesto racial em revolta estética, seu isolamento étnico em isolamento do poeta, a barreira da cor na barreira dos filisteus*, como podemos ler em *Cruz e Sousa e Baudelaire*, um dos *Quatro estudos sobre Cruz e Sousa*, também escritos por Bastide no início do século XX.

Vemos então, que tanto a forma, quanto os elementos que constituem o conteúdo, passam a ter uma conotação simbólica na obra de Cruz e Sousa, e o símbolo, por sua vez, passa a significar também instrumento de resistência.

Nessa mesma direção, aponta Alfredo Bosi, em seu texto *Poesia versus Poesia versus Racismo* (2002, p.163), em que é notável a capacidade que Cruz e Sousa tinha de se valer do poder da linguagem, de um modo transgressor, uma vez que, embora *adotando o vocabulário naturalista*, mantém uma posição contrária a este, ao mesmo tempo em que transgride os próprios cânones simbolistas, criando o que poderíamos chamar de um *simbolismo heterodoxo*, totalmente contrário ao simbolismo mallarmaico.

Bosi ainda, embasado na teoria de Georg Simmel, acerca de uma possível cultura subjetiva, busca analisar essa mesma subjetividade em Cruz e Sousa, mostrando de que modo o universo interior do poeta opera em sua arte, de forma a construir efeito estético fortemente significativo e particular.

Nesse sentido, essa cultura subjetiva é analisada de modo a ressaltar que ela decorre de movimentos interiores do ser, ocultos à dimensão pública da cultura, apartada, portanto, da tensão oriunda das linhas de força que dominam o mundo e a “cultura exterior”, objetiva, linhas estas capazes de determinar padrões de comportamento, como a escola, a profissão e os meios de comunicação, mediados por estruturas econômicas (2002, p.176).

A cultura subjetiva, porém, pode assumir proporções tais, a ponto de levar as *peças fortemente orientadas-para-dentro* a uma “*aversão aos produtos da cultura objetiva*”, resultando, pois, em uma capacidade de concentração mais apurada e uma maior integração do *eu*, além de um maior poder de auto-expressão. Bosi afirma ainda, embasado em Simmel, que esse poder de

concentração e essa integração do *eu* se manifestam nas esferas do sagrado, do ético e do estético e se concretizam no âmbito social por meio das “tradições, estilos de comportamento, estilos de linguagem, modas etc.” (2002, p. 178).

Trilhando ainda as pegadas da subjetividade, Alfredo Bosi diz que, para ele, Cruz e Sousa, ao adotar essa cultura subjetiva como base de sustentação de sua obra, estaria mantendo uma posição de repulsa à ideologia racista de seu tempo, o que nos conduz inevitavelmente a uma visão intimista de sua obra, notável em sua rebelde subjetividade, possível fruto das “contradições da cultura objetiva do final do século XIX no Brasil”.

Temos, então, como resultado direto da cultura subjetiva, a inovação, que normalmente se manifesta no meio em que é hostilizada, pois não se propõe a reproduzir a cultura dominante. Desse modo, a inovação nada mais é do que uma quebra com a tradição, não interessando, assim, à cultura dominante o que o inovador tem a oferecer.

Daí então, entendermos, num primeiro momento, a razão da repulsa da crítica em relação à poética de Cruz e Sousa. O mais interessante, porém, é saber que o poeta se vale desse posicionamento da crítica, tornando-o matéria prima de sua criação, ou seja, o posicionamento negativo da crítica em relação a sua obra serve de estímulo para seu gênio criador, o que mais uma vez confirma o caráter transgressor tanto de sua alma de poeta quanto de sua obra.

O caráter transgressor de Cruz e Sousa e de sua obra é confirmado pelas leituras que realizou das obras de outros poetas, como: Hugo, Baudelaire e Antero

de Quental. Nessa direção, Alfredo Bosi diz que *o poeta abraçou apaixonadamente o imaginário dos últimos românticos e dos simbolistas que faziam do artista o Profeta e o Prometeu, o decifrador dos mistérios cósmicos e o arquiteto das formas raras* (2000, p. 268)

Revela-se, neste caso, a preocupação do poeta em manter então um íntimo diálogo entre forma e conteúdo, mesmo que para essa missão seja necessário ir além das concepções de poesia conhecidas até então, o que significa, em poucas palavras, transgredir com os limites éticos e estéticos da poesia.

Percebemos, em última instância, que a poesia de Cruz e Sousa, para Alfredo Bosi, constitui, acima de tudo, objeto de resistência e combate, por meio da transgressão que opera a partir do trato simbolista dado à forma e ao conteúdo presentes em sua poética, sobretudo, no que diz respeito a seus poemas em prosa.

Além da negritude do poeta, um dos elementos substanciais desse combate travado entre a subjetividade de Cruz e Sousa e sua realidade objetiva, é a Dor, da qual o ser humano sempre buscou se proteger. No entanto, ao nos depararmos com a literatura produzida a partir do século XIX, percebemos que, em muitos momentos, de temido, esse sentimento passa a ser cultuado por muitos poetas, sobretudo pelos ultra-românticos e simbolistas, o que, com certeza, foi motivo de estranheza para muitos.

Diante da dor, ao mesmo tempo em que o homem se arma também se deixa revelar, mostrando tudo aquilo que muitas vezes esconde por detrás das

máscaras que as convenções sociais o abrigam a utilizar, vindo então à tona um eu estranhamente desconhecido. É o que acontece na maioria das vezes em que o homem se depara com esse sentimento.

Um outro cenário se constrói, porém, quando a dor é assumida e recebe uma nova significação; quando o homem transgride as convenções sociais que apontam para a negação da Dor. Nasce, então, nesse contexto, a arte, a exemplo do *blues* cultivado pelos negros norte-americanos ou do próprio *jazz*, que é um desdobramento do primeiro, como nos lembra Paulo Leminski, que também conduz nosso olhar na direção dos negros vindos da África para o Brasil, que, em virtude da dor da saudade, confessavam “*o desejo de comer terra. E, comendo terra, voltar para a África, através da morte*”, momento em que diziam que o negro banzava, ou seja, “*parava de trabalhar, nenhuma tortura, chicote, ferro em brasa, o fazia mover*” (2003, p. 14). Tanto a dor física, quanto aquela que acomete a alma se tornam, então, marcas de uma transgressão dos limites do corpo e da alma.

É assim, a partir da própria música, que Paulo Leminski, de forma breve, mas bastante original, num texto despretensioso e leve, faz uma leitura bastante instigante da vida e da obra de Cruz e Sousa. Como fora dito anteriormente, para uma obra diferenciada e original, será preciso também uma crítica de mesmo porte. Temos em Leminski também um poeta inovador, capaz de elaborar uma leitura que podemos considerar inesperada e surpreendente do poeta catarinense.

Sua leitura de Cruz e Sousa dá-se por meio de elementos que podem ser vistos como imprescindíveis para o entendimento de sua poética, como a

musicalidade de sua poesia, a questão da Dor e sua relação com a negritude, bem como o modo como o poeta se insere no âmbito do simbolismo.

Com certeza, numa primeira análise, parece que Leminski não faz nada de novo; no entanto, a novidade está no modo como o crítico poeta constrói seu texto, desvendando os entraves que constituem a poética de Cruz e Sousa, com a grande preocupação de deixar bem claro a que veio o poeta catarinense e sua tão diferente proposta poética.

Para isso, Leminski, busca discutir, por exemplo, o papel que é atribuído ao símbolo de prestar culto ao oculto na obra de Cruz e Sousa, afirmando até mesmo que *“A Chave dos Grandes Mistérios simbolistas é encontrada pela análise semiótica, ao nível dos signos”* (2003, p. 54). Desse modo, aponta os simbolistas como os primeiros autênticos modernos. Em consequência, também Cruz e Sousa traz em sua poesia traços marcantes de modernidade.

Tudo isso porque, segundo o poeta-crítico, os simbolistas foram os que primeiro, de certo modo, teorizaram sobre aquilo que na modernidade viriam a chamar de *ícone*, uma vez que, para esses, o símbolo é na verdade, *“pensamento por imagens”*. Assim, vemos com Leminski, o quanto o movimento simbolista contribui para a poesia moderna, dando a esta o *status* de objeto artístico composto de palavras, como visto anteriormente.

Olhando então para a crítica literária brasileira, no que diz respeito à obra de Cruz e Sousa, percebemos que, de certo modo, é somente com o último crítico citado, que a obra do poeta de Desterro recebe um tratamento adequado, longe

de teorias sociológicas ou meros preconceitos, uma vez que agora é percebida a dimensão verbo-mimético-subjetivo-plástico-sensorial de sua poesia, responsável pela construção de verdadeiras realidades paralelas por via do poético. É Leminski que, com sensibilidade, capta sensibilidade de Cruz e Sousa no sentido de *converter “seu sofrimento e carência em beleza e significado”*, distanciando-se dessa forma de todo determinismo do século XIX, do qual fora vítima e que encontrara tanta força em nosso país:

Essas teorias fizeram fortuna até no Brasil, constituindo o pano de fundo ideológico de Os Sertões, de Euclides da Cunha, por exemplo, carregado de pessimismo quanto aos destinos de um povo mestiço. (LEMINSKI, 2003, p.25)

Para o poeta crítico, Cruz e Sousa, mesmo tendo origem africana, acaba de certa forma *“construindo uma alma branca”*, por estar distante, geograficamente, da forte cultura negra disseminada pelo norte do país. No entanto, percebe-se em sua poesia a mesma plasticidade e sensorialidade próprias dos ritos africanos, sobretudo, do candomblé. Assim, segundo Leminski:

A figura de retórica mais adequada para a vida de Cruz e Sousa é o oxímoro, a figura de ironia, que diz uma coisa dizendo o contrário. (2003, p. 9)

Desse modo, a vida e a obra de Cruz e Sousa são apresentadas de modo que seja impossível dissociar uma da outra. Não se trata de uma autobiografia, mas sim de biografemas², que marcam sua escritura, o que deixa sua vida toda dispersa sobre toda sua obra.

Tomemos então, a partir de Leminski, um caminho para realizar um possível balanço entre os críticos ora comentados, buscando, assim, enquadrar a leitura que este realizara da obra e da vida de Cruz e Sousa, como a mais adequada para objetivo deste trabalho, que é o de realizar uma leitura atualizada da obra souseana, atribuindo a este poeta a posição de grande arauto da modernidade literária no Brasil.

Retomando então a crítica do século XIX, na pessoa de José Veríssimo, que olhava para a obra de Cruz e Sousa com desprestígio e preconceito, vemos o quanto este na verdade desconhecia o que era o projeto simbolista para a poesia, além de realizar uma leitura com base nos códigos do parnasianismo, pautados em uma leitura muitas vezes fria e concreta da realidade. Não se quer aqui, de modo algum, depreciar a poesia parnasiana, mas ilustrar que a poesia simbolista não pode ser lida de qualquer modo, sob pena de incompreensão e deturpação de seus códigos, como ocorreu com frequência no passado.

Além disto, se tomarmos a tese número 11 de Tynianov, segundo a qual:

² O conceito de “biografema” é trabalhado por Roland Barthes de modo implícito em *Roland Barthes por Roland Barthes* e explícito em *Sade, Fourier e Loyola*. Esse por sua vez, consiste nas marcas pessoais e de vida que o autor deixa ao longo de sua obra, não se tratando de uma autobiografia, no entanto, responsável por evidenciar de forma indelével o autor em sua própria obra.

A expansão inversa da literatura na vida social incita-nos a levar em conta igualmente a função verbal. A personalidade literária e o personagem de uma obra representam, em certas épocas, a orientação verbal da literatura e, a partir daí, penetram na vida social. A personalidade de Byron, que o leitor deduz de seus versos, é associada à dos heróis líricos e assim penetram na vida social. A personalidade de Haine está muito distante do verdadeiro Haine. Em certas épocas, a biografia torna-se uma literatura oral apócrifa. É um fenômeno legítimo condicionado pela função de certo sistema literário na vida social (orientação verbal)... A expansão literária na vida social necessita naturalmente de condições sociais particulares. (1988 p. 116)

percebemos que, ao se tratar de Cruz e Sousa, um poeta de origem africana em um país de recente abolição da escravidão, na qual o preconceito imperava nos meios aristocráticos e acadêmicos, seria muito difícil uma aceitação e penetração de sua obra na vida social da recente República.

A figura de Cruz e Sousa era imponente, vestia-se muito bem, possuía um ótimo vocabulário, além de ser conhecedor de outras línguas. Tudo isso seria normal, se não fosse ele um negro. Contexto e ingredientes perfeitos para a construção de um mito. Porém, fora rechaçado exatamente por contradizer a situação social a que ele normalmente seria destinado, por pertencer a uma “raça-mão-de-obra”. E foi assim que boa parte da “poderosa crítica parnasiana” do final do século XIX o recebeu.

Ainda seguindo uma leitura *leminskiana*, vemos que o poeta de Desterro não abre mão de sua negritude, o que contradiz a tese de Roger Bastide que, ao observar a predileção do poeta pela cor branca e as formas luminosas, a entende

como um desejo interior de se tornar branco. O que ocorre na verdade segundo o poeta crítico, é a mesma fascinação que Mallarmé possui pelo branco da página antes da escrita do poema, que no caso de Cruz e Sousa é a fascinação e o desejo pela carne da mulher branca, “*papel a ser escrito, sexualmente, pela tinta negra*” (LEMINSKI, 2003, p. 49).

Posto isso, vemos que a obra deste poeta deve ser tida como objeto de arte a ser analisado a partir de ferramentas apropriadas, ou seja, a partir dos próprios códigos da arte, que visem a ilustrar, como citado anteriormente, a dimensão verbo-mimético-subjetivo-plástico-sensorial de sua poesia, por onde é possível uma representação da realidade por meio de dados da subjetividade do poeta, passível de ser materializada não só por imagens, mas, sobretudo, por imagens sensoriais:

Onde era?! Não sei! Só o que sei é que a fascinação produzida pela tua boca acesa em lavas de desejo, pelo negror do caos bíblico de teus olhos, pela cisterna farta de leite dos seus seios verdadeiramente virgens e pulcros, pela cristalização de todas as tuas formas, fez florescer em mim a Vinha exuberante e ardente da Paixão, cujos frutos, afinal, me embriagam de tal modo, tão violentamente me arrebataram, de tais travores tóxicos me angustiaram e acidularam a alma, de tão finos dolorimentos e agoniados transes a laceraram, que eu parto hoje para sempre de ti desiludido, deixo, abandono, para nunca mais! a amplidão larga, tépida e magnética dos teus braços, a cuja sombra mancenilhosa adormeci descuidoso, sonhei e acordei agora fundamentalmente envenenado por letais narcotismos... (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 555)

Como podemos então perceber, somente a poética simbolista poderia dar conta dos anseios poéticos de Cruz e Sousa, mesmo que sejam observados

procedimentos parnasianos na constituição de seus poemas principalmente, naqueles do início de sua carreira. Dessa forma, sua obra pode ser considerada como híbrida e até multifacetada, por unir a preocupação formal dos parnasianos com a sugestão simbolista, por orquestrar com maestria a fusão entre prosa e poesia e por fim, por dar um tratamento simbolista ao tema naturalista da questão racional, principalmente em *Evocações*, em que o tom combativo de sua poesia assume amplitude maior no poema *Emparedado*.

CAPÍTULO II – A PROSA POÉTICA DE CRUZ E SOUSA: UMA “FLORESTA DE SIGNOS”.

2.1 O poema em prosa

A poesia moderna, que encontra em Baudelaire seu advento, ao mesmo tempo em que visa a resgatar os elementos mais ancestrais relativos à magia que invade a linguagem, no que tange à materialização do significante por meio da linguagem poética, apresenta ainda, segundo Hugo Friedrich, uma “*crescente necessidade, especificamente moderna*” de intelectualização de suas manifestações. Uma ambigüidade percebida por meio de questões como o divórcio com a realidade, o hermetismo, a pesquisa formal, bem como a supervalorização da metalinguagem e da intertextualidade, além da aguda fantasia do poeta e a exploração de seu eu profundo.

Todos esses discrepantes aspectos da poesia moderna se relacionam de forma acirrada no poema em prosa, que, por assumir a revolução formal e temática proposta pelo Romantismo e aprofundada pelo movimento simbolista, se insere em um contexto de ruptura com a tradição. Transgredindo, assim, as concepções de prosa e poesia vigentes até então, e contribuindo para uma nova consciência tanto do fazer poético quanto do papel do poeta.

Ao contrário do soneto, por exemplo, o poema em prosa rejeita a forma fixa, manifestando-se como gênero de natureza livre e essencialmente proteiforme, o que dificulta uma definição exata de seus contornos formais. No entanto, Suzanne Bernard, em *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959), afirma que o poema em prosa não é propriamente um gênero híbrido, mas antes uma organização em segundo grau da prosa, constituindo assim um gênero particular de poesia, liberto da opressão da métrica, do verso e da rima.

Segundo a autora, o novo gênero, que se vale das prerrogativas estruturais da prosa para se constituir como poema, rejeita os elementos que tradicionalmente constituiriam a poesia e resulta, basicamente, sobretudo, na tradição francesa, em dois tipos de poema em prosa: o poema formal, de ascendência parnasiana, logo calcado numa linguagem que aspira a uma espécie de equilíbrio e organização do ponto de vista do texto; e o poema-iluminação de caráter anárquico, que tem em Rimbaud, Lautréamont e nos surrealistas, seus principais representantes. Neste último tipo, ocorre a transgressão dos limites e dos conceitos de ordem, lógica, estrutura, consciência, tempo e espaço, elementos por excelência da poesia moderna, uma vez que trazem à tona o caos presente na subjetividade do poeta, resultado da leitura que realiza da constante transformação de sua realidade exterior.

O termo “poema em prosa” já encerra em si a ambivalência proposta pelo gênero, pois, enquanto prosa, representa a negação das convenções métricas, ao mesmo tempo em que, enquanto poema, visa a constituir de forma organizada uma leitura bastante peculiar da realidade, visto que esta se constrói a partir de

aspectos da subjetividade do poeta, gerando assim uma arte *“fechada em si, subtraída ao tempo”*.

Assim, pode-se observar nesse gênero, o império do EU sobre o não-EU, o que nos permite considerá-lo uma forma particular de constituição do poema, por possuir desse modo o que há de mais importante no que diz respeito a essa forma de expressão artística: a substância poética, manifestada das mais variadas formas.

Assume, então, o poeta, diante do novo gênero, a posição de gênio transgressor, por trazer para a poesia, em primeiro lugar, tudo aquilo que então não era considerado digno de ser matéria e substância poética, como as distorções sociais e do ser humano, bem como o culto ao feio e ao grotesco. Posto isso, nos deparamos com uma proposta de destruição da forma poética, diante da idéia de materialização do caos e de uma espécie de anarquia formal, o que resultará, no poema em prosa, numa ação transgressora tanto do ponto de vista da forma quanto da substância poética.

Assim, Cruz e Sousa, ao adotar a musicalidade de Verlaine, a vivência do espírito decadentista presente em Villiers, a idéia mallarmaica de culto à arte e o satanismo baudelairiano, e ainda inserido num contexto onde os valores burgueses o colocam em situação marginal, tanto no plano social quanto literário, sente então a necessidade de transformar essa marginalidade em revolta estética, por meio de um amálgama de elementos dissonantes num primeiro plano, em perfeita consonância com a situação contextual da lírica moderna. Tal fato faz do

poema em prosa o suporte ideal para uma possível transgressão dos ideais éticos e estéticos da burguesia do final do século XIX, tal como ocorre, sobretudo em *Evocações*.

É nesse contexto de modernidade lírica que se inscreve o poema em prosa de Cruz e Sousa, suas preocupações estéticas, estruturais e temáticas. Desse modo, observamos no poema em prosa *Intuições*, qual é, segundo o poeta, o estatuto do novo gênero diante da arte e da própria poesia.

Para um espírito complexo da Arte, para o verdadeiro Clarividente, para o Poeta, na grande acepção de sensibilidade desse vocábulo, prosa e verso são teclas, órgãos diferentes onde ele fere as suas Idéias e Sonhos (...)

A prosa não pode ser sempre de caráter imutável, impassível diante da flexibilidade nervosa, da aspiração ascendente, da volubilidade irrequieta do Sentimento humano. Não há hoje, nesta Hora alta e suprema, dos tempos, fórmulas preestabelecidas e, constituídas em códigos para a estrutura da prosa, principalmente quando ela é feita por uma sensibilidade doentia e extrema. Há tantas maneiras de fazer cantar a prosa, de a fazer viver, radiar, florir e sangrar, quantas sejam as diversidades dos temperamentos reais e eleitos. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 585)

Cruz e Sousa mostra, aqui, que o poema em prosa é tão mutável quanto os sentimentos que residem em seu interior, não havendo desse modo, uma forma fixa para esse tipo de poesia, o que confirma em parte o pensamento de Suzanne Bernard exposto anteriormente. Além disso, a partir desse trecho de *Intuições*, podemos aproximar o poeta do grupo daqueles que produziam uma poesia de

caráter anárquico, uma vez que os limites da sua produção repousam em sua “*sensibilidade doentia e extrema*” e não em padrões preestabelecidos de determinada escola literária. Desse modo, o poema em prosa, na obra do poeta, configura-se como um gênero metalingüístico, por servir de suporte para a liberdade crítica e por utilizar como matéria poética as próprias experiências interiores do poeta.

Cruz e Sousa lança mão do novo gênero como forma de iconizar uma espécie de “*anarquia textual e estética*”, como reflexo de um mundo onde os valores entram em decadência. A recusa da forma e a distorção do conceito clássico de poesia fundem-se em sua obra à idéia de transgressão plena, em que a estrutura do poema também passa a nos transmitir sua mensagem de ruptura com a tradição.

Nessa direção, embasado no sentimento de fracasso, o poeta expõe em *Intuições* sua posição diante da arte e da poesia, procurando assim repensar a fundamentação estética não somente de sua obra, mas de toda uma geração. Cruz e Sousa caminha no sentido de buscar conscientemente uma nova forma de expressão poética, e, desse modo, refletir acerca do trabalho artístico. Tal fato situa *Intuições* muito mais próximo do ensaio, o que, numa primeira análise, o distanciaria da poesia. No entanto, em virtude de o poeta se dedicar à composição de poemas em prosa, podemos considerar o texto em questão também como texto poético. Vemos ainda, aqui, um exemplo da irregularidade de sua prosa, o que confere à sua obra o caráter de inacabada, seguindo assim a natureza

autodestrutiva da forma poética adotada pelo poeta catarinense em muitos de seus poemas.

Essa irregularidade refuta, dessa maneira, toda tentativa de representação lógica da realidade, mesmo que essa tenha como ponto de partida a adoção de princípios do “Materialismo”, do “Realismo” e das “Idéias positivas”:

A observação constitui a força básica d 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 positivas, além de outras absolutas origens idealistas nevro-psíquicas, num movimento natural, simples e até nobre e claramente evolutivo, de requintes da alma. (CRUZ E SOUSA, 2000 p. 584)

Temos aí, então, o artista artífice, confundindo-se, nesse contexto, com o poeta. Este assume dessa maneira o papel do grande artífice do universo poético, entretanto, é importante ressaltar que essa outra dimensão artístico-poética, criada pela poesia, só é possível se for tomada como base a observação da realidade, ou seja, o papel do poeta de mimetizar aspectos do real, a partir de efeitos estéticos possibilitados pela leitura dessa mesma realidade, sob o prisma da subjetividade.

Dá-se, assim, de modo transgressor, a criação de novas realidades poéticas, por meio, então, do poema em prosa, em um processo no qual o poeta, transferindo a realidade que observa para o universo da linguagem verbal, acaba

por transformá-la, por meio do tratamento estético dado à palavra, em objeto que, a partir desse processo, passa a ser entendido não somente pelo intelecto, mas também pelo corpo, o que nos permite captar o universo também pelo viés do sensorial.

Indo mais além, o poeta não contente em somente introduzir seu leitor no entendimento sensorial do universo que o cerca, busca também materializar, ainda por meio da linguagem poética, sobretudo do poema em prosa, suas próprias sensações, transgredindo para isso, a dimensão primeira do signo, tornando-o (quase) tão concreto quanto o objeto que representa, pondo a nu deste modo a utopia representativa do signo verbal. Temos então, aqui, um ponto de contato com o pensamento de Roman Jakobson e suas idéias acerca da linguagem poética, uma vez que para o lingüista, a poesia é capaz de captar o real não dito ou indizível. Percebemos assim, na arte de Cruz e Sousa, a preocupação, que se estende desde as remotas origens da poesia, em unir o homem às múltiplas dimensões constituintes do universo, a partir do tratamento “estético-sensorial” dado à linguagem.

Diante disso, podemos afirmar que o poema em prosa em Cruz e Sousa, constitui-se, então, a partir da tensão dialética entre a força, ao mesmo tempo, construtora e destruidora da forma e o poder de uma substância poética fortemente transgressora. Forma e conteúdo fundem-se em só elemento na obra sousena, não sendo possível transmitir sua mensagem sensorial por meio de outro suporte textual. O que nos torna difícil definir um contorno exato para o

gênero a partir da leitura de sua obra, pois como vemos acima, em determinados momentos o poeta se aproxima do ensaio, tal como se pode ler em *Capro*:

Assim como há certos intelectuais que na superioridade dos grandes meios ficam radicalmente esmagados, enquanto outros ganham o mais extraordinário esplendor e vigor, como que absorvem o céu e a terra, os continentes, são infinitos que se desdobram no Infinito; há também, especialmente nas regiões da Arte, seres que trazendo consigo a alta responsabilidade do Espírito, pelo verbo falado, não podem registrar, entretanto, pelo verbo escrito.

Como se dá com eles o mesmo fenômeno curioso e aflitivo de um cego que sente tactilmente as cousas, mas que não as pode ver ; de um mudo, que possui o órgão vocal, mas não pode falar... (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 536)

Há momentos ainda, em que é possível fazer uma leitura *microtextual* de sua poesia, observando aí, a um só momento, a presença de *fanopéia* e *melopéia*, como ocorre em *Iniciado*, o primeiro poema de *Evocações*:

PERDRARIAS RUBENTES dos ocasos; Ângelus piedosos e concentrativos, a Millet; Te Deum gloriosodas madrugadas fulvas, através do deslumbramento paradisíaco, rumuroso e alargo das florestas, quando a luz abre imaculadamente num som claro e metálico de trompa campestre – claro e fresco, por bizarra e medieval caçada de esveltos fidalgos; a verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens; os opalacentes luars encantados nas matas; o cristalino cachoeirar dos rios; as colinas emotivas e saudosas, – todo aquele esplendor de colorida paisagem, todo aquele encanto da exuberância de prados, aqueles aspectos selvagens e majestosos e ingênuos, quase bíblicos, da terra acolhedora e generosa onde nasceste, – deixaste, afinal, um dia, e viste peregrinar inquieto pelas insólitas, bárbaras terras do Desconhecido... (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 519)

Quando lemos no trecho acima *“a luz abre imaculadamente num som claro e metálico de trompa campestre...”*, percebe-se a intenção do poeta de explorar a sonoridade em seu texto (recurso comum quando se fala em poesia), por meio de uma construção sonora cadenciada, além de *metalizar* os sons, a partir da repetição de sons nasais: “num”, “som”, “trompa” e “campestre”. Além disto, a aliteração, tão presente em Cruz e Sousa também se revela aqui: *“... a verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens...”*, confirmando a presença de *melopéia*, revelando desse modo mais uma das facetas da prosa poética do poeta de Desterro.

Entretanto, como dissemos acima, a abordagem dos poemas em prosa de Cruz e Sousa nos leva a perceber que além de um trabalho estético voltado para a sonoridade, há também uma preocupação em marcar sua poesia com um forte caráter imagético, o que nos conduz a observar ainda em sua escritura a presença de *fanopéia*. Isso se confirma a partir do apelo sensorial proporcionado pelo trabalho realizado, de forma altamente sugestiva, na construção de determinadas expressões como: *“pedrarias rubentes dos ocasos”*, *“madrugada fulva”*, *“opalacentes luares”*, *“cristalino cachoeirar dos rios”*, ou até mesmo em *“a luz abre imaculadamente num som claro e metálico de trompa campestre...”*, já comentado anteriormente.

Mais uma vez, percebemos a proximidade de Cruz e Sousa com as propostas estéticas confirmadas nas poéticas da modernidade, o que o coloca

como um poeta à frente de seu tempo, no que diz a respeito à sua visão acerca do que é fazer poesia.

2.2 Poema em prosa: ferramenta de macrotextualidade

Atentando para a arquitetura textual de *Evocações*, por exemplo, podemos notar que no poema em prosa de Cruz e Sousa podem ser identificadas visíveis marcas *macrotextuais*. E poderia, assim, ser o poema em prosa a primeira ferramenta procedimental para alcançar tal estrutura, principalmente se levarmos em conta o fato de que, quando falamos em *macrotexto*, estamos falando de uma organização que leva em conta não só questões temáticas, mas também formais, que se atualizam ao longo de construção.

A respeito disso, temos em *Evocações* uma estrutura onde os poemas em prosa, articulados como partes, mantêm entre si um intenso diálogo, a ponto de construir uma espécie de “objeto estético e organizado poeticamente”, ou seja, as partes comunicam-se com o todo. Esse aspecto construtivo de Cruz e Sousa parece inspirar-se da obra de Baudelaire e na idéia de obra de arte total presente em Mallarmé. No caso do autor de *Le fleurs du mal*, percebe-se a intenção de reproduzir, de modo fragmentado, a partir das partes que constituem essa obra (os poemas), a modernidade caótica da cidade por via da subjetividade lírica. Já em Mallarmé, o que temos é o forte desejo de uma cosmogonia por meio do

caráter impessoal de sua obra, na qual busca um acolhimento das mais variadas formas e gêneros.

O anseio pela “obra de arte total”, presente na obra mallarmaica, e por certa influência desta, também em Cruz e Sousa, é algo que já fora discutido e teorizado entre os românticos de Jena, como Novalis e F. Schlegel, levando-nos, então, a uma idéia de *macrotextualidade*, em que é proposta não apenas uma unificação dos gêneros, mas de todos os elementos envolvidos no processo de construção da significação textual, em um movimento de vinculação do homem ao todo universal. Nesse sentido diz Novalis:

Assim como a filosofia, através de sistema e Estado, reforça as forças do indivíduo com as forças da humanidade e do todo cósmico, faz do todo o órgão do indivíduo e do indivíduo o órgão do todo – Assim a poesia, a respeito da vida. O indivíduo vive no todo e o todo no indivíduo. Através da poesia nasce a suprema simpatia e coatividade, a mais íntima comunidade de finito e infinito. (NOVALIS, 2001, p. 121)

Na mesma direção, escreve F. Schlegel:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural... (SCHLEGEL, 1994, p. 62)

Observa-se, então, nos teóricos dos alemães e também em nosso poeta, certo desejo no sentido da unificação dos seres que constituem o *cosmos*. Porém, quanto a Cruz e Sousa, essa unidade é mimetizada por meio de um intenso diálogo entre os gêneros, servindo então de berço para o poema em prosa, enquanto forma que, no caso de *Evocações*, dialoga com o conteúdo, tornando, assim, a estrutura uma parte essencial para o entendimento da obra, sobretudo, num contexto mais amplo, se tomarmos o eixo temático, constituído pela negritude, pela dor e pelo satanismo, como responsável pela unidade temática buscada.

Nesse sentido, provavelmente o poeta optou pelo poema em prosa, por ele representar um ato de transgressão estético-formal e, além do mais, por desejar um diálogo mais intenso entre forma e conteúdo. Utiliza o novo gênero como uma linha mais concreta do uso da linguagem poética, na busca de dizer o indizível acerca de sua dor e sua negritude, num contexto em que predomina o satanismo moderno.

Se levarmos em conta a *macrot textualidade*, a que os poemas em prosa de *Evocações* servem de suporte, veremos que o eixo temático presente na obra opera de modo gradual no âmbito de sua organização da obra. Em *Iniciado*, por exemplo, é a intensidade da dor que é dominante, mas não ainda de um modo profundo. O poema então serve como uma espécie de alerta para aqueles que se candidatam ao sacerdócio da Arte, pois nele se revelam os perigos e, conseqüentemente, as dores que o artista enfrentará nesse caminho:

...daí a pouco, uma vez imerso completamente na Arte, uma vez concentrado nela, todo esse brilho e viço vitorioso, por uma surpreendente transfiguração, desaparecerão para sempre, e então, tu, lívido, trêmulo, espectral, fantástico, terás o impressionante aspecto angustioso e fatal do lúgubre aparato de um guilhotinado...

(...)

Porém, se és vitalmente um homem, e trazes o cunho prodigioso da Arte, vem para a Dor, vive na chama da Dor, vencedor por senti-la, glorioso por conhecê-la e nobilitá-la. Tira da Dor a profunda e radiante serenidade e a solene harmonia profunda. 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 amortalhar-te na Morte! (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 520)

Mais adiante, em *Dor Negra*, dentro desse processo gradual, em que o poema em prosa exibe uma de linearidade estrutural e temática, a Dor passa a dialogar com a negritude do poeta, levantando assim a questão da Dor de ser negro, oriunda de suas raízes africanas:

E como os Areais eternos sentissem fome e sentissem sede de flagelar, devorando com suas mil bocas tórridas todas as rosas da Maldição e do Esquecimento infinito, lembram-se, então, simbolicamente da África! (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 563)

Temos ainda, no poema, uma maior intensificação da dor, mais uma vez o poeta busca, de certa forma, materializar o indizível, por meio da repetição da palavra dor ao longo de todo um parágrafo, em uma espécie de recurso logopaico, em que não só o signo dor, mas também o significante, dançam ao longo do texto:

*Que as estrelas e as pedras, horrivelmente mudas, impassíveis, já sem dúvida que por milênios se sensibilizaram diante da tua **Dor** inconcebível, **Dor** que de tanto ser **Dor** perdeu já a visão, o entendimento de o ser, tomou decerto outra ignota sensação de **Dor**, como um cego ingênito que de tanto e tanto abismo ter de cego sente e vê na **Dor** uma outra compreensão da **Dor** e olha e palpa, tateia um outro mundo de outra mais original, mais nova **Dor**. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 563 – grifo nosso)*

A partir do presente excerto experimentamos o peso da palavra dor em um outro grau, o que nos leva a entender a grandiosidade que essa representa para o poeta, que procura encená-la a partir da subjetividade, em sua prosa desterrada, transgressora e performática.

Desse mesmo modo, a negritude também opera em *Evocações* de forma gradual e transgressora, porém, a partir de transmutações da cor do poeta em elementos como a noite e a escuridão, que pairam sobre toda a obra do primeiro ao último poema, configurando assim, em mais uma ferramenta utilizada pelo poeta no sentido de alcançar um *status* de *macrotextualidade*.

Como exemplo disto, temos, em *A Noite*, o eu lírico se reconhecendo apaixonadamente na escuridão:

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 suas majestades, todas as suas formas e forças! Como eu sinto os perfumes que vêm das grandes rosas místicas dos teus maios;

os eflúvios vibrantes, cândidos e finos dos teus junhos; o grasnar dos teus abutres e o claro bater das asas dos teus anjos!... (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 537)

A noite e a escuridão, como desdobramentos da negritude do poeta, se mostram constantes em sua obra, tornando-se assim, índices biografemáticos de Cruz e Sousa, tanto numa dimensão objetiva, por meio do tom combativo e do resgate de sua africanidade, quanto em uma dimensão subjetiva, ao trazer à tona um cenário de trevas para sua poesia, quer por suas escolhas temáticas, quer pela própria indefinição e abertura do poema em prosa.

A partir do poema *Noite*, temos então o estabelecimento de uma espécie de regime noturno da linguagem, que vinha sendo preparado desde *Iniciado*. Diante disso, a negritude do poeta assume dimensões lingüísticas e parte para o todo de seu texto ao longo de *Evocações*.

Forma-se desse modo uma situação bastante paradoxal, uma vez que se encontra na escuridão e nas trevas a liberdade que não é possível na luminosidade da realidade objetiva. O poeta então se embriaga da própria noite, em busca de refugiar-se nela. É com a noite que se encontra a subjetividade do poeta em um movimento de materialização de seu universo interior:

Mordido de nevrosidade aguda, perdido no teu solitário regaço maternal, ó estranha Noite, eu sinto que o cavalo de asas de minha consciência galopa, voa, livre, sumindo-se na infinita poeira de ouro dos astros; que os movimentos dos meus braços ficam também livres, para abraçar as Quimeras; que os meus olhos, alegremente felizes, se libertam do carnívoro animal humano, para só filtrarem sombras; que a minha boca

aspira o Vácuo estrelado, para saciar-se dele, para beber todo seu luminoso vinho noturno; que os pés erram melhor, oscilantes e vagos embora na embriaguez e na cegueira da treva, para melhor se desiludirem de que se arrastam na terra; que as minhas mãos se estendem e se movem largamente, como asas do espontâneo vôo bizarro, para dizerem triunfante adeus por algumas horas às terríveis contingências da Vida!

(...)

Tu apaga a mancha sangrenta da minha vida, fazes adormecer as minhas ânsias, és a boca que sopras a chama do meu desespero, és a escada de astros que me conduzes à minha torre de sonho, és a lâmpada que desces aos carcavões da minh'alma e fazes desencantar, caminhar e falar os meus Segredos... (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 538)

Configura-se então a noite, como o espaço da suprema redenção do poeta, local onde os flagelados da dor se refugiam, na esperança de não encontrarem aí, em meio à escuridão, a origem de seus sofrimentos favorecidos pela luminosidade do dia, espaço por excelência da construção social.

Nesse sentido, é importante lembrarmos, que de modo geral era na noite que os negros, durante a escravidão, encontravam um pequeno sabor de liberdade, ao se reunirem e resgataram suas raízes por meio de suas tradições e crenças, por meio de suas músicas, danças e orações, o que não era permitido durante o dia e até mesmo em muitos momentos durante a noite. É o que percebemos em Cruz e Sousa, um resgate de sua africanidade por meio da predileção pela noite, num movimento de retorno às suas origens ancestrais.

Evocações torna-se, assim, a noite que não passa. Permanece pela força da palavra e se estabelece como objeto transgressor por simbolizar, mesmo que

de modo tétrico, uma eterna noite onde o homem negro rompe com os valores e costumes do branco em sua própria terra.

O outro aspecto bastante explorado por Cruz e Sousa, e que colabora para a macrotextualidade de *Evocações*, é o satanismo, manifestado como última instância da transgressão dos valores burgueses e elo responsável pela relação entre o poeta e Deus, entendido como a própria personificação da arte.

O satanismo, também entendido como o Mal, na obra do poeta, se manifesta como a “*revolta contra as regras normativas do comportamento social e estético*” (TORRES, 1998, p. 47). Desse modo, a escolha de Satã como matéria de poesia, torna-o fonte de inspiração poética, o que nos revela que, para Cruz e Sousa, o ato de criação poética se converte em ato satânico, um ato de suprema transgressão.

No entanto, o satanismo em Cruz e Sousa, não deve ser entendido como uma religião ou espécie de culto ao Mal, pois, para ele sua religião é a própria arte, ou seja, mesmo se distanciando dos valores burgueses-cristãos, ao ter a arte como personificação do divino, aproxima-se em muitos aspectos da imagem do Deus judaico-cristão:

Assim, concordará a ação com a sensação, estarás em imediata e clara harmonia com a tua extrema natureza, estudados os fundamentos que intimamente a constituem: a bondade, o afeto, o ,enternecimento, a delicadeza, a resignação, a abnegação, o sacrifício e a calma, latentes qualidades essas todas de um Otimismo religioso, porque são essas qualidades que representam o fundo sincero e sério das faculdades estéticas, presas sempre a um Ideal abstrato, que é, na sua essência, o

Ideal do Infinito, da Imortalidade, da Religião, da Fé. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 521)

Ao se caracterizar como uma personificação da revolta, o satanismo souseano, se manifesta de forma diversa daquilo que podemos chamar de satanismo clássico, uma vez que a presença de Satã não ocorre de modo direto, mas, sobretudo, por meio de recorrentes heresias ao longo dos poemas em prosa, constituindo-se assim, além da dor e da negritude, no último pilar temático que sustenta, ao mesmo tempo, uma atmosfera sombria e dolorosa e uma arquitetura textual voltada para o Caos.

As heresias souseanas se efetuam por meio da profanação da forma (como já visto anteriormente), ao optar pelo poema em prosa como suporte de uma idéia amplamente transgressora do ponto de vista estético; pela idéia da utilização de Satã como via para alcançar o divino; e pela profanação da imagem do próprio Cristo e conseqüentemente do Cristianismo, além de cantar as belezas infernais como ocorre no poema *No Inferno*:

E, enquanto ele assim imergia no Inatingível azul, velhos deuses capros, teratológicos Diabos lúbricos e tábidos, desaparecidos desse egrégio vulto satânico, cismativo e sombrio, dançavam, saltavam, infernalmente galhando e formando no ar quente, em vertigens de diabolismos, os mais curiosos e simbólicos hieróglifos com a flexibilidade e deslocamento acrobático e mágico dos hirsutos corpos peludos e elásticos... (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 610)

É na beleza infernal que o poeta se inspira para a sua criação. Há, desse modo, o que poderíamos definir como uma performance infernal, que, a partir das possibilidades proporcionadas pela linguagem poética, se transfere para o texto, revelando o quanto também é belo o reino de Satã.

Quanto à profanação da imagem do Cristo, esta ocorre em virtude de ele não encontrar, nem mesmo no filho de Deus, refúgio para a sua dor, uma vez que tendo confessado seus sofrimentos e clamado pela justiça divina

Vens trazer-me justiça, Deus sempiterno – justiça, a quem vive sequioso por ela; justiça, a quem vive de agonias por ela; justiça, a quem combate e depreca no mundo por causa dela.

Se eu aqui me desalento e desolo perante a tua Imagem não é que eu duvide da tua suprema clemência nem da tua suprema justiça! Não é porque meu julgue a justiça uma palavra inútil, convencional, vã, perfeito engodo doirado para iludir almas crédulas, para favorecer os potentados e punir os humildes! Não é! Não! (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 562)

não encontra nesta alívio para seus tormentos, pois, num vislumbre epifânico, o eu lírico se depara com uma face oculta desse Cristo, que se opõe radicalmente àquela criada pela sociedade na qual vive o poeta:

Mas, de repente, como por uma transmutação de mágica, tive um fundo sobressalto; do meio daquela espécie de torpor fui violentamente sacudido por uma impressão de deslumbramento, e, então, vi! estupefato, que aqueles divinos lábios lívidos a pouco e pouco se satanizavam e enrubesciam, passava sobre eles um relâmpago de fogo; aquela boca martirizada afinal abria-se estranhamente rubra, estranhamente rubra! – e desvairadas gargalhadas vermelhas estalaram

e rolaram retumbantemente pelo espaço a fora como atroantes excomunhões...

E as estrepitosas risadas rolaram ríspidas, cortadas sangrentamente de sarcasmos e ensangüentando e abalando todo o espaço, como risadas de um novo Cristo satânico, despenhado e rebelde na eterna confusão dos séculos... (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 562)

Heresia por excelência, a desconstrução da imagem do Cristo proposta por Cruz e Sousa, revela sua descrença nos valores propostos pelo cristianismo e em todo arcabouço social que o cerca, configurando assim a transgressão em seu mais alto grau, impulsionada pela dor e fundamentada na negritude do corpo e escuridão da alma.

CAPÍTULO III – A ESCURIDÃO SATÂNICA E UMA VIDA EM RUÍNAS: O BELO POSTO EM QUESTÃO.

3.1 A escuridão infernal da subjetividade.

Um dos pontos altos – talvez o mais alto – de toda prosa poética de Cruz e Sousa, repousa sobre o poema em prosa *Emparedado*, em que o poeta busca iconizar toda uma situação na qual se encontra sua alma, numa tentativa de representação da realidade objetiva por via do subjetivo, o que também nos permite caracterizá-lo como legítimo poeta simbolista, mesmo que as condições no Brasil fossem desfavoráveis ao florescimento dessa nova estética, como vimos anteriormente.

Assim, o que temos no poema em questão é um eu-lírico, que, emparedado por todos os lados, opta, numa tentativa de fuga, por se refugiar em sua própria subjetividade, realidade paralela, mas oposta àquela em que vive. Isso ilustra de modo muito claro – ou obscuro, por se tratar de uma postura decadentista – o quanto a estética simbolista serve, acima de tudo, como meio de salvação para o próprio poeta em seu drama pessoal. Nesse sentido, fica impossível dissociar a imagem do homem Cruz e Sousa, do atormentado eu-lírico que nos fala no poema, embora não se trate propriamente de uma autobiografia.

O poema então está para *Evocações*, como uma espécie de triunfo inverso da obscura alma do poeta, em que impera uma atmosfera onírica, por meio da qual a escuridão se torna elemento essencial para distorção da realidade objetiva, com a da construção de imagens heréticas e de um satanismo que tem por objetivo, não cultuar simplesmente a *persona* satânica, mas utilizá-la como *símbolo* maior de sua transgressão, o que o desvincula da idéia do satanismo clássico, que tem por base o culto a Satã.

Desse modo, o Satanismo observado em *Emparedado*, se constrói por meio da distorção da idéia daquilo que é o sagrado para o ideário cristão. Cruz e Sousa, mantém com isto, uma postura de resistência contra todo um sistema político-ideológico-religioso, que insiste em excluí-lo não só do meio artístico-intelectual, mas de toda a sociedade, e que o coloca em uma situação de marginalidade social, poética e intelectual.

Nesse momento, Cruz e Sousa assume em sua totalidade o legado de toda uma linhagem de poetas, que desde Platão, são condenados ao exílio, acima de tudo por serem perigosos para o desenvolvimento e estabilidade sociais. Isso permite, mais uma vez, um profundo diálogo entre a obra, e acima de tudo, a vida de Cruz e Sousa e seu grande interlocutor Charles Baudelaire, uma vez que ambos exprimem em seus poemas, não só uma representação de seus ideais estéticos, mas uma postura de vida.

Tanto o poeta brasileiro, quanto o francês, ilustram em suas obras, seu modo de ver o mundo, dado pelas suas escolhas temáticas, lexicais e formais –

haja vista a adoção do poema em prosa. O que nos conduz a uma espécie de estética do Caos na poética de ambos. Basta observarmos a força centrípeta da nova poesia, responsável pelo choque interno dos símbolos.

A presença do choque em ambas as obras, nos revela, de certo modo, a personalidade traumatófila, tanto de Baudelaire, quanto de Cruz e Sousa, pois ressalta nos dois poetas, a busca por um conhecimento experimental da realidade, por meio de traumas provocados exatamente por essa postura de choque com a realidade, e representados na poesia pelo do duelo travado entre signos diversos, numa tentativa de representação subjetiva do real.

Enquadra-se nessa situação, a utilização do satanismo como recurso estético tanto para Baudelaire como para Cruz e Sousa. Uma vez que o belo, segundo uma concepção clássica da estética está relacionado com o bom e o verdadeiro, elementos relacionados com os conceitos de *divino* e *sagrado*. E o que ocorre em ambos é o oposto: a imagem satânica, como referencial do mal, também é capaz de conduzir ao belo.

Convém observarmos que o satanismo, no caso de Cruz e Sousa é, sobretudo, representado por aquilo que poderíamos chamar de *regime noturno da imagem*. Dessa forma, a noite é invocada já na epígrafe de *Emparedado*:

Ah! Noite! Feiticeira Noite! Ó Noite misericordiosa, coroada no trono das Constelações pela tiara de prata e diamantes do Luar, Tu, que ressuscitas dos sepulcros solenes do Passado tantas Esperanças, tantas Ilusões, tantas e tamanhas Saudades, ó Noite! Melancólica! Soturna! Voz

triste, recordativamente triste, de tudo o que está morto, acabado, perdido nas correntes eternas dos abismos bramantes do Nada, ó Noite meditativa! Fecunda-me, penetra-me dos fluidos magnéticos do grande Sonho das tuas Solidões panteístas e assinaladas, dá-me as tuas brumas paradisíacas, dá-me os teus cismares de Monja, dá-me as tuas asas reveladoras, dá-me as tuas auréolas tenebrosas, a eloquência de ouro das tuas Estrelas, a profundidade misteriosa dos teus sugestionadores fantasmas, todos os surdos soluços que rugem e rasgam o majestoso Mediterrâneo dos teus evocativos e pacificadores Silêncios! (CRUZ E SOUSA, 2000 p. 658)

Diante desta atmosfera soturna proposta pela epígrafe do poema e decorrente do mergulho em seu interior, deparamo-nos com a formação de um interessante oxímoro, pois o eu-lírico busca na agonia noturna o alívio para seu desespero e suas tristezas, uma vez que a noite se converte aqui em passagem para as *correntes eternas dos abismos bramantes do Nada*, em que *evocativos e pacificadores Silêncios*, são a perfeita representação da morte. No entanto, percebamos que o desejo ora exposto não é o de passar para uma outra dimensão do real, como queriam os românticos, mas realizar a experiência transcendente do Nada absoluto ainda nesta realidade.

Do mesmo modo, como o dia da ressurreição é aguardado com certa esperança logo após a morte de Cristo, inversamente, numa espécie de liturgia noturna, o poeta expressa sua ansiedade pela chegada da noite:

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

Era aquela, assim religiosa e enevoada, a hora eterna, a hora infinita da Esperança.... (CRUZ E SOUSA, 2000 p. 659)

A noite então cobre a todos com o véu da escuridão, dando a possibilidade de experimentar um pouco daquilo que seria a eternidade ou o Nada, desconstruindo desse modo as noções de tempo e de espaço. Estamos diante da porta de entrada de uma realidade paralela, sem sairmos de nossa realidade objetiva, ou seja, estamos diante de uma grande armadilha simbolista, na qual Cruz e Sousa nos proporá a experiência de vivenciar novas realidades sensoriais por meio de sua poesia. Sugestivamente, somos convidados pelo próprio poeta para seu banquete de sensações.

O poeta, a partir da força centrípeta e implosiva de sua poesia, tenta nos sugar para dentro de seu texto. Esse mesmo estratagema é utilizado por Baudelaire já em *Les fleurs du mal*, ao se dirigir ao leitor, quando deixa claro que todos somos marionetes na mão do mal e que não há escapatória para tal fato, o que nos torna semelhantes ao poeta transgressor, que no do contexto do poema, é o primeiro, numa espécie de epifania, a vislumbrar a sombra demoníaca que somos:

*A tolice, o pecado, o logro, a mesquinhez
Habitam nosso espírito e o corpo viciam,
E adoráveis remorsos sempre nos saciam,
Como mendigo exhibe a sua sordidez.
Fiéis ao pecado, a contrição nos amordaça;
Impomos alto preço à infâmia confessada,
E alegres retornamos à Idosa estrada,
Na ilusão de que o pranto as nódoas nos disfarça.*

Na almofada do mal é Satã Trimegistro

*Quem docemente nosso espírito consola,
E o metal puro da vontade então se evola
Por obra deste sábio que age sem ser visto.*

*É o diabo que nos move até nos manuseia!
Em tudo que repugna uma jóia encontramos;
Dia após dia, para o Inferno caminhamos,
Sem medo algum, dentro da treva que nauseia.*

*Assim como um voraz devasso beija e suga
O seio murcho que lhe oferta uma vadia,
Furtamos ao acaso uma carícia esguia
Para espreme-la qual laranja que se enruga.*

*Espesso, a fervilhar, qual um milhão de helmintos,
Em nosso crânio um povo de demônios cresce,
E, ao respirarmos, aos pulmões a morte desce,
Rio invisível, com lamentos indistintos.*

*Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada
Não bordaram ainda com desenhos finos
A trama vã de nossos míseros destinos,
É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada.*

*Em meio às hienas, às serpentes, aos chacais,
Aos símios, escorpiões, abutres e panteras,
Aos monstros ululantes e às víçosas feras,
No lodaçal de nossos vícios imortais,*

*Um há mais feio, mais iníquo, mais imundo!
Sem grandes gestos ou sequer lançar um grito,
Da Terra, por prazer, faria um só detrito
E num bocejo imenso engoliria o mundo;*

*É o tédio – O olhar esquivo à minha emoção,
Com patíbulos sonha, ao cachimbo agarrado.
Tu conheces leitor, o monstro delicado
– Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!³*

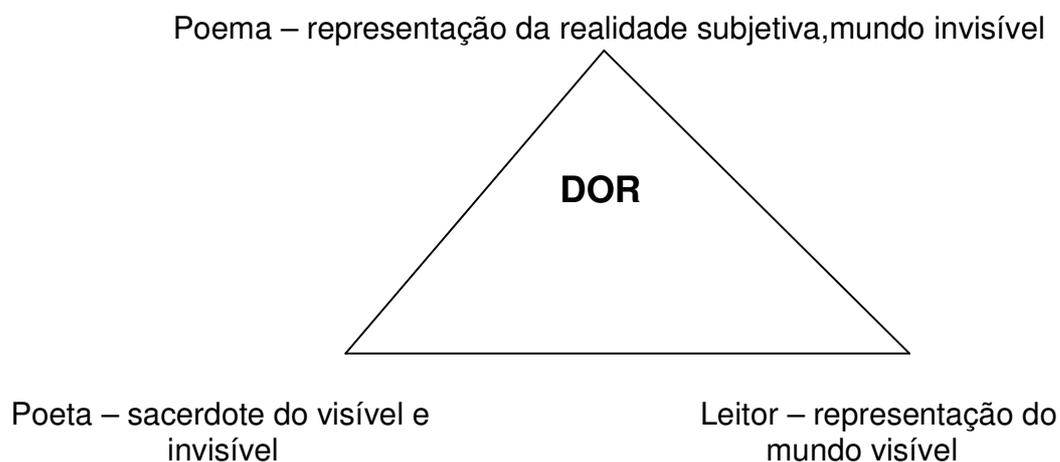
A poesia de Baudelaire tenta então libertar o homem de sua hipocrisia, colocando este em choque contra tudo aquilo que veementemente nega, ou seja, em uma imagem antitética, traz à luz a tenebrosa escuridão do humano. Com isso, somos de certo modo, captados pelo poema, tal como afirma seu último verso:

“Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!”.

³ BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Semelhante ao poeta francês, Cruz e Sousa busca o mesmo fim. No entanto, o realiza tomando outra direção: o leitor, neste caso, é convocado para dentro do texto, por meio de uma comunhão de dor, através da qual, mais uma vez, numa estratégia simbolista de conhecimento e experimentação da realidade, há uma tentativa de unificação dos elementos dispersos pelo Universo, aqui representados pelo poeta, o poema e o leitor:

Não conseguindo impressionar-te, afetar-te a bossa intelectual, quero ao menos sensacionar-te a pele, ciliar-te, crucificar-te ao meu estilo, desnudando ao sol, pondo abertas e francas, todas as expressões, nuances e expansibilidades deste amargurado ser, tal como sou e sinto.
(CRUZ E SOUSA, 2000, p. 670)



3.2 Escombros do real, nova via para o belo

O dilaceramento de toda uma vida em virtude da exclusão social e do preconceito nos conduz em Cruz e Sousa a uma obra em que a realidade objetiva nos é apresentada em fragmentos, como escombros de um desastre. Entretanto, o poeta em meio a um cenário caótico, traz à tona em sua poesia o belo por meio da destruição, como uma flor de lótus, que insiste em nos presentear com sua beleza mesmo no meio da podridão.

Nesse sentido, a presença do belo em *Evocações* reside na sensibilidade do poeta em suas construções imagéticas e no modo como este as transmite por meio de sua escritura dolorida, hermética e obscura.

Articulando então a dor, o hermetismo e a escuridão, o poeta encontra no anjo caído o perfeito símbolo de toda sua situação de negro em um contexto pós-abolicionista, uma vez que lança mão da imagem de Satã como representação de sua revolta e resistência. Isso confere ao satanismo souseano um caráter mais abrangente do que aquele encontrado em Baudelaire, pois a escuridão satânica presente em *Emparedado*, por exemplo, iconiza toda a experiência de servidão do negro, durante o período em que se encontrava escravo por uma questão legal, e também a partir do momento em que é alforriado, pois mesmo liberto continua escravo de sua cor..

Constrói, assim, uma forte empatia com o *Deus Negro*, a ponto de se comparar a este em sua agonia eterna:

Então, à beira de caóticos, sinistros despenhadeiros, como outrora o doce e arcangélico Deus Negro, o trimegistro, de cornos agrogalhardos, de fagulhantes, estriadas asas enigmáticas, idealmente meditando a Culpa imeditável; então perdido, arrebatado dentre essas mágicas e poderosas correntes de elementos antipáticos que a Natureza regulariza, e sob a influencia de desconhecidos e venenosos filtros, a minha vida ficou como a longa véspera de um dia desejado, anelado, ansiosamente, inquietamente desejado, procurado através do deserto dos tempos, com angústia, com agonia, com esquisita e doentia nevrose, mas que não chega nunca, nunca! (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 660)

De certo modo, a vida do poeta se ergue como um ícone do próprio inferno, que o sofrimento torna presente a todo instante, o que lhe permite transformar-se numa espécie de *Cristo Negro*:

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

De outros Gólgotas mais amargos subindo a montanha imensa – vulto sombrio, tetro, extra-humano! – a face escorrendo sangue, a boca escorrendo sangue, o peito escorrendo sangue, as mãos escorrendo sangue, caminhando para tão longe, para muito longe, ao rumo infinito das regiões melancólicas da Desilusão e da Saudade, transfiguradamente iluminado pelo sol augural dos Destinos!... (CRUZ E SOUSA, p. 661)

Os sofrimentos desse novo *Cristo Negro*, como podemos observar, são incomparavelmente superiores ao do Cristo bíblico, em virtude do modo como são mimetizadas as duas crucificações. O relato poético iconiza o sofrimento por meio da repetição da palavra *sangue*, que escorre pelo texto como se escorresse por um corpo dilacerado e chagado. Posto isso, observamos na poesia souseana uma plasticidade que não encontramos no texto sagrado, pois na Bíblia não se busca o conhecimento sensorial do fato, mas sua contemplação, como podemos ver no Evangelho de São João, que entre os quatro evangelistas apresenta um relato mais pormenorizado da crucificação:

Então eles tomaram a Jesus. E ele saiu, carregando sua cruz, e chegou ao chamado “Lugar da Caveira” – em hebraico chamado Gólgota – onde o crucificaram...

(...)

Depois, sabendo Jesus que tudo estava consumando, disse, para que se cumprisse a Escritura até o fim: “Tenho sede!”.

Estava ali um vaso cheio de vinagre. Fixando, então, uma esponja embebida de vinagre num ramo de hissopo, levaram-na à sua boca. Quando Jesus tomou o vinagre, disse “Está consumado!” E, inclinando a cabeça, entregou seu espírito. (JO19, 16b – 18, 28 – 30)

Pode-se notar que a dimensão verbo-mimético-plástico-sensorial da poesia de Cruz e Sousa, não se faz presente, por exemplo, no excerto bíblico apresentado. O poeta, na verdade busca elevar sua poesia ao patamar de obra de

arte, pois é ela o espaço de salvação e alívio para sua alma emparedada, ou seja, o sofrimento é sublimado na forma de poesia.

É na arte, então, que o poeta encontra um modo de se sobrepôr a sua situação de exclusão e preconceito. Isso é bastante revelador no sentido de observarmos aí uma ferrenha luta entre a subjetividade da arte e a objetividade da ciência, que, ainda no final do século XIX – contexto de nosso poeta –, colocava o homem negro em situação de inferioridade em relação ao branco dominador, dono e senhor de suas idéias e instituições:

Foi bastante pairar mais alto, na obscuridade tranqüila, na consoladora e doce paragem das Idéias, acima das graves letras maiúsculas da Convenção, para alvoroçarem-se os Preceitos, irritarem-se as Regras, as Doutrinas, as Teorias, Dogmas, armados e ferozes, de cataduras hostis e severas. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 661)

Cruz e Sousa opõe-se assim, com sua poética, a todas as teorias racistas de seu momento, contrapondo o cientificismo do século XIX a subjetividade de sua poesia simbolista, convertida em arma linguística na construção de um discurso combativo, não somente em defesa da própria poesia, mas de toda a tradição, de seu povo e de sua origem:

*Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d'África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o **riso haeckleriano e papal**. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 661 – grifo nosso)*

O embate de Cruz e Sousa contra a ciência e as instituições fica claro em sua referência ao naturalista alemão Ernst Haeckel⁴ e ao papa que na época era Leão XIII. Tal postura o aproxima mais uma vez de Baudelaire, que, tantos nos poemas em prosa, quanto em seus versos, mantivera essa mesma posição de protesto e resistência. Sabemos, porém, sabemos que no caso do catarinense, essa postura assume cores locais, evocadas pela questão do preconceito racial.

E o poeta brasileiro, encontra ainda mais força em sua escritura, uma vez que empreende, de modo experimental, uma busca consciente pela essência da poesia, não importando, no caso, se esta encontra na prosa o suporte necessário para a iconização do objeto. Tal fato o leva a duas situações: a de romper definitivamente com a tradição clássica – processo em andamento desde o romantismo – e a de buscar como diria Barthes, uma espécie de grau zero da poesia (BARTHES, 2000):

Poderiam também parecer obscuros por serem complexos, mas ao mesmo tempo serem claros nessa obscuridade por serem lógicos, naturais, facéis, de uma espontaneidade sincera, verdadeira e livre na enunciação de sentimentos e pensamentos, da concepção e da forma, obedecendo tudo a uma grande harmonia essencial de linhas sempre determinativas da índole, da feição geral de cada organização. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 663)

⁴ Ernst Heinrich Philipp August Haeckel, nasceu em Potsdam, 16 de Fevereiro de 1834 e faleceu em Jena, 9 de Agosto de 1919. O naturalista alemão foi grande entusiasta e divulgador das idéias de Darwin, além de importante nome do cientificismo positivista.

Mesmo diante da transgressão que representa o poema em prosa, Cruz e Sousa alcança de modo consciente *a grande harmonia essencial*, que faz do poema o que ele realmente é: um objeto de arte composto de palavras. No entanto, trata-se de uma arte que busca se auto-compreender por meio da metalinguagem, o que a coloca em um outro nível de poesia, inaugurando talvez a poesia moderna no Brasil, antes mesmo do movimento de 22.

De certo modo, a metalinguagem em Cruz e Sousa tende a iconizar a poesia dentro do próprio poema, o que nos permite dizer que o poeta ilustra um pleno domínio do antagonismo das forças intrínsecas e extrínsecas à poesia e que são responsáveis por sua constituição:

Essa é que fora a lei secreta, que escapara à percepção de filósofos e doutos, do verdadeiro temperamento, alheio às orquestrações e aos incensos aclamatórios da turba profana, porém alheio por causa, por sinceridade de penetração, por subjetivismo mental à parte, vivido à parte, – simples, obscuro, natural, – como se a humanidade não existisse em torno e os nervos, a sensação, o pensamento tivessem latente necessidade de gritar alto, de expandir e transfundir no espaço, vivamente, a sua psicose atormentada.

Assim é que eu via a Arte, abrangendo todas as faculdades, absorvendo todos os sentidos, vencendo-os, subjugando-os amplamente. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 664)

O poeta simbolista se utiliza de todas as potencialidade de seu corpo e de sua alma para a compreensão do fenômeno artístico. A força da arte, então, toma o poeta e se revela livre de qualquer público e suas preferências, se mostrando em determinados momentos pouco afeitas às exigências do leitor comum:

Assim é que eu a compreendia em toda a intimidade do meu ser, que eu sentia em toda minha emoção, em toda a genuína expressão do meu Entendimento – e não uma espécie de iguaria agradável, saborosa, que se devesse dar ao público em doses e no grau e qualidade que ele exigisse, fosse esse público simplesmente um símbolo, um bonzo antigo, taciturno e cor de oca, uma expressão serôdia, o público A+B, cujo consenso a Conveção em letras maiúsculas decretara. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 664)

O excerto acima ainda nos revela, de modo poético, a luta de Cruz e Sousa em defesa da estética simbolista, entregando sua própria vida em favor dessa nova arte. O que nos leva a refletir se Cruz e Sousa poderia ter dado à sua própria história um outro desfecho, se abrisse mão da nova estética em favor dos ideais parnasianos.

Esta reflexão se acentua ainda mais quando observamos, já no primeiro poema de *Evocações*, sugestivamente intitulado *Iniciado*, o desejo de reclusão, o que antecipa o cenário do emparedamento da alma de um eu-lírico atormentado que encontrará no sonho sua rota de fuga:

Para resistir aos perturbadores ululos do mundo fecha-te à chave astral com a alma, essa esfera celeste, dentro das muralhas de ouro do Castelo de Sonho, lá muito em cima, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta dentre as altas torres coroadas d'estrelas. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 523)

Tempos em *Emparedado*, uma situação de auto-sepultamento, como resultado de toda uma caminhada rumo ao universo interior do poeta, representada pelo todo da obra, que ao ser intitulada *Evocações*, mimetiza seu desejo de trazer à tona uma realidade obscura, que, por meio de estímulos extrínsecos, cria na dimensão de sua subjetividade uma outra realidade, reflexo distorcido do mundo material.

Dessa forma, é nessa realidade paralela, que o poeta assume uma posição de grande criador, o que lhe confere uma posição de divindade dentro de seu universo textual. Nesse sentido, o que ora é exposto em *Emparedado*, é o desejo simbolista da reunificação cósmica por meio da poesia, o que gera no interior do próprio poema, um interessante jogo entre trevas e luz, evidenciando assim que a existência das primeiras confirma e a da segunda. Com isso a poesia passa a ser o meio de constantes evocações de ambas as potencialidades:

Se alguma nova alguma nova ventura conheço é a ventura intensa de sentir um temperamento, tão raro me é dado sentir essa ventura. Se alguma coisa me torna justo é a chama fecundadora, o eflúvio fascinador e penetrante que se exala de um verso admirável, de uma página de evocações, legítima e sugestiva.

O que eu quero, o que eu aspiro, tudo por quanto anseio, obedecendo ao sistema arterial das minhas Intuições, é a Amplidão livre e luminosa, todo o Infinito, para cantar o meu Sonho, para sonhar, para sentir, para sofrer, para vagar, para dormir, para morrer... (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 667)

Observemos que o relato poético nos revela que, na “Amplidão livre e luminosa” do “Infinito”, repousa a morte. Cruz e Sousa constrói uma situação como

se um espelho se colocasse contra outro, proporcionando o surgimento de uma espécie de realidade em espiral, em que se torna impossível desvincular-se da realidade onírica, uma vez que ao sair do sonho, o eu-lírico está fadado a mergulhar nele de novo e, assim, indefinidamente.

Com isso, Cruz e Sousa destrói toda a idéia de tempo e espaço, e inaugura uma dialética do particular e universal no contexto de sua obra. Percebe-se, assim, a fuga desse plano sem sair dele, em virtude de sua inadaptação não ao meio social simplesmente, mas ao meio físico, que compromete a possibilidade de um entendimento total da realidade, do visível e do invisível:

Desde que o Artista é um isolado, um esporádico, não adaptado ao meio, mas em completa lógica e inevitável revolta contra ele, num conflito perpétuo entre a sua natureza complexa e a natureza oposta do meio, a sensação, a emoção que experimenta é de ordem tal que foge a todas as classificações e casuísticas, a toda as argumentações que, parecendo as mais puras e as mais exaustivas do assunto, são no entanto, sempre deficientes e falsas.

Ele é o supercivilizado dos sentidos, mas como que um supercivilizado ingênito, transbordado do meio, mesmo em virtude da sua percuciente agudeza de visão, da sua absoluta clarevidência, da sua inata perfectibilidade celular, que é o germen fundamental de um temperamento profundo. (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 667-668)

O poeta é visto então como pertencente a uma raça superior, exatamente por possuir pleno domínio dos sentidos e por isso poder estabelecer um diálogo entre a realidade visível e invisível, o que nos leva a conceber a poesia como uma missão, que avança no sentido de destruir a hipocrisia humana, em favor de uma verdade ainda a ser revelada em sua totalidade.

Essa idéia já se faz presente em Fredrich Schlegel, quando diz que “a poesia romântica é progressiva e universal”. Cruz e Sousa encontra essa mesma postura em Baudelaire e Poe, e os vê como expoentes dessa raça-poética, que diante do martírio da Dor suprema a transcendentaliza, transformado-a em Arte pura, por meio da transgressão estética, moral, ideológica e religiosa:

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

Ah! benditos os Reveladores da Dor infinita! Ah! soberanos e invulneráveis aqueles, que, na Arte, nesse extremo requinte de volúpia, sabem transcendentalizar a Dor, tirar da Dor a grande Significação eloqüente e não amesquinhá-la e desvirginá-la! (CRUZ E SOUSA, 2000,p. 668)

O poeta catarinense identifica no francês e no norte-americano, a imagem de profetas da arte, uma vez que diante de um processo que se iniciou ainda no século XVIII, os dois poetas, sobretudo Baudelaire, representam a ruptura com a idéia de que a Literatura deveria ser um modo de circulação social, para se tornar uma “linguagem consciente, profunda, cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça” (BARTHES, 2000, p. 5).

Sonho e ameaça. Síntese plena da obra de Cruz e Sousa, que em seu ato de auto-sepultamento penetra em um mundo de sonhos e de lá resgata uma

terrível escritura, capaz de dar plasticidade a toda dor do negro marginalizado, fazendo com que esta, fluindo em forma de sensações, possa se tornar um infindável tormento, uma espécie de vingança do poeta, que tinge assim a realidade “branca” e luminosa com a tinta negra de sua emparedada agonia.

CONCLUSÃO

O submundo infernal e a própria subjetividade de Cruz e Sousa se confundem, ao longo de *Evocações*, como marca de um anátema lançado sobre aqueles escolhidos pela Arte. Dessa forma, o poeta assume o lugar do *medium*, a ponte entre a realidade visível e invisível, sacerdote responsável por dar forma ao abstrato e tornar sensação o concreto. Algo que não é exterior ao poeta, mas algo que ele carrega em sua pele, em seu sangue, em sua alma.

Do mesmo modo como ocorre nos terreiros de candomblé, onde os orixás, que personificam as forças da natureza, se materializam em seus “cavalos”, o poeta de Desterro, no chão de seu texto-terreiro, iconiza o desespero, a dor e até mesmo sua negritude, por meio de imagens satânicas e da escuridão proveniente delas. No entanto, em sua mão se tornam armas, armas de um orixá, um orixá guerreiro das palavras, uma espécie de Exu, desestabilizador da ordem convencional e conservadora, na busca do novo.

É exatamente essa postura que caracteriza Cruz e Sousa, o desestabilizador, motivo pelo qual não foi entendido no princípio de sua carreira literária. Sua própria pessoa, sua condição social, sua escritura e suas ações visavam a enfrentar toda uma situação e uma sociedade, por meio do grito mudo e visual de sua poesia.

A indiferença da crítica e o não reconhecimento em vida de sua obra, somente aumentaram a potência desse grito, que alcança o cume de sua força com *Evocações*, onde as imagens escorrem por todo o texto, formando uma verdadeira “selva de sensações” belas e obscuras, que em seu movimento de expansão ao longo da obra, tendem a crucificar o leitor consciente em sua saga de dor, ou seja, estamos diante de um convite para o desatropiar dos sentidos.

Desse modo, mesmo estando acima de rótulos, podemos situar Cruz e Sousa como o grande mestre da estética e da ética simbolista – como queria Valéry – em nossa literatura. Do ponto vista artístico, o poeta brasileiro levou às últimas consequências a noção de *aisthesis* (*αισθητική*), com uma poesia preocupada com a percepção da realidade por meio das sensações, o que define a ideia de estética em sua origem. Por outro lado, sua postura enquanto homem ao não abrir mão de seus ideais artísticos e permitir que estes determinassem os limites de seu caráter e contornos de uma vida sofrida e aventureira como foi a sua, confirma a noção do poeta francês que concebe o Simbolismo, sobretudo como uma ética.

Não queremos entrar na discussão sobre a existência ou não do Simbolismo no Brasil. No entanto, Cruz e Sousa tingiu a literatura brasileira com a tinta negra de sua vida, deixando nela a marca de um decadentismo, que ao assumir cores locais, acaba por influenciar gerações futuras, permitindo afirmar que a poesia de Cecília Meireles, por exemplo, é de acentuada vocação simbolista

Dessa forma, temos a obra de Cruz e Sousa como uma infinita espiral do Sonho, uma vez que, no do contexto brasileiro, manifesta-se um momento de ruptura e transgressão, ainda mais se considerarmos que a própria vida do poeta é também fonte de criação poética, onde o tempo, o espaço e a opressão da forma são abolidos, em favor de uma nova perspectiva para a criação e apreciação da poesia.

Assim, só é possível uma leitura mais profunda da obra souseana, se buscarmos nos libertar dos limites que o mundo físico nos impõe, ou seja, uma escritura espiritualizada requer uma leitura também espiritualizada. Caso contrário, estaremos diante de um mero “amontoado de palavras”, como disse o insensível – no sentido simbolista – José Veríssimo.

Nesse sentido, a experiência estética diante da poesia de Cruz e Sousa, consiste em sentir a realidade que está por trás do véu de Maya, ao ter essa realidade como mera distração sensorial. Com isso, o símbolo se constitui como o único código capaz de nos permitir uma leitura dessa outra dimensão. Isso faz de sua poesia um meio de passagem e construção de novas realidades sensoriais.

Ao fugir das convenções, no que diz respeito à arte e à poesia, o poeta assume assim o lugar de grande arauto da modernidade, sobretudo, por refletir em sua obra as contradições do mundo moderno, por meio da transgressão da forma, da distorção da realidade e por “remar contra a maré” diante da situação de poeta negro. É isto que confere a *Evocações* um tom combativo, que estabelece definitivamente as marcas da poética de Cruz e Sousa, mesmo estando o poeta

soterrado “até às Estrelas”, pelos escombros do ódio, da indiferença e do preconceito:

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, - longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho... (CRUZ E SOUSA, 2000, p. 673)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: 34, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BASTIDE, Roger. **A Poesia Afro-Brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

_____ **O lugar de Cruz e Sousa no movimento simbolista**. Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado, 1943

BENSE, Max. **Pequena estética**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2000.

_____. *O Simbolismo*. In: **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2000.

_____. *Poesia versus racismo*. In: **Literatura e resistência**. São Paulo: Cultrix, 2002.

BRASILEIRO, Antônio. **Da Inutilidade da Poesia**. Salvador: UFBA, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CONGRESSO NACIONAL. **Prêmio Cruz e Sousa (Monografias premiadas)**. Organização de Celso Luiz Ramos de Medeiros. Brasília: Congresso Nacional, 1998.

CORRÊA, Nereu. **O Canto do cisne negro e outros estudos**. Florianópolis: Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de Santa Catarina, 1964.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *Era de transição*. In: **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 2004.

CRUZ E SOUSA, João da. **Obra Completa**. São Paulo: Cultura, 1943. 2 vol.

_____. **Obra Completa**. Organização de Andrade Muricy; atualização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. **Melhores Poemas.** Seleção de Flávio Wolf de Aguiar. São Paulo: Global, 2001.

D'EÇA, Othon e outros. **Cruz e Sousa: Interpretações.** Florianópolis: Comissão de festejos, 1962.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. **Interpretação e superinterpretação.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Obra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. **Quem sou eu, quem és tu?** Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O poético: magia e iluminação.** São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **A estética simbolista.** São Paulo: Atlas, 1994.

GUINSBURG, J. **O Romantismo.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas.** São Paulo: Cosacnaify, 2006.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

MIGUEL, Salim. *O filho de Desterro*. **Cult**, São Paulo, n. 8, p. 54-55, março. 1998.

MOISES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2006.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Vol 1. São Paulo: Perspectiva, 1987.

MUZART, Zahidé Lupinacci. *Cruz e Sousa e a crítica*. **Cult**, São Paulo, n. 8, p. 60-63, março. 1998.

NOVALIS. **Pólen**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PIMENTA, Alberto. **O silêncio dos poetas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

POUND, Erza. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2006.

RUFINONI, Simone Rossinetti. **A forma negra da morte: um estudo do satanismo no poema em prosa de Cruz e Sousa**. 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

_____. *O Satã negro*. **Cult**, São Paulo, n. 8, p. 56-59, março. 1998.

SCHLEGEL. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SILVA, Roseane Cordeiro. **Entre missais e evocações: a prosa desterrada de Cruz e Sousa**. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

SOARES, Iaponan. *A prosa de Cruz e Sousa*. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 25 ago. 1986, p. 6.

_____. *Os simbolistas catarinenses e os pseudônimos*. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 2 Mar. 1987, p. 6

_____. *Uma musa para muitos poetas*. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 7 Set. 1987.

_____. *Cruz e Sousa personagem de romance*. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 16 Nov. 1987, p. 6

_____. *Alguns amigos de Cruz e Sousa*. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 30 Nov. 1987, p. 6

_____. *Padre Paiva, uma admiração de Cruz e Sousa*. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 18 Jan. 1988, p. 6

_____. *Componentes autobiográficos em Evocações*. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 17 Fev. 1988, p. 6

_____. *Cruz e Sousa e seus últimos livros*. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 16 Mar. 1988, p. 6

_____. *Cruz e Sousa levou a pior em briga de casal*. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 30 Mar. 1988, p. 6

_____. *A edição de Tropos e Fantasias*. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 27 Abr. 1988, p. 6

_____. *A carreira editorial de Cruz e Sousa*. **Diário Catarinense**. Florianópolis, 16 Maio 1988, p. 6

TEIXEIRA, Ivan. *Metafísica e exílio*. **Cult**, São Paulo, n. 8, p. 46-53, março. 1998.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Descida poética no mundo infernal de Cruz e Sousa e Baudelaire**. 1995. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

_____. **Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético**. Florianópolis: UFSC, 1998.

TYNIANOV, J. **A noção de construção**. In: EIKHENBAUM, B. Teoria da Literatura: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971.

VALÉRY, Paul. *Poesia e pensamento abstrato*. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VALADÃO, Tânia Cristina Tavares Corrêa. **De arte e de dor**. 1989. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-Graduação em Letras – Literatura Brasileira e Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1989.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)