

UM SIMBOLISTA NA PERIFERIA DO CAPITALISMO: SONHO, TRANSCENDÊNCIA E QUEDA NA POÉTICA DE CRUZ E SOUSA

A SYMBOLIST AT THE PERIPHERY OF CAPITALISM : DREAM, TRANSCENDENCE AND FALL IN THE POETICS OF CRUZ E SOUSA

Paula Regina SIEGA

RESUMO: De uma perspectiva comparativa, o artigo observa a vinculação criativa do poeta Cruz e Sousa ao movimento internacional simbolista, na sua condição de intelectual brasileiro. Através de trechos de prosa poética e do poema “Violões que choram...”, indica-se a percepção estética do escritor em relação a temas e técnicas do simbolismo. O objetivo é compreender traços característicos da poética de Cruz e Sousa, entendida seja como estilo pessoal de composição, seja como reflexão programática acerca da escrita.

PALAVRAS-CHAVE: Cruz e Sousa; Simbolismo; Poética.

ABSTRACT: From a comparative perspective, the article observes the creative link of the poet Cruz e Sousa to the international Symbolist Movement, in his specific Brazilian intellectual condition. Through excerpts of poetic prose and

the poem “Guitars that cry...”, it is indicated the aesthetic perception of the writer in relation to themes and techniques of symbolism. The goal is to understand some of the characteristic features of Cruz e Sousa’s poetics, understood both as a personal compositional style, as a programmatic reflection on the writing.

KEYWORDS: Cruz e Sousa; Symbolism; Poetics.

Tenho que tragar tudo e ainda curvar a fronte
e ainda mostrar-me bem inócuo, bem oco,
bem energúmeno, bem mentecapto, bem olhos
arregalados e bem boca escancaradamente aberta
ante a convencional banalidade. Sim! suportar tudo
e cair admirativamente de joelhos, batendo o peito,
babando e beijando o chão e arrependendo-me do
irremediável pecado ou do crime sinistro de ver,
sonhar, pensar e sentir um pouco...
Cruz e Sousa

O influxo externo

“*Je suis l’Empire a la fin de la decadence*” é o *incipit* do poema “*Langueur*”, publicado em 1883 por Paul Verlaine na revista *Le chat noir* (apud DIDIER, 2009, p. 223).¹ O verso expressa bem o sentimento de *fin de siècle* vivido por parte da classe culta europeia: em uma imaginária correspondência entre o final do século XIX e o império romano à época das invasões bárbaras, a sensação é a de viver um período de crise e declínio, onde o poeta abandona-se a um sentimento de langor e fascínio pela própria condição “decadente”.² Depurada do sentido puramente negativo, a denominação acaba

¹ *O gato negro*; “Langor”; “Eu sou o Império ao fim da decadência” (tradução nossa).

² “fim de século” (tradução nossa).

encontrando ampla aceitação entre os artistas alinhados contra o pensamento positivista, expressão de uma mentalidade burguesa que constrói o próprio bem-estar a partir do progresso científico.³ Desta perspectiva, os decadentistas reivindicam o reconhecimento dos componentes irracionais da obra de arte e as sensações inimitáveis advindas do contato com a mesma, na exaltação do gosto e do refinamento do esteta (CASADEI; SANTAGATA, 2011).

Ao decadentismo é estreitamente ligada a corrente do simbolismo, que encontra em Jean Moréas um de seus primeiros teóricos. Em 1886, sob solicitação dos editores do *Le Figaro* (1886, p. 150) a respeito da “*école de poètes et de prosateurs dits ‘décadents’*”, o literato expõe os princípios fundamentais da nova corrente, nomeada por ele “simbolismo”, palavra que considera “*la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l’esprit créateur en art*” (MORÉAS, 1886, p. 151).⁴ Como inimigo de “*l’enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective*”, tal espírito busca “*vêtir l’idée d’une forme sensible*” (MORÉAS, 1886, p. 151).⁵ Em outras palavras, tratar-se-ia de dar expressão sensorial às ideias primordiais - que existiriam no mundo concreto por afinidades e correspondências -, tornando-as acessíveis através da forma artística

Do ponto de vista da história do movimento, Moréas (1886, p. 151) adota a perspectiva evolucionista característica do século XIX, assinalando que “*chaque nouvelle phase évolutive de l’art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l’inéluctable fin de l’école immédiatement antérieure*”, pois o que em um determinado momento constitui grande novidade, com o tempo se transforma em lugar comum.⁶ Neste concatenar-se tipicamente moderno,

³ *Le décadent* (1886-1889) é a revista oficial do movimento, dirigida por Anatole Baju.

⁴ “a única capaz de designar razoavelmente a tendência atual do espírito criador na arte” (tradução nossa).

⁵ “o ensinamento, a declamação, a falsa sensibilidade, a descrição objetiva” (tradução nossa); “vestir a ideia com uma forma sensível” (tradução nossa).

⁶ “cada nova fase evolutiva da arte corresponde exatamente à decrepitude senil, ao

o simbolismo coloca-se como reação ao domínio das estéticas Realista, Naturalista e Parnasiana que, por sua vez, tinham afirmado a própria existência na história literária recusando o subjetivismo romântico que as precedera, opondo a este a “objetividade” da narração, de acordo com a mentalidade cientificista do período (JUNKES, 2006).

Em ruptura com o passado recente e estabelecendo laços de continuidade com o romantismo, a escola simbolista volta a conferir importância à percepção do sujeito criador. Para o poeta, a realidade deixa de ser o centro de uma investigação aderente ao “objeto” para tornar-se motivo de uma evocação pessoal e íntima, destinada a despertar associações mais profundas, escondida sob a superfície das coisas - as “ideias primordiais” das quais falara Moréas (1886) - e que seriam perceptíveis somente pela sensibilidade poética. Recusa-se, assim, o status absolutista que a modernidade confere à ciência e à observação empírica, consideradas pelo pensamento progressista os únicos caminhos para chegar a uma compreensão “verdadeira” do mundo. Na visão dos simbolistas, a ciência não consegue penetrar satisfatoriamente na alma humana e nos mistérios do universo e, por isso, ao poeta e não ao cientista é dada a possibilidade de uma experiência e de um conhecimento privilegiados do real. Este passa a ser comunicado através de uma linguagem que, não mais orientada pela lógica ou pelo rigor clássico, é dotada de grande ambiguidade, comunicada pelo uso de recursos expressivos quais metáfora, analogia e sinestesia, voltadas a captar as relações misteriosas e simultâneas entre as coisas. Na sua posição de intérprete do mundo ao seu redor, o poeta recupera parte do papel que o romantismo lhe conferira, sendo concebido como um visionário capaz de perceber verdades e manifestações da harmonia universal, velada à maioria insensível dos homens.

Neste novo modo de conceber e expressar a realidade

inelutável fim de uma escolta imediatamente anterior” (tradução nossa).

sensorial, a centralidade ocupada pela subjetividade artística é uma das razões à base da opção, tipicamente decadentista, de conferir ao esteta um lugar privilegiado na escala social. Quando artista, este passa a ser objeto de um culto semelhante ao dedicado à obra de arte, considerada único fenômeno capaz de redimir o homem de uma existência vazia e fundada sobre a descrença em outros valores superiores da existência. Exemplar é o caso do escritor e “super-homem” Gabriele D’Annunzio. Uma aura mítica circunda a sua figura na sociedade italiana entre os séculos XIX e XX, transformando-o em espécie de “divo” nacional que, de certa forma, precede o culto dedicado mais tarde a Benito Mussolini. O seu primeiro romance, escrito em 1888 e intitulado *Il piacere*, deixa claro o ideal estetizante da arte como prazer absoluto, incorporado pelo herói decadente Andrea Sperelli.⁷ “Corrompido” pelos refinamentos de uma cultura que fortalece a sua sensibilidade estética ao mesmo tempo em que enfraquece a sua força moral, o protagonista apresenta-se dividido entre a idealidade sagrada da arte e a realidade mundana dos sentidos. A sua cura e redenção espiritual pode ser encontrada, então, no equilíbrio entre “*un fine epicureismo pratico*” e o “*culto profondo e appassionato*” à suprema musa:

- L'Arte! L'Arte! - Ecco l'Amante fedele, sempre giovine, immortale; ecco la Fonte della gioia pura, **vietata alle moltitudini, concessa agli eletti**; ecco il prezioso Alimento che fa l'uomo simile a un dio. Come aveva egli potuto bere ad altre coppe dopo avere accostate le labbra a quell'una? [...]. Come, infine, i suoi sensi avean potuto indebolirsi e pervertirsi nella bassa lussuria dopo essere stati illuminati da una sensibilità che coglieva nelle apparenze le linee invisibili, percepiva l'impercettibile, indovinava i pensieri nascosti della Natura? [grifo nosso] (D'ANNUNZIO, 1995, p. 110).⁸

⁷ *O prazer* (tradução nossa).

⁸ “um fino epicureísmo prático”, “culto profundo e apaixonado”; “- A Arte! A Arte!

Transposta ao romance, a oposição entre uma perfeição formal capaz de revelar o invisível e uma realidade carnal que é refúgio ilusório do poeta, atormentado depois pela culpa, reflete a herança do Baudelaire das *Flores do mal*. Todavia, se no último a tentativa de envolver o leitor - seu “semelhante” e “irmão” - reflete-se na impostação da poesia “*su un ‘noi’ corale indicante la condizione umana*” (CACCIAVILLANI, 2000, p. 45), em D’Annunzio se evidencia a concepção exclusivista do esteta, eleito entre os eleitos que, à semelhança de um deus, se embriaga na “Fonte de júbilo” cujo acesso - econômico, inclusive - é proibido às multidões.⁹

Distante dos centros do poder cultural, a posição do simbolista Cruz e Sousa não poderia ser diferente.¹⁰ A arte não é, para o poeta brasileiro e pobre, a materialização da beleza da qual se circunda o homem de posses, mas experiência transcendente que se realiza no contato com uma verdade universal, compreendida através de um percurso doloroso, marginal e solitário, carregado por

– Eis a Amante fiel, sempre jovem, imortal; eis a Fonte do júbilo puro, **proibido às multidões, concedido aos eleitos**; eis o precioso Alimento que faz o homem semelhante a um deus. Como podia ele ter bebido de outras taças depois de ter aproximado os lábios àquela? [...] Como, enfim, os seus sentidos tinham podido enfraquecer-se e perverter-se na baixa luxúria depois de terem sido iluminados por uma sensibilidade que captava nas aparências as linhas invisíveis, percebia o imperceptível, adivinhava os pensamentos escondidos na natureza?” (tradução nossa).

⁹ “sobre um ‘nós’ coral indicador da condição humana” (tradução nossa).

¹⁰ Nascido em 1861, na cidadezinha de Nossa Senhora do Desterro, em Santa Catarina, e falecido em Curral Novo, Minas Gerais, no ano de 1898, João de Cruz e Sousa é um poeta pouco reconhecido em vida. Sua obra seria revista e valorizada por parte da geração modernista e, mais tarde, sobretudo pelos estudiosos interessados na produção literária afro-brasileira, da qual é um dos poucos representantes não mestiços. Entre tais estudiosos, assinala-se Roger Bastide, que a ele dedica quatro estudos em volume sobre a poesia afro-brasileira, publicado no Brasil em 1943. A problemática da identidade racial de Cruz e Sousa em uma sociedade dominada pelo sentimento e pelas teorias da superioridade branca é comentada também por Raymond Sayers em *Onze estudos da literatura brasileira* (1983). Tanto Bastide quanto Sayers veem ecos do conflito racial nos poemas em que transparece o desejo irrealizado por mulheres brancas (uma virgem sobre um altar eclesiástico que rejeita a adoração de um monstro), assim como no maior realismo de poemas em que trata do amor (possível) por mulheres negras. Em relação a estes e outros estudos sobre Cruz e Sousa, reenviamos às “Notas sobre a literatura brasileira afro-descendente”, de Eduardo de Assis Duarte.

um sentimento de morte e de martírio. Conforme expõe no belo “Iniciado” de *Evocações* (publicado postumamente, em 1898), é a “via sacra da arte” a conduzir o poeta por “augustos e inéditos Infernos”, dando lugar a uma transfiguração em que o jovem viçoso e saudável cede lugar ao ser “lívido, trêmulo, espectral” dotado do aspecto angustiante “de um guilhotinado” (SOUSA, 1898, p. 14-15). À experiência estética alia-se, assim, a ideia de condenação à morte, onde esta é ponto de atração e passagem obrigatória para a revelação do mistério da vida, evocado em visões noturnas e fantasmagóricas.¹¹

Embora divirjam em mais de um aspecto, decadentismo e simbolismo são movimentos fundamentais por agirem como divisor de águas entre o romantismo e as vanguardas do século XX, propondo um comportamento antirracionalista, exotérico e refinado, que leva ao extremo o filão simbólico do romantismo (CASADEI; SANTAGATA, 2011). Segundo Bosi (2006), o símbolo assume então a função de vincular as partes ao todo universal. O que, observa Bastos (2013, p. 86), se dá num movimento de afastamento de uma simbologia convencional (por exemplo, a cruz para simbolizar a fé; o leão como símbolo de força, etc.), aproximando-se de uma representação simbólica intencionalmente vaga e misteriosa que torna a linguagem “semanticamente imprecisa, com abundância de substantivos abstratos, plurais indeterminadores, emprego ostensivo de maiúsculas alegorizantes, vocabulário composto de palavras pouco comuns”. É o caso dos baudelerianos “Benção” e “O albatroz”, das *Flores do mal*, onde os efeitos sonoros e imagéticos potencializam a ideia do poeta enquanto ser maldito e, ao mesmo tempo, bem-aventurado entre os homens. Figura errante e boêmia que encara o sofrimento como possibilidade de libertação interior, condenado e ridicularizado pela turba, o poeta vive a própria solidão em um mundo terreno cuja essência divina só ele é capaz de compreender, e do qual é o único em condições de alçar-se.

¹¹ Ainda em *Evocações*, esta ideia se evidencia de forma explícita em “Condenado à morte”, condição simbólica do “Estético doloroso” (SOUSA, 2008b, p. 424-428).

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l'archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l'empêchent de marcher¹²
(BAUDELAIRE, 2005, p. 352)

No Brasil, a direção do movimento

Surgindo em terras brasileiras antes que em portuguesas, o simbolismo é assimilado aqui por Medeiros e Albuquerque, que em 1887 recebe “de um amigo de Paris” as obras de “Mallarmé, Ghil, Stuart Merrill e Jean Moréas”, publicando, dois anos mais tarde, *Canções da Decadência e Pecados* (SAYERS, 1983, p. 54). Caracteristicamente colonial, o mecanismo da recepção é o de atualização em relação às novidades em voga na Europa, o que nos permite afirmar que, também desta vez, é o “influxo externo” a determinar a direção do movimento.¹³ Este se afirma definitivamente com os poemas em prosa de *Missal* e os poemas em verso de *Broquéis*, publicados por Cruz e Sousa em 1893. A filiação à escola estrangeira, todavia, não significa mera reprodução de algo já existente. Como observa Eduardo Portela *apud* Murici:

Cruz e Sousa foi a estilização ou reação brasileira diante de um Simbolismo eminentemente francês. No processo dialético da obra do grande poeta negro está a nota mais tipicamente brasileira de um movimento que era francês. A condição do etnicamente marginal, do “emparedado”, agravada pelas suas debilidades físicas, outorgou-lhe uma cosmovisão de tal maneira peculiar que o distancia convenientemente dos seus companheiros franceses (PORTELA *apud* Murici, 1995, p. 40).

¹² O Poeta se compara ao príncipe da altura / Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar / Exilado no chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar (tradução de Ivan Junqueira).

¹³ Faz-se menção, aqui, à citação que Roberto Schwarz (2012, p. 30) faz de Machado de Assis no célebre *Nacional por subtração*: “Conforme notava Machado de Assis em 1879, ‘o influxo externo determina a direção do movimento’ “.

De forma não dessemelhante se expressa Roger Bastide em estudo comparado sobre as poéticas de Baudelaire e Cruz e Sousa:

tanto em prosa como nos versos, nunca Cruz e Sousa desenvolve um tema baudelariano na sua totalidade poética. Ele encerra somente, resvala pelo seu próprio pensamento, introduz numa linha melódica original alguns temas musicais de Baudelaire, que se juntam momentaneamente aos seus, trocam notas e se separam e se desvanecem. Mas exatamente por não se apresentarem nunca sozinhos, por não passarem de flutuantes sobre uma superfície poética estranha, assumem significação bem diversa da que tinham nas *Fleurs du Mal* (BASTIDE, 1943, p 74).

Pela sua qualidade expressiva, a originalidade melódica a que se refere Bastide deixa fortes impressões no leitor, marcando a tônica particular da poética de Cruz e Sousa. Além das imagens descritas pela palavra, a cadência e a qualidade sonora com que esta é empregada conferem à escrita um movimento musical e rítmico capaz de transmitir uma gama de sensações que, presentes na língua, são valorizadas através de uma acurada pesquisa estilística. Esta tem sua importância esclarecida pelo próprio Cruz e Sousa, que compara o estilo ao “sol da escrita”, responsável por coferir à criação poética “todas as gradações da luz, toda a escala dos sons” (SOUSA, 2008, p. 161).¹⁴ A concretude sensorial com a qual Cruz e Sousa (2008, p. 161) percebe a escrita pode ser identificada nos termos empregados para definir a palavra: possuindo “a sua anatomia” onde estão presentes cor, forma, som e sabor, a sua totalidade só é compreendida por aqueles dotados de “uma rara percepção estética, uma nitidez visual, olfativa, palatal e acústica, apuradíssima”. Além disso, entre a palavra e o que esta denomina deve existir uma correspondência, pois a “inteireza da escrita” está no fato de que as “vestes” das palavras estejam em conformidade com o assunto sobre o qual discorrem (concepção que se assemelha

14 Publicado em *Outras evocações* (1961), o ensaio foi reunido no segundo volume das obras completas do poeta, organizadas por Lauro Junkes, em 2008.

à estilística antiga, que vê a necessidade de correspondência entre os estilos - alto, médio, baixo - e os gêneros literários, segundo o seu “conteúdo”).

Na necessidade de interação entre forma e conteúdo, inscreve-se também o valor transcendente conferido à linguagem artística, elo de ligação entre o poeta e a realidade, fundado no princípio de que a “Arte vem da Natureza, porque um artista faz-se da Natureza” (SOUSA, 2008, p. 161). Esta ideia é explicada melhor em “Luz e treva”, onde o autor – em linha com a mística percepção simbolista – afirma que existe um mundo mágico para além das coisas terrenas, imperceptível para o vulgo. No ensaio, fundamental é a ideia da superior sensibilidade do poeta, cuja luz própria faz com que enxergue o que as multidões não veem. Dentro da sua imaginação solitária, ele abriga mundos grandiosos e autônomos, habitados por seres magníficos:

Não sei que luz estranha ilumina os espíritos superiores; eles refletem cousas extraordinárias que os seres vulgares nem sequer percebem, cambiantes de mágico brilho, fulgurações de astros incendiados no céu através a bruma transparente distendida no espaço.

Nessas imaginações esplêndidas, que parecem continuamente mergulhadas numa fosforescência translúcida, há incêndios de sóis, rendilhados jasperinos de espumas, colorações de astros e flores, diafaneidades de gozos indescritíveis; há risos de auroras, prantos de orvalho, rios de lágrimas, céus de alegrias, noites de tristezas, oceanos estrelados de amor, tempestades de ódio, eternidades de agonia; há envergaduras de heróis, reflexos de mulheres divinas, corpos aéreos de criaturas sobre humanas!... Há um mundo, uma natureza além das cousas terrestres superior a todas as cousas, em que vivem deuses fabulosos, arcanjos e sombras, que a vulgaridade não conhece (SOUSA, 2008, p. 208).¹⁵

Deste ponto de vista, somente o homem talentoso, que olha para dentro de si, seria capaz de captar no próprio pensamento o reflexo

¹⁵ Publicado em *Outras evocações* (1961), o ensaio foi reunido no segundo volume das obras completas do poeta, organizadas por Lauro Junkes, em 2008.

das visões extraordinárias que o escritor transporta para a “tela incomparável dos seus quadros fantásticos, luminosos” (SOUSA, 2008, p. 208). Embora o poeta faça questão de assinalar a diferença entre si e o vulgo, a sua postura parece ter pouco em comum com o filão decadentista aqui identificado com o elitismo d’annunziano, onde a distinção social do “gênio” é intimamente atrelada a sua elevada posição econômica. Levando em consideração, inclusive, a posição marginal que Cruz e Sousa ocupa na sociedade brasileira de então, exacerbar o poder sensorial do poeta e a sua distinção do espírito “vulgar”, é muito mais um ato de resistência ao poder cultural e econômico que o segrega, que uma separação de tipo classista em relação ao “vulgo”.

Luz, sombra e musicalidade

A importância do elemento visual na poética de Cruz e Sousa é perceptível tanto no título do artigo citado acima – “Luz e treva”, que se refazendo ao claro/escuro simboliza o contraste entre a sabedoria e a ignorância –, quanto na imagem de uma transposição da escrita à tela. A analogia entre a imagem grafada em cores e a palavra escrita já comparecia em “O estilo” na afirmação de que o escritor é também o pintor e que, na sua arte, “gradua a luz, tonaliza, esbate e esfumina os longes da paisagem” (SOUSA, 2008, p. 161). Peça importante no jogo sinestésico travado com o leitor, a alternância claro/escuro como correspondência do binômio visão/cegueira se evidencia na descrição das trevas em que mergulham as mentes pouco imaginativas:

é que na escuridão vazia e tenebrosa que eles têm em si, nada distinguem, nada compreendem, porque não lhes chameja a imaginação, essa peregrina centelha acendida no cérebro como um grande farol na imensidade, essa luz fertilizante que vê as cousas inauditas que nos deslumbram; é que eles têm dentro do crânio a maldição da treva a esterilizar-lhes a mente, a mergulhá-los na

sombra implacável do vácuo e do nada! (SOUSA, 2008, p. 208-209).

Como observa Sayers (1983), o sentido proeminente dado à cor na produção literária de Cruz e Sousa evidencia-se na transição do branco – cor dominante em seus primeiros poemas, refletindo a importância da mesma na poesia simbolista – à sempre maior presença do negro, na medida em que suas últimas obras tornam-se mais lúgubres. Bastide (1943, p. 65), por sua vez, pontua que o “simbolismo europeu é essencialmente a apologia do branco”, e que Cruz e Sousa toma tal apologia por empréstimo, fixando-se nela como “nostalgia do branco”.¹⁶ Contando as evocações de cores na obra do poeta, Bastide (1943, p. 65) observa que “o azul, o verde, o vermelho, o roxo que representam um certo papel no *Missal* desaparecem nos *Broquéis* (8 epítetos verdes, 1 roxo...), enquanto o branco em seus diversos tons [...] volta 169 vezes” e, em *Faróis*, diminui pela metade para dar lugar à poesia noturna.

Aliado à evocação das cores, um dos exemplos mais claros da integração de um princípio simbolista – a valorização da música na construção poética – a aspectos culturais e musicais profundamente brasileiros é dado pelo poema “Violões que choram...”, publicado postumamente em *Faróis*, no ano de 1900. No poema, percebe-se uma magistral exploração do recurso sonoro enquanto possibilidade expressiva que enriquece o processo de interpretação semântica. Intimamente ligado à cultura popular, o violão – “instrumento genuinamente brasileiro”, como definiria Policarpo Quaresma no romance de Lima Barreto (1915, p. 19) – ganha sob a lavra de Cruz e Sousa o tom contemporaneamente lamentoso e voluptuoso que seria, mais tarde, a característica marcante de uma das mais conhecidas expressões musicais brasileiras, o chorinho, que começa a ganhar forma em meados do século XIX.

¹⁶ Bastide dá uma interpretação racial ao branco, vendo na adesão de Cruz e Sousa ao simbolismo uma tentativa de elevação social dada a partir da sua “nostalgia do branco”.

Na poesia, o recurso sonoro adquire máxima amplitude na estrofe:

Vozes veladas, veludosas vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas (SOUSA, 1900, p. 59).

Fazendo recurso à fonética, é fácil perceber como a repetição e encadeamento das consoantes vozeadas [v] e [z] produzem o efeito de uma vibração contínua que cria uma “base sonora” capaz de “embalar” os versos, em um procedimento semelhante ao da base de violão na música cantada. Como observa Bastos (2004), o conteúdo semântico – os sons do violão e das vozes transportadas pelo vento – ganha imediata expressão na forma poética. Esta realiza-se contemporaneamente enquanto evocação imagética (as palavras descrevem uma situação a ser visualizada pelo leitor) que de certa forma é transportada à realidade sensível através da evocação sonora (as palavras mimetizam rítmica e melodiosamente a situação descrita). No plano das ideias, o princípio simbolista de uma ligação metafísica com o absoluto através da criação artística pode ser percebido nos seguintes versos:

Tudo nas cordas dos violões ecoa
E vibra e se contorce no ar, convulso...
Tudo na noite, tudo clama e voa
Sob a febril agitação de um pulso

Que esses violões nevoentos e tristonhos
São ilhas de degredo atroz, funéreo,
Para onde vão, fatigadas do sonho,
Almas que se abismaram no mistério (SOUSA, 1900, p. 59-60).

Note-se a união do particular com o universal, do artístico com o natural: “tudo” ecoa nas cordas dos violões, transformados nos versos seguintes em ilhas oníricas para onde se dirigem, lançadas

aos abismos da consciência adormecida, as almas iniciadas no mistério (universal). Obscura nos versos citados, a imagem pode ser clareada pelo autor quando, na sua prosa poética, discorre sobre a noite e, sobretudo, o sonho, entendido como (ir)realidade à base do universo, visível como os elementos físicos que o compõem. Na visão transcendentalista de Cruz e Sousa, tal sonho é despertado tanto na alma inculta quanto na erudita através da obra do artista, nascida de um “movimento de meia inconsciência conceptiva” que intensifica o seu poder de superação do real: “Porque o real é cheio de brumas de sobrenatural, o verdadeiro é cheio de brumas de fantástico e no fundo original da grande Causa está o Sonho” (SOUSA, 1898, p. 162).

A condição transcendente do poeta, cujo espírito transita entre dois mundos (material e imaterial), é expressa também em “Asco e dor”, onde Cruz e Sousa relata a sensação de transe vivida diante de uma realidade que pode ser palco de visões sublimes ou infernais. O “eu” lírico, situado à hora do crepúsculo no último dia do carnaval, deixa-se arrastar pelo fascínio grotesco de uma mulher que, bêbada e descomposta, oferece à turba inclemente o espetáculo da própria degradação. Comovido e indignado, o poeta oscila entre a empatia e a repugnância por aquela miséria humana. Despertado por sentimentos conflitantes, o seu espírito vaga em uma zona misteriosa, em um estado de semidelírio comparável à atividade do sonhador:

E a minh'alma circunvagava, ia e vinha alucinada, através de adormecidas zonas de sonho, oscilante como um pêndulo de pesadelos, numa aflita ondulação de nevroses, meio dividida entre a bárbara turba mascarada e meio dividida entre a natureza, circundante, cá e lá, guilhotinada misteriosamente pela mesma dor e pelo mesmo asco, cá e lá misturada, amalgamada e perdida em iguais misérias de sangue, lama e lágrimas, ainda e para sempre com o mesmo asco e com a mesma dor...

Ao ato de sonhar alia-se, com frequência, a imagem da noite, que dá título ao ensaio poético onde esta é definida “Hóstia negra dos

Sonhos brancos que eu eternamente comungo!” (SOUSA, 1898, p. 62). Observe-se, na composição em prosa, um percurso imagético semelhante ao realizado pelo poema “Violões que choram...”. Em ambos, as cores brancas e negras configuram os polos de uma tensão estética que traduz o sentimento de dilaceração e que conduz ao movimento da queda: o rumo é o de quem se afasta dos olímpicos radiantes para endereçar-se à escuridão dos inferos, da morte, da lama onde arrasta-se a plebe obscura e degenerada.

No início de “A Noite”, por exemplo, o poeta dirige a imaginação do leitor para o alto, tecendo imagens onde figuram céu, estrelas, vento, tempestade, e evocando a atmosfera mágica do ambiente noturno, no qual indica a presença simultânea de elementos lúgubres e paradisíacos associados às cores negra e branca, como se lê a seguir:

Ó doce abismo estrelado, nirvana sonâmbulo, taça negra de aromas quentes, onde eu bebo o elixir do esquecimento e do sonho. Como eu amo todas as tuas majestades, todas as tuas estrelas, todos os teus ventos, todas as tuas tempestades, todas as tuas formas e forças! Como eu sinto os perfumes que vêm das grandes rosas místicas dos teus maíoi; os eflúvios vibrantes, cândidos e finos dos teus junhos; o grasnar dos teus abutres e o claro bater das asas dos teus anjos! (SOUSA, 1898, p. 58).

Em continuidade, a noite é descrita como entidade materna e estranha, na qual a consciência do poeta voa livre, desaparecendo em meio aos astros dourados, enquanto, na terra, os olhos fitam sombras, os braços e as mãos movimentam-se livres, e os pés erram embriagados pelas trevas onde vibram harpas. A ideia de maternidade, todavia, não se encerra nos sentidos de proteção e aconchego, mas abre-se aos aspectos soturnos e boêmios que vão conduzindo ao baixo, revelando-a como ambiente espectral onde aninham-se e perdem-se os noctâmbulos, exemplos extraviados de uma humanidade subalterna e trágica:

Mater dos meios tons e das meias sombras, das silhouettes

e das nuances; trombeta de Josafá, que fazes caminhar todos os espectros, ressuscitar todos os mortos, máscara irônica de todas as chagas; confessorário de todos os pecados; liberdade de todos os cativos: como eu recorro a galeria subterrânea dos teus mórbidos bêbados, dos teus ladrões cavilosos, das tuas lansas meretrizes, dos teus cegos sublimes e formidáveis, dos teus morféticos obumbrados e monstruosos, dos teus mendigos teratológicos, de aspecto feroz e perigoso de tigres e ursos enjaulados, acorrentados na sua miséria, dos teus errantes e desolados Cains sem esperança e sem perdão, toda a negra boêmia cruel e tormentosa, ultrarromântica e ultratrágica, dos vadios, dos doentes, dos degenerados, dos viciosos e dos vencidos (SOUSA, 1898, p. 62).

Também em “Violões que choram...” existe um movimento descendente, onde a poesia, que inicia com uma imagem noturna iluminada pelo luar, pelas estrelas e pelo “azul da fantasia”, vai sendo tingida de negro e ganhando peso. A sensação é de vórtice infernal, de descida, direção característica de toda dessacralização. O mistério funesto sobre o qual abismaram-se as almas seguindo os suspiros dos violões, povoa-se logo de caveiras, de sombras mortas, de longos véus de viúva, de velhos e velhas e cegos, concentrando-se por um momento no contraste entre o escuro e o claro, expresso pelo “lenço preto” que comprime o queixo do “lívido defunto”:

Quanta plebéia castidade obscura
Vegetando e morrendo sobre a lama,
Proliferando sobre a lama impura,
Como em perpétuos turbilhões de chama.

Que procissão sinistra de caveiras,
De espectros, pelas sombras mortas, mudas...
Que montanhas de dor, que cordilheiras
De agonias aspérrimas e agudas.

Véus neblinosos, longos véus de viúvas
Enclausuradas nos ferais desterrados,
Errando aos sóis, aos vendavais e às chuvas,

Sob abóbadas lúgubres de enterros;

Velhinhas quedas e velinhos quedos,
Cegas, cegos, velhinhas e velinhos,
Sepulcros vivos de senis segredos,
Eternamente a caminhar sozinhos;

E na expressão de quem se vai sorrindo,
Com as mãos bem juntas e com os pés bem juntos
E um lenço preto o queixo comprimindo,
Passam todos os lívidos defuntos... (SOUSA, 1900, p. 62).

Na imagem da morte, ligada à da noite, do sono e dos fantasmas, fortalece-se a ideia de uma descida dantesca onde, perdida “*la diritta via*”, o poeta observa a procissão infernal dos vencidos, que buscam no som dos violeiros o alívio momentâneo para as próprias penas:

Ébrios antigos, vagabundos velhos,
Torvos despojos da miséria humana,
Têm nos violões secretos Evangelhos,
Toda a Bíblia fatal da dor insana (SOUSA, 1900, p. 63).

Servindo de efêmera consolação, a menção das escrituras sagradas não arreata a queda. Expressão de uma miséria íntima (o vício) e coletiva (a sua condição marginal e pobre), o desfile grotesco dos “degenerados de todos os sangues” continua o seu percurso descendente. E se a imagem sombria é iluminada ao fim do poema, tal luz advém de um luar da meia-noite, hora simbolicamente conectada ao demoníaco, ao fantasmagórico, ao profano e ao “mundo dos mortos”.

Todas as ironias suspirantes
Que ondulam no ridículo das vidas,
Caricaturas tétricas e errantes
Dos malditos, dos réus, dos suicidas;
Toda essa labiríntica nevrose

Das virgens nos românticos enleios;
Os ocasos do Amor, toda a clorose
Que ocultamente lhes lacera os seios;

Toda a mórbida música plebéia
De requebros de faunos e ondas lascivas;
A langue, mole e morna melopéia
Das valsas alanceadas, convulsivas;

Tudo isso, num grotesco desconforme,
Em ais de dor, em contorsões de açoites,
Revive nos violões, acorda e dorme
Através do luar das meias-noites! (SOUSA, 1900, p. 64).

Formal e semanticamente, o movimento de queda confirma a laceração entre o real (a plebe degenerada no sangue, no vício e na lama) e a sua idealização (a labiríntica nevrose das virgens nos românticos enleios), ambos reforçados pelo contraste entre luz e sombra. Contraste que, no poema, é empregado para produzir efeitos semelhantes aos da técnica do claro-escuro na pintura, intensificando a dramaticidade e a sugestibilidade da representação. Assim, o ritmo da poesia vem a ser pautado também cromaticamente: os claros e escuros, em sua alternância, orientam a atenção do leitor para ações que, no fundo tenebrosos, são pontual e teatralmente iluminadas, carregando-as de sentimentos de melancolia e de mistério. Aplicado criativamente à realidade brasileira, o procedimento sinestésico configura-se modo a transpor em imagem e som a condição de contemporânea segregação (social) e transcendência (espiritual) do poeta, que vive em meio aos vencidos a própria infernal condição.

Referências bibliográficas

BARRETO, L. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Rio de Janeiro: Typ. Revista dos Tribunaes, 1915. Obra digitalizada pela Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00117900>> .

BASTIDE, R. Quatro estudos sobre Cruz e Sousa. In: **A poesia afro-brasileira**. São Paulo: Martins, 1943. P. 87-128.

BASTOS, A. **Poesia brasileira e estilos de época**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

BAUDELAIRE, C. L'Albatros. Tradução Ivan Junqueira. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano XI, No 43, p. 352-353, Abril-Maio-Junho 2005. Disponível em <http://www.academia.org.br/abl/media/poesia43.pdf> . Último acesso em 28-10-2-14.

BAUDELAIRE, C. Bénédiction. Tradução Ivan Junqueira. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, Ano XI, No 43, p. 346-351, Abril-Maio-Junho 2005.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

CACCIAVILLANI, G. **La malinconia di Baudelaire**. Nápoles: Liguori, 2000.

CANDIDO, A. **Iniciação à literatura brasileira**: Resumo para principiantes. São Paulo: Humanitas, 1997.

CASADEI, A.; SANTAGATA, M. **Manuale di letteratura italiana contemporanea**. Roma: Laterza, 2011.

D'ANNUNZIO, G. **Il piacere**. Roma: Newton Compton, 1995.

DIDIER, B. **Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe (1878-1889)**: Panurge, Le Chat noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume. Paris: L'Harmattan, 2009.

DUARTE, E. A. Notas sobre a literatura brasileira Afro-descendente. In: DUARTE, E. A.; SCARPELLI, M. F. (Orgs.). **Poéticas da diversidade**. Belo Horizonte: UFMG, Fale, 2002. P. 47-61.

JUNKES, L. **Simbolismo**. São Paulo: Global, 2006. (Coleção roteiro da poesia brasileira).

MANIFESTE littéraire, Un. **Le Figaro**, Paris, Supplément Littéraire, p. 150, 18 set. 1886. Documento original digitalizado pela Universitat Duisburg-Essen. Disponível em: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1886_moreas.pdf. Acesso em: 15 ago. 2014.

MORÉAS, J. Le symbolism. **Le Figaro**, Paris, Supplément Littéraire, p. 150-151, 18 set. 1886. Documento original digitalizado pela Universitat Duisburg-Essen. Disponível em: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1886_moreas.pdf. Acesso em: 15 ago. 2014.

MURICI, A. Atualidade de Cruz e Sousa. In: SOUSA, C. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. P. 19-48.

SCHWARZ, R. Nacional por subtração. In: **Que horas são?** . São Paulo, Companhia das Letras, 1987. P. 29-48.

SOUSA, C. e. A Noite. In: **Evocações**. Rio de Janeiro: Tip. Aldina, 1898. P. 58-65. Cópia digital disponibilizada Biblioteca Brasileira da USP.

SOUSA, C. e. Condenado à morte. In: **Evocações**. Rio de Janeiro: Tip. Aldina, 1898. P. 69-76. Cópia digital disponibilizada Biblioteca Brasileira da USP.

SOUSA, C. e. Intuições. In: **Evocações**. Rio de Janeiro: Tip. Aldina, 1898. P. 154-197. Cópia digital disponibilizada Biblioteca Brasileira da USP.

SOUSA, C. e. Iniciado. In: **Evocações**. Rio de Janeiro: Tip. Aldina, 1898. P. 13-24. Cópia digital disponibilizada Biblioteca Brasileira da USP.

SOUSA, C. e. Luz e treva. In: JUNKES, L. (Org.). **Cruz e Sousa Obra completa Prosa**. Jaraguá do Sul: Avenida ; 2008. v. 2. P. 208-209. Versão digital disponibilizada pela Fundação Catarinense de Cultura.

SOUSA, C. e. O estilo. In: JUNKES, L. (Org.). **Cruz e Sousa Obra completa Prosa**. Jaraguá do Sul: Avenida ; 2008. v. 2. P. 161-163. Versão digital disponibilizada pela Fundação Catarinense de Cultura.

SOUSA, C. e. Violões que choram... . In: **Faróis**. Rio de Janeiro: Tip. do Instituto Nacional, 1900. P. 58-64. Cópia digital disponibilizada Biblioteca Brasileira da USP. <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/00448000>.

