

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)**

FERNANDO KLEIN

**A ANATOMIA DA FELICIDADE EM CRUZ E SOUSA (1861-1898) –
ENTRE A FILOSOFIA DE SCHOPENHAUER (1788-1860) E A
POESIA DE BAUDELAIRE (1821-1867)**

**MARINGÁ - PR
2010**

FERNANDO KLEIN

**A ANATOMIA DA FELICIDADE EM CRUZ E SOUSA (1861-1898) –
ENTRE A FILOSOFIA DE SCHOPENHAUER (1788-1860) E A
POESIA DE BAUDELAIRE (1821-1867)**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre em Letras, na área de concentração de Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza

**MARINGÁ – PR
2010**

Klein, Fernando

A anatomia da felicidade em Cruz e Sousa (1861-1898) – entre a filosofia de Schopenhauer (1788 – 1860) e a poesia de Baudelaire (1821 – 1867) / Fernando Klein. Maringá: UEM, 2010.

116 f; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza
Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual de Maringá

1.Simbolismo. 2. Teoria Literária. 3. Poesia.
4. Schopenhauer. 5. Cruz e Sousa. 6. Baudelaire. I Klein, Fernando. II Universidade Estadual de Maringá. III Título.

CDU: 82.0

Ficha catalográfica elaborada por: Lucilene A. Francisco, da Faculdade Estadual de Ciências Econômicas de Apucarana (Fecea) – Bibliotecária CRB-9/1396

DEDICATÓRIA

A minha família.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza.
A minha esposa Priscila, pelo apoio e companheirismo.

“Quando mesmo Cruz e Sousa não deixasse escrita uma linha sequer, bastava unicamente a sua vida para fornecer uma das mais curiosas monografias humanas”.

Nestor Vitor

Resumo

O objetivo deste trabalho é mostrar a relação temática entre a poesia do brasileiro João da Cruz e Sousa (1861-1898) com a filosofia do alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860) e a poesia do francês Charles Baudelaire (1821-1867). Esta dissertação sugere uma linha imaginária Schopenhauer-Baudelaire-Schopenhauer, que teria influenciado as escolhas poéticas do autor de *Desterro*, atual Florianópolis. Este percurso proposto também leva em conta questões pessoais do poeta brasileiro, como o sofrimento provocado pela condição de negro, a perseguição de adversários no campo da poesia e, principalmente, a luta pela felicidade, sintetizada, em um primeiro momento, na expectativa de sucesso e reconhecimento do seu talento e, num segundo, pela esperança de redenção após a morte, com a imortalidade de sua obra e a dissolução da matéria. Ao apropriar-se de algumas temáticas de Schopenhauer e Baudelaire, o “Cisne Negro” construiu uma poesia particular, de intenso combate interno, na qual o homem Cruz e Sousa transparece em cada verso, formando uma obra personalíssima no cenário literário brasileiro, servindo como documento histórico, além de reflexão para os dramas humanos e a dificuldade de sucesso para os menos privilegiados.

Palavras-chave: Simbolismo; Schopenhauer; Cruz e Sousa; Baudelaire; poesia.

Abstract

The objective of this work is to show the relationship between the themes of the poetry of Brazilian Joao da Cruz e Sousa (1861-1898) with the German philosophy of Arthur Schopenhauer (1788-1860) and the poetry of Charles Baudelaire French (1821-1867). This thesis suggests an imaginary line Schopenhauer, Baudelaire, Schopenhauer, which would have influenced the choices of the author of poetic Desterro, Florianópolis current. The proposed route also takes into account issues of personal poet, as the suffering caused by the condition of black, the persecution of opponents in poetry and especially the struggle for happiness, synthesized in a first moment, the expectation of success and recognition of their talent and, subsequently, the hope of redemption after death, the immortality of his work and the dissolution of matter. By appropriating some issues related to Schopenhauer and Baudelaire, the "Black Swan" has built a particular poetry of intense internal struggle, in which man and Sousa Cruz shines in every line, forming a very personal work in the Brazilian literary scene, serving as historical document, and reflection to the human drama and the difficulty of success for the less privileged.

Keywords: Symbolism; Schopenhauer; Cruz e Sousa; Baudelaire; poetry.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	10
PRIMEIRA PARTE	20
1. Torre de marfim ou rebelião poética?.....	20
1.1.O Simbolismo no Brasil	28
2.Um rebelde “com causa”	35
2.1. A presença do “eu lírico”	39
3. “Promessa de felicidade” não cumprida.....	45
3.1. A redenção pelo talento	47
4 – O massacre da crítica.....	52
4.1 – A redenção da crítica	59
SEGUNDA PARTE	64
1. A presença de Schopenhauer e Baudelaire.....	64
2. O primeiro encontro com Schopenhauer	65
2.1. Reação inicial ao pessimismo.....	69
3. A influência de Baudelaire	74
3.1. O poeta assinalado	79
4. Reação de revolta e ódio.....	89
TERCEIRA PARTE.....	96
1. Entre a dúvida e a esperança.....	96
2. O segundo encontro com Schopenhauer	98
3.O desejo de felicidade ainda persiste: o transcendentalismo.....	102
CONCLUSÃO.....	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114

INTRODUÇÃO

A controvérsia crítica marcou a trajetória do poeta catarinense João da Cruz e Sousa (1861-1898), apontado como o precursor do Simbolismo no Brasil. De um lado, amigos e admiradores, principalmente Nestor Vítor (1868-1932) e Virgílio Várzea (1863-1941), protegeram e lutaram pela valorização do autor de *Missal*, *Broquéis*, *Faróis e Últimos Sonetos* no cenário nacional. De outro, críticos importantes da literatura brasileira, como José Veríssimo (1857-1916) e Araripe Júnior (1848-1911), o estigmatizaram, considerando a sua obra uma “imitação falha” de experiências poéticas europeias, especialmente francesas.

A posição depreciativa, principalmente de José Veríssimo, norteou por muitos anos o juízo sobre o poeta de Desterro (atual Florianópolis, capital de Santa Catarina). A mudança de postura dos críticos ocorreu graças ao esforço do paranaense Nestor Vítor, escritor e também crítico literário. Após a morte do autor negro, em 1898, ele empreendeu uma verdadeira cruzada em defesa do amigo, que incluiu a apresentação e a defesa da obra do poeta a Sílvio Romero (1851-1914), que formava, ao lado de Araripe Júnior e José Veríssimo, a tríade dos principais críticos literários do país na época. Ao contrário dos colegas, Romero reconheceu o talento do catarinense e garantiu respaldo para uma nova leitura de sua poética.

A importância desta adesão é significativa, já que “Sílvio Romero foi, a falarmos com rigor, o primeiro grande crítico e fundador da crítica no Brasil”. (CANDIDO, 1988, p. 9) A partir da avaliação elogiosa vinda de um grande crítico, rompeu-se uma espécie de dique que impedia a análise do “Cisne Negro”¹ sem os olhos do preconceito racial. É curioso observar que Romero também mantinha como um dos pilares do seu pensamento a visão de inferioridade racial. O crítico considerava a mestiçagem como principal causa do caráter pejorativo do brasileiro, responsável pela psicologia nacional (CANDIDO, 1988, p. 98).

Assim, o catarinense foi alçado a um novo patamar na poesia brasileira. Levando em conta a perspectiva histórico-crítica, o poeta consta no cânone literário nacional como principal porta-voz do Simbolismo brasileiro desde 1919, ano de publicação da *Pequena História da Literatura Brasileira*, de Ronald de Carvalho (RABELLO, 2006,

¹ Para valorizar o nome do poeta, os amigos e admiradores de Cruz e Sousa adotaram os epítetos de “Cisne Negro”, “Dante Negro” e “Poeta Negro”, “compreendidos no senso mais elevado e consecratório de tais expressões”. (MURICY, 1987, p. 152)

p. 18). Como ocorreu em *A História da Literatura Brasileira (1899)* de Sílvio Romero, a inclusão neste livro de Ronald de Carvalho (1893-1935) pode ser considerada um marco importante nesta retomada crítica que o escritor negro passaria a ter nos anos seguintes, devido à influência teórica que este pensador também exerceu por muito tempo entre os estudiosos de literatura do país: “Sua *Pequena História da Literatura Brasileira*, publicada em 1919, marcou a formação de toda uma geração de críticos”. (SOUZA, 2008, p. 103)

Essa retomada, iniciada por Sílvio Romero e depois por Ronald de Carvalho, atingiu o ápice a partir de 1940. Precisamente 45 anos após a morte de Cruz e Sousa, ocorrida em 1898, a crítica reconheceu “definitivamente” pelas mãos de um francês, Roger Bastide (1898-1974), as qualidades poéticas do catarinense. O ensaio *Os quatro estudos sobre Cruz e Sousa*, publicado em 1943, consolidou esse “novo olhar” e possibilitou o que podemos chamar de “renascimento” de sua poesia, tornando inquestionável – até os dias de hoje, ao menos- a presença do simbolista no cânone literário nacional. Bastide o alçou à altura de um Mallarmé, fazendo com que, além de representante legítimo do simbolismo brasileiro, também fosse considerado um dos principais elos para a poesia moderna (AMARAL, 1996, p. 237).

A falta de reconhecimento de sua obra provocou grandes dissabores e sofrimentos para o “Cisne Negro”. As duras críticas recebidas e as frustrações advindas da rejeição inicial de seus versos o tornaram uma pessoa isolada e ainda mais introspectiva. Desde o início de sua vida, o poeta acreditou sinceramente que poderia alcançar sucesso na carreira literária, apesar das contingências de cor e de condição social. Mesmo com as críticas, ainda resistia à vaidade pessoal de ter seu nome imortalizado, como expressa no poema “Post Mortem”, de *Faróis*:

Quando do amor das Formas inefáveis
No teu sangue apagar-se a imensa chama,
Quando os brilhos estranhos e variáveis
Esmorecerem nos troféus da fama

Quando as néveas Estrelas invioláveis,
Doce velário que um luar derrama,
Nas clareiras azuis ilimitáveis
Clamarem tudo o que teu Verso clama.

Já terás para os bátratos descido,
Nos cilícios da Morte revestido,
Pés e faces e mãos e olhos gelados...

Mas os teus Sonhos e Visões e Poemas
Pelo alto ficarão de eras supremas
Nos relevos do Sol eternizados!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 88)

O autor negro não assistiu em vida o sucesso que tanto ansiou, desde os seus primeiros versos publicados em jornais locais de Desterro até a sua frustrada tentativa de reconhecimento no Rio de Janeiro. Amargurou sucessivos fracassos e, num misto de esperança e aflição, immortalizou neste poema a fé de que sua arte fosse reconhecida futuramente. E de fato precisou descer aos “báratros”, revestido “nos cilícios da Morte”, para obter o tão almejado reconhecimento.

Apesar dessa inclusão no cânone nacional e da valorização artística, a crítica ainda manteve-se por muito tempo presa a questões de raça, sem uma análise mais apurada das condições históricas, políticas e econômicas daquele período nacional. Mesmo sendo reconhecida a qualidade poética, a questão da cor estava ligada a qualquer análise sobre o seu trabalho:

Cruz e Sousa é um homem prêto, e por ser tal, é essa qualidade que o mundo lhe há de atribuir muitas de suas qualidades extraordinárias que são defeitos aos olhos vulgares, e todos os defeitos e deficiências que êle tenha e que tem realmente em sua obra.
Como se os homens de outras raças, por maiores que sejam, não fôssem deficientes e defeituosos também. (VÍTOR, 1969, p. 21)

Essa constatação de Nestor Vítor, feita em 1896, dois anos antes da morte de Cruz e Sousa, sintetizou na prática o que a crítica levou em consideração por muitos anos. No entanto, os últimos estudos sobre o poeta catarinense abordam de forma mais eficaz e abrangente a temática da “exclusão social” e não apenas a “condição de negro”. Apesar da mudança de foco, há ainda espaço fértil para novos enfoques de investigação, “de maneira a trazê-la para o presente não como mero documento do Simbolismo ou ainda como leitura de aficcionado, mas como obra fecunda que deu inusitada expressão a dilemas pessoais e históricos”. (RABELLO, 2006, p. 20).

Uma peculiaridade, portanto, merece maior aprofundamento: a temática da felicidade. Por mais que o catarinense seja famoso por seus poemas de sofrimento, como o conhecido “Acrobata da Dor”, de *Broquéis*, a sua poética tem como pano de fundo a busca insistente pela felicidade. Num primeiro enfoque possível, essa felicidade é terrena, voltada para o mundo real, na medida em que o poeta luta com afinco em busca do sucesso, da fama e do reconhecimento público de seu talento. Num segundo

enfoque, essa procura pela felicidade é elevada a um nível transcendental. A redenção estaria na imortalidade de seu nome e de sua arte, sem as amarras do mundo presente.

Criado em um solar patriarcal, Cruz e Sousa flertou com a “promessa de felicidade”² desde a infância. Educado nos melhores moldes de ensino da época, acreditou no seu gênio a partir da juventude e buscou com obstinação o sucesso profissional em um mercado ainda incipiente da literatura nacional e, basicamente, controlado pela classe dominante branca.

Aos poucos, foi percebendo as dificuldades de colocar em prática essa ambição. A partir de grandes embates com autoridades brancas em Desterro e, depois com portavozes do Parnasianismo, no Rio de Janeiro, onde a condição de negro e marginalizado atingiu o ápice, o poeta se viu obrigado a adotar definitivamente a postura de homem à margem, de revolta, de “assinalado” e de “emparedado” pela raça e pelo momento histórico do Brasil, mas também pela personalidade forte e pela estratégia adotada como artista.

A sua trajetória é repleta de frustrações e do que podemos chamar de “choques de realidade”. O poeta acreditou no sucesso e na felicidade real, mas a vida lhe provou o contrário. Inicialmente, ateu-se à cultura dominante, devorou obras literárias e filosóficas com o objetivo de tornar-se igual a pares que não eram seus. Ao mesmo tempo, entretanto, insistiu em manter uma personalidade própria incompatível com o universo de que gostaria de fazer parte³.

Esse inevitável aspecto biográfico forjou, em muitas passagens, uma obra violenta e agressiva, de protesto, de desespero de um homem que teve todos os seus sonhos de notoriedade dilacerados pela condição social, de cor e, talvez, principalmente, por sua personalidade forte e orgulhosa. É inegável esta tinta de vaidade. Sentia-se intelectualmente diferenciado e queria ser valorizado por essa característica. A falta de reconhecimento, que considerava natural por seu gênio, transformou sua vida num grande desencanto:

² A expressão é utilizada por Ivone Daré Rabello (2006) para demonstrar esse cenário que envolveu os primeiros anos da vida e também da poética de Cruz e Sousa, em que o “Cisne Negro” acreditava que poderia cumprir esse “destino”, mesmo negro, filho de escravos, num país totalmente ligado à cultura excludente da escravidão. Esse futuro aparentemente cheio de possibilidades, no primeiro momento, foi estimulado pela criação do “pai” branco e, no segundo, fundamentado na esperança de que o seu talento pudesse ser recompensado.

³ Sua figura exótica, devido ao estilo extravagante de se vestir, provocou um sentimento grande de rejeição junto à burguesia catarinense e também carioca. (RABELLO, 2006, p. 55)

No caso de Cruz e Sousa tudo foi mais grave, e mesmo terrível. A convulsão de sua poética proveio da consciência, do instinto ainda mais, também de leituras numerosas, mas também de se ter confrontado com a decepção, com a amargura, com a miséria, com a guerra implacável, o desprezo e surdas invejas. (MURICY, 2006, p. 35)

Apesar das dificuldades literárias do país naquele momento histórico, *Broquéis* e *Missal* foram publicados em 1893, mais por ousadia do editor Domingos Magalhães, que apostou em “escritores escandalosos” -na avaliação de Nestor Vitor- para obter sucesso no mercado editorial. Essa aposta de Domingos Magalhães foi, na verdade, um grande golpe de sorte, pois a publicação de livros completos era muito difícil para autores iniciantes, especialmente provincianos, na época. As outras obras, como *Evocações* (1898), *Faróis* (1900), e *Últimos Sonetos* (1905), foram publicadas *post mortem* graças ao esforço de amigos, liderados por Nestor Vitor.

O desejo de felicidade e a busca pelo cumprimento dessa “promessa” percorrem toda a obra do poeta catarinense, de *Broquéis* e *Missal* até *Faróis*, *Evocações* e *Últimos Sonetos*, e dão o tom moderno em Cruz e Sousa. Essa modernidade está basicamente na temática da busca da felicidade e da dúvida compreensível de que essa ventura possa ou não realmente existir para o homem. Esta incerteza ganha matizes mais variados a partir da sua biografia de negro e de marginalizado.

O poeta percebeu o seu papel de interlocutor de um mundo cruel, onde a felicidade parece ser proibida para homens como ele, mas também para as pessoas na mesma situação. Esta proibição é sintetizada na figura do “tristíssimo palhaço”⁴, descrita no poema “Acrobata da dor” (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 89). O palhaço desta poesia é o homem sofrido, que acredita e luta pela felicidade, mesmo preso a um mundo vil e injusto. O palhaço em questão parece sugerir claramente a sua condição de negro, humilhado e ridicularizado no seio da sociedade branca do Rio de Janeiro. Assim, o autor antecipa algumas características que viriam a ser utilizadas pelo modernismo, pois

traduziu a sociedade em que viveu e que, por vias tortuosas, simbólicas e visuais, como a poesia demandava, soube interpretar melhor do que ninguém.

⁴ E embora caias sobre o chão, fremente,
Afogado em teu sangue estuoso e quente,
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 89)

Tanto que Mário Quintana, educado dentro do Simbolismo, mas moderno como ninguém, soube se apropriar da imagem circense e escrever um de seus primeiros sonetos sobre si mesmo, artista a quem cabe agradar aos outros, não importando se a dor enunciada é verdadeira ou não. (ZILBERMAN, 2007, p. 51)

Por outro lado, apesar dessa luta inglória no campo dos homens, permanece o combate entre a dúvida e a esperança também em relação à felicidade após a morte (no caso, o reconhecimento da sua arte na posteridade). O poeta acredita nessa última possibilidade de redenção, embora a incerteza de mais um fracasso o atordoia.

Cruz e Sousa pode ser considerado, a partir de traços biográficos e de suas escolhas poéticas, símbolo moderno do brasileiro negro e pobre, que busca encontrar a felicidade numa sociedade excludente e atrelada às elites. Ele acreditou na “promessa de felicidade”, movido pela certeza de que o seu talento seria suficiente para vencer. A experiência, no entanto, mostrou que estava enganado. A sociedade não aceitou a vitória de um negro autêntico e reforçou todo o preconceito arraigado no país em relação aos sons dos tambores africanos que ecoavam na obra do autor.

O simbolista sentiu na pele as decepções do mundo real, mas, ao narrar os dramas particulares e os dramas das pessoas na mesma situação, também demonstrou que os dilemas humanos não são exclusivos do pobre e do negro, mas inerentes à própria condição de homem universal. Qualquer pessoa pode ser o “tristíssimo palhaço”, perdido no meio do picadeiro, motivo de riso. O poeta foi vanguardista na medida em que percebeu que a história é formada por sucessivas reavaliações, das quais o homem é apenas o instrumento que se renega e se desmente em todos os momentos, independentemente da sua origem:

Cruz e Sousa... é um sonhador; mas um sonhador moderno, é um dos que vêm para o impulso positivo, é dos que não pretendem estultas soluções de continuidade, porque sente intuição que a obra do Homem é uma interminável corrigenda ao Homem, êsse louco sempre convencido de que a sua última demão é um definitivo e completo retoque aos erros anteriores, sem se lembrar que na essência de todas as ações humanas já vem o gérmen inevitável da sua própria revogação. (VITOR, 1969, p. 15)

Se “a obra do Homem é uma interminável corrigenda ao Homem”, Cruz e Sousa percebeu que a única esperança estaria justamente na poesia. A arte, portanto, é o seu último suspiro de esperança para a felicidade. Na condição de artista assinalado pelo mundo real de hipocrisia, a poesia seria o seu triunfo e a sua redenção definitiva. A sublimação pela poesia e a felicidade transcendental, com a permanência de seus versos

pelo tempo, aliada à fé na volta à matéria do seu corpo, compensariam os dramas diários, que serviriam apenas como um rito de passagem para a verdadeira realização. Ou seja, os dramas pessoais não passariam de migalhas frente ao grande propósito a que a vida o conduziu: as poesias eternizadas pelo tempo.

Não foi um percurso fácil até a definição desse último projeto de felicidade, baseado exclusivamente na arte e na permanência de sua obra. A dúvida foi companhia durante toda essa jornada. Prova desse temor e dessa contradição, que insinuavam que nem a morte lhe seria favorável ao intento, foi a obsessão por temas rancorosos e impactantes, como o ódio, a dor, a exclusão, a putrefação e o erotismo, que marcaram muitas obras, como *Faróis e Evocações*, servindo como ponte para a convicção final de que a resignação é a única saída plausível.

Assim, na última obra (*Últimos Sonetos*), a esperança de felicidade na sublimação está presente e marca lugar com força. Vislumbrando a própria morte, o tom transcendental é nítido. Não há conversão a nenhum credo específico. A sua liturgia são os versos; a arte é o caminho para a eternidade e para a felicidade transcendental. É a vitória da resignação, construída a duras penas, sobre as esperanças do mundo real.

Ao adotar para si essas aspirações transcendentais, o poeta também traz nos *Últimos Sonetos* e ainda em algumas passagens de *Faróis e Evocações* uma reflexão sobre o drama do homem comum. “A dor de ser negro e desprezado rebentou de certo ponto em diante em sofrimento metafísico, em puro clamor humano, em dor de ‘ser’”. (SILVEIRA, 1967, p. 07)

É possível perceber uma grande transformação na obra e no pensamento do poeta. Nos poemas iniciais de sua carreira, especialmente em *Broquéis e Missal*, está presente o homem amargurado por sua condição individual de sofrimento. A partir de *Faróis*, há uma espécie de virada para as questões universais de “ser homem”.

Nesse percurso, nas palavras de Andrade Muricy (2006), de uma “mutação tão inesperada quanto prodigiosa” (MURICY, 2006, p. 32), podemos encontrar reflexos que consideramos claros da presença de dois autores, que contribuíram para a transformação poética de Cruz e Sousa: o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860) e o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867).

Essas duas influências são recorrentemente citadas na obra do catarinense e podem contribuir para a investigação dessa busca pela felicidade, além de ajudar a compreender os motivos que o levaram ao transcendentalismo.

Os dois autores influenciaram não apenas o pensamento de Cruz e Sousa, como também de grande parte da primeira geração de simbolistas no final do século XIX, que estiveram ligados a “Baudelaire e Schopenhauer como simbolistas *a priori*”. (BALAKIAN, 2007, p. 123) O que Baudelaire representou para o Simbolismo na poesia, Schopenhauer representou na filosofia.

A “relação” com Schopenhauer pode ser dividida em dois momentos. No primeiro, ainda preso à “promessa de felicidade”, o poeta catarinense reage à visão pessimista e pragmática do filósofo alemão sobre o mundo. Schopenhauer considera como única felicidade possível a resignação frente ao desejo e a renúncia ao sonho. Cruz e Sousa discorda dessa visão do mundo e redige um texto diretamente destinado ao alemão, chamado “Doença psíquica”. Neste breve artigo, publicado na revista *Novidades*, o poeta defende o sonho, o devaneio e considera a dor como percurso para a sublimação. É um olhar de otimismo em meio à tormenta de sua vida pessoal. *Broquéis* e *Faróis* sintetizam essa etapa, pois seus versos trazem à tona a primeira fase de um conflito que perdurou por toda a obra de Cruz e Sousa: resignar-se ou acreditar no seu sonho de sucesso ou reconhecimento.

Já a influência de Charles Baudelaire serve como ponte para o segundo momento do que chamamos de “embate” com Schopenhauer. Influenciado pela temática do “assinalado” e do “esgrimista”, da qual se apropriou do autor de *As Flores do Mal*, o “Cisne Negro” parece “despertar” definitivamente para a sua condição de marginalização e a impossibilidade de cumprir a “promessa de felicidade” no mundo real, restando apenas a esperança de imortalidade pela poesia. É a fase satânica da sua produção, representada principalmente em *Faróis*.

Ao trazer para a realidade histórica essa condição de redenção pela arte, uma fixação em Baudelaire, há uma reaproximação com o pensamento de Schopenhauer, mas se trata de um falso consentimento à tese defendida pelo filósofo alemão. O poeta catarinense adota a resignação e o estoicismo pregados por Schopenhauer, porém, trata a dor de modo particular. O sofrimento é um percurso para a redenção e não uma simples luta interna de autocontrole, como sugeria Schopenhauer. Não há uma submissão paciente às dores do mundo. Esse ponto de vista é apresentado principalmente nos *Últimos Sonetos*. O verso “O ser que é ser transforma tudo em flores” (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 214), do poema “Sorriso interior”, deste livro, sugere que a dor deve ser considerada como um estímulo. Fazer do sofrimento um aliado é o caminho que o “Cisne Negro” decide seguir para a sublimação, na sua busca

pelo nirvana, enfim, para a única esperança de cumprir aquela velha “promessa de felicidade”, uma chaga que pode ser comparada à escravidão na vida do poeta.

O tema da felicidade percorre, portanto, a linha imaginária Schopenhauer-Baudelaire-Schopenhauer, sem esquecer dos tons personalíssimos do poeta. Nem de longe ele foi um simples reprodutor de estéticas e pensamentos alheios. A trajetória poética foi construída com base na experiência, nos traumas, na frustração e no desencanto. Schopenhauer e Baudelaire serviram de inspiração para o seu gênio, já que a principal inspiração para a beleza e permanência de seus poemas está na vivência, na luta ferina que o poeta empreendeu na vida. Como escreveu Tasso da Silveira (1967), “forma é fundo aparecendo”. (SILVEIRA, 1967, p. 08)

O objetivo deste trabalho é analisar, portanto, a busca pela felicidade em Cruz e Sousa, sugerindo uma nova interpretação para os versos de dor, de sofrimento, de segregação racial e de exclusão social, tendo como ponto de partida o desejo do poeta em obter reconhecimento, valorização e respeito como homem e como artista. Trata-se de um percurso universal, comum à maioria dos homens, e que inclui, inevitavelmente, dúvidas, medos, fracassos e frustrações. A diferença está na sua biografia, na situação histórica e social do país, mas também na sua personalidade forte motivada pelo seu talento. A partir dessas peculiaridades, a natural busca pela felicidade tornou-se uma missão épica, muitas vezes inglória para o artista negro, e que repercutiu na sua poesia.

Para compreender esse percurso é necessário analisar o modo como o poeta foi criado; os anseios de sucesso e fama alimentados desde a adolescência; as frustrações profissionais; as motivações que o fizeram ser o precursor do Simbolismo no Brasil; as influências estéticas; entre outros aspectos importantes na sua curta trajetória de 37 anos de vida.

Visando atender este objetivo, o estudo foi dividido em três partes. A primeira contempla um breve histórico do surgimento do Simbolismo na França até a sua chegada ao Brasil, destacando o papel do poeta catarinense para a difusão do movimento e sua liderança junto a outros artistas que adotaram a estética. O conceito de “promessa de felicidade”, instalado no espírito do autor negro na infância, será aprofundado, assim como as motivações da sua rebeldia e a esperança de redenção pelo talento. Neste primeiro momento serão abordadas ainda as duas facetas que envolvem a crítica da sua obra. Cruz e Sousa teve uma trajetória peculiar neste aspecto: foi ignorado em vida e duramente censurado pelos primeiros críticos literários, sendo depois alçado à condição de um dos principais poetas da literatura nacional e elo para a poesia moderna.

Esta alteração de juízo é marcante na análise de sua obra, talvez a mudança de ponto de vista mais contundente na história das letras do país.

Na segunda e terceira partes deste trabalho serão analisados os dois aspectos da influência exercida por Schopenhauer e o papel decisivo das leituras de Baudelaire, que determinaram as suas escolhas estéticas, levando em conta a análise de poemas dos livros *Broquéis, Faróis e Evocações*. Também será apresentada a busca de Cruz e Sousa pelo transcendentalismo na reta final de sua vida e a esperança de felicidade etérea, a partir da sublimação do corpo e, principalmente, da permanência de sua obra e do reconhecimento de seu talento pela história, a partir de poemas do livro *Últimos Sonetos*.

PRIMEIRA PARTE

1. Torre de marfim ou rebelião poética?

O Simbolismo é considerado um dos movimentos literários de conceituação mais complicada, devido ao grande número de autores, distribuídos em nacionalidades e épocas diferentes. “O simbolismo não é um movimento homogêneo. Havia vários simbolismos, quase tantos quantos eram os poetas simbolistas”. (CARPEAUX, 1964, p. 2.594)

Anna Balakian (2007, p. 11) destaca, de modo geral, que o Simbolismo tornou-se “um rótulo conveniente para os historiadores da literatura designarem a época pós-romântica”. Essa generalização serve de ponto de partida para os mais variados juízos. Na avaliação dos franceses, a escola retrata apenas o *cénacle* entre 1885 e 1895 em Paris. Neste período, a capital francesa foi centro de convergência de poetas e literatos de várias partes do mundo. Por outro lado, muitos críticos reduzem o movimento apenas aos quatro grandes da poesia francesa na metade do século XIX: Baudelaire (1821-1867), Rimbaud (1854-1891), Verlaine (1844-1896) e Mallarmé (1842-1898).

A opinião do crítico Edmund Wilson (1895-1972) demonstra essa dificuldade de conceituação. Wilson classifica o poeta simbolista como um herói preso em uma “torre de marfim da existência interior”, que utiliza estilos crípticos em seus versos:

Definindo o modo simbolista de escrever em termos desse recolhimento para os mundos interiores do pensamento e para os estilos crípticos de comunicação, Wilson pôde dessa forma incluir na órbita do simbolismo escritores tão distintos como T.S. Eliot, Gertrude Stein e os dadaístas. (BALAKIAN, 2007, p. 14)

Essa dificuldade conceitual se justifica pela extensão do Simbolismo, que pode ser equiparada apenas ao Romantismo na história da literatura mundial. O movimento ultrapassou as barreiras de língua e de nacionalidade. O caráter cosmopolita de Paris contribuiu para esse panorama internacional. “Trata-se até do maior e mais intenso movimento poético que o mundo já viu, repercutindo na Holanda e na Rússia, na Espanha e na Escandinávia, na Áustria e na América Latina, fazendo de Paris, mais uma vez, a capital literária do continente euro-americano”. (CARPEAUX, 1964, p. 2.609)

A comparação com o Romantismo não está relacionada apenas à dimensão ou à importância. As duas escolas reúnem muitas similaridades, o que justifica a escolha do rótulo “neo-romântico” que os simbolistas por muito tempo carregaram.

Assim como o Romantismo, o Simbolismo representou uma grande rebelião contra a forma poética e literária dos naturalistas-realistas e também dos parnasianos, a partir do momento em que os integrantes do movimento retomaram uma atitude romântica de reintronizar “uma visão egocêntrica do mundo, de modo que o ‘eu’ interior de cada poeta volta a ser o foco de atenção, em lugar do ‘não-eu’, que se fizeram centro das doutrinas realistas e naturalistas”. (MOISÉS, 1966, p. 31)

Ao propor como regra a existência de um mundo transcendental, que pode ser percebido a partir do conceito de “correspondências”, os simbolistas recolocaram a poesia no mundo das ideias, sugerindo a “evocação” no lugar da “descrição” preferida por parnasianos e naturalistas. “Assim como o romantismo, o simbolismo foi uma revolta: contra o rigorismo métrico dos classicistas, respectivamente dos parnasianos; contra a tirania duma cultura formal, obsoleta”. (CARPEAUX, 1964, p. 2.590)

O conceito de “torre de marfim” dos simbolistas, analisado sob o prisma de recolhimento do poeta “para os mundos interiores do pensamento e para os estilos crípticos de comunicação”, trazido à tona por Edmund Wilson,⁵ é bastante questionável. Na verdade, o movimento foi uma reação contundente às formas literárias precedentes, sobretudo o naturalismo. É graças a essa condição que obteve tanto destaque na história literária. “Como reação ao naturalismo, o simbolismo tornou-se movimento de importância universal” (CARPEAUX, 1964, p. 2573)

Se fosse contra o Parnasianismo, não teria tanta importância, segundo Carpeaux (1964, p. 2.573): “Assim como o naturalismo francês, o simbolismo francês conquistou dois mundos, a Europa e as Américas [...] Como o realismo-naturalismo produziu um romance novo, o simbolismo produziu uma poesia nova”. A posição dos simbolistas foi, portanto, revolucionária. Os integrantes do movimento não permaneceram presos “à torre de marfim”, desdenhando da realidade por simples deboche, mas apresentaram uma nova estética ao mundo, sendo responsáveis pelo surgimento de toda a poesia moderna atual. “Os simbolistas não eram crentes nem descrentes; não tinham ideologia

⁵ No ensaio “O Castelo de Axel”, Edmund Wilson usa o termo “torre de marfim” como metáfora para explicar as características dos poetas simbolistas e outros do final do século. “Axel” é o nome de uma peça do francês Villiers de L’Isle-Adam (1838-1889). O protagonista, que dá nome à peça, mantém um grande desprezo pela existência real.

filosófica ou religiosa. Aos documentos dos naturalistas, que pretendiam provar teses, opuseram evocações, que pretendiam sugerir sensações”. (CARPEAUX, 1964, p. 2.589)

Essa “rebelião” aproximou-os dos românticos. Ao investir nas evocações, a poesia simbolista estabeleceu relações com sincretismo religioso e também com o antiintelectualismo⁶. Na forma, os versos ganharam em musicalidade e também em certo preciosismo. Os simbolistas reintroduziram os símbolos e abandonaram a poesia descritiva, baseada nos objetos, tradicional entre parnasianos e naturalistas. Adotaram também o evacionismo e o chamado decadentismo, na medida em que prometiam uma nova poesia, mas tinham o ar cansado e, de certo modo, petulante. “Os românticos queriam inaugurar um mundo novo, enquanto os simbolistas sentiam-se representantes de um mundo em decadência” (CARPEAUX, 1964, 2.590)

O evacionismo e o espírito decadente, provocados por esse sentimento de cansaço e de frustração com o mundo “real”, têm ainda motivos sociais e econômicos. Não é uma característica apenas ideológica. Enquanto os parnasianos ocupavam cargos públicos e podiam viver mais comodamente, os simbolistas se tornaram os poetas malditos, como Verlaine, que podia ser encontrado pelas ruas de Paris bêbado e sujo. Símbolo dessa maldição, ele sofreu ainda com o escândalo público do seu relacionamento homossexual com Rimbaud.

Os parnasianos também estavam excluídos da sociedade e da economia, mas “ainda ficavam com as comodidades da burguesia velha. A vida retirada de Renan ou Tennyson é bastante confortável; ou, então, os parnasianos são funcionários graduados, diretores de museu e biblioteca, diplomatas, pessoas com ordenados fixos e garantidos”. Já os simbolistas não têm essa facilidade. “Sentem-se como perdidos no mundo, sem segurança, alguns até são vagabundos, ‘*poètes maudits*’, como Verlaine, que foi, por isso, excluído do *Parnasse contemporain*.” (CARPEAUX, 1964, p. 2.731).

Essa característica ajuda a explicar o caráter evacionista da poesia simbolista. Para fugir dessa realidade atroz, os seguidores do movimento optaram por uma confissão intencional entre a realidade e a irrealidade, a partir do conceito de “correspondências”, minimizando os conflitos reais que os afligiam. Há um certo pessimismo em relação à vida. Daí a influência que exerceu sobre os simbolistas a

⁶ O “antiintelectualismo” aqui mencionado acompanha a reflexão de Carpeaux (1964). Os poetas simbolistas eram disciplinados artisticamente, na busca pela beleza e pela perfeição, o que remete ao esforço intelectual e não instintivo na poesia. O “antiintelectualismo” se refere, portanto, a característica mística adotada pelos seguidores do movimento, diferente da concepção científica dos naturalistas, realistas e também parnasianos.

filosofia de Schopenhauer, considerado por muitos “corifeu” do movimento. (MURICY, 1987, p. 28)

Cabe antecipar aqui a posição de Cruz e Sousa nesse contexto de evacionismo e decadentismo. O poeta catarinense não permaneceu preso à “torre de marfim” por simples contingências poéticas e espirituais, como veremos adiante. O seu isolamento tem como pano de fundo questões raciais, sociais e também relacionadas à saúde debilitada. Não é um enclausuramento totalmente voluntário. Os dramas pessoais contribuíram para que o poeta se fechasse apenas na sua arte.

Analisando por esse ângulo, o Simbolismo serviu como um instrumento ideal para que o “Cisne Negro” pudesse melhor expressar na sua poesia o canto de dor e de esperança de felicidade na idealização de um “novo mundo”, mais digno e mais justo do que este. Além disso, as evocações ajudaram o poeta a fugir da realidade de homem miserável para poder alçar-se à condição de poeta assinalado, de artista predestinado a uma vida de sofrimento, mas, ao mesmo tempo, esperançoso de glória na posteridade.

O caráter de artista assinalado, que inspirou o surgimento de uma geração de “poetas malditos”, e também o transcendentalismo advindo das “correspondências” têm como ponto de partida a obra de Baudelaire. Ele foi o único “parnasiano maldito” que serviu de inspiração para a nova escola. Se todo o Simbolismo postula a existência de um mundo transcendente, com já dissemos, a presença do poeta francês é decisiva. O conceito de correspondências com o mundo espiritual, oriundo de Swedenborg (1688-1772)⁷, foi transformado por Baudelaire. Se há um correspondente sobrenatural para cada acontecimento natural, como pensava o sueco, o autor de *As Flores do Mal* trouxe para essa visão de mundo a mediação do “eu”. As correspondências de Baudelaire estão entre a visão interior e a realidade exterior. (BALAKIAN, 2007, p. 33)

O poeta francês foi um dos responsáveis por esse caráter transnacional do Simbolismo e também um dos principais anunciadores da poesia moderna. “Se tivéssemos de apontar um primeiro modernista, Baudelaire seria sem dúvida o escolhido”. (BERMAN, 1986, p. 130). Mesmo sem abdicar da forma clássica e até parnasiana, ele revolucionou a poesia e foi um dos responsáveis, como afirma Andrade Muricy (1987, p. 41), pela “comunhão sentimental” que propiciou a internacionalização do movimento.

⁷ Emanuel Swedenborg foi um espiritualista sueco, que influenciou escritores e poetas, especialmente românticos, todo o mundo. É apontado como o criador do conceito de correspondências, na medida em que considerava que “toda a visão física e natural tinha sua penumbra de reconhecimento espiritual” (BALAKIAN, 2007, p. 18)

Baudelaire sintetiza essas multiplicidades de conceitos que envolvem a poesia simbolista. A obra *As Flores do Mal* contém elementos do Romantismo, do Simbolismo e também do Modernismo. “Essa complexidade que o torna interessante”. (BALAKIAN, 2007, p. 30) O poeta francês “não é um simbolista, mas fornece combustível ao simbolismo” (BALAKIAN, 2007, p. 41), na medida em que coloca em destaque um novo papel para o poeta. Ele desmistifica a poesia, trazendo-a para o plano do homem “já então angustiado por uma existência sem deuses ou mitos válidos. A uma poesia do divino, a que faltamente se reduzia a bem comportada estética anterior, êle contrapõe uma poesia satânica, irreverente e cáustica, propelida por uma ânsia trágica de libertação e narcisamento”. (MOISÉS, 1966, p. 21)

Baudelaire converte a poesia numa atividade intelectual em vez de emocional e sob este aspecto o poeta assume o papel de um sábio ou visionário no lugar de bardo. Com sua rede de sentidos e percepções superior, o poeta se inclina mais a decifrar do que transmitir ou comunicar o enigma da vida... Ele também leva a poesia a um nível mais cosmopolita, desde que os problemas universais que o poeta procura decifrar permaneçam após todas as cores locais terem sido removidas. (BALAKIAN, 2007, p. 41)

Para Baudelaire, o poeta não é um simples intérprete de emoções humanas. O francês alterou este conceito romântico. Para o autor de *As Flores do Mal*, a função do poeta é contribuir pessoalmente para decifrar os mistérios do mundo e não simplesmente comunicá-los. O artista precisa captar as contradições e os tormentos humanos.

Ao tratar temas universais pelo ângulo pessoal, Baudelaire sugere uma poesia livre das cores locais. A cidade de Paris está nos seus poemas, mas essa característica cosmopolita não é o aspecto principal de sua arte. O que penetra o leitor é a capacidade que o poeta tem de revelar dramas, dúvidas e medos comuns a todas as pessoas, provocando uma grande reflexão sobre a própria condição de homem e a sua fragilidade frente aos mistérios do mundo. Assim, a função do poeta é colaborar na missão de decifrar a partir da poesia os abismos do próprio homem.

A contribuição de Baudelaire, no entanto, vai além da nova visão em relação ao papel do poeta. O autor francês defendeu a renovação da poesia, valorizando a conexão da mente com os sentidos e não com o divino, numa ruptura com o Romantismo. As emoções do poeta estão nas imagens e não mais no puro lirismo. O francês defende a comunhão entre a forma e a emoção. A poesia ganha um tom de mistério. Caberá ao

leitor a função de desvendar o enigma ou reconhecer os significados dos símbolos escondidos nos versos, sem a passividade da leitura descomprometida. A busca de Baudelaire é pela poesia total, que une som, palavra e cor, mas também promove correspondências entre o mundo visível e o mundo invisível.

Essa conexão das poesias com os sentidos, que pressupõe uma ruptura no discurso poético, tornou-se “obrigatória” para os simbolistas. Enquanto os parnasianos reagiram contra o exagero das personalidades expressas nas poesias pelos românticos, na busca pela completa impessoalidade, Baudelaire procurou manter a relação do “eu” do autor com o “eu” do leitor, mas conferiu as palavras o poder de revelar e intermediar as sensações, mesmo que o enigma descrito nos versos jamais fosse revelado:

Particularmente em sua crítica em prosa e nas descrições dos efeitos das drogas sobre a sensibilidade humana é que Baudelaire chega mais perto da técnica de comunicação verbal indireta em poesia. Ele nos leva a uma nova definição de poesia: *o poema se torna um enigma*. Os múltiplos significados contidos nas palavras e objetos são os ingredientes do mistério e tom do poema. Não há nunca uma sensação triunfal da compreensão; a mensagem permanece tão ambígua quando sucinta, como as visões que surgem no estado de sonho ou no meio de uma orgia de drogas, como a descrita por Baudelaire. (BALAKIAN, 2007, p. 42)

Esse poder conferido às imagens foi iniciado por Baudelaire, colocado em prática por simbolistas como Verlaine e Mallarmé e levado ao limite pelos surrealistas. Após Baudelaire, a poesia ganhou uma nova “norma”. O poeta deixou de ser simples intérprete de emoções e passou a ser um arquiteto de enigmas. O leitor também ganhou um papel menos passivo e passou a contribuir na “interpretação” das imagens, a partir das próprias sensações e das experiências particulares que lhe remetiam impressões individualizadas.

Os simbolistas aprofundaram o conceito de enigma nas obras proposto por Baudelaire, especialmente Mallarmé. Ao contrário dos românticos, os poetas exploraram a ambiguidade e os múltiplos sentidos dos versos. Encontrar a chave do significado do poema é uma missão praticamente impossível. Para alcançar essa variedade de interpretações e, principalmente sensações frente à poesia, o Simbolismo investiu na musicalidade, na cor e na sinestesia.

A característica principal da poesia simbolista está na valorização dos sentidos. Isso pode ajudar a explicar o misticismo e o transcendentalismo de muitos poetas desta escola. É a partir das sensações que o artista pode transcender a realidade e descobrir

um novo mundo. O conceito de correspondência sintetiza essa busca por uma verdade desconhecida, que não está propriamente em Deus ou na natureza, mas na sensibilidade. O culto à beleza dos parnasianos é transformado, deixando de ser apenas uma proteção às efusões e aos sentimentos humanos. Para os simbolistas, a união dos sentidos pode levar à perfeição. Eis o motivo da valorização da musicalidade. A música das palavras pode contribuir nessa “viagem” para o outro mundo, pois trabalha melhor com as sensações e garante maior multiplicidade de sentidos às evocações.⁸ Wagner (1813-1883), por isso, foi o grande herói de Baudelaire e também de uma geração inteira de simbolistas.⁹

Essa busca pela essência é a responsável pelo isolamento dos artistas e pelo misticismo dos poetas dessa fase. Há um esforço intelectual para encontrar a perfeição da arte na comunhão dos sentidos, que trancafiava os autores em gabinetes de trabalho. Por outro lado, há um “antiintelectualismo” que contesta essa procura em respostas comprováveis na ciência e nos documentos. Os simbolistas optaram pelo caminho da construção de novas sensações por meio da poesia e da musicalidade. “Nenhuma tendência poética preocupou-se tanto com as realidades supra-sensíveis e metafísicas”. (MURICY, 1987, p. 44)

Por isso, o isolamento do poeta virou uma marca registrada dos simbolistas, assim como a temática voltada a questões humanas, especificamente a morte, e o caráter fútil da experiência. É preciso encontrar o novo, pois o atual é degradante. O sonho ganha mais importância em relação à realidade fugaz. O espírito decadente toma conta dos simbolistas, que se expressam por meio de símbolos e convenções esse sentimento de desolação frente ao mundo real.

Ao mesmo tempo em que renega o discurso estritamente pessoal dos românticos, o Simbolismo, por outro lado, pode ser considerado um prolongamento do Romantismo, ao garantir um novo papel para o “eu” na missão de compartilhar símbolos e sensações,

⁸ Ana Balakian (2007, p. 55) diz que existem três conceitos de música diferentes na poesia no século XIX. O primeiro de Baudelaire, que “encontra nas palavras as mesmas propriedades sugestivas inerentes às notas musicais; evocadoras de um sentimento, mas sem comunicar um significado especial”. A segunda de Verlaine, que diz que “A poesia se torna música através do seu apelo ao ouvido e não através da sua função inerente ou de seus efeitos sobre as associações mentais”. A terceira de Mallarmé, que “estimulou a verdadeira composição da obra musical: temas e variações, orquestração sinfônica da frase, as pausas – espaços em branco – entre as imagens como as notas, a imagem verbal substituindo a frase musical [...]”

⁹ “Para Baudelaire, Wagner foi o verdadeiro artista, o artista completo que em sua combinação de drama, poesia, música e cenário exemplificou a realização da perfeita inter-relação das percepções sensoriais que deveriam ser o ideal do poeta”. (BALAKIAN, 2007, p. 40)

e desvendar enigmas, funcionando como “uma etapa avançada da concepção do mundo e dos homens inaugurada pelos românticos”. (MOISÉS, 1966, p. 20)

O que deu ao simbolismo, em sentido geral, longevidade e força de radiação foi essa qualidade chamada “decadência” e a habilidade de transmitir mediante imagens o estado de espírito da inquietação misteriosa e metafísica de talentos poéticos europeus em torno da *coterie* francesa nos últimos anos do século passado. Os usos dos símbolos em vez dos usos dos versos se tornaram o cerne do assunto; e certos símbolos, através do uso freqüente e comum, se tornaram uma espécie de Código Morse, formando um novo vocabulário poético e estabelecendo uma série de convenções literárias [...]” (BALAKIAN, 2007, p. 80)

Além de Baudelaire, o papel de Mallarmé (1842-1898) também foi decisivo na internacionalização do Simbolismo. Em textos teóricos sobre literatura, o poeta defendia a importância da “evocação” em vez da descrição, ao defender a ideia de “sugerir” e não “dizer”. Um dos poetas mais complexos da história da literatura, o francês foi considerado símbolo da “torre de marfim” expressa por Edmund Wilson. De fato, ele foi um poeta hermético, difícil de ser lido e compreendido. “Poucos eleitos são capazes de penetrá-lo; porque Mallarmé, como se fôsse parnasiano até os limites do delírio, substituiu a realidade social pela realidade imaginária da arte pura, desprezando a multidão [...], um narcótico para intelectuais [...]”.(CARPEAUX, 1964, p. 2.596) O hermetismo, inclusive, foi uma consequência dessa busca intelectual e não instintiva do movimento, repercutindo em obras de poetas, como Paul Valéry (1871-1945).

No entanto, esse caráter de “torre de marfim”, como já citamos acima, é bastante controverso, pois o isolamento, muitas vezes, era a forma que esses poetas encontravam para realizar um árduo trabalho em busca de uma nova poesia, livre das amarras científicas do Naturalismo e do Parnasianismo. A propósito, os simbolistas alimentaram uma grande preocupação em explicar teoricamente o pensamento literário que colocavam em prática:

Os simbolistas foram abundantemente teorizadores. Dessa busca de atingir a consciência de sua arte, de ler bem claro nas suas intenções revolucionárias, proveio em grande parte o adensamento de uma verdadeira atmosfera específica, e afinal, por intermédio dos seus mestres máximos, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, uma irradiação mundial. (MURICY, 1987, p. 36)

O Simbolismo trouxe para a arte o conceito de esforço intelectual. O poeta deveria trabalhar como um arquiteto na construção dos versos. Mallarmé, que citamos acima, é um dos exemplos dessa disciplina. O poeta francês chegou ao ápice do hermetismo, trazendo para a literatura “o grave problema da relativa incomunicabilidade da poesia: o problema de toda poesia hermética, enfim, de toda arte”. (CARPEAUX, 1967, p. 2.600) Mallarmé, nesse sentido, seguiu os passos de Baudelaire. Para o autor de *As Flores do Mal*, como mostramos acima, o poeta não poder ser um simples intérprete de emoções, mas um sábio que tenta desvendá-las.

A partir de 1890, o Simbolismo sai da esfera exclusivamente francesa e avança pelo mundo. Seus símbolos convencionados, como o branco¹⁰, o pássaro, os cisnes, abelhas, terras desérticas e geleiras, entre outros, passam a fazer parte de obras de poetas por todo o mundo, revelando a influência do movimento. A visão simbolista em torno do isolamento da humanidade torna-se comum nas obras iluminadas pelo movimento transnacional. “Para tentar ‘traduzir’ a mensagem cifrada que descobriam imanente em seu ‘ego profundo’, não tiveram outro recurso senão o da evocação, sugestão”. (MOISÉS, 1966, p. 36)

... o simbolismo fornece um campo fértil para a exploração, especulação e descobrimento do que constitui uma das fontes principais da poesia, cuja herança tem sido internacionalmente compartilhada. Na verdade, raramente na história das artes houve uma tão bem-sucedida anulação das fronteiras nacionais, tornando a forma artística mais difícil de traduzir numa moeda de intercâmbio espiritual generosamente compartilhada. (BALAKIAN, 2007, p. 140).

1.1.O Simbolismo no Brasil

Publicado em novembro de 1893, *Broquéis* é considerado o marco inicial do Simbolismo no Brasil. Massaud Moisés (1966) assinala que o movimento coexistiu no país com o Parnasianismo e o Realismo, e durou até 1902. Com a morte de Cruz e Sousa, em 1898, o movimento teria perdido a coesão: “A partir de 1902, o ímpeto simbolista perde força e entra a esmaecer, a pouco e pouco reduzindo-se a uma

¹⁰ A cor branca é uma obsessão para os simbolistas, pois representava a vaguidão, o mistério, a languidez, o etéreo, o oculto, etc. (MOISÉS, 1966, p. 41)

atividade de gabinete, não de todo invulnerável ao impacto das novas idéias em voga nos primeiros anos deste século.” (MOISÉS, 1966, p. 18)

No Brasil, o movimento teve forte influência do Simbolismo francês e chegou ao país também graças às leituras feitas de obras portuguesas, especialmente de Antero de Quental:

Nossos simbolistas, já pelo fato de aceitarem e praticarem a doutrina literária que os rotulou, estavam mentalmente vinculados à cultura francesa e, subsidiariamente, à portuguesa. Por isso, torna-se imperioso situar o ideário simbolista como foi expresso e vivido na França para compreender as diretrizes do nosso Simbolismo. (MOISÉS, 1966, p. 30)

A influência de Baudelaire é significativa para a consolidação do Simbolismo no Brasil. Antonio Candido (1987, p. 24) encontra os primeiros sinais do poeta francês no país em epígrafes e traduções publicadas por “poetas secundários”, como Luís Delfino (1871), Carlos Ferreira (1872), Artur de Oliveira (1893) e Regueira Costa (1874). A partir de 1876, as traduções aumentam, atingindo uma verdadeira “impregnação baudelaireana”, registrada em poetas como Carvalho Júnior, Fontouxa Xavier, Medeiros e Albuquerque e Teófilo Dias.

Nesses primeiros sinais de Baudelaire, a característica acentuada é a exploração do satanismo e da sexualidade. Candido reconhece que há uma espécie de deformação do pensamento do poeta de *As Flores do Mal*. No entanto, essa característica se deve à intenção dos jovens de enfrentar o sistema vigente:

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

Apesar dessa “deformação”, Candido (1987, p. 38) considera positiva a presença de Baudelaire para o futuro da literatura nacional, na medida em que esses jovens poetas aprenderam, a partir do modelo inspirador que adotaram, “o amor pelas imagens raras, a recuperação do soneto e outras formas fixas”. Além disso, esses primeiros

baudelafricanos conseguiram captar um pouco da modernidade do poeta francês, ao “afirmar o tempo presente e seus problemas, contra o refúgio no ego e na história, como tinham feito os românticos; ou na história e na neutralidade dos objetos, como fariam em grande parte os parnasianos”. (CANDIDO, 1987, p. 38)

A partir de 1930, houve uma verdadeira consagração à Baudelaire no Brasil, com traduções e artigos acadêmicos, numa verdadeira campanha liderada por Felix Pacheco (1879-1935). A presença do poeta francês também marcou a vida literária de Cruz e Sousa. O poeta catarinense teve acesso às obras de Baudelaire em 1881, sendo considerado pelos críticos o principal leitor do autor de *As Flores do Mal*. Baudelaire foi “um dos santos de sua devoção literária”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 204).

A partir das leituras do francês, que determinaram a sua direção para o Simbolismo, Cruz e Sousa tornou-se o principal porta-voz desse movimento europeu no Brasil e, por isso, foi perseguido e ridicularizado por críticos e também por intelectuais da época.

Já no Rio de Janeiro, onde fixou moradia definitivamente em 1890, foi o líder de um grupo chamado de “novos” que, assumidamente, defendeu a bandeira do Simbolismo. Reunidos em torno da *Folha Popular* e do *Novidades*¹¹, jovens poetas e escritores, como B. Lopes (1859-1916), Virgílio Várzea (1863-1941), Emiliano Pernetá (1866-1921), Nestor Vítor (1868-1932) e Oscar Rosas (1864-1925), sob a liderança do catarinense, formavam a “brigada de choque” do Simbolismo brasileiro.

Esta trincheira era formada, em sua maioria, por poetas e jornalistas do Paraná e de Santa Catarina. B. Lopes nasceu no Rio de Janeiro e fazia parte das exceções. Tasso da Silveira (1967) observa que o Simbolismo nasceu no seio da crise de 1893, durante a Revolta da Armada,¹² que provocou grave turbulência política no país. Essa tentativa de revolução militar teria provocado um sentimento de melancolia no espírito dos jovens do Sul do Brasil, que viriam a liderar a criação do movimento. Além disso, a recente

¹¹ Os jornais *Novidades* e *Folha Popular* funcionavam como uma verdadeira trincheira simbolista. O primeiro funcionou de 1890 a 1892, cujo secretário de redação foi o poeta e jornalista Oscar Rosas, amigo pessoal de Cruz e Sousa, que o auxiliou durante a estada no Rio de Janeiro. Fundada em 1890, a *Folha Popular* também defendeu os ideais simbolistas, tendo como secretário de redação outro amigo de Cruz e Sousa, o também poeta Emiliano Pernetá. (MURICY, 1987, p. 1.267-1268)

¹² A Revolta da Armada foi, na prática, uma rebelião promovida por unidades da Marinha contra o governo do marechal Floriano Peixoto. Os conflitos, que começaram a surgir a partir de 1891, eclodiram em 1893, quando os generais exigiram uma nova eleição. Derrotados em um combate no Rio de Janeiro, os revoltosos seguiram para o sul do país e alguns efetivos desembarcam na cidade de Desterro (atual Florianópolis) e também no Rio Grande do Sul, mas o movimento revoltoso acabou se dissolvendo.

abolição e o abalo econômico da presença dos negros libertos teriam provocado um grande clima de pessimismo.

O fato é que os poetas ligados a Cruz e Sousa decidiram lutar pela valorização de uma nova poesia no Brasil, com clara inspiração europeia. Além de Baudelaire, esses jovens buscavam inspiração em Verlaine e Mallarmé, dois expoentes do Simbolismo francês.

O grupo manteve uma luta ferrenha com os parnasianos, que povoavam naquela época os principais jornais do país e até então eram considerados expoentes principais da literatura nacional. “O assombro literário da época não era Cruz e Sousa, mas Olavo Bilac”. (MOISÉS, 1966, p. 62)

Os parnasianos e os simbolistas viviam em pé de guerra. Os primeiros, detentores de colunas em jornais mais importantes, barravam o avanço simbolista. Aos “novos” restava contragolpear através dos veículos de menor porte dos quais faziam parte, especialmente do *Novidades*:

Os novos não se contentavam em aparecer, em publicar as suas produções, em salientar outros valores do grupo através das dedicatórias de seus trabalhos. Assumiram também, a certa altura, uma feição agressiva e demolidora, contra os que, à época, já se apresentavam como vitoriosos, dominando as principais publicações e que, mantendo seus postos, com unhas e dentes, dificultavam, assim a ascensão da novíssima geração. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 92)

Cruz e Sousa era a referência desses “novos”, que não aceitavam a resistência contra o talento dele e também às qualidades literárias desse grupo de poetas. Além do *Novidades*, restava a esse grupo o trabalho de revide nos bastidores, especialmente no Café Londres, chamado de Nona Seção da Diretoria Geral¹³.

A partir de 1890, mesmo com o turbilhão político que o país vivia, os simbolistas seguiam indiferentes, pensando apenas na disputa pela formulação de uma nova poesia no Brasil. Essa indiferença pode ser explicada a partir do pessimismo instalado no espírito dos jovens, como sugeriu Tasso da Silveira (1967). Esse sentimento fez com que os simbolistas preferissem prospectar os dramas metafísicos do homem em vez do engajamento político. No caso de Cruz e Sousa, podemos sugerir um

¹³ As diretorias gerais funcionavam como espécie de ministérios do governo federal. Ao todo, eram oito naquela época no país. Assim, os simbolistas batizaram de “Nona Diretoria Geral” o Café Londres, ponto de encontro daqueles jovens.

atenuante. Com as seguidas frustrações pessoais e profissionais, o poeta preferiu se dedicar apenas à arte. Considerando-se um homem condenado, trabalhou até o fim das forças para garantir a permanência de sua obra, com o objetivo de não perder tempo com questões externas. Os problemas de saúde também sugerem esse desligamento do mundo exterior:

A parte significativa da obra de Cruz e Sousa foi escrita apenas em seis anos – de 1892 (quando se fixou no Rio de Janeiro)¹⁴ a março de 1898 (quando faleceu), quinta parte do tempo de que dispôs Alphonsus de Guimaraens para a realizar a sua – mas escrita febrilmente, e à custa da própria saúde, da própria vida, como o destino se encarregou de demonstrar; e com pressa de quem sabia ser um “assinalado” [...] (MURICY, 2007, p. 79)

Foi neste contexto, em 1893, que surgiu a publicação de *Broquéis*. Apesar de toda agitação política, o poeta catarinense ainda foi atacado pelos críticos de ocasião. Eram parnasianos publicando sátiras, nas colunas “a pedido” dos jornais, atacando violentamente o estilo cheio de adjetivos e palavras raras. Olavo Bilac (1865-1918) seria um dos supostos autores desses textos depreciativos. O Simbolismo, assim, formou-se no país em meio a uma guerra contra os parnasianos. O movimento foi

na intenção de alguns dos seus adeptos, uma contracorrente inconformista, batendo em brecha o formalismo triunfante dos parnasianos e dos oradores consagrados. Mas, apesar dos intuitos, conservou muita coisa deles e teve a pouca sorte de ser praticado por poetas e prosadores na maioria medíocres, não merecendo representar os fermentos de reforma contidos na sua atitude estética. Ele coexistiu com o Parnasianismo e se misturou a ele, mas pôs em jogo uma série de concepções e práticas que acabaram por dissolver a rotunda imponência da literatura oficial, como o gosto pela imprecisão, o vocabulário místico, a quebra da rigidez no verso e a prática do verso livre. Este aparece sobretudo em representantes menores, mas foi uma significativa tomada de posição. (CANDIDO, 1999, p. 62).

Apesar de destacar a falta de qualidade da maioria dos simbolistas, com exceção à Cruz e Sousa e Alphonsus Guimaraens, Antonio Candido (1999) afirma que o

¹⁴ Há um possível conflito de datas nesta citação de Andrade Muricy (1987). Na cronologia de vida e obra do abra da *Obra Completa* (2006, Nova Aguillar), consta que o autor negro chegou definitivamente ao Rio de Janeiro em 1890.

Simbolismo brasileiro antecipou alguns aspectos modernistas na poesia, superando nesse sentido os parnasianos:

De certo modo foram mais modernos que os “cultores da forma”, praticando ousadias, como o que se pode chamar poema-figura (palavras dispostas em forma de losango, triângulo, taça), a página colorida, a substituição do livro pelo estojo, no esforço de usar os elementos visuais como elementos de significação. Mais para o fim do período o Simbolismo foi se dissolvendo numa poesia tipo crepuscular, que convergiu com a influência das vanguardas européias para gerar a transformação modernista, ao longo do qual a sua herança sobreviveu em grupos de tendência espiritualista. (CANDIDO, 1999, p. 63)

Cruz e Sousa sintetizou, no Brasil, todas as contradições e dificuldades de conceituação do movimento, ao misturar em suas poesias elementos românticos, parnasianos, simbolistas e também modernistas. O poeta sofreu, além da discriminação pela cor, preconceito por ser simbolista e contrariar os parnasianos, ao trazer para a literatura nacional o visionarismo, a aliteração, a sublimação, a fixação pelas imagens, a sinestesia, o decadentismo e a temática do isolamento e da morte. O seu estilo era baseado nas

aliterações e o uso das maiúsculas, passando pelo exótico vocabulário e sintático, até a musicalidade, que varia numa escala que principia num tom de ladainha ou de murmúrio, cauto e envolvente, e termina numa euforia sinfônica, que se diria nascida do consórcio da música erudita e as harmonias bárbaras oriundas da ancestralidade selvagem do poeta”. (MOISÉS, 1966, p. 111)

Por essas características, o “Cisne Negro” foi atacado sistematicamente pela crítica da época, o que o levou, em vida, ao ostracismo e à falta de reconhecimento dos literatos, ficando seu nome marcado apenas por um grupo reduzido de seguidores e admiradores.

Além disso, a origem africana provocou rejeição e constrangimento. “Nada viam nêlo os adversários que não fosse o negro, o descendente de africanos que se intrometera no meio literário, o filho de escravos que ousara, não só fazer literatura, mas ainda tentar fazê-la em moldes novos”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p.134)

Muito mais do que a simples importação de um conceito de poesia europeia, Cruz e Sousa tem como diferencial na sua obra poética justamente a marca personalíssima da condição de negro, pobre, marginalizado e brioso, apesar de tudo, como campo de inspiração para os seus versos. O poeta carrega na sua trajetória de

vida, portanto, a maior justificativa para esse aprisionamento na que considerada “torre de marfim da existência interior”. Estilização brasileira de um movimento tipicamente francês, o poeta de Desterro não foi uma simples cópia de Baudelaire, como foi violentamente acusado pelo crítico José Veríssimo, que chamou o catarinense de “imitação falha de Baudelaire”. Os seus dramas pessoais garantiram uma tinta particular e deram “realidade” ao decadentismo original dos simbolistas franceses.

A poesia de Baudelaire serviu de “matriz” poética, mas os traumas da sua vida cotidiana o tornaram um poeta do mundo real, mesmo que sua temática estivesse pautada nos devaneios, na busca incessante pelos sentidos, cores e contornos¹⁵; na poesia obscura, dilacerante; na obsessão pela morte. Essa atitude simbolista dissimulava como uma máscara a trajetória de um homem amargurado, especialmente, pela condenação à infelicidade que a vida lhe impingiu. “Sua obra não é apenas livro, é a sua vida de todas as horas, de todos os instantes”. (VÍTOR, 1969, p. 4).

Em todo o seu percurso, de Desterro ao Rio de Janeiro, até a morte em Sítio, Minas Gerais, no dia 19 de março de 1898, Cruz e Sousa promoveu uma verdadeira batalha pelo direito de alcançar a felicidade prometida desde a infância. Ansiou a fama como ninguém; bradou de ódio quando percebeu que não teria oportunidade de sucesso em vida; atacou violentamente o sistema, mais por rancor à sociedade que o rejeitou do que por solidariedade aos negros e aos pobres perseguidos como ele; e, mesmo cansado, ainda buscou até o final a redenção, rendendo-se ao pessimismo cósmico de Schopenhauer, acreditando que a dor que enfrentou durante sua trajetória serviria de passaporte, como uma última esperança, para a sublimação.

A originalidade está, justamente, em buscar na sua própria história uma forma diferente de ver o mundo e refletir essa condição personalíssima de vida em suas poesias. Por mais que a estética fosse simbolista, com a opção pela musicalidade, pelos símbolos, pela sinestesia, pela força das palavras, dos adjetivos ricos, a presença do “eu” nos versos é frequente. Por trás de cada poema, está a dor do homem Cruz e Sousa:

A condição de etnicamente marginal, do “emparedado”, agravada pela suas debilidades físicas, outorgou-lhe uma cosmovisão de tal maneira peculiar que o distancia convenientemente dos seus companheiros franceses. Mesmo dos que, como Baudelaire,

¹⁵ Cruz e Sousa antecipou temáticas impressionistas, especialmente nos seus versos cromáticos, e pode ser considerado um dos precursores do modernismo. “Na realidade inaugurara não somente o Simbolismo, porém toda a poesia moderna brasileira”. (MURICY, 2006, p.47)

exerceram influência sobre o poeta. (PORTELLA, apud MURICY, 2006, p. 40)

Por mais que adotasse o estilo poético dos simbolistas, na busca de um discurso ambíguo, misterioso e elíptico, o poeta de Desterro também se diferenciou por fazer poesia social. Se, por um lado, o seu grito de desespero, mesmo camuflado pela verve simbolista, denunciava a condição pessoal de sofrimento e um certo egoísmo em relação à sua classe; por outro, seus poemas agressivos ao sistema, como “Ironia dos Vermes” e “Litania dos Pobres”, que veremos mais adiante, representavam uma forma de compartilhar e denunciar o drama enfrentado por todos os seus pares:

Se a arte simbolista conduzia seus adeptos à interiorização, por vezes excessiva, do sentimento, e nem sempre estes incorporavam à obra de arte os seus interesses de humanidade geral, é, por outro lado, inegável que em vários dos simbolistas mais significativos foram muitos fortes e veementes, e largamente afirmados, aqueles interesses. (MURICY, 2006, p. 27)

Além da poesia de Baudelaire, o movimento simbolista sofreu outros influxos do meio intelectual de sua época na França, especialmente da filosofia. O pensamento do filósofo alemão Arthur Schopenhauer influenciou os seguidores do movimento, principalmente as ideias colocadas pelo filósofo no livro *O Mundo como Vontade e Representação* (1819).

Ao ver do filósofo germânico, o mundo não passa duma “representação”, ou melhor, é igual à nossa percepção; por isso, não chegamos jamais à coisa-em-si, ao absoluto; doutro lado, o nosso espírito ou a nossa psique corresponde à vontade, de forma que o nosso organismo seria o revestimento, a aparência, da vontade, e esta é que seria real. Assim, no fundo de todo o ser ou cousa moraria a vontade, segundo uma escala descendente, cujo mais baixo degrau seria preenchido pelo seres primários, dominados por uma vontade cega e inconsciente; e é, afinal de contas, essa vontade elementar que rege o Universo. (MOISÉS, 1966, p. 47)

2. Um rebelde “com causa”

O isolamento de Cruz e Sousa não está apenas ligado a questões estéticas ou artísticas, mas especialmente à sua situação de marginalização. Transformado pelas leituras de Baudelaire, o poeta catarinense assume uma posição de rebeldia. Ele não é,

porém, um “rebelde sem causa”. Seu isolamento, como homem e como artista, tem raízes na sociedade escravocrata brasileira.

O isolamento do “Cisne Negro” tem razões mais sociais do que poéticas. Se Baudelaire foi um retrato de seu tempo na França, numa Paris de transformações urbanas, de choque entre a nova e a velha cidade cosmopolita, o brasileiro também pode ser considerado como um retrato do seu tempo no país. O poeta vivenciou o apogeu da campanha abolicionista, que culminou com a abolição da escravatura em 1888, e também a disputa política com a Revolta da Armada, mas também sentiu na pele que os grilhões do preconceito não seriam simplesmente superados por uma decisão administrativa.

Os primeiros críticos de Cruz e Sousa centravam a análise em questões extraliterárias, enfocando a cor do poeta e a origem africana, em detrimento de uma investigação mais abrangente sobre as questões de marginalização do autor evidenciadas em sua obra poética.

A produção de Cruz e Sousa, assim, ficava estigmatizada por elementos extraliterários, sem que se investigasse em que medida a particularidade significativa da cor do poeta interessava enquanto sintoma de determinações sociais e culturais cuja base não é a cor, mas o jogo de forças do capital (também intelectual) e do prestígio. Não se investigou *se* e *como* a forma literária encarnava conteúdos pessoais, sociais e históricos. Nos julgamentos de valor, dominava ora a apologia, ora a atribuição de pouca relevância do que se fixava como a poética nascida de uma subjetividade ímpar, que se limitava ao caso pessoal. (RABELLO, 2006, p. 18)

Assim, esses críticos de Cruz e Sousa se dividiam entre a exaltação (Nestor Vítor) e o ataque feroz e contundente (José Veríssimo). Em vida, essa postura agressiva e preconceituosa fez com que o autor assumisse o caráter de “emparedado”, envolto em grandes oscilações temáticas, variando do desejo inicial de arianização à crítica violenta às contingências sociais das quais foi vítima.

O poeta apropriou-se da temática simbolista, importada especialmente a partir das leituras de Baudelaire, mas pintou com cores locais os dramas nacionais daquele período. Em *Broquéis* (livro de versos publicado no dia 28 de agosto de 1893)¹⁶, está o ponto de partida da modernidade em Cruz e Sousa. Ele apresenta sua proposta de nova poesia, mas debate nas entrelinhas o horror do mundo real, do qual é uma vítima. Em

¹⁶ *Missal*, seu livro de prosas, foi publicado seis meses antes, no dia 28 de fevereiro de 1893.

“Antífona”, poema de abertura de *Broquéis*, está a busca pelo mundo ideal descrito pela linguagem, nos versos considerados marcos do Simbolismo brasileiro:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De Luas, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...

Formas do Amor, consteladamente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras
E dolências de lírios e de rosas...

Indefiníveis músicas supremas,
Harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormências de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

Infinitos espíritos dispersos,
Inefáveis, edênicos, aéreos,
Fecundai o Mistério destes versos
Com a chama ideal de todos os mistérios.

Do Sonho as mais azuis diafaneidades
Que fuljam, que na Estrofe se levantem
E as emoções, todas as castidades
Da alma do Verso, pelos versos cantem.

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
Que brilhe a correção dos alabastros
Sonoramente, luminosamente.

Forças originais, essência, graça
De carnes de mulher, delicadezas...
Todo esse eflúvio que por ondas passa
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

Cristais diluídos de clarões álacres,
Desejos, vibrações, ânsias, alentos,
Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
Os mais estranhos estremecimentos...

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

Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
Passe, cantando, ante o perfil medonho
E o tropel cabalístico da Morte...
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 63).

Nesta poesia, que ainda esconde alguns elementos parnasianos, como “Fecunde e inflame a rima clara e ardente...”, do rigor formal da “arte pela arte”, está sinalizado o caminho simbolista, nítido com a imagem do branco (“Ó Formas alvas, brancas, Formas claras”, “De Luares, de neves, de neblinas!...”); das maiúsculas (“Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,” “Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...”); das cores, das sinestésias (“Brilhos errantes, mádidas frescuras”, “E dolências de lírios e de rosas...”); dos sons e da musicalidade (“Infinitos espíritos dispersos,” “Inefáveis, edênicos, aéreos,”).

Já em “Tortura eterna”, poema de encerramento do livro, a linguagem simbolista não esconde o homem Cruz e Sousa. Apesar da força das palavras, da musicalidade e dos símbolos, os dramas pessoais do poeta sobressaem em cada verso. Em meio ao bombardeio de imagens, é o poeta louco, na sua busca insana de glória pela arte:

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

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

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

Ó Sons intraduzíveis, Formas, Cores!...
Ah! que eu não possa eternizar as dores
Nos bronzes e nos mármore eternos!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 94)

Cruz e Sousa anuncia a busca de uma nova poesia, de tom universal, inspirada em Baudelaire e na estética francesa; no entanto, não esquece da realidade local, dos desencantos pessoais. O poeta fala em um mundo ideal, destacando o sonho dos simbolistas de totalidade nas sensações e nas virtudes, “mas, ao mesmo tempo, a impossibilidade de negar o conflito, presenciar a falência do corpo, revelar a podridão e

a decadência...” (ZILBERMAN, 2007, p. 43). Essa “podridão e decadência” é, no mesmo sentido, do homem universal e do homem Cruz e Sousa.

2.1. A presença do “eu lírico”

Por mais que a poesia tente valorizar a linguagem universal, uma busca simbolista, o eu está presente na poesia do “Cisne Negro”. O ego lírico fala alto mesmo nas poesias nas quais as novas formas são cantadas e defendidas com ardor. O homem está escondido atrás do poeta. Em “Cárcere das Almas”, de *Últimos Sonetos*, está uma amostra deste eu lírico:

Ah! Toda a alma num cárcere anda presa,
Soluçando nas trevas, entre as grades
Do calabouço olhando imensidades,
Mares, estrelas, tardes, natureza.

Tudo se veste de uma igual grandeza
Quando a alma entre grilhões as liberdades
Sonha e, sonhando, as imortalidades
Rasga no etéreo o Espaço da Pureza.

Ó almas presas, mudas e fechadas
Nas prisões colossais e abandonadas,
Da Dor no calabouço, atroz, funéreo!

Nesses silêncios solitários, graves,
que chaveiro do Céu possui as chaves
para abrir-vos as portas do Mistério?!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 188)

Quando o autor fala “Toda a alma num cárcere anda presa” no início do poema é possível ler como uma referência aos seus dramas pessoais. É o poeta amaldiçoado que está protestando contra a prisão “entre as grades”, olhando para o mistério das “imensidades, mares, estrelas, natureza” a redenção.

Isolado pelo mundo, o poeta parece perceber que qualquer desejo de notoriedade em vida, no mundo real dos homens, é impossível, restando apenas a possibilidade de sonhar com essa notoriedade pela arte. O eu lírico pergunta, em desespero dolorido: “que chaveiro do Céu possui as chaves para abrir-vos do Mistério?!”.

O poeta implora liberdade do mundo real que o afugentou. A esperança particular de encontrar “um novo mundo” mais receptivo o corrói e revela toda uma trajetória particular. Ao mesmo tempo, também provoca uma grande reflexão sobre o

dilema de toda a humanidade com a proximidade da morte e a partida para o “outro lado”, o caminho misterioso da dissolução da matéria.

Este desejo último de reconhecimento, na eternidade, pode ser considerado uma insistência do poeta. Muitas de suas poesias falam da busca dos céus, do alto, da vitória e da felicidade aparentemente proibida a ele no mundo dos homens, como canta em “O Sonhador”, de *Broquéis*:

Por sóis, por belos sóis alvissareiros,
Nos troféus do teu Sonho irás cantando
As púrpuras romanas arrastando,
Engrinaldado de imortais loureiros.

Nobre guerreiro audaz entre os guerreiros,
Das Idéias as lanças sopesando,
Verás, a pouco e pouco, desfilando
Todos os teus desejos condoreiros...

Imaculado, sobre o lodo imundo,
Há de subir, com as vivas castidades,
Das tuas glórias o clarão profundo.

Há de subir, além de eternidades,
Diante do torvo crocitar do mundo,
Para o branco Sacrário das Saudades!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 73)

O “torvo crocitar do mundo” é a simbolização imediata do preconceito e da marginalização que enfrenta Cruz e Sousa. Reprimido pela elite devido à sua cor e também à sua personalidade, o único caminho possível é a revolta contra a sociedade que o repeliu. O poeta é o nobre guerreiro em busca de glórias, mesmo que sejam etéreas, pois a crueldade do “mundo aqui de baixo” o sufoca e o aflige:

Exigir que depois disto êle continue a amar entranhadamente a sociedade e os homens, que o repeliram com brutalidade e com nojo, que seja o intérprete de suas dores, quando êles põem glória em ser os seus desiguais na Espécie, como se se movessem em outro centro sensível e obedecessem a idéias de espécie diferente das dêle, é o mesmo que exigir que um condenado a vergastas chore de compaixão pelo esforço que o verdugo aplica no castigo, é querer que êle seja de qualquer modo servil duas vezes, que faça trabalho falso e idiota, porque isso está inteiramente fora da possibilidade racional na natureza dos sêres terrestres. (VITOR, 1969, p. 27)

Ao adotar essa postura agressiva, Cruz e Sousa foi tomado por um sentimento de “desdém orgulhoso” frente à sociedade. Apesar de pobre, enfrentando todo o tipo de

vicissitude, desde física até financeira, necessitando de ajuda para as mais simples demandas domésticas, com sua arte repelida violentamente, o poeta mantém um estilo altivo. Alimenta um grande desdém pelo vulgar, critica aqueles que se apegam às convenções e ataca “aquêlê que estima apenas porque vê que os outros não desprezam e pelo que despreza porque vê que os outros não estimam” (VITOR, 1969, p. 27).

O catarinense não aceita jamais aquilo que lhe aparenta insignificante, de uma forma obsessiva e também cruel. “Fora do círculo dos *novos* era detestado, pelo seu orgulho, pelo ar de superioridade, pela seleção que fazia de companhias e amizades, fugindo sempre às libações, não malbaratando o seu tempo entre os bebedores de chope e de vinho do Pôrto”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p.131) Há um desprezo épico pelos homens e, em contrapartida, uma valorização sacerdotal da arte. “Por isso é que a obra de Cruz e Sousa não será sòmente dos livros que ele tenha de produzir”. (VITOR, 1969, p. 28)

O poeta catarinense carrega na sua poesia o peso da sua trajetória como homem. Se Rimbaud escolheu a vida poética em detrimento da poesia propriamente dita, como assinala Carpeaux (1964), ao analisar a decisão do poeta de não escrever mais depois dos 20 anos de idade¹⁷, o brasileiro também teve uma vida poética, podemos dizer dramática, no entanto involuntária. Essa condição pessoal refletiu na sua obra e seus versos de ódio e revolta trazem à tona o seu eu lírico. Por trás de cada evocação, de cada sugestão, de cada símbolo, está a presença do homem Cruz e Sousa.

A obra do poeta catarinense pode ser lida também como uma autobiografia. Não há uma retrospectiva organizada da própria existência, mas como negar a presença do poeta nos já citados “Acrobata da Dor” e “Emparedado”? Philippe Lejeune (2008, p. 88) afirma que a poesia e a autobiografia podem servir de instrumento uma da outra. No caso de Cruz e Sousa, a poesia é seu instrumento de crítica e de desespero pelos sofrimentos pessoais, mas também um olhar de esperança para a frente. A sua trajetória está em cada verso, mas a grande diferença do poeta catarinense não está apenas em se manter restrito à biografia dolorosa. O drama do homem como um todo também está presente. Do particular, Cruz e Sousa chega ao universal. E essa transformação é progressiva em sua obra.

¹⁷ Segundo Carpeaux (1964, p. 2.605), Rimbaud decidiu se rebelar contra o próprio conceito de literatura, ao preferir a vida poética à poesia propriamente dita. O poeta francês abandonou a literatura antes dos 20 anos de idade, vivendo pelas ruas ou em viagens comerciais pela Europa e África. Esta seria uma das explicações para a decisão de se afastar da poesia. “Mas o fato único que caracteriza Rimbaud está colocado entre a sua poesia e a sua vida: não é a atividade poética de poucos anos nem o silêncio de muitos anos e sim o próprio gesto de emudecer”.

De um homem cheio de ilusões no início da carreira no Rio de Janeiro, o poeta procura o isolamento e tem um reencontro simbólico “com a sua gente” com o casamento com a negra Gavita, em novembro de 1893 (mais um exemplo de vida poética!) Após perceber que a “promessa de felicidade” é praticamente impossível,

Cruz e Sousa despoja-se das antigas ilusões. Foram-se os impulsos de bovarismo. O artista, que se afirmara nos primeiros livros, agora realizado como homem pelo casamento e pela paternidade, dá um sentido nôvo à sua poesia, que alcança, como nunca, um tom pungente e desencantado, pessimista e doloroso. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 146)

“Despojando-se de artificialismos de outrora, mergulha nos recessos do seu próprio ser, traduzindo suas emoções e suas angústias, seus desesperos e suas agonias”. (MOISÉS, 1966, p. 165-166). Assim, há uma grande diferença entre Cruz e Sousa e os simbolistas que foram sua inspiração. Mesmo na “torre de marfim”, o poeta grita, guerreia, luta, mesmo que, muitas vezes, motivado apenas pelos seus desejos e pelas suas frustrações como homem.

Esse isolamento até hoje é motivo de muitos debates entre os estudiosos da obra do catarinense. A hipótese de pouca participação na campanha abolicionista é argumento utilizado para justificar uma suposta falta de combatividade social:

[...] a falta de uma produção oficial sobre o abolicionismo fez com que Cruz e Sousa fosse chamado de egocêntrico, inclusive por vários admiradores do poeta. [...] até bem pouco tempo escrevia-se de Cruz e Sousa que foi um negro branco, indiferente à sorte da sua raça, exceto quando defrontado com problemas seus, e, portanto, em termos personalíssimos. Absorvido pelo seu sofrimento, nascido de humilhações constantes, como enclausurado renitentemente num orgulho defensivo... teria Cruz e Sousa sublimado em tragédia individual sua, toda a tragédia da grei negra – era o que afirmavam até mesmo admiradores entusiastas. (MURICY, 2006, p. 26)

Hoje, no entanto, é de conhecimento que o poeta não foi indiferente por completo ao tema. Durante a sua passagem pela Companhia Teatral Julieta dos Santos, onde atuou como ponto¹⁸, o poeta participou ativamente de várias conferências em favor do abolicionismo e não se furtou em criticar a segregação racial vigente no país naquele momento histórico. Ele escreveu alguns artigos agressivos sobre a escravidão e também

¹⁸ Auxiliar de cena que, fora da vista do público, vai recordando aos atores, em voz baixa, suas respectivas falas.

poemas, mas decidiu retirá-los de suas obras *Missal e Broquéis*, publicadas cinco anos após a Lei Áurea, por considerar “superada sua contribuição para a cruzada abolicionista” (MURICY, 2006, p. 26).

Estes textos e poemas abolicionistas, de fato, não são muito numerosos. Contudo, parecia natural a Cruz e Sousa abordar esses assuntos de forma mais indireta, demonstrando o seu descontentamento com a condição de negro em poesias nas quais a crítica estava escondida no estilo elíptico. Seguindo seus “mestres” simbolistas, o poeta catarinense preferiu retirar os poemas abolicionistas, aparentemente porque estes eram literais demais.

O subjetivismo foi terreno fértil para a acusação de negro egocêntrico, que virou as costas para toda a sua grei. Por outro lado, ao bradar “em causa própria” pelas mazelas da marginalização, chega a ser ingênuo não perceber que o grito de desespero também vale para toda uma geração de homens marginalizados, como está implícito no tétrico “Emparedado”, de *Evocações*:

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, brancamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! Ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível! – parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto... E mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, - longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho... (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 673).

“Não é um soluço pessoal apenas êsse soluço. É a interpretação visionária de tôda a dor, todo o tresvairamento, tôda a loucura que ainda pode ser ouvida um dia desse sombrio e assombroso continente da Treva...” (VITOR, 1969, p. 22). Não há dúvida da vaidade e também de certo egoísmo, na insistência do poeta em mostrar que o mundo cruel o cerca, sugerindo que sua capacidade superior estaria sendo limitada por uma “parede de Imbecilidade e Ignorância”. Por outro lado, é inegável que seu grito de horror também ecoa em outros exemplos de marginalização e tem caráter universal. Há

um estoicismo romântico e um sentimento próprio de herói que carregará sobre os ombros todo o sofrimento do mundo.

Cruz e Sousa é, entretanto, retrato de uma sociedade em que o preconceito racial ainda estava candente, contrariando o discurso de construção de um novo país a partir do fim da escravidão e do início da República. O grito do poeta catarinense é extremamente histórico, na medida em que registra a falta de oportunidades e a permanência das elites no país, repleto de negros como ele e pobres espalhados pelas ruas, no caso, do Rio de Janeiro.

O poeta de Desterro é o símbolo de centenas de homens de seu tempo que andam sem esperança e que passam a compreender que a “promessa de felicidade” de um novo país é uma mentira. Cruz e Sousa vaga sozinho no seu “Luar de Lágrimas”, de *Faróis*, mas o desespero pela impossibilidade de felicidade não é apenas dele. Há dezenas nesse périplo de ilusão e dor. A solidão do poeta é pessoal, mas a mensagem é coletiva:

...

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

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

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

Sozinho para longe caminhando
Sem o vosso carinho venerando.

...

(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 173)

Cruz e Sousa segue “Sozinho para longe caminhando”, mas sua poesia é social, crítica, mesmo partindo de uma voz que se fecha na suposta “torre de marfim” simbolista. Esta contradição poética por muitos anos foi mal compreendida. O poeta não é rebelde “sem causa”, mas rebelde “com causa”, na medida em que percebeu que seu sonho de felicidade não passaria, na prática, de sonho. Não haveria felicidade permitida na vida diária, especialmente por sua condição social, mas também por suas escolhas e seu desejo de conquistar a fama e o sucesso pela diferença no estilo de escrever, de se vestir e de enfrentar uma sociedade que ainda não estava preparada para um homem negro de tanta personalidade. “É do malogro do projeto idealista que nasce a

modernidade da poética de Cruz e Sousa”. (ZILBERMAN, 2007, p. 51) Podemos acrescentar: é na busca pela felicidade num campo de batalha de derrota certa que está a sua modernidade. E nada mais moderno do que a competição e a busca pela vitória pessoal.

Ao bradar o seu sofrimento, o “Cisne Negro” faz poesia social, provocando reflexão nos leitores. A dor pessoal que o atormenta provoca comoção e traz à tona uma condição não apenas estritamente pessoal de um sofrimento, mas de toda uma gama de pessoas nessa mesma condição de marginalização. Assim, o poeta passa a exprimir “seu próprio microcosmos interior e, a partir dêle, focalizar o drama da condição humana, muito mais agudo e vasto que o do escravo”. (MOISÉS, 1966, p. 109).

3. “Promessa de felicidade” não cumprida

Inicialmente, a “promessa de felicidade” foi apresentada na infância, em Desterro. Durante boa parte de sua vida, o poeta aparentemente acreditou nesse destino próspero que seus primeiros anos de existência pareciam desenhar e lutou com todas as suas forças para torná-lo realidade. No entanto, esse desejo de reconhecimento foi destruído em um longo e doloroso processo, acima de tudo, motivado por questões sociais e raciais.

Cruz e Sousa nasceu no dia 24 de novembro de 1861, filho do escravo Guilherme Sousa, pedreiro de profissão, e de Carolina Eva da Conceição, lavadeira negra, que casou alforriada. O casal vivia com o menino João da Cruz sob a proteção do coronel Guilherme Xavier de Sousa, futuro marechal-de-campo, e de sua esposa, Clarinda Fagundes de Sousa.

Adotado como “filho de criação” dos senhores, Cruz e Sousa “foi educado dentro do padrão senhorial da época” (MURICY, 2006, p. 23). Iniciado nos estudos pela sinhá-dona, o menino andava luxuosamente vestido, vivendo em uma realidade totalmente diferente de crianças da mesma origem. Quando completou quatro anos de idade, o marechal-de-campo libertou todos os seus escravos, incluindo o pai do poeta.

Apesar dessa concessão, motivada aparentemente pela bondade¹⁹, a família continuou morando no porão do palacete dos senhores. “Com 7 anos, João da Cruz leu

¹⁹ Ivone Daré Rabello (2006) explica que essa atitude do marechal-de-campo Guilherme Xavier de Sousa nada tem de mera bondade. Na prática, a libertação de escravos foi uma estratégia do Exército Brasileiro na época para aumentar o contingente de soldados na Guerra do Paraguai. Já R. Magalhães Júnior (1972)

ao marechal os seus primeiros versos, e no ano seguinte já recitava em público, com êxito imenso, peças em verso que se perderam”. (MURICY, 2006, p. 24). Dona Clarinda o tratava como um filho. Sensibilizada pela distância do marido, que estava na Guerra do Paraguai, ela o trazia sempre junto de si: “João enchia as suas horas e diminuía as preocupações que a dura e continuada guerra lhe inspirava”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 04)

Com a morte do marechal em 1870, a situação do menino criado como um filho pelo casal muda radicalmente e Cruz e Sousa tem o primeiro contato com o estigma da cor. “Habituarão-no a um luxo e a um conforto que lhe faltaram imediatamente após a morte de ambos e que o prepararam mal para a vida”. (MURICY, 1987, p. 148) Apesar de enaltecido por sua inteligência na infância e também na adolescência, essa capacidade intelectual estava sempre atrelada à ascendência africana. “João da Cruz era o inteligente menino *negro* da província de Desterro”. (RABELLO, 2006, p. 85-86).

Apesar desse rótulo preconceituoso de “negro inteligente”, a convivência com o marechal (de quem acoplou o nome Sousa, como costume naquela época, já que os escravos não eram considerados cidadãos) deixou marcas profundas em sua personalidade, forjando no espírito do poeta a sensação de que havia uma “promessa de felicidade” a ser cumprida. Além disso, o desempenho exemplar nos estudos e a composição de versos já a partir da adolescência o tornaram um jovem esperançoso com o porvir:

Os elogios dos mestres faziam o jovem João da Cruz e Sousa sonhar com um futuro brilhante. Êle se via em altas posições, transcendendo as barreiras sociais, superando os preconceitos, dominando o meio provinciano. Nesses momentos de devaneio, com a alma cheia de ilusões, tudo lhe parecia pouco em relação aos méritos que alcançaria por sua inteligência e seus estudos. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 10)

Durante a juventude, Cruz e Sousa teria sido professor e também caixeiro viajante para garantir seu sustento. No entanto, seu sonho estava voltado para a poesia e à arte. Sempre bem vestido, o jovem gastava todo o seu dinheiro em trajes e roupas feitas sob encomenda.

O poeta não poupou esforços na busca da concretização desse destino feliz que acreditava ser possível. Com a morte do “pai” branco e a perda das benesses desse

afirma que essa libertação teve como origem um temor de que os negros se aliassem aos inimigos, atraídos pela promessa de liberdade.

relacionamento, ele passa para um segundo estágio nessa luta pela felicidade e acredita que o seu talento poético será o propulsor de um destino cheio de glórias. “Decerto acreditava na superação das fronteiras sociais e lhe parecia possível que a ‘promessa de felicidade’ se realizasse com a conquista de consagração no espaço literário, sem poupar expedientes que, no entanto, não funcionavam na província acanhada”. (RABELLO, 2006, p. 17)

3.1. A redenção pelo talento

A realização profissional pode ser considerada uma fixação. O desejo de sucesso e de fama revela uma figura extremamente contraditória no início de sua carreira poética, nos anos de suas primeiras publicações em Desterro, a partir de 1880, até sua chegada definitiva ao Rio de Janeiro, em 1890. Ao mesmo tempo em que procurava marcar presença com um estilo próprio e irreverente, assustando a sociedade da época, também escrevia versos com o objetivo claro de agradar os detentores do poder.

Em Santa Catarina, Cruz e Sousa redige poemas circunstanciais, em homenagens a mortos, a autoridades locais, artistas²⁰ e efemérides, além de poesias de cunho abolicionista, inspiradas em Castro Alves. Não há, neste momento, nenhuma novidade em sua arte “de ocasião”: “Cruz e Sousa começava mal e, por essa amostra, ninguém poderia vaticinar que um dia viria a ser um grande poeta”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 15)

Apesar desse início hesitante, o poeta obtém reconhecimento em Santa Catarina. O “negro inteligente” recebia elogios seguidos, especialmente do grupo literário do qual fazia parte, e estas reverências lhe infundiam a convicção de um destino literário promissor. Recitava poemas durante eventos e conseguia publicá-los em jornais locais com certa facilidade.

No entanto, essa “fama” estava restrita ao seu grupo de amigos. Os negros eram uma parcela ínfima da população de Santa Catarina, formada em sua maioria por

²⁰ Exemplo desses versos circunstanciais é o poema “Giulietta Dionesi”, escrito em homenagem a esta famosa violinista daquela época que se apresentou em Desterro:

Ah! Giulietta! Os sons do teu violino
Choram, suspiram, rugem como o leão,
Lembram sonoro rio cristalino
E tem soluços como um coração.
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 371)

imigrantes alemães. Em Santa Catarina, os detentores do poder não aceitavam o sucesso de um negro e também detestavam a personalidade de Cruz e Sousa.

Assim, ao mesmo tempo em que tentou se integrar à cultura branca vigente, elogiando, inclusive, homens importantes com versos declamados em público, adotou uma estratégia que o tempo mostrou equivocada. Na ansiedade pela fama, passou a se vestir de forma extravagante e a tentar mostrar sua personalidade diferenciada. Traduziu aos trópicos, à sua maneira, o conceito francês de dândi²¹ e acabou hostilizado pela ousadia:

O poeta chocava pelos modos de vestir e comportar-se, segundo a lógica escravocrata de quem considerava que havia um lugar específico para o negro, que Cruz e Sousa não respeitava. Os textos com sua assinatura, porém, bajulavam aqueles a que se atribuía importância no cenário local. (RABELLO, 2006, p. 91).

Queria integrar-se à classe dominante sendo negro e autêntico. Além de contraditória para a época, essa postura desagradou os detentores do poder. Perdido nesse cenário e, para aumentar a contradição, ainda escreveu, utilizando pseudônimos, sátiras e crônicas contra aqueles que ele, no fundo, sonhava ser. Insinuando que seria o “diamante que sai do carvão”, o poeta não percebeu que negros com sucesso eram uma exceção. (RABELLO, 2006, p. 94).

A tensão do ambiente ia se avolumando cada vez mais contra Cruz e Sousa. À exceção de um pequeno grupo de amigos, intelectualizados e sem preconceitos, os demais o envolviam numa onda de má vontade e de fria reserva, quando não de ódio declarado. Êsses só viam nele um negrinho pernóstico e metediço. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 18)

Apesar do estigma de cor, o “Cisne Negro” era valorizado pela sua inteligência na capital catarinense. Considerou que precisaria alçar voos mais altos para ter seu talento reconhecido. A provinciana Desterro não seria suficiente para cumprir essa “promessa de felicidade”. Assim, o poeta viaja a partir de 1883 por todo o país,

²¹ “O dândi, tão bem retratado em *L'Education Sentimentale* de Flaubert, foi em meados do século passado, a imagem do homem preguiçoso e egocêntrico, perto da meia-idade, e sem nenhuma realização autêntica em seus anais; oportunista em seus casos amorosos; bem vestido, embora de um modo um tanto excêntrico; entediado, tão entediado que tendo experimentado todas as idéias e experiências, reduziu-as ao mesmo vazio sem sentido” (BALAKIAN, 2007, p. 44). Baudelaire promoveu intencionalmente o conceito de dândi, pois se considerava um homem com tais características.

primeiro com a Companhia de Teatro Simões e, depois, com a Companhia de Teatro Julieta dos Santos, uma menina prodígio que fazia sucesso no Brasil naquela época.

Com as companhias, especialmente a última, participa, com sucesso, de conferências abolicionistas. O objetivo é se tornar conhecido e, assim, fazer aceita também a sua poesia.

Um fato marcante nessa fase turbulenta teria ocorrido em 1884. Nomeado promotor de Laguna pelo presidente da província de Desterro, Francisco Luís da Gama Rosa, a posse teria sido impugnada após pressão de chefes políticos brancos da cidade. As lideranças locais, na maioria homens brancos de origem germânica, se opuseram à escolha de um negro para um cargo tão importante²².

Em 1884, o fim da Companhia Julieta dos Santos abala o poeta, que volta para a terra natal. “Tendo saído de Destêrro como um triunfador, de alma engalanada, cheia de esperanças, via-se constrangido, agora a regressar como um vencido”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 47).

Apesar de todas essas viagens pelo Brasil, o desejo é fixar moradia no Rio de Janeiro. Como ponto da companhia teatral, passou algumas vezes pela capital federal. Após seu retorno a Desterro, assume a direção do jornal *O Moleque*, no qual sua relação com a elite da capital de Santa Catarina degradingola de vez. “Cruz e Sousa não tinha falsa modéstia, ou meias medidas, o que devia fazer crescer a irritação em tórno de sua pessoa, a par da inveja por seus dons literários”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 50).

Em 1888, a convite do amigo e também poeta Oscar Rosas (1864-1925), viaja, enfim, para o Rio de Janeiro, ciente do sucesso de alguns mestiços e mulatos na capital, como José do Patrocínio (1853-1915) e Machado de Assis (1839-1908). No entanto, as polêmicas, a extravagância, a cor e a suposta empáfia de exigir seu espaço a todo custo também são mal recebidas no Rio de Janeiro. Se em Desterro ainda havia, ao menos, benevolência em relação à qualidade intelectual do poeta, na capital federal da época, o poeta também tem questionada a inteligência.

Percorre jornais, mas não há espaço para um negro nas redações. Reconhece a dificuldade em uma carta enviada ao amigo e poeta Virgílio Várzea (1863-1941), que

²² O episódio, largamente explorado pelos biógrafos do poeta, não tem comprovação histórica e entrou para a lenda biográfica de Cruz e Sousa. (RABELLO, 2006, p.) R. Magalhães Júnior também põe em dúvida esta versão: “Nenhuma prova concreta existe, no entanto, de que lhe tivesse sido realmente oferecido, por telegrama ou por carta, o cargo de promotor, fôsse em Laguna, fôsse em Itajaí”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 45)

ainda está, nesta época, em Santa Catarina. Na correspondência, mostra o dilema racial e revela-se um “ariano” na cultura, embora sofra restrições pela cor de sua pele:

Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas desta raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa. Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano?! Para quê?! Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo o leito, cuspidado de todo o lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor! Vir pela hierarquia de Eça, ou de Zola, generalizar Spencer ou Gama Rosa, ter estesia artística e verve, com esta cor? Horrível! (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 823)

Volta para Desterro em 1899. Essa viagem ao Rio, ao menos, trouxe alguns benefícios intelectuais, que representariam uma transformação em sua obra. Foi quando teve acesso às obras de Baudelaire (1821-1867), Verlaine (1844-1896), Huysmans (1871-1968), Poe (1809-1849) e L’Isle-Adam (1838-1889), figuras importantes do Simbolismo. Cruz e Sousa, porém, insiste no sonho de felicidade no Rio de Janeiro, para onde retorna definitivamente em 1890.

Esse trajeto percorrido revela algumas peculiaridades da sociedade brasileira da época. Nas últimas duas décadas do século XIX, o intelectual passa a ser reconhecido em termos profissionais e também sociais (RABELLO, 2006, p. 79). É o início da geração de escritores, apesar ainda de a população brasileira ser ainda constituída basicamente por analfabetos.²³ Assim, portanto, o mercado literário do país era incipiente:

Cruz e Sousa percebeu esse cenário. Mesmo sabendo que os autores, em sua maioria, eram brancos, percebeu que havia espaço para os negros e pobres que soubessem utilizar o seu talento. Seu erro, entretanto, não foi seguir a postura de Machado de Assis, que não foi abertamente contra os dominantes no primeiro momento, mas, sim, apenas após garantir seu espaço. (RABELLO, 2006, p. 81).

Os jornais representavam, praticamente, o único caminho de divulgação dos literatos. A fundação da *Gazeta de Notícias*, em 1875, foi um marco para a vida cultural brasileira. O jornal passou a publicar crônicas e romances, tornando-se importante

²³ Segundo informa José Veríssimo, em artigo publicado em 1900, o índice de analfabetos chegava a 84% naquele ano no Brasil. (RABELLO, 2006, p. 80)

instrumento de divulgação para poetas e romancistas. Ocupar espaços na imprensa como colaborador garantia a chance de reconhecimento do incipiente público leitor da época:

Com efeito, para o homem de letras parece que não havia mais do que duas alternativas, tanto de emprego como de modo de vida: ou a atividade profissional, que incluía as tarefas diurnas nas redações de jornais ou noturnas nas tascas, teatros e cabarés, era levada às últimas conseqüências, e seus partidários não resistiam fisicamente, como aconteceu com Pardal Mallet, Paula Ney e Cruz e Sousa; ou, em um dado momento, a conclusão que era hora de parar, contribuindo para isso a obtenção de um bom lugar no serviço público, a consolidação do prestígio de escritor, o casamento e a integração dos bons costumes burgueses. (ZILBERMANN, 2007, p. 38).

Tentou a carreira jornalística, pois dificilmente conseguiria um casamento que o integrasse “aos bons costumes burgueses”, mesmo sabendo que apenas os poetas de renome eram remunerados. Os novatos publicavam gratuitamente – e comemoravam essa possibilidade. Além disso, esse “reconhecimento” garantia a possibilidade de acesso a outros benefícios, como a prebenda (cargo público). Esse era o objetivo de muitos intelectuais da época, inclusive do poeta de Desterro.

É nesse quadro que Cruz e Sousa construiu seu trajeto. Como tantos outros jovens talentos, criou fama na província, nas publicações locais, mas logo se deu conta de que para atingir a nomeada era preciso estabelecer-se no Rio de Janeiro, nosso centro intelectual, onde se firmavam e de onde se irradiavam as reputações literárias. Talvez não soubesse que também era preciso ser bem aceito ou ao menos ter armas para enfrentar as hostilidades dos “donos da Rua do Ouvidor”, como os notáveis eram chamados pelos preteridos. O negro pobre ainda acreditava que o cenário posterior à Abolição traria perspectivas de ascensão, pois entre iguais seu talento não passaria em branco. (RABELLO, 2006, p. 85)

Firme nos seus propósitos de tornar-se conhecido, apesar das dificuldades, o poeta conseguiu espaço na mídia impressa carioca e começou a trabalhar no *Cidade do Rio* e também como noticiarista no *Gazeta de Notícias*, além de publicar alguns versos na *Revista Ilustrada*. No entanto, o estilo espalhafatoso de vestir-se e também de escrever provocou rejeição imediata. “Afeiçoado a uma adjetivação farfalhante, opulenta, rica, Cruz e Sousa devia ter sofrido muito com as restrições que lhe eram impostas como noticiarista”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 81).

Na passagem pelo jornal, teria ocorrido o famoso episódio em que, na noite em que atuava como plantonista, teria redigido uma matéria sobre um incêndio, utilizando o título “Vaporoso Incêndio” ao invés de “Pavoroso Incêndio”. Suspenso no jornal, o poeta garantiu que houve um empastelamento gráfico e que não teria feito tal erro grave. Na prática, esse episódio teria agravado seu relacionamento no jornal, já que era conhecido e criticado por seus exageros na adjetivação das frases. “Adjetivação abundante não combinava, porém, com o tom moderno do jornal do Rio de Janeiro”. (RABELLO, 2006, p. 95).

Sua incursão pela imprensa carioca foi um fracasso. “Não havia lugar para o moço negro nas redações, também porque elas estavam abarrotadas de jovens brancos cavando seu espaço”. (RABELLO, 2006, p. 94). Aliado a essa questão social, o seu estilo foi taxado de esdrúxulo e esquisito.

A barreira imposta no campo jornalístico foi dolorosa também nas suas pretensões literárias. Com dificuldades de trabalho e rejeitado, Cruz e Sousa também tinha muitas dificuldades para publicar os seus versos e textos poéticos. Além disso, a sua liderança exercida junto ao grupo dos “novos” aumentava a posição de desconforto no Rio de Janeiro. Colocado como principal porta-voz de um movimento que pretendia o rompimento com antigas estéticas, o poeta catarinense acabou deslocado do meio literário da época, preso apenas ao grupo de admiradores e seguidores desse incipiente movimento no Brasil. Mesmo assim, tornou-se conhecido como protagonista dessa nova ordem literária que ousava colocar-se com vigor no cenário nacional. Na condição de “novo”, conseguiu publicar dois livros em vida, *Missal* e *Broquéis*, ambos em 1893.

4 – O massacre da crítica

“Quanto não deve ter Cruz e Sousa sonhado com a publicação dos seus livros! Não só detestava êle a obscuridade, como ainda tinha verdadeira ânsia de glória. Queria chegar à posteridade, ser um contemporâneo do futuro”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 148). Apesar de todas as dificuldades nos campos jornalístico e literário, o poeta catarinense sonhava em ser aceito como autor. Para ele, a publicação de livros representava uma vitória e, principalmente, uma esperança de eternidade.

“No seu orgulho, Cruz e Sousa considerava, a si próprio, um espírito de eleição, uma criatura ímpar, alguém que viera ao mundo marcado para um alto destino, um artista cujo nome não pereceria”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 62) E a publicação

de livros representava esse “alto destino”. No poema “O Assinalado”, o poeta demonstra esse seu desejo de imortalidade pela arte:

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

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

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

Na Natureza prodigiosa e rica
Toda a audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 201)

Qualquer sofrimento no mundo material, portanto, justifica a glória da imortalidade na arte. Mesmo preso na “negra algema” da terra, repleta de desventuras, sempre resta a esperança das “belezas eternas”. No entanto, com a publicação de *Missal e Broquéis*, o poeta ainda é vítima da armadilha da “promessa de felicidade” que o acompanha desde a sua tenra idade. Com a publicação dos livros, há o renascimento da esperança de sucesso e reconhecimento de sua arte. “Seja como fôr, o fato é que Domingos Magalhães proporcionou ao negro catarinense suas maiores alegrias como escritor”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 109)

Entretanto, mais um golpe na já transtornada personalidade ocorre: a crítica reage violentamente à sua obra. Um “azar” na definição do período de publicação dos livros também teria prejudicado o autor. *Missal e Broquéis* saíram no ano da Revolta da Armada²⁴, nos primeiros anos de República. Assim, os poucos jornais e revistas da época que trouxeram análises das obras provocaram um estigma na poesia de Cruz e Sousa, cujo reflexo foi imediato nos seus (não) leitores.

²⁴ O Brasil enfrentava grave crise política, com a revolta da marinha contra Marechal Floriano e a ameaça iminente de um confronto militar. “Por certo, nesses tempos a literatura não era mercadoria de muita demanda”. (RABELLO, 2006, p. 105)

Além dos comentários menores ou do silêncio de publicações importantes como *O Álbum*, de Artur Azevedo, e *A Cidade do Rio*, nesse ano sob a direção de Olavo Bilac, *Missal* foi apresentada ao público por dois dos críticos mais importantes de seu tempo. E ambos, Araripe Júnior e José Veríssimo, estigmatizaram aquele que seria o olhar para Cruz e Sousa. (RABELLO, 2006, p. 105).

Araripe Júnior criticou a influência europeia na obra, pois defendia a criação de uma identidade nacional para a poesia brasileira. Na análise de *Missal*, o crítico ironiza o “deslumbramento” do poeta de “sangue africano” com o meio civilizado do Rio de Janeiro.

Segundo Araripe Júnior, Cruz e Sousa seguiu o nefelibatismo²⁵ português. O crítico compara a técnica de *Missal* ao livro *Canções sem metro*, de Raul Pompéia (1863-1895). No entanto, enxerga diferenças importantes nas duas obras, analisando os dois livros a partir da ótica racial:

Entre as *Canções Sem Metro* e a obra do poeta catarinense, entretanto, há uma grande diferença determinada desde logo pela raça e pelo temperamento de cada um. Raul Pompéia possui a acuidade dos psicólogos da nova geração e um espírito profundamente inclinado à filosofia sugestiva, de sorte que seus escritos aparecem sempre impregnados disso que Proudhon chamava *l'expression de l'avenir*: tendências tolstoínas para a organização do serviço de salvação da idéia. Cruz e Sousa, porém, anda em esfera muito diferente. De origem africana, como já disse, sem mescla de sangue branco, ou indígena, tôdas as qualidades de sua raça surgem no poeta em interessante luta com o meio civilizado que é o produto da atividade cerebral das outras raças. A primeira consequência é a sensação de *maravilha*. Cruz e Sousa é um maravilhado. (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 146-147)

O crítico é mordaz ao analisar o temperamento que julga ingênuo em Cruz e Sousa, fruto exclusivo da sua origem africana. Transmite uma sensação de comiseração frente a essa postura pouco afeita a uma cidade grande como o Rio de Janeiro e o considera “náufrago de uma raça”:

Ingênuo no meio da civilização ocidental, para a qual seus antepassados concorreram apenas com o braço físico, êle olha para tudo com os olhos de um Epimênides; e tôdas as suas sensações são condicionadas por movimentos de surpresa que se diluem imediatamente em gestos de adoração. Imagine-se êste africano na Rua do Ouvidor, transportado de uma cidade pequena e acanhada como é a capital de Santa Catarina. Tudo nêle se transforma nas

²⁵ Aquele que anda nas nuvens.

sensações do naufrago de uma raça, que pelos seus dotes se encontra iniciado na grande vida e relativamente acomodado no seio *arminoso* (como êle mesmo diz) dessa deliciosa movimentação. (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 147)

A análise apresenta um Cruz e Sousa tolo e deslumbrado, um artista que escreve sofregamente sobre o mundo que viu pelas ruas à noite, ao retornar para casa, embasbacado com a realidade diferente que encontrou pela cidade. O crítico não percebe o aspecto modernista dessa atitude de Cruz e Sousa, dessa postura de comparação de realidades diferentes. O Cruz e Sousa sonhador é ridicularizado pelo crítico:

Sonha. Com o quê! Pensa nos ruídos que ouviu fora; dilui as côres cruas que lhe feriram a retina inebriada; depois começa a processar dentro de si mesmo o que viu e o que ouviu. Os livros dos novos poetas amados o preocupam. Nesse momento a raça sente a necessidade de um grande esforço para fugir, não só ao ritmo natural dos antepassados, mas também à sua predileção pelos tons vermelhos e pela passagem rápida das côres vivas, sem ancenúbios, que caracterizam a arte primitiva. (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 148)

Araripe Júnior concede algum talento, mas sempre com o tom de deboche em relação à cor. “Cruz e Sousa, pois, representa bem as disposições felizes dos negros superiores”. (ARARIPE, 1963, p. 148) Na prática, considera inadequada a transposição para o Brasil de uma escola literária (Simbolismo) surgida no cosmopolitismo de Paris. “Essa transplantação torna-se tanto mais curiosa quanto se trata de um artista de sangue africano, cujo temperamento tépido parecia o menos apropriado para veicular flacidez e a frialdade heriática da nova escola”. (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 135)

Além de ouvir os sons dos antepassados, Cruz e Sousa, segundo a análise de Araripe Júnior, também não tem originalidade, na medida em que busca nos livros e nas obras de outros poetas um vocabulário complexo, realizando uma “verdadeira caça à palavra e ao gesto”. (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 148)

Mas Cruz e Sousa não lê nos livros de tais autores (Heine, Poe) senão o que é formal, o que verbalmente parece *exquis*, o paradoxo aparente, a antítese, a oposição de frases. O abstrato perde-se todo para os poetas dessa natureza; e para êle não há entrelinhas nem movimentos encobertos. (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 148)

“Com tôdas as numerosas restrições, foi o que de melhor se publicou sobre *Missal*”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 107) Em relação a *Broquéis*, Araripe

Júnior mantém a crítica ácida, apesar de conceder certo talento musical ao poeta catarinense:

É incontestável que, nos versos, Cruz e Sousa apresenta-se como um dos nossos poetas mais sonoros. Não há nesse livro grande variedade de rimas nem dificuldades de metrificação. Tudo se resume no compasso ternário, como se diz em arte musical, uma ou outra vez ligeiramente sincopado; e as rimas, raras em nomes, firmando-se de ordinário em qualificativos, obedecem às idéias mais gerais, o que as torna monótonas a maior parte. (ARARIPE JÚNIOR, 1966 apud MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 120)

José Veríssimo é também contundente em sua crítica ao poeta de Desterro. Um dos estudiosos mais talentosos do período, Veríssimo foi um dos principais responsáveis pela rejeição à sua obra. Qualificou *Missal* de forma cruel, obra que considerou sem direito a nenhum crédito literário:

É um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes, e colocadas umas após outras na ordem em que vão saindo, com raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso de maiúsculas. Uma ingênua presunção, nenhum pudor em elogiar-se e, sobretudo, nenhuma compreensão, ou sequer intuição do movimento artístico que pretende seguir, completam a impressão que deixa êste livro em que as palavras servem para não dizer nada. (VERÍSSIMO, 1976, p. 80)

O crítico também utilizou na sua linha de análise o aspecto nacionalista, muito vigente naquele período, baseada no “compromisso edificante e da elegância, comedimento e correção do estilo [...]”. “E se o grande crítico assim avaliou *Missal*, o caminho estava dado: a crítica posterior, já a *Broquéis*, não se cansou de repetir e glosar à exaustão o que ele sugerira”. (RABELLO, 2006, p. 109). Nem mesmo *Broquéis*, que, de modo geral, teve uma repercussão melhor da crítica dos jornais da época, foi poupado por José Veríssimo:

O seu livro de versos *Broquéis* é apenas de um parnasiano que leu Verlaine, sem possuir dêste, em grau algum, nem a felicidade da idealização poética, sem a sinceridade da emoção artística, nem a ciência inata da língua, nem a plasticidade das formas métricas. Não há nessa reunião de poemas, na maioria sonetos, nada, senão talvez a intenção gorada, que a faça classificar de poesia simbolista. São uma imitação falha de Baudelaire, modificado pelo poeta das Fêtes Galantes. E a falta de emoção real, acaso o traço característico desses versos, é tal que surpreende. (VERÍSSIMO, 1976, p. 79-80)

Os críticos aparentemente não perceberam que Cruz e Sousa não importou simplesmente estéticas da França, mas incorporou-as ao cenário histórico do Brasil do final do século XIX. Se não na mesma proporção que Baudelaire traduziu o choque entre a velha e a nova Paris em *As Flores do Mal* e em *Spleen de Paris*, o poeta brasileiro também trouxe para a poesia as mudanças sociais de um período nacional, especialmente na dolorida posição do negro recém-liberto e da apenas aparente inclusão do africano na sociedade brasileira, que ansiava por uma identidade própria e por uma condição mais moderna de país.

Sua obra mal compreendida é um equívoco ridículo, é um movimento de retôrno irrisório para as eras da ingenuidade basbaque. Na verdade, o que êle prega? Sôbre todos os czares da terra, sôbre todos os papas de tôdas as Romas e tôdas as Mecas, sôbre todos os sábios de tôdas as civilizações e todos os cenáculos, a vitória pacífica e bucólica do Verso. (VITOR, 1969, p. 9)

A importância de Cruz e Sousa é significativa na página histórica de um Brasil que tateava alcançar o progresso, mas esquecia-se da massa humana, especialmente negra, que movimentava toda a engrenagem social daquele período nacional. Em “Asco e Dor”, de *Evocações*, Cruz e Sousa reconhece-se na turba de negros que comemora o carnaval. Seu olhar é de repugnância com o caminho destinado aos filhos de escravos e, ao mesmo tempo, de consternação por uma raça oprimida e sem esperança da qual fazia parte:

[...]

Dor e asco dessa salsugem de raça entre as salsugens de outras raças. Dor e asco dessa raça da noite, noturnamente amortalhada, donde eu vim através do mistério da célula, longinquamente, jogado para a vida na inconsciência geradora do óvulo, como um segredo ou uma relíquia de bárbaros escondida numa furna ou num subterrâneo, entre florestas virgens, nas margens de um rio funesto...

Dor e asco desse apodrecido e letal paul de raça que deu-me este luxurioso órgão nasal que respira com ansiedade todos os aromas profundos e secretos para perpetuá-los através da mucosa; estes olhos penetradores e lânguidos que com tanta volúpia e mágoa olham e assinalam as amarguras do mundo; estas mãos longas que mourejam tanto e tão rudemente; este órgão vocal através do qual sonâmbula e nebulosamente gemem e tremem veladas saudades e aspirações já mortas, soluçantes emoções e reminiscências maternas; este coração e este cérebro, duas serpentes convulsas e insaciáveis que me mordem, que me devoram com seus tantalismos.

[...]

Asco e dor dessa ironia que para mim vinha, que para mim era, que só eu estava compreendendo e sentindo assim particular e exótica – ironia gerada nos lagos langues de Letes, fundida nas perpétuas chamas do Abstrato das Esferas, ironia para mim só, só para mim descoberta nas camadas infinitas da Vida; ironia só para o meu Orgulho mortal, só para a minha ilusão humana, só para o meu insatisfeito Ideal, ironia! Ironia! ironia rindo às gargalhadas no fim da tarde pelas máscaras obtusas e pela boca parva da multidão que aplaudia truanescamente como o supremo truão eterno. (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 575)

“Asco e Dor” é grito pessoal de desespero, mas também um painel do negro que encontra no carnaval o depositório de seus antepassados de alegria e de deboche com a sociedade. Escancara seu constrangimento com a cor que foi sua aspiração e seu tormento. A turba de negros é o retrato escondido, é a realidade nacional que a classe dominante procurou camuflar em falsos conceitos de liberdade. O carnaval narrado é o escape de uma geração condenada, a mesma condenação que o intelectual poeta negro enfrentava. Mesmo quando o egoísmo salta aos olhos na poesia de Cruz e Sousa, é possível identificar claramente o seu rancor com o futuro roubado e a condição marginalizada do povo pobre, no caso do Rio de Janeiro.

Dada a sua aristocracia intelectual, de natureza máter, de natureza centro, que por força se tem revestir de dignidade decorrente da função que êle conhece exercer, e dado o seu caráter independente e nobre, de nada mais se precisa para calcular-se a que trágicos lanceamentos d’alma vem êle sobrevivendo, êle que em qualquer circunstância teria de sofrer as conseqüências de sua superioridade entre os homens, sempre tão dolorosas, mas que a todas as outras que possam atribular um espírito reúne a pior, que é vir de uma raça desprezada, esmagada pelo prejuízo de todos os séculos, de modo a dar a todos os seus representantes a aparência de inferioridade sôbre os mais ínfimos espécimens das outras raças que a submeteram. O meio comum de que dispõe o homem prêto para assimilar-se às sociedades civilizadas é a subordinação passiva do hilota, é fazer-se quase que apenas um ser intermediário entre o irracional e o super-orgânico. Aceitam-no quando êle se inferioriza para salientar supremacias alheias. (VITOR, 1969, p. 27)

4.1 – A redenção da crítica

Durante a vida, Cruz e Sousa não experimentou o gosto do reconhecimento pela crítica. Exaltado por amigos, que o defendiam e o protegiam, mesmo cientes do estigma da cor e também reforçadores inconscientes desse estigma, o poeta foi, por outro lado, massacrado pela crítica, que não compreendeu os meandros sociais que a sua obra traduzia e ainda a tentativa de transportar para o Brasil um movimento que procurava trazer outro olhar sobre a poesia.

Centrada em questões extraliterárias, basicamente a cor e a origem africana, a crítica só veio mudar o enfoque após a morte do poeta, especialmente graças ao esforço do amigo Nestor Vitor. Dos três grandes críticos brasileiros do final do século XIX e início do século XX, Araripe Júnior, José Veríssimo e Sílvio Romero, apenas o último reconheceu de forma clara o talento do poeta negro. “Convertido” por Nestor Vitor²⁶, Sílvio Romero afirmou que em Cruz e Sousa encontra-se o ponto mais alto da lírica brasileira: “É o nosso simbolista puro, o rei da poesia sugestiva; e, coisa singular, nele não se encontram uma só vez os tais versinhos imitados *d’Os Simples*, cheios de *balão*, *balão*, *belém*, *belém*, e outras gafeirices da espécie”. (ROMERO, 1954, p. 1823).

Mesmo tendo como uma das bases do seu pensamento a inferioridade racial brasileira e a influência do meio como condição para a formação intelectual nacional, Sílvio Romero não poupa elogios, destacando que o catarinense é o único negro superior no desenvolvimento da cultura nacional. Ao analisar o Simbolismo, enxerga apenas no poeta a possibilidade dessa escola literária vir a florescer e ainda garantir grandes avanços para a lírica nacional:

O simbolismo, nome por certo mal escolhido para significar a reação espiritualista que neste final de século se fez na arte contra as grosserias do naturalismo e contra o diletantismo epicurista da arte pela arte do parnasianismo, é, nas suas melhores manifestações líricas, uma volta, consciente ou não, ao romantismo naquilo que êle tinha também de melhor e de mais significativo. No Brasil, porém, para que êle caminhe e progrida, será preciso que, deixando de lado as ladainhas de Bernardino Lopes e Alfonsus Guimarães, deixando, em suma, as afetações *dOs Simples*, prossiga na trilha que lhe foi aberta por Cruz e Sousa, não o Cruz e Sousa da prosa abstrusa do *Missal* e das *Evocações*, porém o Cruz e Sousa dos *Faróis* e dos *Últimos Sonetos*, e essa há de ser uma das mais belas porções da

²⁶ Nestor Vitor “falou-lhe repetidamente em Cruz e Sousa. Defendeu, com habilidade, a causa do poeta”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 220)

lírca nacional, que irão ainda florescer nos primeiros anos do século que vai entrar. (ROMERO, 1954, p. 1826).²⁷

Sílvia Romero, ao contrário de José Veríssimo e Araripe Júnior, se mostra encantado com as composições e o poder sugestivo dos versos, que demonstram “uma elevação d’alma, uma nobreza de sentimentos, uma delicadeza de afetos, uma dignidade de caráter que nunca desmentem, nunca se apagam”. (ROMERO, 1954, p. 1824). O crítico destaca também a sinceridade do poeta, que não entoia falsas ladainhas a santas.

Inspirados pela natureza, pelo infinito cenário do mundo exterior, ou pelas peripécias da vida, pelos atritos da sociedade, ou pelas dores íntimas de seu coração, os seus versos são sempre simples, espontâneos, sinceros, como as confissões de uma alma limpa e digna. Nada de pose. Outra qualidade de Cruz e Sousa é o poder evocativo de muitas de suas poesias. Ele não descreve nem narra. Em frases vagas, indeterminadas, aparentemente desalinhadas, sabe, por não sabermos que interessante e curiosa magia, atirar o pensamento do leitor nos longes indefinidos, sugestionando-lhe a imaginativa, fazendo-o perder-se nos mundos desconhecidos, sempre melhores do que aqueles em que vivemos. (ROMERO, 1954, p. 1824).

Considerado o fundador da crítica moderna brasileira, Sílvia Romero reconhece também as questões sociais que estão subjacentes à obra do poeta catarinense, ao mensurar as agruras que o homem Cruz e Sousa sofreu na sua posição de negro, pobre e marginalizado. “Mas a sua alma cândida e seu peregrino talento deixaram sulco bem forte na poesia nacional. Morreu muito moço, em 1898, quasi ao findar deste século, e nele acha-se o ponto culminante da lírica brasileira após quatrocentos anos de existência.” (ROMERO, 1954, p. 1824-1825).

Após o impulso dado por Sílvia Romero, a grande redenção do poeta catarinense acabou se consolidando pelas mãos de um francês: Roger Bastide. Praticamente esquecido entre o parnasianismo e o modernismo, Cruz e Sousa foi, enfim, alçado por Bastide “à altura de um Mallarmé”. (RABELLO, 2006, p. 19) Autor do primeiro grande estudo dedicado à obra do catarinense, Bastide considerou a poesia do catarinense originalíssima:

Destruição das formas (no plural) nas cerrações da noite, cristalização da Forma (no singular) ou solidificação do espiritual numa geometria do translúcido, tais são, afinal, os dois processos, antitéticos e complementares ao mesmo tempo, que permitiram a Cruz e Sousa

²⁷ Este ensaio que aborda Cruz e Sousa foi escrito por Sílvia Romero em 1899, num livro que tratava do novo século que estava por vir.

trazer aos homens a mensagem da sua experiência e apresentá-la em poesia de beleza única, pois que é acariciada pela asa da noite e, todavia, lampeja com todas as cintilações do diamante. (BASTIDE, 1943 apud MURICY, 2006, p. 48)

A sombra crítica de José Veríssimo perdurou por muitas décadas sobre a obra de Cruz e Sousa. No entanto, após Sílvio Romero e Roger Bastide, vários críticos começaram a voltar seus olhos para as obras do poeta de Desterro, com destaque para os trabalhos de Massaud Moisés e Andrade Muricy, entre outros, que garantiram a presença do poeta catarinense no cânone literário nacional até os dias de hoje.

Essa reviravolta crítica transformou o marginalizado em referência poética. Mesmo reconhecendo alguns exageros nos elogios, principalmente à comparação com Mallarmé, Carpeaux (1964, p. 2.645) destaca o papel vanguardista do “Cisne Negro”: “Compará-lo aos maiores simbolistas franceses parece exagero; mas é certo que alguns sonetos seus – ‘Supremo Verbo’, ‘Caminho da Glória’ – são das manifestações mais fulminantes e mais sinceras da poesia moderna”.

Manuel Bandeira (1886-1968) também reconheceu o talento do poeta negro, ao assinalar que “hoje não se discute mais o valor da sua poesia, tão rica de nobre e sincera emoção” (BANDEIRA, 1969, p. 332)

Seguidor de Sílvio Romero, o crítico Antonio Candido (1999) destacou os lampejos de genialidade, mas também levou em conta algumas falhas poéticas, na sua visão, cometidas ao longo da sua trajetória como poeta e como simbolista:

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

Até mesmo José Veríssimo, crítico feroz de Cruz e Sousa, acabou reconhecendo, ao seu estilo, o valor do poeta anos depois. Talvez sensibilizado pela crítica positiva de Sílvio Romero, fez um *mea culpa* em um artigo dedicado ao autor, comentando os *Últimos Sonetos* de maneira menos agressiva:

Nunca ousei dizer que em Cruz e Sousa não houvesse absolutamente matéria de poesia, nem sensações e sentimentos, ideação bastante, dons verbais, capazes de fazer um poeta. Admiti sempre que os havia, mas o que não senti então, além da música das palavras, do dom da melodia, que é comum nos negros, era a capacidade de expressão, e essa incapacidade escondia-me a sua inspiração. (VERÍSSIMO, 1976, p. 97)

Apesar desse aparente recuo, Veríssimo mantém na maior parte da avaliação o tom irônico e debochado, considerando o livro *Últimos Sonetos* inferior esteticamente. “Tem a monotonia barulhenta do tam-tam africano”. (VERÍSSIMO, 1976, p. 98). O crítico aparenta resistir a qualquer elogio. A cada menção favorável, surgem várias outras depreciativas. No entanto, por linhas tortas, acaba cedendo ao talento do catarinense, mesmo que o faça através do rótulo de artista “esquisito e raro”, ao considerá-lo inimitável: “Não, Cruz e Sousa é um caso isolado e particular; toda a imitação da sua poesia seria um ridículo e feio postiço. Ela é o que é, porque ele foi o que foi [...]” (VERÍSSIMO, 1976, p. 101).

Outra suposta “conversão” teria ocorrido com Olavo Bilac, apontado como autor de várias sátiras em jornais do Rio de Janeiro. O parnasiano teria escrito o poema “Diamante Negro”²⁸, em 1919, em homenagem ao catarinense. Andrade Muricy (1987, p. 75) considera provável a reverência: “No soneto ‘Diamante Negro’ correm parselhas a

²⁸ Vi-te uma vez, e estremei de medo...

Havia susto no ar, quando passavas:
Vida morta enterrada num segredo,
Letárgico vulcão de ignotas lavas.

Ias como quem vai para um degredo,
De invisíveis grilhões as mãos escravas,
A marcha dúbia, o olhar turvado e quedo
No roxo abismo das olheiras cavas...

Aonde ias? aonde vais? Foge o teu vulto;
Mas fica o assombro do teu passo errante,
E fica o sopro desse inferno oculto,

O horrível fogo que contigo levas,
Incompreendido mal, negro diamante,
Sol sinistro e abafado ardendo em trevas.
(MURICY, 1975, p. 76-77)

admiração e a limitação, a retração do entendimento; mas resulta bem manifesto o pensamento secreto de homenagem [...]”.

O estilo moderno do “Cisne Negro” teria atraído também a simpatia de poetas estrangeiros, especialmente latinos. O nicaraguense Ruben Darío (1867-1916), principal representante do Modernismo em língua espanhola (o equivalente ao Simbolismo no Brasil), seria um deles, após a leitura de *Últimos Sonetos*, como afirma Andrade Muricy (1987, p. 103):

Rubén, personalíssimo e cioso de sua autonomia, impressionou-se, entretanto, fortemente. Resultou desse encontro um exercício poético, o inacabado “Parsifal”; reflete flagrantemente a música inconfundível, o vocabulário e a temática dos sonetos de Cruz e Sousa.

SEGUNDA PARTE

1. A presença de Schopenhauer e Baudelaire

É possível encontrar a influência de Schopenhauer e Baudelaire em toda a obra de Cruz e Sousa, sugerindo o que consideramos um percurso Schopenhauer-Baudelaire-Schopenhauer.

A obra do filósofo alemão intrigava o poeta negro, o que pode ser comprovado com o texto “Doença Psíquica”, publicado na revista *Novidades*, em 1892, e reunido na coletânea *Novas Evocações*, da *Obra Completa* (Nova Aguillar, 2006).

A ideia de resignação está no cerne do pensamento de Schopenhauer e justamente o dilema entre lutar pelo reconhecimento público e pela superação dos dramas pessoais ou resignar-se percorre toda a obra do poeta catarinense, de *Broquéis*, *Faróis*, *Evocações* a *Últimos Sonetos*.

Podemos separar em dois momentos esse “confronto” com Schopenhauer. Essa separação, é preciso observar, tem apenas o objetivo didático de esclarecer esse ponto de vista. O primeiro “embate” pode ser encontrado em várias passagens de *Broquéis*, *Faróis* e *Evocações*. O segundo especificamente em *Últimos Sonetos*. Nos três primeiros livros, o autor negro mescla poesias em que sinaliza o desejo de reconhecimento, sucesso e imortalidade, trazendo versos doloridos sobre a sua condição social e a segregação que sofreu. A impressão é de que o poeta catarinense expressa o dilema referido acima, de lutar ou resignar-se. Ele parece “perceber” a sua condição de negro e marginalizado e a consequente dificuldade de obter o tão ansiado reconhecimento, mas mantém o seu projeto de notoriedade, motivado pela certeza de seu talento.

No caso de *Últimos Sonetos*, o “Cisne Negro” cede ao filósofo, mas é um falso consentimento. Ele compreende a condição de marginalização como predestinação em sua vida, mas se utiliza da dor como instrumento para alcançar o nirvana e a sublimação, mantendo a firme convicção de que permanecerá na eternidade por meio da arte. A resignação não é obtida em forma de disciplina de vida, como preferia Schopenhauer, mas a partir da dor levada ao limite do delírio e da loucura.

Entre esses dois momentos com Schopenhauer está a presença de Baudelaire, especialmente no livro *Faróis*, mas também em algumas passagens de *Broquéis* e *Últimos Sonetos*. Em versos destas obras, o catarinense aprofunda o discurso de

Broquéis de percepção da sua condição de negro e de marginalização, porém, assume o caráter de “assinalado”. Ele é o artista cujo sofrimento tem um propósito: a dedicação à arte. É a fase satânica de sua produção, agressiva, virulenta, sexual, de forte conotação social, mas também de absoluto isolamento. Cruz e Sousa aceita a condição de homem condenado e age com estoicismo a partir de um suposto pressentimento de vida sofrida, mas de redenção transcendental. É uma característica também marcante em Baudelaire, de autoflagelação, de desdém com o corpo e a natureza, enfim, com a realidade que pode ser percebida com os olhos.

Há, especialmente em *Faróis*, um desconsolo com o mundo que o cerca, onde o poeta assume o seu caráter de segregação social, ao investir em poemas que agridem os costumes da sociedade, como provocação pela marginalização a que foi levado, colocando-se como o artista enviado ao mundo para sofrer e ser perseguido.

Este período poético sob a égide de Baudelaire serve como ponte para o segundo embate com Schopenhauer, de *Últimos Sonetos*, citado acima. Antes de analisarmos pormenorizadamente esse percurso Schopenhauer-Baudelaire-Schopenhauer nos tópicos seguintes, é preciso esclarecer que a obra de Cruz e Sousa surge como uma evolução. Esse percurso que mencionamos, muitas vezes, se mistura nas obras. Não há uma separação nítida, mas uma lenta transformação, sempre mediada pelo dilema de enfrentamento ou de resignação.

2. O primeiro encontro com Schopenhauer

Arthur Schopenhauer nasceu em Dantzig, na Alemanha, no dia 22 de fevereiro de 1788, e viveu em um cenário histórico de decepções dos ideais, especialmente após a ascensão e decadência de Napoleão. Em 1815, quando o filósofo estava com 27 anos de idade, a Europa reuniu um exército multinacional para derrotar Napoleão na *Batalha de Waterloo*. Esse conflito bélico de grandes proporções trouxe uma mentalidade pessimista para a época. “Nunca a vida parecera tão desprovida de significado e tão miserável”. (DURANT, 1996, p. 287)

A partir da derrota de Napoleão e da reorganização da Europa sob o signo da Santa Aliança, a sensação entre os intelectuais do período era unívoca: o mundo é decepcionante para os homens. Assim, o caos da Europa refletia o caos e a injustiça do mundo, onde nenhuma felicidade poderia ser permitida. Esta foi a época dos chamados

pessimistas, como Schopenhauer (1788- 1860), Byron (1788-1824) e Leopardi (1798-1837).

Schopenhauer nasceu em uma família financeiramente resolvida, sendo filho de um comerciante e de uma escritora. A natureza de comerciante o tornou um homem prático, inclusive nos negócios, o que é bastante raro para um filósofo. O pai cometeu suicídio, a avó enlouqueceu e a mãe adotou o estilo de “vida livre”, tornando-se uma popular romancista de sua época. Schopenhauer e a mãe não se entendiam. Ele reagiu à mãe como Hamlet na peça de Shakespeare.

A sua obra exerceu grande atração nos simbolistas graças ao seu caráter estóico e decadente. Dois princípios norteiam o seu pensamento, a representação (tudo no mundo é apenas percepção, absolutamente tudo) e a vontade (força motora de todos os fenômenos que cercam o homem e principal responsável pela dor e pela infelicidade).

Todos os indivíduos são instrumentos da vontade, mas é possível dominar essa força. Assim, a vida é um eterno combate e a única saída para obter o que as pessoas chamam de “felicidade” é a resignação absoluta exemplificada pela vida dos anacoretas e ascetas.

Em síntese, o que move o homem é a vontade de viver ou simplesmente vontade. O homem quer e, por isso, sofre. Para Schopenhauer, todo o sofrimento do homem está relacionado ao querer, desde querer a materialidade até querer a eternidade. E o que gera o combate dentro de nós? A dor e o sofrimento. Assim, o homem precisa aniquilar a vontade e alimentar dentro de si o “não-querer”. “Quanto mais poderosa é a vontade, mais estrepitosa é a manifestação de sua luta consigo mesmo e, por consequência, maior é a dor”. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 414).

Por defender a resignação dos ascetas, Schopenhauer diz que é preciso ter “respeito pela dor”. A dor pode ser um caminho para atingir a resignação, a única felicidade possível. Schopenhauer cita como exemplos de “libertação” personagens históricos, como São Francisco de Assis e Buda.

No livro *A Arte de Ser Feliz* (máximas reunidas por Francisco Volpi e publicadas originalmente no Brasil em 2005), Schopenhauer apresenta o caminho para a felicidade. O livro funciona como um manual, no qual o filósofo alemão procura ensinar as pessoas a agir corretamente em relação ao próprio comportamento e com os outros. Para Schopenhauer, é possível, pelo que chama de engenho, enganar a dor, suprimi-la e obter a ausência de sofrimento, que é a felicidade relativa, a única possível.

Em primeiro lugar estaria o princípio segundo o qual a felicidade completa e positiva é impossível; em vez dela, pode-se esperar apenas um estado relativamente menos doloroso. A compreensão disso, porém, pode contribuir em muito para nos fazer desfrutar o bem-estar que a vida concede. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 4)

É a filosofia como exercício espiritual, como prática diária, buscando-se a vida mediana. O tormento está em querer e a sabedoria da vida em dosar esse querer, pois o total não-querer é impossível enquanto o corpo vive. Para Schopenhauer, a procura, portanto, deve ser apenas pelo bem-estar e o primeiro passo é encontrar a serenidade. O filósofo acrescenta que não há outra saída a não ser conformar-se, pois o destino não é nosso, o que afetaria qualquer plano de felicidade. Ele cita as palavras de Platão: “O homem sábio não persegue o que é agradável, mas a ausência de dor”. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 4)

Todos nós nascemos na Arcádia, todos viemos ao mundo cheios de pretensões de felicidade e prazer, e conservamos a esperança de fazê-las valer, até o momento em que o destino nos aferra bruscamente e nos mostra que nada é nosso, mas tudo é dele, uma vez que ele detém um direito incontestável não apenas sobre nossas posses e ganhos, mas também sobre nossos braços e nossas pernas, nossos olhos e nossos ouvidos, e até mesmo sobre nosso nariz no centro do rosto. A experiência vem em seguida e nos ensina que a felicidade e o prazer não passam de uma quimera, mostrada a distância por uma ilusão, enquanto o sonho, o sofrimento e a dor são reais e manifestam-se diretamente por si sós. (SCHOPENHAUER, 2005, p.8)

O filósofo vai adiante e critica as alegrias imaginárias e a preocupação com o futuro, que é incerto e depende do destino. “O homem deve saber o que quer e saber o que pode”. (SCHOPENHAUER, 2005, p.8). O simples querer e poder não são suficientes. Sem isso, sofrerá com a perseguição de seus demônios (fracassos) e pela inveja. Ao conhecer as nossas fraquezas, evitamos a dor. “Resignando-nos quanto ao que é inatingível”. (SCHOPENHAUER, 2005, p.18).

Outro aspecto destacado é a individualidade também na dor. “Dor é essencial à vida e, pelo seu grau, também determinada pela natureza do sujeito” (SCHOPENHAUER, 2005, p.25). Assim, as pessoas de gênio têm tendência a sofrer mais. Por isso, o filósofo acredita que o juízo pode evitar júbilos ou dores excessivas:

Reconhecemos que o melhor que o mundo nos pode oferecer é um presente suportável, tranquilo e sem dor; se isso nos é concedido,

sabemos apreciá-lo e cuidamos bem para não estragá-lo ansiando sem trégua alegrias imaginárias ou preocupando-nos temerosos com um futuro sempre incerto que, a despeito de nossos esforços, depende totalmente do destino. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 34)

A saúde também é importante para atingir a felicidade possível. “Um mendigo saudável é mais feliz que um rei doente... Nove décimos da nossa felicidade se devem à saúde”. (SCHOPENHAUER, 2005, p.54)

Assim, o conformismo é a única saída. As pessoas precisam aceitar cada acontecimento como necessário. Todo real, portanto, é necessário. O maior erro seria não aceitar o que somos e querer ser algo que não poderemos nunca em nossa vida.

O homem considera a liberdade como uma conquista, mas a experiência mostra o contrário. Ele sempre está sujeito à necessidade. Se a vontade, condição que move o ser humano, é necessidade, o mundo, portanto, é de sofrimento. O desejo é infinito e a possibilidade de realização é limitada. A felicidade é impossível enquanto estivermos sujeitos à vontade. O desejo realizado cria um novo desejo e, assim por diante, eternamente. Ou seja, formando uma “vontade faminta” (DURANT, 1996, p. 305)

A vida é má, porque a dor é seu estímulo e o prazer apenas uma simples cessação de dor. Schopenhauer assinala que o sofrimento é uma condição positiva (o homem percebe a dor e não a falta dela) e a felicidade negativa (o homem não percebe a felicidade, mas a ausência de dor). Quando a ausência de dor é prolongada, vem o tédio. Assim, quanto mais sucesso, mais tédio. “O tédio é o flagelo do mundo elegante”. (DURANT, 1996, p. 306)

A maior parte do sofrimento humano está no tempo: o retrospecto e a antecipação. “Morrer não é ruim, pensar na morte que é dolorido” (DURANT, 1996, p. 306). Não há felicidade absoluta porque a vida é guerra, luta e competição; vitórias e derrotas sucessivas. “O otimismo é uma zombaria amarga das desgraças do homem”. (DURANT, 1996, p. 308).

O único caminho está na sabedoria. O conhecimento é a ferramenta para controlar o desejo. O intelecto pode vencer a vontade, caso o homem use do engenho. Este é o segredo para a felicidade possível: controlar a nós mesmos. “A maior de todas as maravilhas não é o conquistador do mundo, mas o dominador de si mesmo”. (DURANT, 1996, p. 312).

2.1. Reação inicial ao pessimismo

A filosofia de Arthur Schopenhauer²⁹ exerceu grande influência sobre a obra dos simbolistas a partir de 1880. Não foi diferente com Cruz e Sousa, que provavelmente leu os livros *O mundo como vontade e representação* (1819) e *Parerga e Paraliponema* (1851), principais obras schopenhauerianas.

O filósofo ajudou a promover algumas rupturas na visão do poeta em relação à vida e também à carreira como literato. A ideia apresentada nas máximas sobre a felicidade, reunidas no livro *A arte de ser feliz*, obra publicada apenas em 2005 no Brasil, estava presente também nas outras publicações do filósofo, como *O mundo como vontade e representação* e *Parerga e Paraliponema*, pois representam máximas escritas pelo filósofo desde a sua juventude.

No entanto, o pensamento de Schopenhauer sobre a dor universal pode ser considerado o grande fator de encantamento no poeta de Desterro, até porque o sofrimento foi uma das principais temáticas da sua poesia.

No contato com a obra do filósofo alemão, podemos dividir a “reação” do “Cisne Negro” à filosofia do alemão em dois momentos distintos, que chamaremos de contestação oficial e falso consentimento. Neste capítulo, analisaremos essa primeira reação a Schopenhauer.

Ainda esperançoso com a “promessa de felicidade”, o poeta rejeitou com veemência a visão resignada da filosofia de Schopenhauer, de que nenhuma ventura seria possível ao homem, especialmente o homem com problemas físicos. Ele demonstra sua contrariedade “oficialmente” no artigo “Doença Psíquica”, publicado em março de 1892 na revista *Novidades*, no Rio de Janeiro.

Que mal vos fez a vida, ó serenos filósofos, para encherdes do mais negro Pessimismo, como de uma treva noturna e dolorosa e de um rio de sangue eternamente caudaloso?!

Para ti, Schopenhauer, a existência é a materialidade, o alimento, para ti, é apenas a necessidade de prevalecer na luta, a força para a função dos órgãos nervosos, o bem de que se propague à espécie; - enquanto que para outros, ó sombrios monges do Pensamento, o alimento é a

²⁹ Schopenhauer teve grande influência no espírito decadente, que representou o estágio inicial antes do Simbolismo. “O homem moderno é um entediado. Refinamento de apetites, de sensações, de gostos, de luxo, de prazeres, nevrose, histeria, hipnotismo, mortifonomania, charlatanismo científico, schopenhauerismo levado ao extremo, tais são os pródomos da evolução social”. (MOISÉS, 1966, p. 23)

lascívia, a lascívia da Carne, que fazia, desde os romanos, a carne viçosa e rica.

Basta, para ti, que o estômago metodicamente funcione, na normalidade cronométrica de um relógio, a fim de que tenhas a positiva segurança de que subsiste aos vermes e à seca dissecação dos fenômenos da natureza.

No entanto, para outros, o sentimento palatal educado, gozando o requinte das iguarias faustosas, de incomparáveis gourmandises, as vaporosas luminosidades de dourados vinhos, apenas, bastam para que os sonhos sejam felizes e o sorriso seja alegre.

Para esses, os alimentos, como no Oriente o fumo, têm insubstituíveis encantos, voluptuosas graças de viver, que afilam, acendem a imaginação, fazem abrir e flamejar por todos os pontos do mundo, infinitamente, os mais inauditos sóis do espírito.

Neles, é um fluído, um alado perfume de úmidas bocas purpúreas de rosa, de nêveos colos cor de camélia, de veludosos seios, macios como a alva plumagem fresca de um pássaro real; um amoroso ansiar de etéreos olhos de estrelas, atravessando em visão, claros e pesados de luz, com o brilho aceso e ardente de preciosas e raras pedrarias, a quase extinta noite de remota das recordações.

Para ti, Schopenhauer, os seres orgânicos não têm senão o caráter essencial da consciência vital e representam no mundo, funcionalmente, o mesmo valor dos elementos inorgânicos, químicos e físicos da terra.

Assim, a pedra, o fogo, o ar, a água, são tantas forças complexas da vida como o homem – ou labore pelo psiquismo, num século de livros, sob o complicado aparelho da ciência ou, simplesmente, ame, seja fator da evolução humana, dando forma do Amor ao princípio genesiaco da sensualidade.

Por isso, ó egrégio, magnificente filósofo alemão, eu, que no entanto sinto e percebo a sua radiante e clara verdade, que brilha e fere como as arestas agudas de um cristal, - verdade aceita pelos homens sob a nebulosa denominação de Pessimismo, - eu tenho tédio, profundo, supremo, e inesgotável tédio, vendo que a vida orgânica é toda ela adstrita à matéria, e que apenas, para ser feliz, nada mais é preciso do que ter a estrutura de um forte e belo animal, premunido de garras para o assalto, de dentes para devorar e com a regular circulação para o equilíbrio do coração e do cérebro. (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 723-724)

No texto, parece clara a crítica à postura excessivamente “pessimista” do filósofo. O poeta questiona os motivos da amargura e da frieza em relação aos seres humanos. Faz também uma clara referência aos seus problemas de saúde, ao ironizar que “para ser feliz, nada mais é preciso do que ter a estrutura de um forte e belo animal”. Contesta, neste primeiro momento, a perspectiva científica de Schopenhauer e a resignação perante as dificuldades materiais da vida. Quando questiona “Para ti, Schopenhauer, a existência é a materialidade, o alimento, para ti, é apenas a necessidade de prevalecer na luta...”, está clara a ressalva frente ao pragmatismo da vida. O filósofo é pessimista na medida em que considera infrutífera qualquer luta em favor da vitória a

partir de situações completamente adversas. Se o homem não pode saciar tal desejo, a regra sugerida é evitar o esforço na busca desse desejo. Afinal, seria lutar em uma batalha onde a derrota é certa.

O filósofo alemão respeita a dor como caminho para a sublimação total, mas, por outro lado, sugere a busca incessante pela não-dor, a partir do sentimento de resignação e da adoção de estratégias para evitar o sofrimento. Se o maior combate é travado dentro do homem, ele não pode esperar que o mundo que o cerca conspire a seu favor. É inútil essa guerra. Schopenhauer defende a dor como suporte para a resignação e um rigoroso autocontrole.

Cruz e Sousa está numa fase da vida em que ainda tem fé no futuro, principalmente a partir do talento que julga possuir acima da média e com a expectativa de publicação de seus dois primeiros livros, *Broquéis e Missal*, que iriam para o prelo no ano seguinte, em 1893. Ao ler Schopenhauer nesse momento, a indignação contra a possibilidade de vitória, mesmo que seja no sonho, na imaginação e na esperança, soam como dolorida verdade: “Eu tenho tédio, profundo, supremo, e inesgotável tédio, vendo que a vida orgânica é toda ela adstrita à matéria”. Cruz e Sousa não quer aceitar a prisão dessa única realidade possível, a que é vista com os olhos. Ele sonha com algo além, numa etapa de vida em que a dor leve ao nirvana, não pela resignação pura, mas pelo combate a partir da dor e do sofrimento. É um processo mais de purificação do que de letargia espiritual. “[...] éle que julga merecedores de perdão todos os crimes, possíveis de ressurreição todos os mortos do mundo do espírito, desde que sejam capazes simplesmente, mas sèriamente e iniludivelmente, de sentir e pensar”. (VITOR, 1969, p. 8)

Evaldo Pauli (2009) observa o otimismo do “Cisne Negro” em relação ao mundo que o diferencia do filósofo alemão: “Participa com Schopenhauer, enquanto admite esta dor universal. Discorda dele, enquanto deixa o seu pessimismo, para entender a dor à maneira de um esforço de luta, capaz de purificar e conduzir a bom termo” (Pauli, 2009). Existem duas fases evolutivas na metafísica da dor universal de Cruz e Sousa, como acrescenta Pauli:

O problema da dor via-o primeiramente em círculos menores, como o do negro, de onde participar no movimento abolicionista, ou como o de sua difícil ascensão pessoal, de onde perambular em busca de um emprego.

Depois tem a intuição da dor como um problema do homem em geral. Finalmente, passa a considerações eminentemente metafísicas

de toda a Natureza, como um todo em transformação, luta, sofrimento, para atingir um resultado maior (Pauli, 2009).

A presença de Schopenhauer em forma de leitura obsessiva é decisiva na mudança de foco. Neste momento, o poeta de Desterro ainda está ligado à tentação da “promessa de felicidade”. Persiste um olhar de otimismo, apesar das contingências como homem e como negro. Sua visão ainda está presa nas questões raciais e não na dimensão mais humana de dor, como é possível depreender do poema “Acrobata da Dor”, de *Broquéis*:

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

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

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

E embora caias sobre o chão, fremente,
Afogado em teu sangue estuoso e quente,
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.
(CRUZ E SOUSA, 2006,p. 89)

Os versos sugerem a dor como assunto pessoal, mesmo que abra espaço para analisar a dor humana de modo geral. O “tristíssimo palhaço” sugere o homem Cruz e Sousa humilhado e ironizado pela sociedade formada por brancos. Ele é o acrobata da dor. É o desespero de um negro ainda preso aos grilhões em uma sociedade pós-abolição.

Assim, ele não aceita nesse instante a sentença de Schopenhauer sobre a resignação. É um fardo muito pesado para carregar. Deveria ele se conformar com a condição de negro e de marginalizado? Não poderia. Ele lutou desde a juventude pela “promessa de felicidade” e nenhuma filosofia poderia mostrar o contrário. A luta também poderia ocorrer no campo externo, no palco de batalha dos homens. Por isso, o poeta catarinense enfrentou com sua poesia a classe dominante e assumiu a postura de assinalado.

Publicado em 1892, o artigo dedicado à Schopenhauer reproduzido acima foi escrito durante o combate dos “novos” contra os parnasianos, num momento de profunda disputa por espaço e de doloridos momentos de segregação racial e literária vividos pelo poeta.

O poeta catarinense não consegue, portanto, aceitar como “verdade científica” que a única saída é a resignação para aqueles homens naturalmente afeitos à frustração na vida; de que o combate único é travado dentro de nós; que o mundo exterior é uma fraude e uma busca inglória. Ele ainda sonha com a fama, com o sucesso e com a recompensa em vida, por mais que tente disfarçar essa esperança vã.

Por outro lado, o poema “Acrobata da Dor” pode ser considerado como um despertar para a sua condição de marginalização. Assumindo para si a condição de “tristíssimo palhaço”, de homem ridicularizado pela cor, pelas escolhas poéticas, pelo estilo de se vestir e por seu isolamento, o poeta parece chegar a uma encruzilhada: é o momento de se resignar e aceitar a impossibilidade de sucesso, como sugere Schopenhauer, ou de enfrentar a vida com estoicismo? É interessante imaginar esse debate interno no autor negro, sabendo de suas leituras frequentes de Schopenhauer.

Neste primeiro “confronto”, no entanto, há um olhar diferente em relação ao do filósofo alemão. Cruz e Sousa aceita essa premissa de que o mundo é de sofrimento, mas não desiste facilmente da “promessa de felicidade”, mesmo que ela exista apenas na eternidade com o reconhecimento posterior do seu talento.

Esse primeiro embate com Schopenhauer, o qual tem como culminância o texto “Doença Psíquica”, representa, na opinião de Pauli, o “início claro da virada de Cruz e Sousa para o simbolismo” (Pauli, 2009) e para a leitura de Baudelaire. É uma reflexão dolorida que Schopenhauer provoca e podemos acreditar que o dilema de lutar ou resignar-se aumenta no poeta. Ele insiste na “promessa de felicidade”, mas os dramas reais o encaminham para o segundo estágio desse combate com Schopenhauer, que ficará explícito nos *Últimos Sonetos*.

Se a regra do filósofo é a resignação, porque o combate é travado dentro de nós contra a dor, Cruz e Sousa, enfim, consente. No entanto, é um consentimento falso. A dor é universal, mas, ao invés da resignação, ela pode ser o combustível para a sublimação, o nirvana, a última esperança possível nessa busca doentia pela felicidade perdida. Veremos o segundo estágio desse embate com Schopenhauer adiante, mas antes há ainda a presença marcante de Baudelaire. Antes desse “reencontro” com o filósofo alemão, o poeta catarinense enfrenta um momento de revolta, ódio e rancor

contra a sociedade que lhe repeliu. Com o rótulo do “assinalado”, o “Cisne Negro” escreve versos agressivos, de cunho social e aumenta ainda mais o seu isolamento como homem e artista.

3. A influência de Baudelaire

A influência francesa marcou a cultura brasileira entre os anos 1870 e 1900. Além da arte de modo geral, o “afrancesamento” ocorreu nos hábitos dos brasileiros, especialmente das elites. Assim, os ecos de uma obra como *As Flores do Mal*, do poeta Charles Baudelaire, foram inevitáveis nas obras de vários poetas nacionais do período.

Gloria Carneiro do Amaral (1996, p. 30) assinala que é difícil renegar os respingos de Baudelaire nos poetas brasileiros a partir do século XVIII, desde Alberto de Oliveira, Augusto de Lima até Olavo Bilac: “Considerando-se epígrafes, traduções ou suspeitas, provavelmente ninguém estaria isento de uma relação – pelo menos de passagem – com a obra de Baudelaire”.

Cruz e Sousa é considerado pela crítica o poeta que sofreu maior influência de Baudelaire no Brasil, “daquele que seria o mais significativo dos leitores baudelarianos”. (RABELLO, 2006, p.193) A crítica percebeu a ligação temática e também de ordem pessoal entre os dois artistas:

Eram ambos marginalizados socialmente e afogavam-se em um mar de problemas financeiros que enfrentavam de cabeça erguida, mantendo sempre veemente dignidade. Na juventude, em fase de largueza, eram dândis elegantes, de vestimenta impecável e coletes acintosamente coloridos. (AMARAL, 1996, p. 234)

As semelhanças entre os dramas pessoais entre os dois poetas são costumeiramente apontadas. Cruz e Sousa sofreu inúmeras humilhações pela cor negra, como exemplifica o controvertido episódio da nomeação para promotor de Laguna e as críticas extraliterárias, baseadas no estigma da pele e da origem, já citadas anteriormente.

Em Baudelaire, a “dor espiritual” está basicamente relacionada à conflituosa relação que o poeta francês manteve com a sua mãe, Caroline, como assinala Ivan Junqueira (1985, p. 46) no prefácio da tradução de *As Flores do Mal*: “Estivesse vivo em fins do século XIX, Baudelaire teria sido um dos mais paradigmáticos pacientes de Freud, a própria encarnação do complexo de Édipo”. Baudelaire, na infância, não

aceitou o segundo casamento da mãe, mantendo até o final da vida uma relação turbulenta com sua progenitora, o que provocou marcas irreparáveis no espírito do artista.

O poeta catarinense teria conhecido a obra de Baudelaire em 1889, por intermédio de Gama Rosa, em breve passagem pelo Rio de Janeiro. É inegável a empolgação do “Cisne Negro” ao ler o poeta francês, o que pode ser comprovado com a verdadeira louvação feita pelo catarinense ao chamar o autor de *As Flores do Mal* de “belo Charles voluptuoso e melancólico” ou “profundo e lívido de clara e deslumbradora beleza” (MURICY, 2006, p. 34).

Cada um em seu país, Cruz e Sousa e Baudelaire são considerados também elos da corrente que levou à poesia moderna, como adiantou Nestor Vítor já em 1927.

A obra de Cruz e Sousa – basta isso, não é a dos parnasianos – entronca com a poesia atual do Ocidente. Ele é mais “futurista” no alto sentido da palavra, do que muitos futuristas de hoje. É o que acontece com Edgard Poe, com Whitman, nos Estados Unidos, com Baudelaire, com Verlaine, com Mallarmé, na poesia francesa. Porque, como estes, disse o muito bem o Sr. João da Silva, falando de Baudelaire, ele, com seu subjetivismo emocional, “reintegrou a poesia, definitivamente, nos seus legítimos domínios”. O alcance da obra de Cruz e Sousa, no Brasil, está nesse golpe de gênio. Todo movimento poético vanguardista atual tende para essa libertação, cada vez maior, da poesia, tirando-lhe toda ganga da literatura possível. (VÍTOR, 1979 apud AMARAL, 1996, p.235)

O estudioso francês Roger Bastide, um dos responsáveis pela reabilitação crítica de Cruz e Sousa, fez um estudo específico sobre o paralelismo entre as obras de Baudelaire e do poeta catarinense. No ensaio, ele aponta temas comuns a ambos os artistas, como “a mulher de cor, a cabeleira, o vinho, a putrefação, as correspondências e a maldição do poeta”. (AMARAL, 2006, p. 241). No estudo, Bastide se aprofunda nas questões que envolvem a marginalização de Cruz e Sousa.

O enfoque de Roger Bastide é interessante por apontar como diferença a conotação social, o grito de raça oprimida de que se reveste na obra de Cruz e Sousa. Aspecto peculiar que confere originalidade à assimilação do tema baudelariano pelo poeta catarinense. (AMARAL, 1996, p. 241)

O exemplo apontado por Roger Bastide é o texto “Emparedado”, no qual Cruz e Sousa “metamorfoseou assim seu processo racial em revolta estética, seu isolamento étnico num isolamento de poeta, a barreira da cor na barreira dos filisteus contra os artistas puros”. (BASTIDE, 1943 apud AMARAL, 1996, p.242)

Bastide assinala que Cruz e Sousa se aproveita da temática baudelairiana, da revolta do artista, expressando-a como revolta do humilhado pela raça, no que o poeta catarinense buscaria a “aspiração de arianizar-se”. (AMARAL, 2006, p. 286). Portanto, a reflexão parte do pressuposto de que Cruz e Sousa não se sentia negro, mas “sabia-se negro”. “Educado por brancos, no meio de brancos, na verdade ele é um branco num corpo negro”. (AMARAL, 1996, p. 286).

Andrade Muricy (2006, p. 240) também percebeu os reflexos da obra de Baudelaire em Cruz e Sousa. O crítico assinala que as leituras que o “Cisne Negro” encontrou no autor de *As Flores do Mal* fizeram parte do contexto que forjou o artista, porém, ele atribui a originalidade do brasileiro “à sua existência e personalidade”.

Gloria Carneiro do Amaral (1996) comparou didaticamente várias poesias de Cruz e Sousa e Baudelaire, encontrando muitas ressonâncias da obra do francês na do brasileiro. Porém, Amaral assinala que as influências, na verdade, não partem diretamente apenas do artista francês; mas manifestam também leituras que o catarinense fez de outros autores que haviam lido Baudelaire no Brasil, como Teófilo Dias. Amaral explica essa influência indireta apontando, por exemplo, o trato à mulher:

Assim, os elementos baudelarianos que surgem no tratamento da figura feminina constroem-se não só a partir da leitura do poeta francês, mas também dos baudelarianos dos decênios anteriores, encontrando o veio da poesia realista urbana e acentuando aspectos da luxúria e de sensualismo na descrição da mulher. (AMARAL, 1996, p. 248).

Amaral encontra essas ressonâncias de Baudelaire em vários poemas e em algumas em prosa de Cruz e Sousa, além do tema da mulher, outras como o vinho, a putrefação, a predestinação, a originalidade, a angústia da criação até o satanismo. Porém, é na referência às semelhanças que Amaral, citando novamente Bastide, destaca essa característica-chave que une os dois artistas, mais do que simplesmente a temática semelhante. Cruz e Sousa apropriou-se com força da idéia de Baudelaire de um homem “assinalado”, da “maldição do poeta”. Por ser negro, Cruz e Sousa encontrou nesse pensamento baudelariano a justificativa para a sua dor e para o seu sofrimento.

Consciente dos problemas enfrentados por um negro alforriado numa sociedade escravocrata, Cruz e Sousa estende a concepção baudelariana do artista amaldiçoado, anatemizado, ao seu problema racial. Artista amaldiçoado pela maternidade em “As Flores do Mal”, na obra cruz-sousiana, ele é réprobo social que ousa erguer-se contra o Estabelecido.

Para impor-se, não buscará uma arte própria de raça, mas procurará transcender dentro do círculo da arte ariana. Em seu estudo sobre Baudelaire e Cruz e Sousa, Roger Bastide examina essa trajetória. A diferença que se estabelece no tema comum do poeta maldito é o grito de raça oprimida. (AMARAL, 1996, p. 285).

A teoria de Amaral é a de que Cruz e Sousa se apropriou de algumas convicções do francês, “aclimatando” para a sua realidade a problemática do “poeta amaldiçoado”. Enquanto Baudelaire diz que o homem (a matéria) está presa ao tempo, sendo este o seu inimigo que “corrói e suga-lhe o sangue”, o poeta catarinense afirma que a matéria – no seu caso específico – expressa-se pela cor, transformando-o no “Assinalado emparedado da raça”.

Se a temática erótica baudelariana foi conveniente para os poetas do decênio de 70 desafiarem as convenções e moldes vigentes de sua época, se foi instrumento que permitiu à poesia libertar a imagem feminina dos véus pundonorosos do Romantismo, Cruz e Sousa, preocupado com a essência da poesia e com a criação de novas formas soube ver que a poética baudelariana abria possibilidades para que o Assinalado alcançasse novos vãos. (AMARAL, 1996, p. 286).

No texto “Emparedado”, Cruz e Sousa parece explicar essa sua visão frente aos dramas da raça e à condição de “poeta amaldiçoado”. No seu caso, a maldição vem da cor negra no “espírito” de um branco. Portanto, o poeta negro apropria-se de uma idéia de Baudelaire utilizada em um outro contexto, transformando-a na sua própria condição de homem sofrido e torturado pelas circunstâncias do mundo.

Artista! Pode lá isso ser se tu és d'África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuada de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia! A África arrebatada nos ciclones torvelinhantes das Impiedades supremas, das Blasfêmias absolutas, gemendo, rugindo, bramando no caos feroz, horrído, das profundas selvas brutas, a sua formidável dilaceração humana! A África laocoônica, alma de trevas e de chamas, fecundada no Sol e na Noite, errantemente tempestuosa como a alma espiritualizada e tantálica da Rússia, gerada no Degredo e na Neve - pólo branco e pólo negro de Deus!

Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá no fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos, tetricamente fulminada pelo banzo mortal; (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 672)

Eduardo Portella destaca igualmente essa apropriação feita por Cruz e Sousa. Ele encontra sinais claros da obra do francês na poesia do “Cisne Negro”, mas assinala que o autor catarinense transfigurou o Simbolismo eminentemente francês em uma “nota tipicamente brasileira de um movimento que era francês”. (AMARAL, 1996, p. 239).

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. Mesmo dos que, como Baudelaire, exerceram real influência no poeta. (PORTELLA apud AMARAL, 1996, p. 239).

Essa relação temática e espiritual entre os dois poetas, porém, foi alvo de ataques de alguns estudiosos brasileiros, especialmente de José Veríssimo. Mesmo reconhecendo o diálogo entre os versos e prosas dos artistas, o crítico é duro especialmente com Cruz e Sousa, ao considerar o catarinense como uma “imitação falha” do artista francês. Veríssimo, entretanto, não aprofunda o que considera “imitação falha” praticada por Cruz e Sousa. O crítico é conhecido por sua ferocidade contra a obra do “Cisne Negro”. Essa postura desabonadora tem relação direta com o pensamento de Veríssimo em relação às obras de um país em formação:

No Brasil, porém, o simbolismo é um fato de imitação internacional e, em muitos casos, desinteligente. Absolutamente não corresponde a um movimento de reação mística ou sensualista, individualista ou socialista, anarquista, niilista e até clássica como na Europa; um movimento em suma que é já a resultante de um lado de revolta contra a organização social, provada incapaz de satisfazer às legítimas aspirações e necessidades do indivíduo, de outro do esgotamento (sic) do naturalismo e do parnasianismo. (VERÍSSIMO, 1976, p. 79).

Cruz e Sousa foi um ávido leitor das experiências poéticas. Talvez, esse seja o principal motivo de descontentamento no crítico. É fato que o poeta negro utilizou várias temáticas estrangeiras em sua obra, especialmente baudelairianas. Porém, o catarinense se apropriou e transfigurou a experiência literária retirada de *As Flores do Mal*, construindo uma obra única que o tempo e o esforço imemorial do amigo Nestor Vítor imortalizaram. Assim, Cruz e Sousa carrega sobre si a imagem de Baudelaire ou seria um Baudelaire brasileiro, como sugeriu o peruano Ventura García Calderon, ao considerar Cruz e Sousa, segundo as palavras glosadas por Andrade Muricy (2006, p.

45), “comparável a Baudelaire sem que o mundo o saiba, porque escrevia em português”.

3.1. O poeta assinalado

É inegável, portanto, a influência de Baudelaire na fase inicial de Cruz e Sousa e na sua formação como poeta autêntico. O escritor catarinense apropriou-se de algumas ideias do francês e trouxe essas reflexões artísticas para o contexto social tipicamente brasileiro.

Essa “aclimatação” que revoltou os críticos da época pode ser explicada, pois sua origem está basicamente focada no caráter de marginalização do poeta negro. Assim como a dolorosa existência é inseparável de Baudelaire (JUNQUEIRA, 1985, p. 45), o mesmo ocorre em Cruz e Sousa.

Consideramos a condição de “poeta assinalado” a principal marca da presença de Baudelaire. O “Cisne Negro” transmite a sensação de que se reconheceu como homem condenado ao sofrimento e que a única saída possível desse terror diário que sua vida foi era a possibilidade de dedicar-se à arte, buscando uma suposta recompensa etérea.

É muito forte nos versos do catarinense, a partir de um certo momento de sua obra, esta consciência de que a felicidade tão ansiada nunca virá e de que é uma pessoa “assinalada” pelo mundo para enfrentar e conviver com a dor. O que era pressentimento no início, transforma-se em certeza, especialmente nos *Últimos Sonetos*.

As razões desse sentimento intuitivo são conhecidas: a questão da cor e a perseguição dos inimigos dentro do campo da literatura. No entanto, Cruz e Sousa não é um sofredor voluntário. Ele, no íntimo, queria a redenção pública e o reconhecimento do seu talento em vida. Essa resignação que o aproxima de Schopenhauer foi obtida a partir de um longo processo de sofrimento. Nos *Últimos Sonetos*, o poeta ainda não admite a sua derrota. Se a felicidade não veio na vida, virá na imortalidade. A dor foi um instrumento apenas.

Essa predestinação ou condenação é explícita em vários poemas de Cruz e Sousa. “Clamando”, de *Broquéis*, é um exemplo dessa condição de “assinalado” que percorre toda a obra do catarinense:

Bárbaros vãos, dementes e terríveis
Bonzos tremendos de ferrenho aspeto,
Ah! deste ser todo o clarão secreto
Jamais pôde inflamar-vos, Impassíveis!

Tantas guerras bizarras e incoercíveis
No tempo e tanto, tanto imenso afeto,
São para vós menos que um verme e inseto
Na corrente vital pouco sensíveis.

No entanto nessas guerras mais bizarras
De sol, clarins e rútilas fanfarras,
Nessas radiantes e profundas guerras...

As minhas carnes se dilaceraram
E vão, das ilusões que flamejaram,
Com o próprio sangue fecundando as terras...
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 68)

A referência às guerras pessoais é clara no verso “Tantas guerras bizarras e incoercíveis”, mas também a condição de homem condenado ao sofrimento em “As minhas carnes se dilaceraram”. É o sangue do poeta que fecunda as terras. Esse caráter de autoflagelação, de artista que está condenado ao sofrimento e à condição de perseguição na sociedade, está em vários poemas, como também em “Sem Esperança”, de *Faróis*:

Ó cândidos fantasmas da Esperança
Meigos espectros do meu vão Destino,
Voltei a mim nas leves ondas do Hino
Sacramental de Bem-Aventura.

Nas veredas da vida a alma não cansa
De vos buscar pelo Vergel divino
Do céu sempre estrelado e diamantino
Onde toda a alma do Perdão descansa.

Na volúpia da dor que me transporta,
Que este meu ser transfunde nos Espaços,
Sinto-te longe, ó Esperança morta.

E em vão alongo os vacilantes passos
À procura febril de tua porta,
Da ventura celeste dos teus braços.
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 117)

Neste poema está, ao mesmo tempo, o caráter de homem assinalado e a esperança de redenção nos mistérios etéreos. O pressentimento remetido pelo verso “Meigos espectros do meu vão Destino” contrapõe com a esperança de redenção futura,

na eternidade, “Onde toda a alma do Perdão descansa”. O caráter de assinalado está presente ainda nos *Últimos Sonetos*, no poema “Vida Obscura”:

Ninguém sentiu o teu espasmo obscuro,
Ó ser humilde entre os humildes seres.
Embriagado, tonto dos prazeres,
O mundo para ti foi negro e duro.

Atravessaste num silêncio escuro
A vida presa a trágicos deveres
E chegaste ao saber de altos saberes
Tornando-te mais simples e mais puro.

Ninguém te viu o sofrimento inquieto,
Magoado, oculto e aterrador, secreto,
Que o coração te apunhalou no mundo.

Mas eu que sempre te segui os passos
Sei que cruz infernal prendeu-te os braços
E o teu suspiro como foi profundo!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 181)

Podemos ainda mencionar nesse contexto os já citados “Emparedado”, de *vocações*, e também o “O Assinalado”, de *Últimos Sonetos*. Esse sentimento de predestinação foi buscado em Baudelaire. A impressão é que o poeta “comungou” espiritualmente com essa condição de artista, expressa pelo poeta francês no poema “O Heautontimoroumenos”, de *As Flores do Mal*:

Sem cólera te espancarei,
Como o açougueiro abate a rês,
Como Moisés à rocha fez!
De tuas pálpebras farei,

Para meu Saara inundar,
Correr as águas do tormento.
O meu desejo ébrio de alento
Sobre o teu pranto irá flutuar

Como um navio no mar alto,
E em meu saciado coração
Os teus soluços ressoarão
Como um tambor que toca o assalto!

Não sou acaso um falso acorde
Nessa divina sinfonia,
Graças à voraz Ironia
Que me sacode e que me morde?

Em minha voz ela é quem grita!

E anda em meu sangue envenenado!
Eu sou o espelho amaldiçoado
Onde a megera se olha aflita.

Eu sou a faca e o talho atroz!
Eu sou o rosto e a bofetada!
Eu sou a roda e a mão crispada,
Eu sou a vítima e o algoz!

Sou um vampiro a me esvaír
- Um desses tais abandonados
Ao riso eterno condenados,
E que não podem mais sorrir.
(BAUDELAIRE, 1985, p. 307, tradução de Ivan Junqueira)³⁰

30

LXXXIII
O HEAUTONTIMOROUENOS

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, comme un boucher,
Comme Moïse le rocher!
Et je ferai de ta paupière,

Pour abreuver mon Saharah,
Jaillir les eaux de la souffrance.
Mon désir gonflé d'espérance
Sur tes pleurs salés nagera

Comme un vaisseau qui prend le large,
E dans mon coeur qu'ils souleront
Tes chers sanglots retentiront
Comme un tambour qui bat la charge!

Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie
Qui me secoue et qui me mord ?

Elle est dans ma voix, la criarde!
C'est tout mon sang, ce poison noir!
Je suis le sinistre miroir
Où la mégère se regarde.

Je suis la plaie et le couteau!
Je suis le soufflet et la joue!
Je suis les membres et la roue,
Et la victime et le bourreau!

Je suis de mon coeur le vampire,
- Un de ces grands abandonnés
Au rire éternel condamnés,
Et qui ne peuvent plus sourire!
(BAUDELAIRE, 1985, p. 306)

Baudelaire “é o rosto e a bofetada”. É o homem assinalado para a exceção, que prefere o mundo artificial ao natural; o sonho à realidade; a suposta eternidade à cruel existência. Cruz e Sousa também adotou essas preferências, mas não por escolha própria, mas por determinação do mundo em que viveu. Não podemos esquecer jamais as condições sociais que envolveram a vida do catarinense. Esse isolamento ou distanciamento da realidade não foi voluntário. Talvez, este seja o principal erro dos primeiros críticos. A poesia de Cruz e Sousa é baseada nas experiências, nas dores reais e não imaginárias, nas quais a busca pelo transcendental apresentou-se como única alternativa para amainar as dores internas.

É inegável que a questão da cor provocou um grande e conflituoso embate interno no poeta, que viveu entre o desejo de renegar a própria raça e a intenção clara de contrariar as classes dominantes, reforçando a condição de negro, seja com a sua postura ou com a escolha do seu estilo poético.³¹ Assim, a arte torna-se o grande refúgio para um homem aprisionado por convenções externas. A realidade é cruel, o mundo de cá é incômodo e incongruente.

Se a vida real é insuportável, injusta, resta apenas a esperança de cumprir a “promessa de felicidade” na eternidade. O “mundo é mal”, sugeriu Baudelaire, (JUNQUEIRA, 1985, p. 88) e Cruz e Sousa assimilou essa sugestão, vociferando contra a realidade atroz que o aprisionava, em “Ódio Sagrado”, de *Últimos Sonetos*:

Ó meu ódio, meu ódio majestoso
Meu ódio santo e puro e benfazejo.
Unge-me a fronte com o teu grande beijo,
Torna-me humilde e torna-me orgulhoso.

Humilde, com os humildes generoso,
Orgulhoso com os seres sem Desejo,
Sem Bondade, sem Fé e sem lampejo
De sol fecundador e carinhoso

Ó meu ódio, meu lábaro bendito
Da minha’alma agitado no infinito,
Através de outros lábaros sagrados,

Ódio são, ódio bom! sê meu escudo
Contra os vilões do Amor, que infamam tudo,
Das sete torres dos mortais Pecados!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 211)

³¹ Ivone Daré Rabello entende que a escolha de Cruz e Sousa pelo simbolismo tem conotação mais social do que poética. Foi uma forma encontrada pelo autor para contrariar ainda mais a classe dominante, pela qual foi estigmatizado e marginalizado.

Esse ódio está relacionado à questão social, não se trata de uma escolha voluntariamente poética. Acatou o ponto de vista de Baudelaire em relação ao mundo cruel, pois essa visão poética do francês, motivada também por questões pessoais, relativas ao relacionamento conflituoso com a mãe, mas também por postura poética mais definida, reverberava a realidade sentida na pele num país que não aceitava a obra do catarinense. “O cenário pós-Abolição não alterara em nada a face escravocrata do sistema, e a vida cultural da metrópole apenas respirava aparência moderna.” (RABELLO, 2006, p. 94)

Esse poema também remete aos ataques dos críticos, especialmente parnasianos, que dominavam a imprensa. O ódio serve de alimento; é uma estranha motivação para enfrentar a atroz realidade de homem segregado. Ao mesmo tempo em que sugere seus dramas reais, também busca consolo nas correspondências como o invisível e o eterno. É uma nova ressonância com Baudelaire, como podemos ver neste trecho do conhecido poema “Bênção”, de *As Flores do Mal*:

"Bendito vós, Senhor, que dais o sofrimento,
esse óleo puro que nos purga as imundícias
como o melhor, o mais divino sacramento
e que prepara os fortes às santas delícias!

Eu sei que reservais um lugar para o Poeta
Nas radiantes fileiras das santas Legiões,
E que o convidareis à comunhão secreta
Dos Tronos, das Virtudes, das Dominações.

Bem sei que a dor é nossa dádiva suprema,
Aos pés da qual o inferno e a terra estão dispersos,
E que, para talhar-me um místico diadema,
Forçoso é lhes impor os tempos e universos.

Mas nem as jóias que em Palmira reluziam,
As pérolas do mar, o mais raro diamante,
Engastados por vós, ofuscar poderiam
Este belo diadema etéreo e cintilante;

Pois que ela apenas será feita de luz pura,
Arrancada à matriz dos raios primitivos,
De que os olhos mortais, radiantes de ventura,
Nada mais são que espelhos turvos e cativos!"

(BAUDELAIRE, 1985, p. 109-111, tradução de Ivan Junqueira)³²

³² BÉNÉDICTION

- “Soyez beni, mon Dieu, qui donnez la souffrance

O poeta francês alimenta desdém pela vida real e acredita que há um lugar para o poeta que souber utilizar a dor e o sofrimento como alimentos. “O Cisne Negro” parece ter interpretado esse poema como um lenitivo para as suas mazelas. Se a dor pode ser usada a favor, por que não fazê-lo? A leitura de Baudelaire representa, ao nosso modo de ver, uma grande reviravolta de Cruz e Sousa. Não seria mais a vida o seu campo de batalha, como tanto insistiu na mobilização em torno dos “novos”. A arte seria o seu refúgio da dor e do seu rancor social. (RABELLO, 2006, p. 97). No trabalho como artista estaria a felicidade e não mais na realidade dos homens ruins.

Caberia ao poeta a função de atuar como esgrimista. Os versos seriam o seu florete. Como “assinalado”, o artista deveria aceitar a sua realidade, utilizar a dor como instrumento e abandonar os desejos mesquinhos da realidade. É a regra principal do autor de *As Flores do Mal*: o mundo é ruim, a esperança está na eternidade. Cruz e Sousa dialoga com Baudelaire no poema *A arte*, correspondente de *O sol*, do poeta francês. Na comparação dos versos é possível perceber essa apropriação do conceito de estranho esgrimista do autor francês:

A arte

Como eu vibro este verso, esgrimo e torço,
Tu, Artista sereno, esgrime e torce:

Comme un divin remede à nos impuretés
Et comme la meilleure et la plus pure essence
Qui prepare les forts aux saintes voluptés!

Je sais que vous gardez une place au Poëte
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations.

Je sais que la douleur est la noblesse unique
Où ne mordront jamais la terre et les enfers,
Et qu'il faut pour tresser ma couronne mystique
Imposer tous les temps et tous les univers.

Mais les bijoux perdus de l'antique Palmyre,
Les métaux inconnus, les perles de la mer,
Par votre main montés, ne pourraient pas suffire
A ce beau diadème éblouissant et clair;

Car il ne sera fait que de pure lumière,
Puisée au foyer saint des rayons primitifs,
Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,
Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs!”
(BAUDELAIRE, 1985, p. 108-110)

Emprega apenas um pequeno esforço
mas sem que a Estrofe a pura idéia force.

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

[...]

Essa bravura atlética e leonina
só podem ter artistas deslumbrados
que souberam sorver pela retina
a luz eterna dos glorificados
(CRUZ E SOUSA, 2006, p.386)

O sol

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a só a minha estranha esgrima
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.

[..]

(BAUDELAIRE, 1985, p. 319, tradução de Ivan Junqueira)³³

Nos dois poemas, a temática é a mesma. Está presente a busca pelo esforço intelectual dos simbolistas, da dedicação à perfeição da arte, numa busca disciplinada pela perfeição da rima. Podemos perceber claramente o conceito de assinalado, do poeta que mesmo no meio da tormenta humana, em pardieiros e subúrbios, busca “em cada canto os acasos da rima”.

³³ LE SOLEIL

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à fastasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Hertant perfois des vers depuis longtemps rêvés.

(...)

(BAUDELAIRE, 1985, p. 318)

Baudelaire defende a exploração do íntimo humano. Assim, o poeta é o esgrimista. A metáfora representa o combate com o mundo real, confrontado com a espiritualidade, encontrando nas calçadas os correspondentes para imagens da alma, do sonho e do mundo transcendente.

Cruz e Sousa adota a mesma condição de esgrimista. O papel do artista iluminado, predestinado, com “nervos, sangue e músculos”, que percorre o mundo com o objetivo de desvendar os mistérios mais íntimos do homem, em busca da beleza, da totalidade e da perfeição exprimidas pelo verso. No entanto, não é qualquer artista. É aquele que consegue “sorver pela retina a luz eterna dos glorificados”.

Os dois poemas sugerem a busca pela idealização em detrimento dos dissabores reais. O mundo visível, de infelicidades reais e palpáveis, é substituído pelo ideal e pelo anseio perdido, na “atmosfera das ‘correspondências’ baudelarianas – entendidas quer como procedimentos como a sinestesia, quer, principalmente, como aspiração à idealidade”. (RABELLO, 2006, p. 102-102)

O catarinense experimenta o gosto atroz da dúvida e a suspeita de que a “promessa de felicidade”, de fato, não virá como ele tanto ansiava desde a infância. O poema “A Arte”³⁴, reproduzido acima, representa essa percepção de impotência frente às dificuldades reais do mundo e sua aposta exclusiva na arte como único refúgio:

... o poema figura a condição dilacerada de Cruz e Sousa, que já se dera conta de que seu desejo de glória por via da cultura ou de cooptação/aceitação estava destinado ao fracasso. A aprendizagem, com raízes em certa compreensão de seu tempo, firmava nele a idéia de que a obscuridade, que já percebia inevitável, poderia encontrar resposta no culto de uma certa arte que desse espaço, tenso, à representação do rancor real e do anseio de liberdade. Os sonhos bem concretos da fama e do reconhecimento social, frustrados, remanejavam-se e encontravam seu lugar na poética enigmática. (RABELLO, 2006, p. 104).

A felicidade na vida real, portanto, é impossível. Resta a esperança de ventura na eternidade, na sublimação, no nirvana e na volta à vida orgânica, ou seja, ao nada. Baudelaire e Cruz e Sousa dialogam nesse ponto de vista soturno. Para o poeta francês, a imaginação e o sonho são os únicos caminhos possíveis para obter esse intento. É

³⁴ Apesar de citado pelos biógrafos e estudiosos da obra de Cruz e Sousa, este poema já citado anteriormente neste trabalho não foi incluído em nenhuma obra organizada pelo próprio poeta, talvez devido ainda aos seus tons parnasianos, sendo publicada apenas nas Obras Completas.

preciso destruir a prisão do tempo, como sugere no poema em prosa “O Quarto Duplo”, de *Pequenos poemas em prosa/Spleen de Paris*:

Oh! Sim! O tempo reapareceu; o Tempo agora reina soberano; e com o hediondo velho voltou todo o seu demoníaco cortejo de Lembranças, Desgostos, Espasmos, Medos, Angústias, Pesadelos, Raivas e Neuroses.

Asseguro que os segundos agora são forte e solenemente acentuados, e cada um deles, brotando do relógio, diz: “Sou a Vida, a insuportável, a implacável Vida!” (BAUDELAIRE, 1988, p. 31, tradução de Dorothée de Bruchard)³⁵

Cruz e Sousa, no poema “Alucinação”, de *Últimos Sonetos*, também questiona o tempo e seu caráter destruidor das possibilidades de felicidade no mundo real. É a virada nítida para o transcendentalismo e para volta à matéria. Com o sofrimento, a perseguição dos adversários, a falta de reconhecimento e os problemas de saúde, não há motivos para vangloriar a sucessão ou a duração, as duas principais faces do tempo. Ao poeta, resta sonhar com o dia em que o mundo deixará de resistir e reste a possibilidade de imortalidade. A única esperança de felicidade está no nirvana, nos turbilhões misteriosos do mar:

Para onde tudo vai, para onde tudo voa,
Sumido, confundido, esborado, à toa,
No caos tremendo e nu dos tempos a rolar?

Que Nirvana genial há de engolir tudo isto –
- Mundos de Inferno e Céu, de Judas e de Cristo,
Luas, chagas de sol e turbilhões de Mar?!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 180)

Os sonhos frustrados no mundo real tornam o autor descrente na “promessa de felicidade” enquanto indivíduo. Ele compreendeu as vicissitudes do seu tempo, ou seja, a dificuldade de ser negro em um país onde a pós-Abolição apenas ocorreu no papel e não na prática. Resta, portanto, a idealidade, o sonho, a esperança de sublimação e o

³⁵ LA CHAMBRE DOUBLE

Oh! oui! le Temps a reparu; le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d’Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.

Je vous assure que les secondes maintenant sont fortement et solennellement accentuées, et chacune, en jaillissant de la pendule, dit: - “Je suis la Vie, l’insupportable, l’implacable Vie!”
(BAUDELAIRE, 1988, p. 32)

reconforto da imortalidade na arte. “Dentro do seu sofrimento, em meio de um terrível drama, não o abandonava, nunca, a certeza de que, vencido pela vida, era no entanto um triunfador nas letras”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 206)

Apesar desse “despertar”, o poeta catarinense mantém o velho dilema, entre resignar-se ou ainda acreditar. Em vários poemas de *Últimos Sonetos*, ele demonstra claramente que não consegue abrir mão do desejo de redenção, de recompensa, mesmo que isso ocorra após a morte. É uma incrível luta interna até o fim e também uma tentativa de utilizar a dor a seu favor, mas também um grito de desespero, de quem entendeu seu lugar na sociedade, mas que ainda espera algo por vir. Essa sede do transcendental, muito debatida entre os críticos, será analisada no último capítulo deste trabalho, quando há o “reencontro” com Schopenhauer.

4. Reação de revolta e ódio

Com as críticas violentas à sua obra, fruto máximo de sua profissão de fé, o sonho de felicidade torna-se pesadelo. Nem mesmo o talento foi suficiente para obter o reconhecimento. Alimentado pelo sentimento de “assinalado”, buscado em Baudelaire, o poeta entra em uma fase de poemas agressivos, como se quisesse hostilizar a sociedade que o repeliu. Os adversários teriam motivos para considerá-lo “inimigo”.

Antes do tom mais pacífico, de resignação, em *Últimos Sonetos*, há a fase de crítica de *Faróis*. A representação artística transforma-se em campo de batalha, em arma do seu rancor e também em refúgio contra a marginalização e a estigmatização da cor. A dor seria transformada em glória (RABELLO, 2006, p. 96)

A partir das frustrações no Rio de Janeiro e também com as transformações provocadas pela leitura de Baudelaire, sua poesia ganha o tom do rancor e a “promessa de felicidade” torna-se “dúvida de felicidade”. Na intenção de voltar-se totalmente contra a classe dominante, a poesia de Cruz e Sousa satiriza e critica o Parnasianismo, reforçando os laços com o Simbolismo, sempre à sombra de Baudelaire, em um distanciamento do mundo da mera existência.

Assim, as escolhas poéticas estão fundamentadas, basicamente, na frustração pessoal e social do poeta. A partir da “descoberta” de seu lugar na sociedade brasileira da época, na condição de negro, pobre e marginalizado, o autor negro volta sua poesia para o ódio, o rancor e a provocação completa do sistema vigente. O poeta catarinense traz para o cenário local a arte de afronta dos franceses. No entanto, ele é um “rebelde

com causa”. Suas escolhas poéticas estão fundamentadas na sua trajetória pessoal. Seu campo de inspiração é a vida. “Sua obra não é apenas livro, é a sua vida de todas as horas, de todos os instantes”. (VÍTOR, 1969, p. 04)

A poesia de afronta está relacionada diretamente às frustrações como homem, como um brasileiro negro, iludido pela “promessa de felicidade” na sociedade pós-Abolição. Ciente da sua capacidade intelectual, ele percebe sua similaridade com as outras pessoas, mas também a sua cruel diferença.

A revolta é, acima de tudo, histórica. Como forma de provocação, apostou em temas fora da ordem, explorando o ódio, o rancor, a angústia e também o aspecto imoral, trazendo para a poesia nacional símbolos utilizados por Baudelaire, como a putrefação, o demoníaco, os vermes, a carniça e o lesbianismo. Mais do que artística, sua estratégia poética representa um grito de desespero de um homem que se sente à margem da sociedade brasileira da época, sem nenhuma esperança de reconhecimento ou de redenção em vida. Em “Visão”, a arte é comparada à noiva de Satanás:

Noiva de Satanás, Arte maldita,
Mago Fruto letal e proibido,
Sonâmbula do Além, do Indefinido
Das profundas paixões, Dor infinita.

Astro sombrio, luz amarga e aflita,
Das Ilusões tantálico gemido,
Virgem da Noite, do luar dorido,
Com toda a tua Dor oh! sê bendita!

Seja bendito esse clarão eterno
De sol, de sangue, de veneno e inferno,
De guerra e amor e ocasos de saudade...

Sejam benditas, imortalizadas
As almas castamente amortalhadas
Na tua estranha e branca Majestade!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 135)

É uma completa rebelião. O poeta se coloca como “maldito” por ter sido “assinalado” pela poesia. Até mesmo o encanto de ser artista lhe parece doloroso. Cruz e Sousa está ao lado de Satanás neste poema, como se o demônio estivesse guiando as mãos que escrevem os versos que tanto dissabor lhe trouxeram na vida, numa reverência à crítica voraz dos adversários e a “maldição” de ser poeta.

O poema “Esquecimento”, também de *Faróis*, reforça esse pensamento de arte proibida. É uma crítica grande aos adversários que parecem não aceitar o talento advindo de um negro:

[...]

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

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

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

[...]

(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 121)

Trata-se de um cruel pedido de redenção feito ao verso, seu único companheiro, mas também o responsável por toda a agonia. A condição de “assinalado” grita nesse poema dolorido, escrito aparentemente de forma febril. Cruz e Sousa parece também provocar os adversários, utilizando as repetições tão criticadas “Ó meu verso, ó meu verso”.

O rancor de ser negro também está presente nessa fase virulenta do poeta de Desterro. O aspecto inacessível à mulher branca, em versos de violência imagética e temática, é uma prova do desconsolo e da desesperança da condição de negro e marginalizado, como em “Eterno Sonho”, de *Outros Sonetos*.

[...]

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

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

Ah! bem conheço o teu afeto triste...
E se em minha alma o mesmo não existe,
é que tens essa cor e é que eu sou branca!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 269)

A mulher branca é inacessível para o negro, mas, como provocação ao sistema e à moralidade da época, é também inacessível pelo seu lesbianismo. As lésbicas seriam supostas violências dessa “natureza perfeita”. Se em Baudelaire o lesbianismo representa um quadro social da modernidade na França, em Cruz e Sousa o lesbianismo é pura perversão. As lésbicas do poeta catarinense chocam o “decoro da poesia nacional”. (RABELLO, 2006, p. 204) Essa transgressão direta seria adotada depois pelos modernistas brasileiros. “Insaciado, o desejo dirigido a objetos inacessíveis lança o sujeito à crise do isolamento e a fantasias eróticas sublimadoras e substitutivamente violadoras”. (RABELLO, 2006, p. 205)

Nesse contexto histórico, que revela a face de um homem marginalizado e preso a um mundo em que sua única posse possível está na violência da imagem, a atitude procura agredir a moral vigente. A própria mulher negra é apresentada na sua poesia como ferramenta de gozo e poder. O poeta catarinense está preso no irrealizável, no eterno “quisera ser”, na eterna impossibilidade de atingir e cumprir a sua “promessa de felicidade”:

A fantasia erótica, desejo de posse e de poder, dialoga com tradições literárias e com configurações sociais. Pode recolocar o lugar do excluído, no sujeito lírico que deseja o inacessível, e reafirmar o olhar que viola interditos morais. Pode, também, formalizar a vingança sobre proibições morais e sociais e, na legitimidade da imaginação lírica, fabular o triunfo da arte... (RABELLO, 2006, p. 214)

A poesia “Ironia dos Vermes”, de *Faróis*, é uma das mais sintomáticas desse ódio e desse grito de excluído. Em versos violentos, o poeta traz a “ironia mordaz” dos vermes, que devoram corpos putrefatos de maneira idêntica, sejam eles de homens brancos ou negros. Mais do que denunciar a marginalização da cor, a poesia retrata o maior drama humano, de que a morte é destino de todos. Não importa a condição financeira ou a origem. Os critérios de seleção dos homens não funcionam para os vermes. A putrefação é tratada no mais alto tom metafísico:

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

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

Que da Corte os luzidos Dignatários
com seus aspectos marciais, bizarros,
seguem-te após nos fagulhantes carros
e a excelsa causa dos cortejos vários.

Que a tropa toda forma nos caminhos
por onde irás passa indiferente;
que há no semblante vão de toda a gente
curiosidades que parecem vinhos.

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

Que nas flores, nas sedas, nos veludos,
e nos cristais do féretro radiante,
nos damascos do Oriente, na faiscante
onda de tudo há longos prantos mudos.

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

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

Que o teu corpo de luz, teu corpo amado,
envolto em finas e cheirosas vestes,
sob o carinho das Mansões celestes
ficará pela Morte encarado.
Que o teu séquito é tal, tal a coorte,
tal o sol dos brasões por toda a parte,
que em vez da horrenda Morte suplantar-te
crê-se que és tu que suplantaste a Morte.

Mas dos faustos mortais a régia trompa,
os grandes ouropéis, a real Quermesse,
ah! tudo, tudo proclamar parece
que hás de apodrecer com pompa.

Como que foram feitos de luxúria
e gozo ideal teus funerais luxuosos
para que os vermes, pouco escrupulosos,
não te devorem com plebéia fúria.

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

Para que possa apodrecer nas frias
geleiras sepulcrais d'esquecimentos,
nos mais augustos apodrecimentos,
entre constelações e pedrarias.

Mas ah! quanta ironia atroz, funérea,
imaginária e cândida Princesa:
és igual a uma simples camponesa
nos apodrecimentos da Matéria!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 158-160)

É a fúria do poeta contra o falso moralismo da sociedade. “Os vermes devorarão as carnes e a superioridade social. E a arte desfruta o gozo de atacar os vermes da moral, da ciência e das verdades cristalizadas pela ideologia”. (RABELLO, 2006, p. 218) A crítica é agressiva para os homens do tempo de Cruz e Sousa, mas também serve de reflexão para os homens de qualquer geração. Há uma universalidade nas expressões “ironia dos vermes” e “apodrecimento da matéria”. O poeta catarinense traz nesta poesia uma grande metáfora sobre a fragilidade da condição humana e do grande erro da valorização de uns privilegiados em detrimento de outros considerados mais capazes genética ou intelectualmente.

Depois do seu casamento com Gavita, realizado no dia 9 de novembro de 1893, o erotismo é deixado de lado. “Sai a carne do erotismo e entra o sacramento da família, o erotismo sagrado” (RABELLO, 2006, p. 212). O tema da loucura também ganha espaço na sua poética. “Aproveitando” os transtornos psíquicos da esposa, o poeta compõe textos poéticos utilizando a loucura como metáfora do aprisionamento do qual foi vítima da sociedade. A loucura é o caminho inevitável do marginalizado, como no texto poético “Balada de Loucos”, de *Evocações*:

Eu, no calabouço sinistro de uma dor absurda, como de feras
devorando entranhas, sentindo uma possibilidade atroz morder-me,
dilacerar-me.

Ela, transfigurada por tremenda alienação, louca, rezando e soluçando baixinho rezas bárbaras.

Eu e ela, ela e eu! – ambos alucinados, loucos, na sensação inédita de uma dor jamais experimentada.

A pouco e pouco – dois exilados personagens do Nada – parávamos no caminho solitário, cogitando o rumo, como, quando se leva a enterrar alguém, as paradas rítmicas do esquife... (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 619)

Na loucura de Cruz e Sousa estão nítidos os “desejos frustrados de triunfo”, que retornam em “sinistras fantasias”. (RABELLO, 2006, p. 214) A fúria do poeta volta-se contra as contingências sociais, a prisão da ciência e a vingança da arte sobre o tempo e sobre a indiferença dos homens.

TERCEIRA PARTE

1. Entre a dúvida e a esperança

Há um percurso dolorido na obra de Cruz e Sousa. De *Broquéis, Faróis, Evocações* a *Últimos Sonetos*, o poeta sugere um grande dilema: é possível acreditar realmente na redenção após a morte, na dissolução completa e no retorno à matéria orgânica? O “Cisne Negro” quer acreditar, mas teme fracassar também nesse campo transcendental.

Entre a dúvida e a esperança contida, o poeta catarinense aparenta, em muitos momentos, não acreditar mais no futuro prometido. Olhando ao seu redor as transformações urbanas da sociedade carioca e “a falta de sentido do mundo objetivo” (RABELLO, 2006, p. 220), ataca o positivismo da história e a religião cristã, dando espaço para o oculto. Seus olhos são céticos para o futuro material:

Com retalhos de filosofia e de religião, Cruz e Sousa constrói seus mitos poéticos particulares e responde a seu tempo, que quer esconder a ubiquidade da caveira sob o signo do progresso material, ou que encerra o futuro no paraíso cristão, eternidade em que tudo será para sempre o que é. Rivalizando com as palavras da ciência e da religião cristã – em que já acreditara –, o poeta parodia-as e descortina o véu: a História naturalizada fixa-se na imagem do tempo como retorno permanente da mobilidade destruidora da morte e triunfo da vida em queda. Não há senão a permanência do mesmo movimento de degradação, sob as diversas máscaras do tempo laico. (RABELLO, 2006, p. 220).

O palco dessa dúvida que aflige o poeta é a noite. Vendo a negatividade da história, ele percebe a força da morte, mas “isso não elide o anseio apocalíptico da comunhão do eu no espaço etéreo” (RABELLO, 2006, p. 220), como demonstra em “Monja negra”, de *Faróis*:

É teu espaço, é teu todo o Infinito,
transcendente Visão das lágrimas nascida,
bendito o teu sentir, para sempre bendito
todo o teu divagar na Esfera indefinida!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 129)

Sufocado pelas dúvidas, o poeta mantém a súplica pela dissolução no espaço etéreo e o cumprimento da “promessa de felicidade” neste “mundo novo”. É a presença

do desejo de felicidade e redenção na religiosidade, que o poeta reforçará nos *Últimos Sonetos*.

Com as feridas vivas da experiência, teme aceitar o céu, pois o firmamento insinua-se, muitas vezes, demoníaco. O medo de ser novamente enganado pela ilusão da felicidade o aflige sobremaneira. “*Pandemonium*”, de Faróis, demonstra essa dúvida:

Um suspiro profundo, tão profundo
Que arrasta em si toda a paixão do mundo.

Suspiro de martírio, de ansiedade,
De alívio, de mistério, de saudade.

Suspiro imenso, aterrador e que erra
Por tudo e tudo eternamente aterra...

O *pandemonium* de suspiros soltos
Dos condenados corações revoltos.

Suspiro dos suspiros ansiados
Que rasgam peitos de dilacerados.

E mudo e pasmo e compungido e absorto,
Vendo o teu lento e doloroso giro,
Fico a cismar qual é o rio morto
Onde vai divagar esse suspiro.
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 108-109)

O poeta procura a absolvição transcendental. “Fico a cismar qual é o rio morto onde vai divagar esse suspiro” é uma pergunta lançada no ar. Questiona se realmente o sofrimento terá alguma recompensa. Onde estaria essa redenção? É a grande procura do “Cisne Negro”, que parece não se ver livre daquela antiga “promessa de felicidade” da infância. Ele quer a todo o custo respostas que o levem para algum lugar de paz e de respeito. É uma grande fixação do artista catarinense: a eternidade não pode ser tão ruim como foi a vida real.

A dor está nessas alucinações, temores, dúvidas e dilemas. Assim, o poeta volta a encontrar Schopenhauer, ao reverenciar o sofrimento e utilizá-lo como instrumento da sua busca pela redenção, reaproximando-se, mesmo tateando, da religiosidade perdida nos momentos de revolta e decepção completa com o mundo real.

2. O segundo encontro com Schopenhauer

Após reagir a Schopenhauer em “Doença psíquica”, questionando o pessimismo que considera exagerado e mostrando-se contrário ao aspecto científico do pensamento do filósofo, Cruz e Sousa apropria-se de uma das ideias centrais do pensamento do alemão para expor a sua religiosidade. Evaldo Pauli (2006) destaca essa evolução temática no autor negro: “O tema schopenhaureano da Dor, como tema, ganhou progressiva ênfase no poeta e escritor negro e teria sido, talvez, a futura linha de sua temática, se não viesse a falecer prematuramente³⁶”.

Schopenhauer defende a resignação dos ascetas como forma de encontrar a única felicidade possível. No entanto, diz que é preciso ter “respeito pela dor”. Segundo ele, grandes sofrimentos quebram a vontade e ativam a negação da dor (SCHOPENHAUER, 2001, p. 411). É a purificação pela dor, a partir da qual o homem percebe que não adianta levar a cabo essa luta interna, pois a derrota é certa. “Caso queira chegar à libertação e inspirar respeito, é preciso que a dor tome a forma do conhecimento puro e conduza à verdadeira resignação como calmante do querer”. (SCHOPENHAUER, 2001, p. 415).

A dor pode ser, portanto, um caminho para atingir a resignação, a única felicidade possível. “Sem a negação completa do querer, não há salvação verdadeira, libertação efetiva da vida e da dor.” (SCHOPENHAUER, 2001, p. 416). O caminho desse duro exercício espiritual leva ao nirvana:

Daqui para frente, resta diante de nós apenas o nada. Mas não esqueçamos de que aquilo que se revolta contra um tal aniquilamento, isto é, a nossa natureza, é apenas o querer-viver, esse querer-viver que nós próprios e que constitui o nosso universo. – Mas desviemos o nosso olhar da nossa própria indigência e do horizonte fechado que nos encerra; consideremos aqueles que se elevaram acima do mundo e em quem a vontade, chegada à mais alta consciência de si mesma, se reconheceu em tudo que existe, para se negar, em seguida, a si mesma livremente: agora já só esperam uma coisa, ver a última marca dessa vontade aniquilar-se com o próprio corpo que ela anima; então, em vez da impulsão e da evolução sem fim, em vez da passagem eterna do desejo ao receio, da alegria à dor, em vez da esperança nunca farta, nunca extinta, que transforma a vida do homem, enquanto a vontade o anima, num verdadeiro sonho,

³⁶ PAULI, Evaldo. *O pensamento de Cruz e Sousa {online}* Disponível na Internet via http://www.cfh.ufsc.br/~simpozio/Cruz_e_Souza/cap-II/978sc138.html Arquivo capturado em 21 de setembro de 2009.

nós percebemos essa paz mais preciosa que todos os bens da razão, esse repouso profundo da alma, essa serenidade inquebrantável [...] (SCHOPENHAUER, 2001, p. 430)

Cruz e Sousa parte do mesmo princípio de Schopenhauer, que é preciso enfrentar a dor inerente à condição humana e que o sofrimento garante a purificação e a libertação para o nirvana. No entanto, há um desvio de pensamento do poeta em relação à filosofia schopenhaueriana. Enquanto o filósofo defende a resignação e qualquer atitude que fuja ao real, o “Cisne Negro” afirma que o sonho, o devaneio, a saudade e loucura podem ser aliadas da dor nessa busca pelo nada.

Em “Nirvanismos”, de *Evocações*, o poeta catarinense reforça a posição distante de Schopenhauer e mais próxima a outro filósofo alemão, Friedrich Nietzsche (1844-1900). O personagem Araldo lembra Zaratustra, ao vagar solitário pelo mundo, buscando na solidão do deserto e das florestas, no turbilhão da mente, dos sonhos, dos devaneios e da loucura, a purificação e a transcendência.

Esconder, esconder a chaga da Vida para bem longe, fugir para além deste mundo, para o impossível Ideal, errar imponderável nos sonambulismos da treva e nos sonambulismos da Luz – sombra informe batida das rebeliões da terra, arrastada pelas tebaidas de uma enorme saudade e enchendo dela todo o tempo, todo o vácuo desse existir peregrino, desse existir lacerado de impaciências, de febres, de ansiedades, de desejos embrionários cuja primeira flor vermelha e de ouro outras mãos sacrilegamente colheram. (CRUZ E SOUSA, 2006, p.649).

Cruz e Sousa é o poeta dos sonhos e não da realidade atroz. Se Schopenhauer afirma que o homem precisa resignar-se por completo até o esquecimento de si, o poeta catarinense sugere que o homem mergulhe de cabeça no sofrimento, no delírio, no sonho, até se desmaterializar e chegar ao estágio em que se une intimamente com a natureza, saindo do corpo e sendo um ser que vaga como fantasma pelo tempo e pelo espaço eternamente. É um sentimento romântico de entrega à dor, de predestinação, que o aproxima de Baudelaire, que o torna um mártir em favor da beleza das palavras, da purificação pelo sofrimento e pela dor das vicissitudes da vida e do espírito. O ponto de chegada de ambos é o mesmo, porém, o caminho a percorrer tem suas diferenças.

O poeta realiza uma verdadeira epopéia do sonho. O onirismo permeia sua obra, especialmente os últimos versos e textos, nos quais o poeta se apresenta como um ser inumano. Ainda em “Nirvanismos”, Araldo é um errante no meio dos homens tristes, com sede de sonho e completamente despido do real, arrebatado pelo “vento acre da

Imaginação”. O caminho da felicidade não está no real, mas sim na inventividade da mente:

Araldo foi pouco a pouco rasgando horizontes desconhecidos, atingindo pólos raros e mágicos, subindo Transcendentalismos invisíveis, imperceptíveis, desprendendo-se cada vez mais da velha Causa tangível, despindo-se do Real, fugindo do seu raio biológico de ação comum, entregando-se completamente ao Isolamento, à Abstração absoluta, até que afinal, um dia, em virtude das próprias Regiões quase extra-humanas a que ascendera, penetrou, transfigurado, em outras delirantes e nebulosas Regiões! (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 651)

Mesmo em “Emparedado” (*Evocações*, 1898), o catarinense mantém essas visões soturnas, aflitivas e oníricas. Sempre está presente a inquietude do sonho. São as “recordações, desejos, sensações, alegrias, saudades, triunfos” que trazem o personagem do texto ao bem-estar, e a imaginação atua como propulsor de uma única alegria e felicidade possíveis.

Cruz e Sousa retém sensações, prolonga fluxos sonoros, com o claro objetivo de atingir um tom onírico e que retire do real o leitor de seus versos e textos. São os seus “Transcendentalismos invisíveis”. Em “Balada de Loucos”, de *Evocações*, compara a loucura da mulher à loucura do seu sonho. “Ela na loucura do Real, eu na loucura do Sonho” (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 620), e sintetiza em um dos seus famosos adjetivos a busca pela transfiguração: “Almas desmolecularizadas”. (CRUZ E SOUSA, 2006, p.620)

Ao mesmo tempo, a dor é apresentada pelo poeta como instrumento para a redenção e como caminho para levar o homem de volta à condição inorgânica. O sacrifício é visto como ferramenta para transfigurar e renovar o ser, e o sofrimento serve de talismã para atingir os objetivos de imortalidade e romper as “cadeias banais da Terra”.

Nos *Últimos Sonetos*, Cruz e Sousa mantém esse estilo apocalíptico e onírico, como muito bem exemplifica o poema “Feliz”:

Deus a proteja na Felicidade
Do Sonho, do mistério, da Saudade
É preciso subir ígneas montanhas
E emudecer entre visões estranhas
Num sentimento mais sutil que a Morte!
(CRUZ E SOUSA, 2006. p. 196)

O poeta como instrumento da dor é apontado em “O Assinalado”, de *Últimos Sonetos*, analisado anteriormente nesse trabalho: “Tu és o poeta, o grande Assinalado”. (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 201). É a dor eterna que o “emparedado” Cruz e Sousa foi condenado a carregar, como reforça em “Eternidade Retrospectiva”, também de *Últimos Sonetos*: “Eu me recordo de já ter vivido” (CRUZ E SOUSA, 2006, p. 204).

A aproximação com o pensamento de resignação de Schopenhauer e da dor universal do homem são nítidos em *Últimos Sonetos*. Cruz e Sousa despe-se da condição de simplesmente perseguido pela cor e passa a analisar o homem como universal. De um “momento de alienação, de delírio, motivado por uma revolta desesperançada e sôbre-humana, a êle sucede um estágio de paz e acalmia, fruto do consôlo, amargo embora, e do conformismo a coroar-lhe as áridas e doridas experiências”. (MOISÉS, 1966, p. 116)

Depois de lutar pela “promessa de felicidade”, fazendo cumprir o destino feliz que sua criação diferenciada lhe sinalizou, e de reagir violentamente, com ódio e rancor, contra aqueles que o desprezaram, o poeta se rende e se livra definitivamente da esperança no mundo térreo. Resta-lhe o sonho da felicidade pelas mãos invisíveis e inseguras da imortalidade. “Agora, o poeta se despoja, se humilha rendido, a fim de participar do mundo inteligível que elegera, sem o saber, desde as primeiras horas. Liberto da ‘ganga’ dos apetites sensuais e ‘sociais’, põe-se nu diante do Mistério, cujo recesso almeja conhecer integralmente”. (MOISÉS, 1966, p. 117)

No lugar das angústias do “emparedado” pela raça, Cruz e Sousa dá espaço à reverência da busca pela espiritualidade. A náusea do “viver aqui” já não o assusta mais. Está conformado, resignado, como orientou Schopenhauer. No entanto, a dor será sua aliada e instrumento de sublimação.

[...] é dessa dor de viver, é dessa vida embeberada na dor e, sobre tudo isso ainda, dêsse doloroso sacrifício austero pelo deliquêscente, pelo descuidoso e pelo fútil desdenhoso mesmo das naturezas que lhe são continentes, é de todos êsses elementos da Morte que êle vai se alimentando, quase beatificamente a sorrir, numa cegueira confiante absurda, numa ingenuidade que seria irrisória, se não fôsse sublime, que seria cretina, se não fôsse genial. (VITOR, 1969, p. 05)

À beira da morte, tuberculoso, com dificuldades financeiras, trabalhando de forma sofrida como arquivista na Estrada de Ferro Central do Brasil, trabalho que detestava e dinheiro que era insuficiente para as suas necessidades mínimas, escreve

freneticamente e parece fazer as pazes com a serenidade. “Quanto mais as desgraças abatiam o homem, mais e mais o poeta se elevava”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 171)

O poeta não tem mais o tom de revolta, resta-lhe apenas a condição de “assinalado”, de busca de transfiguração pela arte e também de transfiguração orgânica, com seu corpo retornando à matéria, o nirvana total e completo. Esta é a sua última esperança de felicidade. Este momento é considerado por muitos como o mais alto de sua carreira literária. Uma história poética construída a partir da história como homem. “Quando mesmo Cruz e Sousa não deixasse escrita uma linha sequer, bastava unicamente a sua vida para fornecer uma das mais curiosas monografias humanas”. (VÍTOR, 1969, p. 30)

A partir do sofrimento particular, passa a acreditar que a dor é característica do “assinalado”. Não há como fugir, como demonstra em “Conciliação”, de *Últimos Sonetos*:

Se essa angústia de amar te crucifica,
Não és da dor um simples fugitivo:
Ela marcou-te com o sinete vivo
Da sua estranha majestade rica.

És sempre o Assinalado ideal que fica
Sorrindo e contemplando o céu altivo;
Dos Compassivos és o compassivo,
Na Transfiguração que glorifica.

Nunca mais de tremer terás direito...
Da Natureza todo o Amor perfeito
Adorarás, venerarás contrito.

Ah! Basta encher, eternamente basta
Encher, encher toda esta Esfera vasta
Da convulsão do teu soluço aflito!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 181)

Para alcançar a tão esperada redenção, o poeta ensina: “Basta encher, eternamente basta/ Encher, encher toda esta Esfera vasta/ Da convulsão do teu soluço aflito!”. Cabe ao “assinalado” a missão de receber com compassividade essa premissa do mundo. Utiliza palavras que remetem para a resignação, como o “marcou-te”, “contemplando”, “passivo” e “contrito”. É a reaproximação com Schopenhauer, mas esse poema chamado sugestivamente de “Conciliação”, não representa a vitória da

resignação pura. É preciso mergulhar na dor, sorvê-la como um remédio, para atingir o “Caminho da Glória”, também de *Últimos Sonetos*:

Este caminho é cor de rosa e é de ouro,
Estranhos roseirais nele florescem,
Folhas augustas, nobres reverdecem
De acanto, mirto e sempiterno louro.

Neste caminho encontra-se o tesouro
Pelo qual tantas almas estremecem;
É por aqui que tantas almas descem
Ao divino e fremente sorvedouro.

É por aqui que passam meditando,
Que cruzam, descem, trêmulos, sonhando,
Neste celeste, límpido caminho.

Os seres virginais que vêm da Terra,
Ensangüentados da tremenda guerra,
Embebedados do sinistro vinho.
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 180)

Há um olhar de otimismo em Cruz e Sousa nesta poesia. O caminho em que os “seres virginais” percorrem da terra, “ensangüentados da tremenda guerra”, é “cor de rosa e de ouro”! É uma grande reverência à dor, que sinaliza para um caminho “celeste” e “límpido” para aqueles que padeceram, mas enfrentaram o sofrimento com estoicismo. Após tantas agruras, o “Cisne Negro” sonha com a felicidade sempre!

3.O desejo de felicidade ainda persiste: o transcendentalismo

Nos *Últimos Sonetos*, Cruz e Sousa mostra que, apesar de todas as tragédias pessoais que enfrentou, ainda é possível ser otimista. Em “Sorriso Interior”, canta a felicidade possível a quem sabe utilizar-se da dor.

O ser que é ser e que jornais vacila
Nas guerras imortais entra sem susto,
Leva consigo esse brasão augusto
Do grande amor, da nobre fé tranqüila.

Os abismos carnis da triste argila
Ele os vence sem ânsias e sem custo...
Fica sereno, num sorriso justo,
Enquanto tudo em derredor oscila.

Ondas interiores de grandeza
Dão-lhe essa glória em frente à Natureza,
Esse esplendor, todo esse largo eflúvio.

O ser que é ser transforma tudo em flores...
E para ironizar as próprias dores
Canta por entre as águas do Dilúvio!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 214)

Alfredo Bosi, na *História Concisa da Literatura Brasileira* (2001, p. 264), assinala que essa busca pela liberação dos sentidos de Cruz e Sousa o aproxima do pensamento nirvanista de Schopenhauer. “É nesse contexto que se entendem as suas profissões de renúncia, de ascese, de estóica ataraxia. Com serenidade, o poeta olha a morte de frente como retorno fatal à matéria inorgânica, único modo de alcançar a glória silente do Nada”. Bosi observa que em Cruz e Sousa está nítido o tom de confiança absoluta na salvação pelo exercício da “vida obscura” e pelo percurso da “via dolorosa”.

O poeta catarinense faz da dor um estranho aliado na busca pela felicidade e, apesar de toda a sua tragédia pessoal, acredita que é possível encontrar a serenidade em meio a dilúvios, como canta em “Triunfo Supremo”:

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

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

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

Quem florestas e mares foi rasgando
E entre raios, pedradas e metralhas,
Ficou gemendo mas ficou sonhando !

(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 224)

E o sonho é o instrumento que aponta para a sublimação. Trata-se de um grande embate interior, em que a dor que atormenta é a mesma que purifica e abre caminho para a glória, a salvação, a transmutação para o nada. Entretanto, não é o nada onde a

dor vence, mas o nada onde as pessoas voltam à matéria inorgânica, se misturam e retornam à natureza criadora. É no nirvana que Cruz e Sousa insiste, mas esse nirvana é conquistado em meio a trovões, raios e tempestades, sem medo e de cabeça erguida.

Schopenhauer, por sua vez, parte por um caminho distinto para alcançar o mesmo objetivo: o nirvana. Defende a busca da serenidade pela ausência da dor e essa busca deve ser engendrada com a menor quantidade de assombros possíveis. Para o filósofo alemão, o homem deve procurar o mesmo nirvana que Cruz e Sousa defende, utilizando-se, porém, da qualidade única que ganhou da natureza, o engenho. É a capacidade de disciplinar-se para buscar o equilíbrio, evitando as dores na maior medida possível, e domando o querer, a fonte de todo o sofrimento, usando como instrumento a lucidez.

Schopenhauer também aceita a possibilidade de sublimação pela dor. Neste caminho mais difícil, dos santos, o homem precisa atingir o sofrimento total, na pele e no espírito, para conseguir, assim, obter a negação completa da vontade e do desejo, alcançando uma serenidade total e irrestrita.

Cruz e Sousa considera esta dor absoluta, respeitada por Schopenhauer, mas seu caminho para chegar até ela é o devaneio, o sonho, a ilusão e o total esquecimento da terra, do mundo real, posição que contrapõe ao filósofo alemão, que divide seu pensamento entre a representação daquilo que pode ser visto (e que existe para nós verdadeiramente) e da escravidão da vontade. Assim, devido ao pessimismo da terra, os versos de Cruz e Sousa buscam, nesta fase de resignação e de aposta na felicidade etérea, o mistério e as alturas. É o que mostra em “Ressurreição”:

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

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

Chamas novas e belas vão raiando,
Vão se acendendo os límpidos altares
E as almas vão sorrindo e vão orando...

E pela curva dos longínquos ares
Ei-las que vêm, como o imprevisto bando
Dos albatrozes dos estranhos mares...
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 225)

Aqui mais uma vez a ressonância de Baudelaire, no seu poema “O Albatroz”, de *As Flores do Mal*:

Às vezes, por prazer, os homens da equipagem
Pegam um albatroz, imensa ave dos mares,
Que acompanha, indolente parceiro de viagem,
O navio a singrar por glaucos patamares.

Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés,
O monarca azul, canhestro e envergonhado,
Deixa pender, qual par de remos junto aos pés,
As asas em que fulge um branco imaculado.

Antes tão belo, como é feio na desgraça
Esse viajante agora flácido e acanhado!
Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça,
Outro, a coxear, imita o enfermo outro alado!

O Poeta se compara ao príncipe da altura
Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;
Exilados do chão, em meio à turba obscura,
As asas de gigante impendem-no de andar.
(BAUDELAIRE, 1985, p. 111, tradução de Ivan Junqueira)³⁷

³⁷ L'ALBATROS

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime, en boitant, l'infirme qui volait!

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 marcher.

(BAUDELAIRE, 1985, p. 110)

O albatroz é o símbolo da altivez que o poeta assinalado pode alcançar. Baudelaire compara o artista ao “príncipe da altura”. A ave enfrenta os desafios do vento e dos vendavais com coragem, pois domina esse ambiente e desdenha das adversidades. O albatroz não consegue andar em suas “asas de gigante” no chão. O mesmo acontece com o poeta. Ele precisa das “alturas” do sonho e da irrealidade, pois o presente também o “impede de andar”. Cruz e Sousa vai além nessa interpretação. O poeta é o albatroz que segue voando, altivo, mesmo após a morte. É a presença eterna da arte, num sentimento de permanência e força do pensamento.

CONCLUSÃO

Cruz e Sousa pode ser considerado símbolo da modernidade pela sua poesia, que sinalizou temáticas que foram exploradas mais adiante pelos modernistas, mas também pela sua postura de reação à ideologia das classes dominantes da época, utilizando a crítica ao preconceito racial, à estigmatização da cor e à marginalização do cidadão pobre.

A temática do excluído marcou-lhe a obra e alguns poemas seus estão marcados pelo teor social, apesar do abuso do visionarismo e da alucinação em seus versos. A modernidade está em captar as contradições de sua era. Baudelaire, certamente, consideraria o poeta brasileiro moderno, pois ele conseguiu captar a “aparência e o sentimento de sua própria era”. (BERMAN, 1986, p. 131).

A preocupação social em Cruz e Sousa é bastante controversa. Bastide defendeu a ideia de que o poeta buscou arianizar-se no primeiro período de sua vida, passando a ouvir o som do tantã africano apenas a partir do momento em que percebeu que não poderia vencer num mundo ainda preso à escravidão. De fato, foi acusado de egoísmo ao sublimar “em tragédia individual sua, toda a grei negra” (MURICY, 2006, p. 26), entocando-se, de certa forma, numa “torre de marfim”.

No entanto, sua visão foi mais moderna e esteve à frente do seu tempo. Com exceção de alguns textos críticos, assinados com pseudônimos, especialmente na revista *O Moleque*, ainda em Desterro, o poeta percebeu que a discussão em torno do abolicionismo era infrutífera. “O ardor proselitista não mais tinha justificativa na realidade histórica”. (MURICY, 2006, p. 28).

Mesmo ainda preso à “torre de marfim da existência interior” e legislando em causa própria, a partir dos seus tormentos biográficos, o poeta critica a marginalização de todos os negros e pobres. A inspiração particular de alguns versos não impede que o resultado represente um tapa na sociedade escravagista da época, servindo de libelo a todas as pessoas vítimas do preconceito. O viés social pode ser considerado como outra face do seu percurso poético, característica muitas vezes esquecida em sua crítica. Um exemplo esplêndido dessa crítica voraz é o poema “Litania dos Pobres”, de *Faróis*.

Os miseráveis, os rotos
São as flores dos esgotos.

São espectros implacáveis

Os rotos, os miseráveis.

São prantos negros de furnas
Caladas, mudas, soturnas.

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

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

Faróis à noite apagados
Por ventos desesperados.

Inúteis, cansados de braços
Pedindo amor aos Espaços.

Mãos inquietas, estendidas
Ao vão deserto das Vidas.

Figuras que o Santo Ofício
Condena ao feroz suplício.

Arcas soltas ao nevoento
Dilúvio do Esquecimento.

Perdidas na correnteza
Das culpas da Natureza.

Ó pobres! Soluços feitos
Dos pecados imperfeitos!

Arrancadas amarguras
Do fundo das sepulturas.

Imagens dos deletérios,
Imponderáveis mistérios.

Bandeiras rotas, sem nome,
Das barricadas da fome.

Bandeiras estraçalhadas
Das sangrentas barricadas.

Fantasmas vãos, sibilinos,
Da caverna dos destinos!

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

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

Ele marcha por colinas,
Por montes e por campinas.

Nos areais e nas serras
Em hostes como as de guerras.

Cerradas legiões estranhas
A subir, descer montanhas.

Como avalanches terríveis
Enchendo plagas incríveis.

Atravessa já os mares,
Com aspectos singulares.

Perde-se além nas distâncias
A caravana das ânsias.

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

Vai enchendo o estranho mundo
Com o seu soluçar profundo.

Como torres formidandas
De torturas miserandas.

E de tal forma no imenso
Mundo ele se torna denso.

E de tal forma se arrasta
Por toda a região mais vasta.

E de tal forma um encanto
Secreto vos veste tanto.

E de tal forma já cresce
O bando, que em vós parece.

Ó Pobres de ocultas chagas
Lá das mais longínquas plagas!

Parece que em vós há sonho
E o vosso bando é risonho.

Que através das rotas vestes
Trazeis delícias celestes.

Que as vossas bocas, de um vinho
Prelibam todo o carinho...

Que os vossos olhos sombrios
Trazem raros amavios.

Que as vossas almas trevosas
Vêm cheias de odor das rosas.

De torpores, d'indolências
E graças e quint'essências

Que já livres de martírios
Vêm festonadas de lírios.
Vêm nimbadas de magia,
De morna melancolia!

Que essas flageladas almas
Reverdecem como palmas.

Balanceadas no letargo
Dos sopros que vêm do largo...

Radiantes d'ilusionismos,
Segredos, orientalismos.

Que como em águas de lagos
Bóiam nelas cisnes vagos...

Que essas cabeças errantes
Trazem louros verdejantes.

E a languidez fugitiva
De alguma esperança viva.

Que trazeis magos aspeitos
E o vosso bando é de eleitos.

Que vestis a pompa ardente
Do velho Sonho dolente.

Que por entre estertores
Sois uns belos sonhadores.

(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 148-151)

Esse poema, febril e envolvente, denuncia os “espectros implacáveis” que deambulam pela sociedade brasileira. São “os miseráveis, os rotos” que estão presentes, mas ignorados pela classe dominante.

Os versos retomam toda a história da escravidão brasileira, sugerindo o percurso que os negros vêm fazendo ao longo da história nacional em busca de espaço, carregando em seus braços “bandeiras rotas, sem nome”, lutando pelo reconhecimento e, com “alguma esperança viva”, mantêm o sonho por “entre os estertores”.

A “Litania dos Pobres” é uma crítica aguda e uma reinterpretação histórico-religiosa do Brasil de sua era e também uma antecipação da luta dos pobres, de modo

geral, na busca de espaço num país onde a escravidão ainda permanece como fantasma no seio da sociedade.

Utilizando a sua própria vida como material de inspiração poética e, apesar de preso no egoísmo do seu sofrimento particular, Cruz e Sousa reivindica o direito do negro, do pobre, do marginalizado a sonhar com uma felicidade possível a todos. A felicidade, portanto, permeia os versos visionários, sonhadores, de ódio, de dor, de desencanto, de dúvida, mas, acima de tudo, de esperança.

Se Baudelaire foi modernista ao demonstrar em versos a confusão entre o progresso material (urbanização de Paris, que colocou lado a lado pobres e ricos) com o espiritual, demonstrando as contradições modernas, o poeta catarinense colocou o dedo na ferida da sociedade brasileira, ao denunciar em poemas como “A litania dos pobres” que o Brasil estava longe de livrar-se das amarras da escravidão, do preconceito e, numa temática bem moderna para os dias de hoje, da falta de oportunidades para as classes menos abastadas.

Se em “Olhos dos pobres”, Baudelaire critica o sentimento de culpa dos ricos com sua felicidade, ao analisar, envergonhados, os pobres que os contemplam de fora dos cafés em Paris, “com nossos copos e nossas jarras, maiores que a nossa sede” (BAUDELAIRE, 1988, p. 131), Cruz e Sousa traz um olhar dessa contradição de baixo. Ele é o pobre que olha os ricos nos cafés, mas tem a entrada proibida. Qual é a diferença de modernidade entre ambos, analisada desse prisma?

Ou em “A queda do halo”, em que Baudelaire defende a dessacralização do poeta, qual a diferença entre o poeta Cruz e Sousa vagando junto ao bando de negros rotos, cantando a ladainha dos excluídos, sendo ele tão excluído como os outros?

O “Cisne Negro” pode ser considerado um emblema do brasileiro moderno. Talentoso ou não, a cor e a origem social são estigmas que a sociedade ainda não conseguiu suplantar por completo.

Entre as reflexões propostas a partir das leituras de Baudelaire e Schopenhauer, a marca da evolução percorre toda a sua obra poética. Evolução como poeta, dos toscos poemas de ocasião à visão de plenitude das mazelas do homem registradas nos *Últimos Sonetos*. Esta evolução tem relação com o caráter menos pessoal e mais universal dado às questões dos dramas humanos, sem a prisão das questões da cor.

O anseio e as dúvidas de felicidade é que dão o tom moderno em sua obra. Cruz e Sousa morreu no dia 19 de março de 1898 sem conseguir realizar o intento da “promessa de felicidade”, mas partiu sem abrir mão desse sonho. A esperança era a

redenção como poeta, como artista. Postumamente, ele conseguiu concretizar este anseio, que lhe foi tão dolorido por toda a curta existência de 37 anos de idade. Em “Assim Seja”, o poeta, em meio ao tormento de perceber a chegada da implacável morte, lança um olhar de otimismo para o futuro e de benevolência para o passado, com a sensação do dever cumprido como homem que foi, segregado e afastado do mundo dos homens:

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

Morre com a alma leal, clarividente
Da Crença errando no Vergel florido
E o Pensamento pelos céus, brandido
Como um gládio soberbo e refulgente.

Vai abrindo sacrário por sacrário
Do teu Sonho no templo imaginário,
Na hora glacial da negra Morte imensa...

Morre com o teu Dever! Na alta confiança
De quem triunfou e sabe que descansa,
Desdenhando de toda a Recompensa!
(CRUZ E SOUSA, 2006, p. 224)

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ARARIPE, Júnior. *Obra Crítica*. Coleção de Textos da Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1963.

BALAKIAN, Ana. *O Simbolismo*. Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BANDEIRA, Manuel. *Noções de História das Literaturas*. Rio de Janeiro: Editora Fundo de Cultura, 1969.

BASTIDE, Roger. *Quatro Estudos sobre Cruz e Sousa*. Fortuna Crítica. Org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Spleen de Paris*. Tradução Dorothée de Bruchard. Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.

BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar – A aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo, Edusp: 1988.

_____. *Iniciação à Literatura Brasileira* (Resumo para principiantes). São Paulo: Humanitas, 1999.

_____. Os primeiros baudelairianos. In: *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. v6.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

DURANT, Will. *A História da Filosofia*. Rio de Janeiro: Nova Cultura, 1996.

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

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*. NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org). São Paulo: Humanitas, 2008.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Lisa, 1972. 2.ed. rev. aum.

MOISÉS, Massaud. *O simbolismo (1893-1902)*. São Paulo: Cultrix, 1966. 4v.

MURICY, Andrade. Atualidade de Cruz e Sousa. In: CRUZ E SOUSA, João da. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p.19-48

_____ *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2 volumes, 1987.

PAULI, Evaldo. *O pensamento de Cruz e Sousa {online}* Disponível na Internet via http://www.cfh.ufsc.br/~simposio/Cruz_e_Souza/cap-II/978sc138.html Arquivo capturado em 21 de setembro de 2009.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto á margem. Uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. 1.ed. São Paulo: Edusp, 2006. v.1

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo quinto. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1954. Coleção Documentos Brasileiros.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Contraponto: Rio de Janeiro, 2001.

_____. VOLPI, Francisco. (Org.) *A arte de ser feliz*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ *Sobre o ofício do escritor*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

SILVEIRA, Tasso. *Cruz e Sousa – Poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

SOUZA, Adalberto de Oliveira. Ronald de Carvalho como formador de leitores. In: *Diálogos de Sevilha*. Porto Alegre: Nova Prova Editora, 2008.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de Literatura Brasileira*. 1ª e 6ª séries. São Paulo, Itatiaia, 1976.

VITOR, Nestor. *Cruz e Sousa*. In: *Obra Crítica*. Coleção de Textos da Língua Portuguesa. Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1969.

ZILBERMAN, Regina. *Poeta e acrobata - um artista moderno*. Cruz e Souza por ocasião de seus 110 anos. *Glauks (UFV)*, v. 7, p. 36-52, 2007.