

# **ÊXTASE ENFERMIÇO: TRANSCENDÊNCIA POÉTICA E VOLÚPIA DA PRECIPITAÇÃO NO DECADENTISMO BRASILEIRO – UM EXEMPLO EM CRUZ E SOUSA**

Fabiano Rodrigo da Silva Santos<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo consiste em uma discussão da visão de transcendência particular à poética do Decadentismo, tomando como referência a lírica de Cruz e Sousa. Por transcendência poética entende-se a busca pelo ideal e por romper as barreiras da percepção comum por meio da prática poética. Entre os românticos, a transcendência era buscada de diversas formas; uma das mais comuns era o arrebatamento sublime. Com o simbolismo/decadentismo, o grotesco participa desse processo e o arrebatamento transcendente encontra uma analogia em seu oposto – a queda. A lírica de Cruz e Sousa ilustra esse novo *leitmotiv*, surgido no seio da Modernidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Transcendência Poética, Decadentismo, Cruz e Sousa.

## **SICKY ECSTASY: POETIC TRANSCENDENCE AND RAPTURE OF PRECIPITATION IN BRAZILIAN DECADENTISM - AN EXAMPLE IN CRUZ E SOUSA**

**ABSTRACT:** This article is a discussion on the vision of transcendence peculiar to the poetic of Decadentism and considers the reference offered for the Cruz e Sousa's poetry. We call poetic transcendence the search for Ideal and for broke the barrier of usual perception by the poetic work. Among the romantics, the transcendence was search for many ways; one of them was the sublime ravishing. In the Symbolism/Decadentism, the transcendent ravishing finds its opposite – the fall. The Cruz e Sousa's poetry illustrates this new *leitmotiv* which have rise in the center of Modernity.

**KEYWORDS:** Poetic Trancendence, Decadentism, Cruz e Sousa.

---

1 Doutor em Estudos Literários pela UNESP – FCL, Campus de Araraquara. fabianorsantos@yahoo.com.br

A obra de Cruz e Sousa (1861-1898) é marcada por uma tensão que apresenta seu universo poético como cindido entre duas instâncias que se embatem no plano da elaboração estética. Poeta idealista por um lado, mas sensualista por outro, Cruz e Sousa retrata em sua obra, de maneira agônica, o conflito entre o físico e o etéreo, que muitas vezes expressa a convivência problemática entre grotesco<sup>2</sup> e sublime<sup>3</sup>. Para se entender essa tensão fundamental para muitos aspectos da obra de Cruz e Sousa é conveniente tomar como ponto de partida o plano no qual essas duas frentes se esbarram – é na instância das impressões sensoriais, mutáveis e incertas, que o inefável e o concreto confluem.

A perscrutação de nexos com outras realidades na instância das impressões está no centro de muitas das práticas simbolistas; assim é, por exemplo, com os tóxicos, venenos e perfumes de Baudelaire, com a música de Verlaine ou com a busca por sensações excêntricas empreendida pelos decadentes – como atesta o *À rebours*, de Huysmans, romance cujo herói, Des Esseintes, como anacoreta da decadência, isola-se da convivência com o mundo comum, refugiando-se junto a seus gostos exóticos, cultivando-os religiosamente

---

2 O grotesco é um conceito passível de muitas definições, visto tratar-se de uma categoria que comporta manifestações estéticas multiformes; no entanto, em todas as definições do que se poderia chamar de grotesco romântico, observa-se recorrência da expressão de contrastes agudas, os quais se manifestam comumente no hibridismo entre gêneros, no inesperado oriundo da intervenção do insólito e da subversão das convenções de verossimilhança (KAYSER, 2003). O grotesco, portanto, seria configurador de fenômenos contraditórios e ambíguos. Uma categoria que se expressa por meio de híbridos que vão desde os monstros compostos por fragmentos de corpos estranhos entre si que figuram nos ornamentos que dão origem ao termo *grotesco* (ornamentos fantasiosos conhecidos desde a Antiguidade) até a fusão de conceitos normalmente inconciliáveis, flagrante no amálgama entre dor e riso, atração e repulsa, horror e beleza. Assim, poder-se-ia concluir, que o belo horrendo que dá forma ao erotismo de Cruz e Sousa é passível de entendido nos termos dessa categoria estética.

3 O sublime, na definição de Kant, nasceria da constatação de que a razão humana, em face a fenômenos sensoriais de grandiosidade imensurável, possui limites, não podendo compreender todos os aspectos da realidade. O sublime constituiria um desafio também à imaginação, a qual, ante a perspectiva da infinitude do sublime, falharia em representá-lo concretamente; tal impossibilidade transportaria o homem diretamente à instância das “Ideias”, na qual o sublime então poderia ser representado. Desse modo, suscitaria o sublime a contemplação dos aspectos mais violentos e magníficos da natureza, tais como o mar agitado pela tempestade, as gargantas dos abismos e os céus infinitos; nas palavras de Kant: la naturaleza suscita las más veces las ideas de lo sublime cuando es contemplada en su caos y en el desorden e ímpetu destructor más salvajes e irregulares com tal de que se puede ver grandiosidad e potencia (KANT, 1961, p. 87). Grosso modo, poder-se-ia colocar sob a égide do sublime todos os fenômenos nos quais se vislumbra a infinitude. O sublime seria, portanto: “lo absolutamente grande [...] lo grande por encima de toda comparación [...] aquello comparado com lo cual resulta pequeño todo lo demás” (KANT, 1961, p. 89-91).

(HUYSMANS, 1977). O hedonismo extravagante de Des Esseintes transforma seu exílio em eremitério, onde prazeres excêntricos, como a contemplação de obras de arte raras, cultivo de plantas tóxicas estranhas e a entrega quase mórbida às cismas interiores, convertem-se em ofícios de uma religião das impressões.

Talvez por sua sensibilidade atenta às nuances sutis da sensorialidade, os simbolistas sempre estiveram ocupados com epifanias e transcendências buscadas no reverso do ordinário. Por isso, procuraram no misticismo cristão, ou de outras culturas, vocábulos e conceitos que definissem a sua religião estética. Também viram em estados anormais de consciência vias para operar mudanças nas impressões e assim transubstanciar a própria realidade. A perda da razão e o êxtase estão entre esses estados.

Aqui no Brasil, por exemplo, desde os primeiros auto-alcunhados *decadistas* – anteriores a Cruz e Sousa – estabeleceu-se um termo que pode bem definir a sensibilidade simbolista. Trata-se do termo *nevrose*, bastante recorrente na dicção dos simbolistas brasileiros. A nevrose parece ter ocupado dentro do imaginário simbolista o lugar antes reservado à atuação do êxtase religioso e das epifanias e inspirações poéticas. Reconhecendo-se como uma parcela à margem do mundo, os decadentes/simbolistas buscam no mesmo lado *gauche* a substância motriz de sua criação estética; a doença dos nervos, fonte das alucinações, é também senhora das fantasias, que impossibilita os artistas de verem com olhos normais, levando-os a uma contemplação oblíqua da realidade, que vislumbra também outros mundos.

Essa espécie de êxtase enfermício pode ser visto como uma encruzilhada sombria onde o eu lírico, musas e quimeras se encontram, na união quase incestuosa entre as impressões do mundo e as fantasias oriundas do mistério.

Em tempos de decadência, perda da orientação metafísica, agonia do sublime e morte de Deus<sup>4</sup>, estados como a nevrose, análogos ao tédio e à melancolia, já celebrizados pelos românticos anteriores, assumem o lugar das facul-

---

4 Tais motivos, sobretudo o tópos da morte de Deus, são discutidos em obras canônicas dedicadas à poética romântica e moderna; como exemplo citamos *Os filhos do barro* de Octavio Paz (1994).

dades transcendentas da poesia. Esses estados anímicos, muitas vezes, ganham forma no grotesco.

A poética de Cruz e Sousa, sempre regida pelas tensões, também vê semelhanças entre o arrebatamento da sensibilidade e os ardores da febre. Sua obra talvez seja a manifestação mais bem acabada da explosão da sensibilidade em zonas nas quais as formas da imaginação se unem convulsivamente às impressões. Seus poemas são manifestações do êxtase, sobretudo quando se considera a primeira obra em versos de Cruz e Sousa – *Broquéis*.

*Broquéis*, segundo consta nas informações biográficas fornecidas por Nestor Vitor, foi escrito em pouco tempo. Trata-se de uma compilação de poemas que datam da segunda e definitiva ida de Cruz e Sousa ao Rio de Janeiro, em 1890. Considerando-se a data da publicação do livro – 1893, constata-se que os poemas que o compõem foram escritos em apenas três anos (VÍTOR apud COUTINHO, 1979, p. 127-28). O pouco espaço cronológico que há entre os poemas pode explicar a recorrência de muitos temas e *leitmotive* que chamam a atenção em *Broquéis*, como o Esteticismo decadente, o erotismo, a convenção de imagens cromáticas brancas e a tonalidade febril e violenta de seu discurso. Na época da publicação do livro, essas características foram interpretadas como cacoetes do poeta. Ao contrário disso, elas parecem compor antes um plano de integração estética arbitrário. A unidade existente em *Broquéis* não dá indícios de ser simplesmente involuntária; ao levarmos em conta a proposta de lançamento de um livro comprometido com uma nova estética (o Simbolismo), tendemos a considerar como proposital a homogeneidade das características desta obra. O livro apresenta inclusive um poema programático – “Antífona”, no qual se observa a existência de muitas das idiossincrasias da obra, como a temática, o elogio ao esteticismo e a materialização de imagens diáfanas, elementos que podem ser considerados parte uma proposta estética.

Normalmente atribui-se ao Simbolismo a construção de poemas por meio do discurso sugestivo, a qual dota os silêncios e as entrelinhas de significação tão expressiva quanto a das palavras. Exemplos típicos, e talvez, até mais radicais

desta proposta, podem ser observadas em poemas de Mallarmé ou em Maeterlinck, cuja obra *Serres Chaudes* pode dar mostras claras desta prática estética. Em Cruz e Sousa, no entanto, e principalmente em *Broquéis*, constatamos uma forma de expressão, muito diferente da encontrada nos poetas do Simbolismo europeu, afeitos às “ausências”. No poeta brasileiro, os substantivos normalmente acumulam-se em associações metafóricas e os adjetivos revestem os de matizes variados. Uma estrofe do soneto “Dilacerações” permite a visualização desta maneira de construção:

Carnes virgens e tépidas do Oriente  
do Sonho e das Estrelas fabulosas  
carnes acerbadas e maravilhosas  
tentadoras do sol intensamente...  
(CRUZ E SOUSA, 1961, p. 24)

Cada substantivo está acompanhado por pelo menos um adjetivo, e não há nenhum verbo (o que é bem típico de Cruz e Sousa), o que aumenta a plasticidade de seus textos, visto que a ação suscitada pelos verbos se mostra atenuada. A sugestão, cara aos simbolistas, na estrofe apresentada, dá-se na apresentação de imagens de forma não descritiva, composta apenas por elementos nominais; no entanto, esta forma de construção discursiva implica uma explicitação clara dos conceitos, o que pode ser visto como um fator pouco sugestivo. O crítico Carlos Dante Moraes vê Cruz e Sousa como poeta mais afeito à exposição de impressões do que à sugestão do impreciso; para ele, destaca-se a dramaticidade das imagens (MORAES apud COUTINHO, 1979, p. 285-86).

Justamente um espetáculo de figurações impressionantes se observa em Cruz e Sousa; o que em *Broquéis* traduz-se em imagens eufóricas e violentas. Em poemas como “Cristo de bronze”, “Lésbia”, “Múmia” e “Dança do ventre” as imagens referentes à carne e ao sangue são frequentes, assim como a violência expressa na tensão entre opostos, como atração e repulsa, medo e desejo, bestialidade e galanteria erótica. Tais conceitos, postos em relações antagônicas, convergem no tema erótico em *Broquéis* com uma frequência que chama a atenção.

O erotismo em Cruz e Sousa não se expressa de forma equilibrada, ou resolvida, mas consiste numa forma de sensualismo tenso. Os aspectos do demoníaco também estão associados à matéria erótica desenvolvida pelo poeta, numa clara remissão a Baudelaire que também revela a identidade do desejo com o tormento, o que mais uma vez implica o tópos da angústia. A matéria erótica é complexa em Cruz e Sousa, baseando-se em tensões, expressas por contradições e junções insólitas que por vezes se manifestam no grotesco.

O destaque dado ao erótico nos poemas de *Broquéis* parece ligar-se em seus fundamentos ao encantamento das impressões sensoriais e à busca do êxtase por meios anômalos – anômalos, pois o erotismo em Cruz e Sousa é revestido pela ameaça, contando em sua fruição com um híbrido de fascínio e terror. Eco de uma tradição romântica que conferiu ao belo formas aflitivas oriundas de seus opostos. O erotismo maldito demonstra ser uma faceta mais intimista da contemplação da beleza turva utilizada pelo projeto estético romântico para alargar as fronteiras do belo, como reconhece o estudo *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica* de Mario Praz (1994). Além do mais, o erotismo é bastante adequado a uma estética questionadora dos postulados da razão, já que suas pulsões tangem – como considerou Georges Bataille nos ensaios que compõem sua obra *O erotismo* – a aspectos primitivos da sensibilidade, despertando sensações que colocam em xeque o isolamento da categoria do sujeito, por meio da diluição do indivíduo em uma miríade de sensações inexplicáveis racionalmente (BATAILLE, 1987).

Enquanto a arte encaminha o sujeito para nirvanas cataclísmicas, buscados em êxtases estéticos, o motivo erótico implica a precipitação do sujeito nos abismos da perdição. Por isso, o objeto de contemplação, mormente, assume a forma de monstros grotescos, vampiros devoradores, cuja atração magnética se estabelece em uma espiral de impressões contraditórias que vão do asco ao desejo, do fascínio ao horror e são unidas pelos elementos do grotesco e pela homologia entre o êxtase e a morte. O demoníaco, o macabro e o mórbido denunciam a filiação do eu lírico de Cruz e Sousa a uma tradição sinistra do imaginário romântico,

ao invés da pudicícia religiosa, como se poderia supor. Não demonstra fidelidade ao moralismo cristão uma lírica que gerou poemas profanadores e sacrílegos como “Cristo de Bronze” (*Broquéis*), no qual Cristo surge como entidade diabólica, ídolo do pecado e do desejo – “Na rija cruz aspérrimo pregado/canta o Cristo de bronze do Pecado/ ri o Cristo de bronze das luxúrias...” (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 73) – ou “Sexta-feira Santa” (*Últimos Sonetos*), onde a descrição do cadáver de Cristo é acometido por uma putrefação demoníaca – “Mas da sagrada Redenção de Cristo/ Em vez do grande Amor, puro, imprevisto/ Brotam fosforescências de gangrena!” (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 213). Tais poemas revelam uma crise metafísica que não se submete aos postulados da fé cristã. Quando Cruz e Sousa recorre ao Cristianismo, assim como outros simbolistas, o faz na medida em que suas conotações místicas correspondem à transcendência que recobre a experiência poética<sup>5</sup>.

O diabo, a morte e a doença são três entidades que ocupam o imaginário erótico romântico desde muito tempo e constituem uma longa tradição. Mario Praz reconhece que a figura feminina maldita – misto de sedução e monstruosidade – manifesta-se de várias formas nas artes do fim do século XIX (PRAZ, 1994, p. 194), e suas representações parecem compartilhar uma série de características com os poemas de Cruz e Sousa de mesma temática. Essas sedutoras apresentam-se como seres que exercem poder de vida e morte sobre a criatura seduzida, sendo repelidas e, ao mesmo tempo, desejadas. Suas representações evocam imagens como as de predadores ou animais repulsivos, que fazem lembrar os velhos mitos e lendas das harpias, lârnias, vampiros, melusinas e esfinges. De alguma forma, estes monstros se nutrem da desgraça do ser seduzido tanto por lhe trazerem maus agouros, como por fartarem-se em sua carne e sangue.

---

5 Apesar de o Cristianismo estar presente na poesia simbolista, do mesmo modo que outras manifestações místicas, como as religiões orientais ou o paganismo ocidental (esse último mais influente no Pré-raphaelismo inglês e na poesia de inspiração celta de Yeats), em alguns simbolistas, o Cristianismo foi elemento bastante importante na elaboração de projetos estéticos. É o caso de Antonio Nobre, que imprimiu em sua poesia elementos nacionalistas, dentre os quais estava o catolicismo popular lusitano; ou ainda de Alphonsus de Guimaraens, cuja poesia mística atesta uma devoção religiosa acentuada.

O erotismo de *Broquéis* tem forte relação com o mal e com a morte. O desejo, na voz poética, manifesta-se como carnes laceradas (como em “Dilacerações”), animais repulsivos (“Dança do Ventre”) e figuras demoníacas (“Lésbia” e “Afra”). E o eu lírico, quando não é uma espécie de Tântalo imerso no tártaro do desejo inatingível, é vítima de uma relação erótica predatória muitas vezes alicerçada no grotesco. Contudo, em muitos momentos, o grotesco parece ineficiente para manifestar por si próprio a profundidade dos abismos da perdição erótica. É nesse momento que o sublime a ele se mescla expressando nessa conjunção um terror nascido do contato da sensibilidade do eu lírico com as forças diluidoras do mistério com nuances de morte. É isso que se observa no poema “Múmia”:

1. Múmia de sangue e lama e terra e treva,  
Podridão feita deusa de granito,  
Que surge dos mistérios do infinito  
Amamentada na lascívia de Eva.
  2. Tua boca voraz se farta e ceva  
Na carne e espalhas o terror maldito,  
O grito humano, o doloroso grito  
Que um vento estranho para os limbos leva.
  3. Báratros, criptas, dédalos atrozes  
Escancaram-se aos tétricos, ferozes  
Uivos tremendos com luxúria e cio...
  4. Ris a punhais de frígidos sarcasmos  
E deve dar com gélidos espasmos  
O teu beijo de pedra horrendo e frio!...
- (CRUZ E SOUSA, 1961, p. 71)

Escusado apontar a filiação da imagem central desse soneto – a múmia canibal e ctônica – às mulheres fatais dos poemas de Baudelaire, cujo fatídico poder de atração converte-as, com frequência, em monstros que, embora descritos com a galanteria irônica e o requinte que caracterizam o discurso baudelairiano, apresentam laivos horrendos. Assim como Baudelaire (em poemas como “Le Léthé”, “Une Charogne” e “La Danse Macabre”) explora novas potencialidades da beleza ao conferir graça ao horror

e ao grotesco, Cruz e Sousa produz uma forma de beleza aflitiva na qual grotesco e sublime encontram-se no retrato da contemplação do horror. Comum entre os dois poetas é o apelo erótico ligado à diluição de si próprio.

Em “Múmia”, temos uma força devoradora, intimamente vinculada aos aspectos do feminino, materializada em uma entidade hedionda, cujos traços tanto têm de grotesco quanto de sublime. A própria matéria prima que compõe esse monstro devorador agrega aspectos sublimes e grotescos: a Múmia é composta por “sangue”, “lama”, “terra” e “treva”. Tratam-se de vocábulos ligados ao grotesco por remeterem ao *tópos* do baixo – literalmente ao chão, no caso de “lama” e “terra” – e por emanarem o horror e o fantástico, como “sangue” e “treva”. Esses mesmos termos ligam-se a conceitos míticos vinculados, principalmente, ao ctônico e ao telúrico (nos casos de “lama” e “terra”) e ao caótico, expresso na alusão às zonas limítrofes entre vida e morte (“o sangue”), assim como aos elementos misteriosos que envolvem o cosmo, representando tanto as ausências quanto a escuridão primordial (“treva”). Assim, a múmia é descrita como monstro gerado da conjugação da terra com a escuridão, banhada com sangue, de uma maneira que remete à cosmogonia mítica. Os pontos de contato com o elemento caótico das cosmogonias inevitavelmente filia a imagem ao sublime, remetendo ao infinito e à contemplação dos aspectos terríveis do próprio universo.

Mais adiante é reforçado o caráter ctônico e cósmico da múmia:

Podridão feita deusa de granito,  
Que surges dos mistérios do infinito  
Amamentada na lascívia de Eva.

Se, por um lado, a putrefação aponta os estágios avançados e repulsivos da morte, por outro, participa de uma composição imagética que depura a natureza grotesca: a ligação da podridão da carne com a terra gera a analogia com a pedra, a partir da qual nasce a deusa devoradora do poema. Não se trata de mero cadáver putrefato, mas de uma “deusa de granito”, cuja condição hedionda encontra o sublime quando ela é convertida em entidade telúrica. O

caráter sublime desse cadáver grotesco é realçado quando a múmia surge “dos mistérios do infinito” e é “amamentada na lascívia de Eva”, ou seja, é fruto da conjugação das forças cósmicas desconhecidas e do erotismo maldito representado pela figura de Eva, emblema do vínculo entre a mulher e o pecado, segundo a concepção judaico-cristã.

Assim, o próprio elemento feminino (por extensão, o erótico) – já que remete tanto ao mistério, quanto ao ctônico – aproxima grotesco e sublime: ora a mulher integra a galeria dos monstros ctônicos, ora o fascínio ambíguo que exerce obriga o eu lírico a referir-se à múmia como deusa, justamente por seus atributos femininos. A múmia de Cruz e Sousa aproxima-se, desse modo, das deusas-monstro dos mitos primordiais, fazendo parte do panteão grotesco criado pelo poeta, no qual já figura o velho satã decadente de “Majestade caída”. Enquanto esse satã, como um Prometeu *gauche*, preside sobre os homens (mais precisamente sobre a “raça” dos poetas), a múmia encarna o escuro, o lado desconhecido da natureza e o feminino.

Assim como nos mitos, em que o caos gera formas monstruosas que se insurgem contra a nova ordem do cosmo, ameaçando-o de destruição; a múmia de Cruz e Sousa é força ameaçadora e voraz:

Tua boca voraz se farta e ceva  
Na carne e espalhas o terror maldito,  
O grito humano, o doloroso grito  
Que um vento estranho para os limbos leva.

A ligação da múmia com os outros mundos recebe relevo ainda maior no primeiro terceto do poema, quando a boca devoradora grotesca evoca outras grotas, portais que ligam o mundo conhecido a mistérios terríficos – imagens localizadas entre o sublime e grotesco:

Báratros, criptas, dédalos atrozes  
Escancaram-se aos tétricos, ferozes  
Uivos tremendos com luxúria e cio...

Esse decassílabo heroico e formado por aliteração de fonemas fricativos que dão à sequência cumulativa dos termos uma impressão acústica de crepitação, como se ao ler

o poema caminhássemos em terreno escarpado. Além disso, nota-se um paralelismo perfeito na distribuição tônica das sílabas: proparoxítona (“báratro”) / paroxítona (“criptas”) / proparoxítona (“dédalos”) / paroxítona (“atrozes”). Esse esquema também contribui para a impressão acústica de atrito, impressão essa que percorre praticamente todo o terceto: “escacaram-se”, “tétricos”, “ferozes”, “tremendos” e “luxúria”.

Nesse terceto as grotas estão ligadas ao elemento erótico: é precisamente o terror matizado por magnetismo sexual (“uivos tremendos com luxúria e cio”) que parece tragar o eu lírico para *o além*. Nos “uivos de luxúria” encontramos um paralelo grotesco do “grito humano, o doloroso grito” despertado pela múmia, presente no segundo quarteto do poema. Se num primeiro momento a múmia é fonte de terror, posteriormente, escancaradas as portas do mistério e aberta a via para a transcendência rumo ao desconhecido, ela torna-se entidade promotora de atração erótica, expressa no terror e nas imagens acústicas, agora bestializadas pelo desejo. Se o grito de terror era humano, os sons da luxúria são animais ( “uivos” movidos pelo “cio”).

No terceto final, o cadáver devorador, deusa grotesca e sublime dos mundos desconhecidos, é personificado como uma *femme fatale*:

Ris a punhais de frígidos sarcasmos  
E deve dar com gélidos espasmos  
O teu beijo de pedra horrendo e friol...

Aqui a atmosfera erótica que se insinuava na contemplação dessa entidade se torna mais explícita, na identificação da múmia com a *femme fatale* indiferente, de riso cortante como punhais, cujo beijo gélido é ofertado como um espasmo de morte. Imagens associadas ao campo semântico das ausências parecem evocar a morte. Seus beijos são como os dos vermes, monstros e vampiros de Baudelaire – mordidas que, entre carícias nefastas, arrancam pedaços do indivíduo, aniquilando-o na experiência erótica.

“Múmia”, desse modo, comprova a maneira como as experiências sensoriais servem como forma de diluição do material e encaminham a sensibilidade para as instâncias

inefáveis, mesmo por caminhos perigosos. O mundo material, apartado dos ideais e dos sonhos, em Cruz e Sousa, é palco da angústia, já que sua lírica atesta uma busca apaixonada pela dissolução da matéria e a liberdade das outras faculdades do sujeito – sejam essas o espírito, a consciência ou a imaginação. Por isso, o erotismo está entre os temas mais tensos de sua lírica, já que nele os impulsos da matéria, expressos no desejo sexual, se tornam intensos, ao mesmo tempo em que propiciam sensações de evasão do próprio corpo, suscitadas por estados extáticos. Junta-se a esses elementos toda a tradição do erotismo maldito legada pelo Romantismo, que em Cruz e Sousa transforma a pulsão erótica em um arrebatamento a planos muitas vezes sinistros, como se observou no poema “Múmia”.

O que se observa na obra de Cruz e Sousa, porém, não é o processo de sublimação do sujeito lírico – como supuseram algumas leituras canônicas da obra *Últimos Sonetos* – mas o retrato da aspiração dolorosa pela transcendência. Nesse sentido, convém lembrar aqui de uma tendência da crítica em observar na lírica do autor um percurso que vai da revolta inicial nas primeiras obras até uma suposta resignação estoica presente em *Últimos Sonetos*. Tal tendência contou com forte prestígio, sendo representada por nomes bastante expressivos de nossa cultura artística, como Fernando Góes, Henriqueta Lisboa, Tasso da Silveira e Walter M. Barbosa.

Esses estudiosos tinham como ponto em comum a percepção de elementos cristãos na metafísica de Cruz e Sousa, concebendo a preponderância do satanismo estético como características superadas em *Últimos Sonetos*. No entanto, como aponta Ivone Daré Rabello, no ensaio “A Jornada Vã – polêmica sobre o misticismo cristão de Cruz e Sousa: Comédia divina e ironia moderna”, a busca por transcendência nos poemas de Cruz e Sousa manifesta-se com muito mais frequência na dúvida.

Além disso, a resignação atribuída por essa tendência da crítica aos poemas de Cruz e Sousa está distante das interjeições sofridas do discurso apaixonado que domina os meios de expressão do poeta. Tentar resolver os conflitos instaurados pela lírica de Cruz e Sousa mediante a perspectiva do misticismo cristão, além de ser um equívoco, segundo

Ivone Daré Rabello, seria uma forma cômoda de simplificar as tensões que são a pedra de toque de sua obra. Afinal, a aparente paz de alguns poemas de *Últimos Sonetos*, como afirma Ivone Daré Rabello (apud IOPANAN, 1999, p. 29), traz no fundo uma trama de “conflitos insolúveis”:

Se o caminho ascensional, místico, ordena grande parte desses *Últimos Sonetos*, a temática, única na lírica brasileira, ao menos no século XX, suscita especulações sobre a *via crucis* do homem negro e pobre. Na arte, teria vertido dor em certezas espirituais e a experiência se sublimara nas lides da elaboração poética, dissolvendo-se angústia em canto. A interpretação, muito recorrente, é também cômoda e acomodadora: todos conflitos que se põem à mostra na obra de Cruz e Sousa, em chave de poesia enigmática, ficam então resolvidos pela força com que o injustiçado se voltou para a visão beatífica. (RABELO apud SOARES, 1999, p. 28)

Além da aspiração pela transcendência, é preciso considerar ainda a inclinação que a poesia de Cruz e Sousa tem pelas analogias vertiginosas e intrincadas. Assim, sublime e grotesco não se configuram isoladamente em sua lírica, mas, com frequência considerável, misturam-se, gerando uma forma de beleza nova, em medidas ainda não exploradas pelo Romantismo anterior. Em Cruz e Sousa, a conjugação do grotesco e do sublime parece nascer da tentativa de expressar as dimensões dos conflitos de sua sensibilidade, tão aberta ao apelo das altas esferas como imersa nos disformes pesadelos interiores. É como configuração da dinâmica que orquestra as variações da angústia que essas duas categorias se unem.

Dor e arte são elementos superlativos em Cruz e Sousa, tomando não apenas conta das instâncias internas do eu lírico, como dos espaços metafísicos que a Modernidade tornou vazios, com seu elogio da razão em detrimento da visão encantada de mundo.<sup>6</sup> Por isso, pode-se falar em uma

---

6 Michael Löwy e Robert Sayer em seu estudo intitulado *Revolta e Melancolia*, tratam o Romantismo em termos de um fenômeno engendrado no centro da Modernidade como resistência aos ditames racionais e utilitaristas da própria Modernidade. Assim, segundo os autores, para exercer sua crítica, o Romantismo, entre outros fatores buscaria uma forma de reencantamento do mundo através da arte e do pensamento (LÖWY. SAYER, 1995, p.34-35)

metafísica da angústia em Cruz e Sousa que tem entre suas pulsões a visão ascensional da arte, a busca do absoluto no inefável e a negação da matéria. O universo de Cruz e Sousa é, desse modo, dotado de uma cosmologia dual, semelhante à platônica, mas de cores mais carregadas.

A parcela do mundo física, material e sensorial é revestida por formas grotescas que dão face a todas as limitações, carências e anseios frustrados – o grotesco, nesse sentido, tende a ser o rosto hediondo das misérias humanas; como é indiciado em poemas como o soneto “Condenação fatal”:

Ó mundo, que és o exílio dos exílios,  
Um monturo de fezes putrefato,  
Onde o ser mais gentil, mais timorato,  
Dos seres vis circula nos concílios  
[...]  
Oh! Como são sinistramente feios  
Teus aspectos de fera, os teus meneios  
Pantéricos, ó mundo que não sonhas!  
(CRUZ E SOUSA, 1961, p. 203)

Já o sublime, com seu caráter diáfano, indica o mundo onde as fantasias poéticas encontram o absoluto – é o sublime, portanto, que sugere o ideal. Todavia, como se pode observar, as duas categorias se encontram com frequência em sua obra, precisamente naquelas zonas em que o transporte de um mundo a outro, em geral, é operado na tentativa de fixação do processo de transcendência. Desse modo, pode-se concluir que a visão metafísica de Cruz e Sousa é registrada esteticamente no processo de tentativa de romper as amarras materiais e subjetivas com fins de diluir o sujeito no absoluto.

Tomando-se o exemplo de Cruz e Sousa como sintomático da sensibilidade particular que regeu a poética decadentista, tributária da tradição romântica e solo fértil da poesia da Modernidade, torna-se flagrante que a transcendência estética – tema que em contextos anteriores costumava tornar-se manifesta na esteira do sublime – encaminhou os líricos do *fin-de-siècle* aos mistérios da noite, dos abismos e do Nada. Para eles, a transcendência não parece assumir os contornos do arrebatamento, mas traduz-se

melhor como experiência de precipitação. Baudelaire, farol dessa geração, já havia ensinado aos seus discípulos o caminho para a plaga sombria onde um novo ideal, ainda desconhecido, aguardaria para ser descortinado, ao cantar no poema “La Mort”, “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe?/Au fond de L’inconnu pour trouver du nouveau!”<sup>7</sup> (BAUDELAIRE, 1961, p. 30). Foi precisamente nos abismos (mesmo que confundido algumas vezes com o firmamento escuro) que Cruz e Sousa se precipitou ao seguir a vereda entrelaçada entre o grotesco e o sublime, cujo término parece desembocar em uma forma de beleza ambígua, vertiginosa, e aparentemente até então desconhecida pelas letras nacionais.

## Referências

- BATAILLE, G. **O Erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDELAIRE, C. **Oeuvre complète**. Paris: Gallimard, 1961.
- BURWICK, F. **The Haunted Eye: Perception and Grotesque in English and German Romanticism**. Heidelberg: Winter Verlag, 1987. (Reihe Siegen, 70)
- CALINESCU, M. **Cinco caras de la modernidad**. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.
- COUTINHO, A. (Org.) **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ Brasília: INL, 1979.
- CRUZ E SOUSA, J. da. **Obra completa**. Organização, introdução e notas de Andrade Muricy. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.
- HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berrentini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- HUYSMANS, J-K. **À Rebours**. Paris: Gallimard, 1977.
- KANT, E. **Crítica del juicio**. Tradução de José Rovira Armengoi. Buenos Aires: Losada, 1961
- KAYSER, W. **O Grotesco: Configuração na pintura e na literatura**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

---

7 “Mergulhar no fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?/Ao fundo do desconhecido para encontrar o *novo!*” (tradução livre de nossa autoria).

LÖWY, M. SAYRE, R. **Revolta e melancolia**: o Romantismo contramão da modernidade. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

MICHAUD, G. de. **Méssage poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.

MURICY, J. C. de A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1987.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PRAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

RABELO, I. Polêmica sobre o misticismo cristão em Cruz e Sousa: Comédia divina e Ironia Romântica. In: SOARES, I. **Morcego Cego**. Revista de Estudos sobre Poesia. Florianópolis, v. 2, p. 27-42, 1999.

WEISKEL, T. **O sublime romântico**. Tradução de Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

Recebido em 31/10/2009

Aceito em 30/11/2009