

CRUZ E SOUSA E A IMAGINAÇÃO DO FOGO

Maria Lucia Guimarães de Faria*

 <https://orcid.org/0000-0002-6644-1293>

Como citar este artigo: FARIA, M. L. G. de. Cruz e Sousa e a imaginação do fogo. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 28, n. 2, p. 1-18, maio/ago. 2026. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETLT18053>

Submissão: 9 de junho de 2025. **Aceite:** 1º de janeiro de 2026.

Resumo: A poesia do poeta brasileiro Cruz e Sousa é amplamente conhecida pelas marcas simbolistas que ostenta. Menos destacadas, no entanto, são as “vozes vulcanizadas” que igualmente a atravessam. Fortemente trabalhada por uma imaginação do fogo, a sua obra deixa transparecer conflitos e tensões que a animam e complicam. O objetivo deste artigo é rastrear os componentes ígneos de sua poesia por meio da análise de poemas selecionados.

Palavras-chave: Poesia brasileira. Cruz e Sousa. Vozes vulcanizadas. Imaginação do fogo. Ambivalências.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. E-mail: maluhguimaraens@gmail.com

INTRODUÇÃO

■ **O** Simbolismo se impõe esteticamente ao propor uma filosofia do inconsciente em contraposição ao positivismo dominante nos fins do século XIX. Dando contornos sensório-afetivos aos versos e explorando a malha sonora da linguagem, a estética simbolista rompe com o discurso tradicional. A criação poética se concebe como operação mágica e se funda na correspondência entre a alma e o mundo exterior. Enriquecer um quadro natural com ressonâncias espirituais se afigura o mais poético dos atos. Apreendem-se metaforicamente as coisas para traduzi-las obliquamente e transpô-las simbolicamente, segundo o ditame mallarmaico da estética da sugestão e da doutrina da transposição. “Pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz”, disse o poeta francês a seu amigo Henri Cazalis em carta de 30 de outubro de 1864 (Mallarmé, 1959, p. 206)¹. Muitos anos depois, confirmando a intuição inicial na famosa *Enquête de Jules Huret*, de 1891, ele enunciaria: “Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema que é feito de adivinhar pouco a pouco; *sugeri-lo*, eis o sonho” (Michaud, 1947, p. 74, grifo no original). Escolher, portanto, as palavras, com vistas não a significar, mas a sugerir. A meta, como postulou Suzanne Bernard (1959, p. 253), é “restituir às palavras toda a sua potência original” e “devolver à poesia seus poderes criadores e seu valor metafísico”².

Desde a sua estreia, Cruz e Sousa deu mostras de um aproveitamento pessoal das novas aspirações poéticas. Muito dessa autonomia se deveu às características do seu próprio temperamento. Ao lado de arroubos platonizantes, sacudia-o uma sensualidade congênita, de modo que nele o simbolismo se compõe de planos superpostos, que complicam o seu ímpeto simbolista de conquista do Absoluto e vincam a sua poesia de tensões e interseções.

Frequentemente é nos seus pontos de tensão que uma obra poética exhibe a sua maior originalidade. As “vozes veladas” da poesia do poeta catarinense são “vulcanizadas” como diz o verso do famoso poema “Violões que choram...”, de *Faróis*, indiciando a forte presença do fogo nos refolhos de seus versos. A sua obra manifesta uma pungente tentativa de alcançar as paragens sutis do Absoluto. Contudo, “apesar de seus berros ao Ideal” – para citar o verso do poeta português Mário de Sá-Carneiro (1976, p. 132) em “Aqueloutro” –, ela incorpora também os reclamos da carne.

Duas tendências conflitantes desenham-se na poesia de Cruz e Sousa, como discerne o crítico Antonio Carlos Secchin (2003, p. 40): um anseio de transcendência e uma nostalgia da matéria, que deixa transparecer a sedução que o corpo exerce. Nessa tensão, a imaginação desempenha papel fundamental. As imagens que animam a poesia de Cruz e Sousa não são descritivas ou formais, mas

1 O parágrafo em que a frase aparece diz, no original: “Pour moi, me voici résolument à l'œuvre. J'ai enfin commencé mon *Hérodiade*. Avec terreur, car j'invente une langue qui doit nécessairement jaillir d'une poétique très nouvelle, que je pourrais définir en ces deux mots : *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit*” (grifos do autor). Em tradução livre, a passagem diz: “Por mim, veja-me resolutamente de volta à obra. Comecei enfim minha *Herodiade*. Com terror, porque invento uma língua que deve necessariamente jorrar de uma poética muito nova, que eu poderia definir em duas palavras: *Pintar, não a coisa, mas o efeito que ela produz*”.

2 Referindo-se a Lautréamont, Rimbaud e Mallarmé, diz a estudiosa: “[...] ils ont fait porter sur le langage un effort sans précédent, dans leur désir d'“inventer une langue” et de restituer aux mots toute leur puissance originelle – de rendre à la poésie, en somme, ses pouvoirs créateurs et sa valeur métaphysique”. Em tradução livre: “[...] eles fizeram incidir sobre a linguagem um esforço sem precedente, no desejo de ‘inventar uma língua’ e de restituir às palavras toda a sua potência original – de devolver à poesia, em suma, seus poderes criadores e seu valor metafísico”.

materiais e dinâmicas. Imaginação material e dinâmica é o conceito elaborado por Gaston Bachelard (1998[1942]; 2001[1943]) para apreender e exprimir o trabalho ambivalente da imaginação.

Segundo o filósofo, as “forças imaginantes” (Bachelard, 1998, p. 1) movimentam-se ao longo de dois eixos complementares: o eixo da horizontalidade perceptivo-formal e o eixo da verticalidade dinâmico-material. No primeiro, situa-se a imaginação formal, atraída pela variedade exótica e superficial do espetáculo da vida. É no segundo que se surpreende a imaginação material, advinda do fundo obscuro do ser e empenhada em descobrir, sob as imagens que se mostram, aquelas que se ocultam (Bachelard, 1998, p. 1-2). Na perspectiva da verticalidade, a imaginação sonha em dois sentidos: no sentido espiritual-dinâmico do ímpeto transcendente, para o qual a matéria aparece como uma potência inexaurível, um milagre; e no sentido orgânico-material do aprofundamento transdescendente, que percebe a matéria como um domínio insondável, um mistério (Bachelard, 1998, p. 3). Dessa forma, a imaginação não é um devaneio ocioso ou escapista, mas um *trabalho* que se realiza a partir do enfrentamento de elementos opostos.

Se, por um lado, a poesia de Cruz e Sousa é devotada à conquista da pureza, por outro, em virtude da face carnal de seu temperamento poético, a pureza não é um dado gratuito, mas o resultado de um árduo processo de purificação, o produto de um litígio de forças, que por vezes se apazigua, mas jamais de todo se aquieta. Nesse processo, os componentes “impuros” de sua natureza não são negados, mas, ao contrário, requisitados como meio de *transcendentalizar* a matéria obscura de si mesmo. Essa operação purificadora é toda realizada às expensas da imaginação.

Os parágrafos iniciais de “Emparedado” – último dos poemas em prosa de *Evocações* – evidenciam como é passional e sanguínea a índole do poeta e como as imagens do campo semântico do fogo brotam naturalmente da intensidade de sua verve poética. É notável a inquietação que o crepúsculo suscita e a vontade de infinito que estimula, sentimentos tipicamente simbolistas. Sobressai a correspondência que se estabelece entre o espetáculo do poente e a alma do poeta:

*Uma tristeza fina e incoercível errava nos tons violáceos vivos daquele fim suntuoso de tarde aceso ainda nos **vermelhos sanguíneos**, cuja cor cantava-me nos olhos, **quente, inflamada**, na linha longe dos horizontes em largas faixas rutilantes.*

*O **fulvo e voluptuoso** Rajá celeste derramara além os fugitivos esplendores de sua magnificência astral e rendilhara de alto e de leve as nuvens da delicadeza arquitetural, decorativa, dos estilos manuelinos.*

*Mas, as **ardentes** formas da luz pouco a pouco quebravam-se, velavam-se, e os tons violáceos vivos, destacados, mais agora flagrantemente crepusculavam a tarde, que expirava anelante, num anseio indefinido, vago, dolorido, de inquieta aspiração e de inquieto sonho...* (Cruz e Sousa, 1961, p. 646, grifo nosso).

A Arte se oferece ao poeta como supremo triunfo do elã transcendente do espírito, via de acesso à imponderabilidade etérea. É, contudo, em termos de apetite sensual que o poeta se refere à sua ação nesta outra passagem de “Emparedado”:

Assim é que eu via a Arte, abrangendo todas as faculdades, absorvendo todos os sentidos, vencendo-os, subjugando-os amplamente.

Era uma força oculta, impulsiva, que ganhava já a agudeza picante, acre, de um apetite estonteante e a fascinação infernal, tóxica, de um fugitivo e deslumbrador pecado... (Cruz e Sousa, 1961, p. 653).

O CONFLITO E SEUS DESDOBRAMENTOS

Na tentativa de acomodar as tendências conflitantes de sua natureza, duas vias, aparentemente contraditórias, mas, na realidade, complementares, desenhavam-se em sua poesia, como sugere Secchin (2003, p. 42). A primeira é resistir ao excesso de concretude das coisas “se elas se estabelecem sólidas e preponderantes”, como dizia Mallarmé (2003, p. 67), e procurar desmaterializar a matéria. A segunda, contrapolar, é, não mais negando a sensualidade inata, transferi-la para outro patamar e erotizar o espírito.

A DESMATERIALIZAÇÃO DA MATÉRIA

Esse é o roteiro simbolista usual. Para atingir as Essências abstratas, é necessário anular o mundo concreto. Como se consegue isso poeticamente? Aproximando-se do real oblíqua e alusivamente, por evocação: diluem-se as linhas, extinguem-se os contornos, conclamam-se o crepúsculo e a noite, que desmancham as coisas num nevoeiro de sonho. O objeto diluído como que se espiritualiza e “libera” a sua essência.

“Sinfonias do Ocaso”, de *Broquéis*, é um exemplo de produção poética empenhada em sugerir uma dimensão sutilizada, em que o acesso a realidades mais altas parece tornar-se possível:

*Musselinosas como brumas diurnas
descem do ocaso as sombras harmoniosas,
sombras veladas e musselinosas
para as profundas solidões noturnas.*

*Sacrários virgens, sacrossantas urnas,
os céus resplendem de sidéreas rosas,
da Lua e das Estrelas majestosas
iluminando a escuridão das furnas.*

*Ah! por estes sinfônicos ocasos
a terra exala aromas de áureos vasos,
incensos de turíbulos divinos.*

*Os plenilúnios mórbidos vaporam...
E como que no Azul plangem e choram
cítaras, harpas, bandolins, violinos...* (Cruz e Sousa, 1961, p. 89-90).

O poeta constrói uma atmosfera vaga e indefinida por meio de uma seleção vocabular oportuna. Palavras como “musselinosas”, “brumas”, “veladas” suspendem o poema numa intemporalidade mágica e intangível, enquanto termos oriundos do vocabulário religioso envolvem o poema numa aura mística e sobrenatural, que convida à meditação e ao silêncio.

Mais do que a constelação semântica, impressiona no poema a sua contextura acústica. O ocaso, momento de transição do dia para a noite, é foneticamente sugerido por um jogo entre vogais claras e escuras. O /a/ e principalmente o /i/

respondem pela claridade que se vai desbotando. A forte presença do /i/ indica que a claridade não é serena, mas angustiada, em acordo com o esvaír-se do dia. O /o/ e o /u/ desenham sonoramente a descida gradual do manto da noite. O /r/ depois do /u/ em “diurnas”, “noturnas”, “urnas”, “furnas” aprofunda a noturnidade que vai ganhando corpo. O som das sibilantes cria o fundo de mistério que o crepúsculo suscita, e a marcante presença das nasais provoca uma constrinção que combina com a melancolia da hora.

A música que acompanha esse espetáculo não é usual, mas inaudita. Instrumentos raros são convocados a entoá-la, e o concerto sonoro já começa por seus nomes: “cítaras, harpas, bandolins, violinos”. A claridade impressa nos nomes dos dois primeiros instrumentos se escurece nos dois últimos: os sons se vão fechando em harmonia com o descer das sombras noturnas que buscam a escuridão das furnas.

No plano das sugestões metafóricas, as imagens do poema não descrevem nenhum crepúsculo, mas pintam o efeito que o ocaso produz sobre o poeta. O poema é quase uma pintura: o desempenho cromático dos versos é bem pronunciado. Da correspondência entre a alma do poeta e o poente nascem essas “Sinfonias do Ocaso”. Não há uma apreensão objetiva, mas uma simbolização única, fruto de uma construção sensório-linguístico-emotiva. O poeta se esforça por tecer em linguagem uma captação rara do real, oferecendo ao leitor uma visão, cujo impacto perdura no existir eterno do poema. Os objetos do mundo são signos – hieróglifos – de realidades transcendentais.

A sinfonia é orquestrada pelo cruzamento sinestésico de som, forma, cor e aroma, já proposto desde o título, que combina um termo musical (sinfonias) com aquilo que se captura pelo olho (ocaso). Às sombras da noite, o poeta atribui um tecido leve, acetinado e transparente (“musselinosas”), que enche de desenhos o céu, evocando sensações visuais, táteis e sonoras. Na imaginação ativa do poeta, o carmim do poente contorna as nuvens enformando rosas, não terrenas, mas “sidéreas”, “as ausentes de todos os buquês”, para aproveitar a famosa imagem de Mallarmé (2003, p. 213) em “Crise de verso”. Os plenilúnios emitem um halo (“vaporam”) que dissolve o mundo em bruma, desmaterializando a matéria e propiciando o vislumbre de realidades secretas. A plangência dos instrumentos é ouvida em sonhos, por entre véus.

AS VOZES VULCANIZADAS

A marcante presença do fogo no universo poético de Cruz e Sousa indica que a vontade de transcendência não anula uma contracorrente que voga latente em oposição ao patente ímpeto celeste. Antípoda ao desejo sideral, manifesta-se um apego sensual, que evidencia o permanente fascínio do corpo. A imagem emblemática do *lírio astral* é contrapontada pela figuração da *serpe venenosa*.

São muitos os poemas animados por essa sensualidade incontível. “Lubricidade” (*Broquéis*) é um notável exemplo:

*Quisera ser a serpe venenosa
que dá-te medo e dá-te pesadelos
para envolver-me, ó Flor maravilhosa,
nos flavos turbilhões dos teus cabelos.*

*Quisera ser a serpe veludosa
para, enroscada em múltiplos novelos,*

*saltar-te aos seios de fluidez cheirosa
e babujá-los e depois mordê-los...*

*Talvez que o sangue impuro e flamejante
do teu lânguido corpo de bacante,
da langue ondulação de águas do Reno
estranhamente se purificasse...*

*Pois que um veneno de áspide vorace
deve ser morto com igual veneno... (Cruz e Sousa, 1961, p. 72).*

O poema, fortemente trabalhado em sua contextura fonética, é atravessado pelo som sibilante do /s/ surdo que traduz o assalto insinuante da serpente: “Quisera ser a serpe venenosa”, diz o primeiro verso. Em contraponto sonoro com o deslizar macio e fácil desse verso, o jogo dos fonemas /k/, /d/, /t/, no segundo verso, sugere o bote súbito da naja voraz. A forma curta e rápida “dá-te”, duas vezes empregada, mimetiza o movimento brusco. O efeito se repete em “saltar-te”.

As múltiplas espirais lançadas em redor da presa imprimem-se semanticamente em palavras como “envolver-me”, “turbilhões”, “novelos”, “enroscada”, e são sonoramente coreografadas pelo coleio do /l/ em sintagmas como “flor maravilhosa”, “flavos turbilhões dos teus cabelos”, “múltiplos novelos”. As volutas do /l/ também desenham acusticamente a *performance* curvilínea e voluptuosa da mulher visada: “sangue flamejante”, “lânguido corpo”, “langue ondulação”.

O prazer sensual do contato com o corpo desejado é assinalado pela expressiva aliteração da bilabial numa palavra de inegável conotação sexual: “babujá-los”. O prazer orgásmico e a posse libidinosa se intensificam em “mordê-los”, tanto no plano semântico quanto no nível fonético (bilabial + dental + líquida).

Semântica, fônica e plasticamente, a lubricidade – título e tema do poema – impõe-se como um fato. A própria palavra contém toda a paleta de sons que o constrói, no nível das consoantes e das vogais. Porém, uma leitura das dobras do poema revela mais. Explica Roman Jakobson (1974, p. 130) que a função poética da linguagem “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”. As palavras são escolhidas com vistas a efeitos, sonoros e/ou semânticos, que podem engendrar por sua inserção nos versos. A organização estrutural do poema promove sinonímias e parentescos com o mero colocar palavras em determinadas posições. Os adjetivos “venenosa”, “maravilhosa”, “veludosa” e “cheirosa”, lançados, pela rima, em relação paradigmática, “tornam-se” sinônimos. Em especial, a paronomásia venenosa/veludosa afirma obliquamente que o veneno é veludo, convertendo o negativo em positivo.

O poema ainda defende uma “tese”: como somente um veneno cura outro veneno, o lúbrico deve mesmo ceder à lubricidade a fim de purificar a amante... Novamente o “mal” se afigura um bem, e o “pecado” é “legitimado”. A astúcia retorcida dessa maquinação mental é ironicamente sugerida pelas reticências e evoca o comportamento ardiloso da serpente. Acomoda-se assim o duplo sortilégio que o corpo feminino exerce sobre o sujeito poético: desejo e recusa, atração e repulsa.

A mesma duplicidade se pode perceber em “Dança do ventre”, também de Broquéis:

*Torva, febril, torcicolosamente,
numa espiral de elétricos volteios,*

*na cabeça, nos olhos e nos seios
fluíam-lhe os venenos da serpente.*

*Ah! que agonia tenebrosa e ardente!
que convulsões, que lúbricos anseios,
quanta volúpia e quantos bamboleios,
que brusco e horrível sensualismo quente.*

*O ventre, em pinchos, empinava todo
como réptil abjeto sobre o lodo,
espolinhando e retorcido em fúria.*

*Era a dança macabra e multiforme
de um verme estranho, colossal, enorme,
do demônio sangrento da luxúria!* (Cruz e Sousa, 1961, p. 85).

A primeira palavra do poema já envolve a dançarina em uma forte atmosfera de negatividade. “Torva” infunde terror, evoca cólera e, por parentesco sonoro, se associa à “turva”, acrescentando, ao estado de excitabilidade agressiva, as ideias de opacidade e escuridão. A fúria contida em “torva” ativa igneamente o soneto. A presença do fogo se confirma logo a seguir em “febril”, e mais tarde em “ardente” e “quente”. A sílaba ameaçadora /tôr/, abertura do poema, retorna no fim do verso, em um advérbio altamente expressivo, fruto de um processo de montagem vocabular criada pelo poeta, com vistas a forjar o advérbio audacioso, que captura com abundância os movimentos ondulantes do corpo da bailarina. A palavra é pura sinuosidade performática. O neologismo, com extravagantes sete sílabas, conjuga aquilo que Ezra Pound (1970, p. 41) chamaria de *fanopeia*, *meloopia* e *logopeia*: em uma só palavra, reúnem-se sugestões visuais, sonoras e intelectuais. A palavra suscita na retina ocular a imagem de um jogo corporal em que predominam trejeitos curvos (*fanopeia*); a sequência vertiginosa de sons que variam de padrão a cada sílaba produz acusticamente a sensação de frenesi (*meloopia*); da junção entre som, imagem, exuberância morfológica e sensações fogosas engendra-se o conceito da luxúria (*logopeia*), encarnada em corpo e alma pela dançarina do ventre. Não sem razão “luxúria” é a última palavra do soneto.

Tudo no poema corrobora, desdobra e aprofunda o efeito com que o poeta magistralmente o inicia. Em vez de descrever a mulher que dança, o poeta pinta – em som, cor, forma, tato e até paladar – o poderoso turbilhão que ela desencadeia. A imagem lançada pelo segundo verso – “espiral de elétricos volteios” – reafirma a excessividade sinuosa e o ardor de alta voltagem que o assistir à dança provoca. Bem antes de os “venenos da serpente” serem nomeados no poema, a associação da mulher com a cobra e a consequência venenosa da sua exibição já se insinuaram no espírito do leitor.

O primeiro terceto é admirável na evidenciação concreta da dança do ventre, no que ela tem de brusco, recortado e curvilíneo. Toda a estrofe é dedicada a coreografar em linguagem os retorcimentos corporais da dançarina. A precisa aliteração da plosiva /p/ no primeiro verso – “O ventre, em *pinchos*, *empinava* todo” –, retomada no terceiro verso com “*espolinhando*”, mimetiza a carga explosiva dos movimentos frenéticos – as nasais os tornam mais agônicos –, e o significado das palavras reforça o que o jogo de sonoridades encena dramaticamente. “Pinchos” são os pinotes que o ventre executa; “espolinhar” vivifica o “réptil” “retorcido em fúria”.

Mais, no entanto, do que a “dança macabra e multiforme”, sinestesticamente traduzida em linguagem com infalível engenho, espanta, no soneto, a atitude ambivalente do sujeito lírico. O horror que o espetáculo lhe causa é diretamente proporcional ao fascínio com que o subjuga. O êxtase não é menor que a perplexidade. A repulsa não consegue reprimir a cupidez, de modo que o enfático veto moral apenas deixa mais nítido o arrebatamento erótico carregado de desejo.

O tom exclamativo do segundo quarteto, a começar por “Ah! que agonia tenebrosa e ardente!”, contém a dupla gama do deslumbramento e da ojeriza, que perpassa todos os versos. No segundo terceto, os adjetivos que (des)qualificam o “verme”, nova imagem condenatória da mulher cujo corpo não se peja de exhibir-se, traem a dupla emoção de atração e repúdio que experimenta o sujeito poético, em particular “colossal”, que nomeia um temor quase sagrado. O fato é que o quádruplo enquadramento desabonador da figura feminina – serpente, réptil, verme e demônio –, tonalizado por adjetivos culpabilizantes – venenosa, abjeto, estranho, sangrento –, esforça-se em vão por afastar a tentação pecaminosa, mas consegue, tão somente, realçar o seu terrível poder de sedução e agarro.

As pulsões sensuais que tensionam a vontade do poeta de desprender-se da sólida matéria terrena se deixam surpreender, às vezes, em poemas cuja atmosfera é inicialmente talhada por um intenso “lirismo alvar” (Teixeira, 1993, p. xxii). É o caso do célebre “Antífona” (*Broquéis*):

*Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
de luars, de neves, de neblinas!...*

Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...

Incensos dos turíbulos das aras...

*Formas do Amor, constelarmante 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... (Cruz e Sousa, 1961, p. 69).

Antífona é uma melodia curta, cantada durante a missa entre dois salmos. O título de imediato cinge o poema numa atmosfera religiosa, acentuada com a referência a elementos oriundos da liturgia cristã que vão aos poucos entrando no poema: *incensos, turíbulos, salmos, cânticos, órgãos, aras*. A alvura imaculada que o poema requisita se constrói por meio de calculados recursos: a abundância de palavras do campo semântico da brancura; vocábulos que sugerem uma dimensão celeste, a pairar abstrata por sobre o plano terreno (*vaporosas, vagas, fluidas, errantes, indefiníveis*, entre os adjetivos; *dormências*, espécie de estado fora do corpo, *dolências*, sofrimento suavizado pela delicadeza das flores, *surdinas*, uma escuta do silêncio, entre os substantivos); uma constelação simbólica da pureza conjurada por termos como *puras, supremas, frescuras, brilhos*,

e figuras mitificadas como *Virgens* e *Santas*, elevadas em sua sacralidade pela maiúscula alegorizante; estrofes inteiras sem verbo, sustentadas pela magia encantatória das imagens; reticências ao final de grande parte dos versos, contribuindo para a ideia de suspensão, leveza e imponderabilidade diáfana.

A interjeição que inicia o primeiro e o terceiro versos indica que a alvura, a pureza e a diafaneidade translúcida são explicitamente convocadas pelo sujeito lírico. Todos os elementos arrolados nas quatro primeiras estrofes e nos dois primeiros versos da quinta estrofe são abrangidos no apelo convocatório que constitui a disposição anímica do poema. Apenas no terceiro verso da quinta estrofe – 19º verso do poema – aparece o verbo e o complemento que reúnem e esclarecem todo o longo cortejo mobilizado:

*Infinitos espíritos dispersos,
inefáveis, edênicos, aéreos,
fecundai o Mistério destes versos
com a chama ideal de todos os mistérios* (Cruz e Sousa, 1961, p. 69).

Fecundar o Mistério dos versos é o propósito. Todas aquelas “Formas” da beleza lustral são chamadas para animar o poema e ajustá-lo à condição etérea compatível com a sublimidade visada. Somente elas podem nutrir a “Antífona”. O verso dá uma guinada metapoética ao poema e revela que é da sua própria criação artística que o sujeito lírico estivera a falar desde o início.

As estrofes seguintes trazem novos verbos que aprofundam a noção de uma “calibragem” do poema com vistas a corresponder à grandeza das esferas supracelastes:

*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* (Cruz e Sousa, 1961, p. 69).

As forças concitadas efetivamente inspiram e aparelham o mago da palavra na tessitura do seu poema. As diversas sensações se associam e se superpõem em sinestésias bem tramadas que constituem inauditas “harmonias da Cor e do Perfume”, bem ao gosto das lições baudelairianas. Dos advérbios, quase sempre o poeta faz um uso especialíssimo. A exemplo do “torcicolosamente” em “Dança do ventre”, Cruz e Sousa cria aqui “consteladamente”, gerando a impressão das alturas geladas e luminosas a que nenhum humano tem acesso. Chama a atenção também o verso “sonoramente, luminosamente” – decassílabo construído com apenas duas palavras – que provoca, na justaposição sinestésica de palavras dos campos acústico e visual, a noção de um espaço cósmico a um tempo luzidio e vociferante.

Alguns versos são de beleza rara e singular. “Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume” é uma imagem do crepúsculo em que música, claridade e conceito convergem numa construção sintética que apreende o poente como um rito doloroso de passagem, em que a morte da luminosidade do dia constitui a sùmula e a consumação do sofrimento terreno. Os três monossílabos por si sós contêm

a carga conceitual do verso, e a música do réquiem repercute no verbo “resume” pela repetição da sílaba inicial, dando à frase um acabamento harmonioso e coeso. Duas estrofes abaixo, o verso “Cristais diluídos de clarões álacres” é um primor de sonoridade. Aqui, é essencialmente a imagem sonora, obtida pela ênfase no encontro consonantal /cr/ no início e no fim do verso e pelas aliterações da oclusiva /k/ e da lateral líquida /l/, que produz o efeito de luminosidade vibrante. O verso faz música. A alacridade resulta inteiramente da proeza sonora da combinação de palavras com a consequente imagem visual suscitada. A liquidez dos cristais escorre como claridade cantante.

As maiúsculas comparecem em nada menos que 19 vocábulos, outorgando um valor essencializante aos termos que encabeçam. As coisas assim marcadas recebem um qualificador distintivo que as eleva acima da multiplicidade concreta dos elementos mundanos, que incessantemente se escoam e se perdem. *Formas* têm a virtualidade plena dos arquétipos originários e eternos; *Ocaso* é o crepúsculo-resumo de todos os crepúsculos; *Cor*, *Perfume*, *Sonho*, *Mistério* não designam nenhuma entidade individual, mas o próprio *poder* colorir e perfumar, a potência onírica, a inexaurível reserva do incognoscível. As maiúsculas que respaldam a arte poética designam o espírito da Estrofe e a “alma do Verso”, e é marcante a distinção entre o “Verso”, princípio abstrato e primordial, e os “versos” concretos que se esforcem para encarná-lo e dar-lhe existência.

No entanto, o aspecto mais espantoso do poema reside no súbito contraste que se instaura. Em meio ao alvor casto, ainda na parte inicial do poema, eclodem de repente “volúpicos venenos”, que conjugam características as mais contraditórias: são “mórbidos”, mas, ao mesmo tempo, “sutis e suaves”, “radiantes”. A escala de valorização do sujeito lírico se revela bastante inusitada a partir da revelação da índole metalinguística do poema. As dissonâncias, então, se acumulam.

*Forças originais, essência, graça
De carnes de mulher, delicadezas...
Todo esse eflúvio que por ondas passa
Do Êter 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... (Cruz e Sousa, 1961, p. 69-70).*

Conclamam-se róseas e áureas *correntezas*, triunfos *acres*, “flores negras do tédio”, a lembrar *As flores do mal*, de Baudelaire. O fogo, componente lúbrico da imaginação de Cruz e Sousa, se impõe. O pólen dos astros é chamado a *inflamar* a rima clara e *ardente*, as aludidas “vitórias” são *fulvas*. Com o fogo, vêm as “carnes de mulher”, e a aquarela cromática do poema subitamente muda do nível branco para o intenso vermelho, a culminar nos versos “Fundas vermelhidões de velhas chagas/Em sangue, abertas, escorrendo em rios...”, que sustentam os “amores vãos, tantálicos, doentios...”, em que a adoração do sublime é substituída pela insaciabilidade do desejo.

Confirmam-se as “vozes vulcanizadas” que jamais se calam na poesia do poeta catarinense. Nem parece o poeta querer de todo calá-las, já que as convida, também, a participar de seu canto. Assim como, na primeira parte do poema, o vasto séquito de Formas puras foi convocado a impregnar seus versos, na segunda parte, o “eflúvio” de forças desordenadas, “desejos, vibrações, ânsias, alentos”, “os mais estranhos estremecimentos”, também são chamados a tomar assento em sua poesia. E tal como o imperativo “Fecundai” canalizou todas as invocações para o âmago de sua criação, assim também o pronome indefinido “Tudo!”, que abre a última estrofe, resume e inclui, em seu canto, o total dos elementos aventados.

*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, 1961, p. 70).

Esse canto, ao modo da têmpera criadora do poeta, será “vivo e nervoso e quente e forte”, excessivo como sugere o polissíndeto, arrebatado, apto a causar “turbilhões” no “Sonho”, pois “cantar” é a suprema resposta possível a se apresentar ante “o tropel cabalístico da Morte...”. Esse contracanto tenebroso, acasalado ao canto sublime inicial, acrescenta ao título “*Antífona*” a noção de um contraponto.

O TRAJETO ASCENSIONAL

A subida ao plano transcendente singulariza Cruz e Sousa no cenário simbolista: a altura se consegue por via da profundidade, num trajeto ambivalente que mobiliza os dois vetores de sua natureza dual e dramática.

É na região em que um movimento encontra o seu contrário que ele é poeticamente útil, ensina Bachelard (1973, p. 161). A *senda ascensional* se persegue, na poesia de Cruz e Sousa, pela *rota descensional*. Só há subir, descendo, como demonstra o extraordinário poema “Cavador do infinito”, de *Últimos sonetos*:

*Com a lâmpada do Sonho desce aflito
e sobe aos mundos mais imponderáveis,
vai abafando as queixas implacáveis,
da alma o profundo e soluçado grito.
Ânsias, Desejos, tudo a fogo, escrito
sente, em redor, nos astros inefáveis.
Cava nas fundas eras insondáveis
o cavador do trágico Infinito.
E quanto mais pelo Infinito cava
mais o Infinito se transforma em lava
e o cavador se perde nas distâncias...
Alto levanta a lâmpada do Sonho
e com seu vulto pálido e tristonho
cava os abismos das eternas ânsias!* (Cruz e Sousa, 1961, p. 207).

O título do poema já é impactante: o pensamento ocidental, formado na metafísica platônica, associa o infinito às alturas supracelestes, não às profundezas

subterrâneas. No entanto, as imagens do poeta catarinense estão de acordo com a simbologia de Dante em *A divina comédia*: somente se alcança a luz descendo-se ao último círculo do inferno. O *descensus ad inferos* patrocina o *ascensus* ao superno. A catábase é requisito da anábase.

No poema, o descer e o subir são tão solidários que aparecem em exata contiguidade: “Com a lâmpada de sonho *desce* aflito/*e sobe* aos mundos mais imponderáveis”. Essa duplicidade se repete nas demais estrofes. A concisão do soneto urde a íntima textura desses vetores opostos em imagens de alta condensação, a mais fulgurante das quais aparece no primeiro terceto: “E quanto mais pelo Infinito *cava*/mais o Infinito se transforma em *lava*”. A admirável rima vivifica um simultâneo descer (cava) e subir (lava). Não se saberia dizer se a rima ativa a imagem, se a imagem procura a rima, tamanho o acordo entre elas.

A articulação cava/lava indica que a transcendência em Cruz e Sousa não se dá pelo ar, como é usual, mas pelo fogo. O cavador do infinito quer o etéreo, o transcendente (= espírito), mas só vê desejo, ânsias, pulsões (= corpo). O jeito é transformar tudo isso em *matéria combustível*.

O fogo é o elemento da transmutação radical. Ponto de confluência de profundas ambivalências, ele aceita as contradições mais extremas:

Se tudo que muda lentamente se explica pela vida, tudo que muda com rapidez se explica pelo fogo. O fogo é o ultra vivente. Ele é íntimo e é universal. Ele vive no nosso coração. Ele vive no céu. Ele sobe das profundezas da substância e se oferece como o amor. Ele torna a descer à matéria e se esconde, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentre todos os fenômenos, é verdadeiramente o único que pode receber nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso. Ele arde no Inferno. É doçura e tortura. É cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sabiamente sentada ao pé da lareira. É castigo, porém, à desobediência de quem quer brincar perto demais de suas chamas. É bem estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. O fogo pode se contradizer (Bachelard, 1949, p. 7).

Para o sonhador do elemento ígneo, o destino do fogo é sutilar-se. Entretanto, o fogo só se essencializa ao cabo de um longo processo por meio do qual se converte em luz, quando, nos tormentos da incandescência, se desembaraça de toda a sua matéria. É a chama da vela, imagem primordial do universo ígneo, que mais concretamente traduz a dialética da materialidade e da idealidade. O fogo devora a substância da vela para enobrecê-la, depurando-a no lume espiritual. Na transcendência ígnea, a matéria se abrasa no polo inferior para espiritualizar-se em pura luz no polo superior. Entre o incandescer da matéria e o refulgir do espírito, a força de ligação é o ímpeto ascensional do fogo.

A luz é, portanto, o motor dinâmico que determina o ser vertical e transcendente do fogo, mas não há luz sem fogo, idealidade sem materialidade, transcendência sem transdescendência. Não há, em suma, espírito sem matéria. O fulgor da alma se alimenta do ardor do corpo. A luz deixa, assim, de ser concebida como o símbolo passivo e angelical da pureza e passa a ser apreendida como o agente passional e dramático da purificação. Animada pela imaginação material, a meditação do fogo, diz Bachelard (1975, p. 65), transforma-se em um verdadeiro “*elã supravital*” (*élan sur-vital*).

A EROTIZAÇÃO DO ESPÍRITO

O fogo, elemento ambíguo que tanto arde no inferno quanto brilha no céu, bem traduz as tendências conflitantes que lutam no interior da poesia de Cruz e Sousa. O próprio Infinito, é *ardentemente* que o poeta o deseja. Incapaz de conter a sensualidade do corpo, o poeta a transfere para o espírito. O componente lúbrico de sua natureza incendeia as esferas celestes e impregna o espaço etéreo de signos eróticos. Eros não tem aqui o sentido restrito de paixão carnal por alguém, mas se compreende como força fecundadora que avidamente penetra as alturas siderais. De uma certa forma, o prazer, reprimido no âmbito terrestre, é resgatado no plano cósmico, em um procedimento análogo ao ardor religioso da mística espanhola Santa Teresa de Ávila. “Harpas eternas” (*O livro derradeiro*) dá testemunho dessa passionalidade transterrena:

*Hordas de Anjos titânicos e altivos,
serenos, colossais, flamipotentes,
de grandes asas vividas, frementes,
de formas e de aspectos expressivos.*

*Passam, nos sóis da Glória redivivos,
vibrando as de ouro e de Marfim dolentes,
finas harpas celestes, refulgentes,
da luz nos altos resplendores vivos.*

*E as harpas enchem todo o imenso espaço
de um cântico pagão, lascivo, lasso,
original, pecaminoso e brando...*

*E fica no ar, eterna, perpetuada
a lânguida harmonia delicada*

das harpas, todo o espaço avassalando (Cruz e Sousa, 1961, p. 268).

Os anjos de Cruz e Sousa têm a potência do fogo, suas asas fremem, seu canto avassala o espaço. Nada angelicais, antes aparentados aos Titãs, habitantes do Tártaro, no fundo da Terra, eles manifestam sua origem não cristã com seu “cântico pagão, lascivo, lasso”, que, guardando as costumeiras ambivalências de sua poesia, apesar de “pecaminoso”, é “brando”. “Harpas”, aliás, instrumentos celestes, não condizem com cantos lascivos, e “hordas” é um coletivo mais apropriado a tribos selvagens do que a coortes de anjos.

A Arte, supremo valor para o nosso “Dante negro”, para usar a metáfora por ele mesmo criada (Cruz e Sousa, 1961, p. 663), é a grande força condicionadora dos desacordos íntimos, a consonância de todas as dissonâncias. Nele, o impulso para o sublime se alimenta justamente do ímpeto passional da sua natureza. Evidentemente, ele não aceita a arte que é mera ocupação mundana de vitrine, porque a tem como atividade sagrada, que requer desprendimento, grandeza e coragem de afrontar o estabelecido. Ele o explicita no poema em prosa “Emparedado”:

Assim é que eu a compreendia em toda a intimidade do meu ser, que eu a sentia em toda a minha emoção, em toda a genuína expressão do meu Entendimento – e não uma espécie de iguaria agradável, saborosa, que se devesse dar ao público em doses e no grau e qualidade que ele exigisse [...].

No entanto, para que a Arte se revelasse própria, era essencial que o temperamento se desprendesse de tudo, abrisse voos, não ficasse nem continuativo nem restrito, dentro de vários moldes consagrados que tomaram já a significação representativa de clichês oficiais e antiquados (Cruz e Sousa, 1961, p. 653-654).

Com acidez e ironia, Cruz e Sousa desmascara a superficialidade da cena intelectual dominante, em que preponderam a mistificação, a vaidade e o jogo de interesses espúrios, que aviltam a dignidade da Arte:

Era uma politicazinha engenhosa de mediócrs, de estreitos, de tacanhos, de perfeitos imbecilizados ou cínicos, que faziam da Arte um jogo capcioso, maneiroso, para arranjar relações e prestígio no meio, de jeito a não ofender, a não fazer corar o diletantismo das suas ideias. Rebeldias e intransigências em casa, sob o teto protetor, assim uma espécie de ateísmo acadêmico, muito demolidor e feroz, com ladainhas e amuletos em certa hora para livrar da trovoadas e dos celestes castigos imponderáveis! (Cruz e Sousa, 1961, p. 654).

O Artista, ele o vê como “um isolado” (Cruz e Sousa, 1961, p. 657), em luta permanente contra o meio, do qual é excluído, “em virtude da sua percuciente agudeza de visão, da sua absoluta clarividência” (p. 658):

Os de Estética emovente e exótica, os gueux, os requintados, os sublimes iluminados por um clarão fantástico, como Baudelaire, como Poe, os surpreendentes da Alma, os imprevistos missionários supremos, os inflamados, devorados pelo Sonho, os clarividentes e evocativos, que emocionalmente sugestionam e acordam luas adormecidas de Recordações e de Saudades, esses, ficam imortalmente cá fora, d’entre as augustas vozes apocalípticas da Natureza, chorados e cantados pelas Estrelas e pelos Ventos! (p. 658).

É essa a sua família espiritual, e somente em companhia dela lhe seria possível dar vazão aos reclamos mais íntimos e legítimos da sua alma:

O que eu quero, o que eu aspiro, tudo por quanto anseio, obedecendo ao sistema arterial das minhas Intuições, é a Amplidão livre e luminosa, todo o Infinito, para cantar o meu Sonho, para sonhar, para sentir, para sofrer, para vagar, para dormir, para morrer, agitando ao alto a cabeça anatematizada, como Otelo nos delírios sangrentos do Cúme... (Cruz e Sousa, 1961, p. 657).

Mas se o Artista é banido e marginalizado, porque a sua mera sensibilidade diferente parece espicaçar o mediano senso comum ressentido, muito maior ainda é o veto imposto ao Artista negro, cujo irrefutável talento e dotação artística ofendem e agredem aqueles que, autoproclamados “superiores”, veem sua baixaza escancaradamente exposta, por contraste. Com extraordinária lucidez e contundência, Cruz e Sousa denuncia o preconceito, a discriminação e a mesquinha, com palavras e argumentos que não perderam a atualidade nem a força nem a pertinência. No fogo de suas palavras, ele salienta:

[...] a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue e que traz consigo, além da condição inviolável do meio, a qualidade fisiológica de pertencer, de proceder de uma raça que a ditadora ciência de hipóteses negou em absoluto para as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita.

Deus meu! por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropelados pelas longas galerias de uma sabedoria infinita, esmagadora, irrevogável!

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febres? (Cruz e Sousa, 1961, p. 659)

O “problema”, o poeta lucidamente expõe, não está nele, mas na mentalidade vingativa daqueles que não aceitam a diferença e condenam a diversidade:

Ah! esta minúscula humanidade, torcida, enroscada, assaltando a alma com a ferocidade de animais bravios, de garras aguçadas e dentes rijos de carnívoro, é que não pode compreender-me.

Sim! Tu é que não podes entender-me, não podes irradiar, convulsionar-te nestes efeitos com os arcaísmos duros da tua compreensão, com a carcaça paleontológica do Bom-Senso.

Tu é que não podes ver-me, atentar-me sentir, dos limites da tua toca de primitivo, armada do bordão simbólico das convicções pré-históricas, patinando a lama das teorias, a lama das conveniências equilibrantes, a lama sinistra, estagnada, das tuas insaciáveis luxúrias!

Tu não podes sensibilizar-te diante destes extasiantes estados d'alma, diante destes deslumbramentos estesiácos, sagrados, diante das eucarísticas espiritualizações que me arrebatam (Cruz e Sousa, 1961, p. 658-659).

Paralelamente à denúncia, Cruz e Sousa (1961) avaliza com plena consciência a grandeza da sua obra, obrigando a mesma humanidade a reconhecer-lhe a força:

O que tu podes, só, é agarrar com frenesi ou com ódio a minha Obra dolorosa e solitária e lê-la e detestá-la e revirar-lhe as folhas, trincar-lhe as páginas, enodoar-lhe a castidade branca dos períodos, profanar-lhe o tabernáculo da linguagem, riscar, traçar, assinalar, cortar com dísticos estigmatizantes, com lábios obscenos, com golpes fundos de blasfêmia as violências da intensidade, dilacerar, enfim, toda a Obra num ímpeto covarde de impotência ou de angústia.

Mas, para chegares a este movimento apaixonado, dolorido, já antes eu terei por certo – eu o sinto, eu o vejo! – te arremessado profundamente, abismantemente pelos cabelos à minha Obra e obrigado a tua atenção comatosa a acordar, a acender, a olfatar, a cheirar com febre, com delírio, com cio, cada adjetivo, cada verbo que eu faça chiar como um ferro em brasa sobre o organismo da Ideia, cada vocábulo que eu tenha pensado e sentido com todas as minhas fibras, que tenha vivido com os meus carinhos, dormido com os meus desejos, sonhado com os meus sonhos, representativos integrais, únicos, completos, perfeitos, de uma convulsão e aspiração supremas (Cruz e Sousa, 1961, p. 660).

Ainda mais veemente é o seu brado contra a exclusão racial nas vigorosas palavras com que assume a fala dos “juizes” para vergastar os argumentos iníquos e encerrar o poema em prosa, dando plena concretude à metáfora do emparedado:

Artista! Pode lá isso ser se tu és d'África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de matas bravias, arrastada sangrando no

lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia! [...]

Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá do 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; dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas! [...]

Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.

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

E, mais pedras, e mais pedras se sobreporão às 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 mudas, silenciosas, até as Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho (Cruz e Sousa, 1961, p. 663-664).

Só mesmo uma têmpera forjada no fogo para resistir e se contrapor aos golpes, às injustiças e aos enormes sofrimentos que se abateram sobre os seus 36 anos de vida. É ainda a passionalidade do espírito que engendra um dos maiores emblemas da sua obra: a *transcendentalização da Dor*.

Ah! benditos os Reveladores da Dor infinita! Ah! soberanos e invulneráveis aqueles que, na Arte, nesse extremo requinte de volúpia, sabem transcendentalizar a Dor, tirar da Dor a grande Significação eloquente e não amesquinhá-la e desvirginá-la!

A verdadeira, a suprema força d'Arte está em caminhar firme, resoluto, inabalável, sereno através de toda a perturbação e confusão ambiente, isolado no mundo mental criado, assinalando com intensidade e eloquência o mistério, a predestinação do temperamento.

É preciso fechar com indiferença os ouvidos aos rumores confusos e atropelantes e engolfar a alma, com ardente paixão e fé concentrada, em tudo o que se sente ou pensa com sinceridade, por mais violenta, obscura ou escandalosa que essa sinceridade à primeira vista pareça, por mais longe das normas preestabelecidas que as julguem, – para então assim mais elevadamente estrelar os Infinitos da grande Arte, da grande Arte que é só, solitária, desacompanhada das turbas que chasqueiam, da matéria humana doente que convulsiona dentro das estreitezas asfixiantes do seu torvo caracol (Cruz e Sousa, 1961, p. 658).

É ainda com o aval da dialética do fogo e da luz que se pode compreender a transcendentalização da Dor, essa operação poético-existencial que transfigura o sofrimento em sublimidade. A dor não é sofrida passiva e resignadamente, mas experimentada de forma passional e superlativa, o que a transforma em substância de grandeza. As forças esmagadoras e adversas se reverterem em propulsão transcendente do espírito. O erotismo não é alheio a essa química. Como na vela, a dor queima na base para sutilizar-se em luz no topo.

A chama é uma vertical intrépida e frágil: um sopro a aniquila; uma faísca a reaviva. Ela deve continuamente reatear-se para manter o vigor da sua luz. Por essa constante solicitação ao movimento, a chama é uma verticalidade viva, que não cessa de perseguir a transcensão do seu próprio ser. O desafio do sonhador do fogo é impor-se perante a horizontalidade acachapante da vida, incansavelmente reacendendo a vontade de inflamar-se.

Os versos do poema “Prodígio!” (*Últimos sonetos*) bem exprimem a inaudita transmutação, afiançada pelo substantivo do título e exaltada pela exclamação:

*Como o Rei Lear não sentes a tormenta
que te desaba na fatal cabeça!
(Que o céu d'estrelas todo resplandeça)
A tua alma, na Dor, mais nobre aumenta.*

*A Desventura mais sanguinolenta
sobre os teus ombros impiedosa desça,
seja a treva mais funda e mais espessa...
Todo o teu ser em músicas rebenta.*

*Em músicas e em flores infinitas
de aromas e de formas esquisitas
e de um mistério singular, nevoento...*

*Ah! só da Dor o alto farol supremo
consegue iluminar, de extremo a extremo,
o estranho mar genial do Sentimento! (Cruz e Sousa, 1961, p. 182).*

Como traduz o verso que fecha o segundo quarteto, é a própria poesia (= músicas) que preside a essa transfiguração, e a força que a sustenta e garante esse eclodir (= rebenta) é a imaginação material e dinâmica. Então, que venham os males, “A Desventura mais sanguinolenta”, “a treva mais funda e mais espessa”: pela potência do Espírito e pela alavanca da Arte, tudo isso se transubstancia em vigor criativo e matéria-prima de Beleza. Os parênteses no terceiro verso do primeiro quarteto – “(Que o céu d'estrelas todo resplandeça)” – confidenciam a operação íntima mediante a qual a “tormenta” vem a ser céu estrelado. A alma, então, se expande, em vez de abater-se. Diferentemente do idealismo platônico, abstrato e descarnado, a transcendência em Cruz e Sousa opera a partir de um suporte material – a própria Dor –, o que faz dela um fato vital, e não apenas uma conquista espiritual. Por isso, é trágico o Infinito, como reconheceu o poema anteriormente analisado. Principalmente é trágica a escavação, o duplo trajeto descendente-ascendente que jamais se apazigua.

CRUZ E SOUSA AND THE IMAGINATION OF FIRE

Abstract: The poetry of Brazilian poet Cruz e Sousa is well-known for the symbolist traits it bears. Less remarked, however, are the “vulcanized voices” that

equally pervade it. Deeply wrought by an imagination kindled by the element fire, his work unveils conflicts and tensions that enliven and complicate it. The aim of this article is to track the igneous components of Cruz e Sousa's poetry by means of the analysis of some selected poems.

Keywords: Brazilian poetry. Cruz e Sousa. Vulcanized voices. Imagination of fire. Ambivalences.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
- BACHELARD, G. La dialectique dynamique de la rêverie mallarméenne. In: BACHELARD, G. *Le droit de rêver*. Paris: PUF, 1973. p. 157-162.
- BACHELARD, G. *La flame d'une chandelle*. 5. ed. Paris: PUF, 1975.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998 [1942].
- BACHELARD, G. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001[1943].
- BERNARD, S. *Le poème en prose*: de Baudelaire jusqu'à nos jours. Paris: Librairie Nizet, 1959.
- CRUZ E SOUSA, J. da. *Obra completa*. Organização, introdução, notas, cronologia e bibliografia por Andrade Muricy. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.
- JAKOBSON, R. *Linguística e Comunicação*. Tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MALLARMÉ, S. *Correspondance*: lettres sur la poésie. Édition de Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1959.
- MALLARMÉ, S. *Œuvres complètes*. Édition présentée, établie et annotée par Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003. (v. II).
- MICHAUD, G. *La doctrine symboliste (documents)*. Paris: Librairie Nizet, 1947.
- POUND, E. *ABC da literatura*. Tradução Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- SÁ-CARNEIRO, M. *Todos os poemas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- SECCHIN, A. C. "Cruz e Sousa: o desterro do corpo". In: SECCHIN, A. C. *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003. p. 37-48.
- TEIXEIRA, I. Cem anos de Simbolismo: *Broquéis* e alguns fatores de sua modernidade. Introdução. In: CRUZ E SOUSA, J. da. *Missal. Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. ix-xxvii.