

Alice Vieira Barros

A NEVROSE DO POETA:

da poesia como *hýbris* na literatura de Cruz e Sousa

Belo Horizonte

2018

Alice Vieira Barros

A NEVROSE DO POETA:

da poesia como *hýbris* na literatura de Cruz e Sousa

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Alcides Pereira do Amaral.

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras – UFMG

Belo Horizonte

2018

AGRADECIMENTOS

À Débora, pela paciência e compreensão nesses dois anos.

Aos meus pais.

Ao meu professor e orientador Sérgio Alcides Pereira do Amaral, pelo olhar analítico, pelas sugestões bibliográficas, por ser quem é.

Ao professor Newton Bignotto, pela figura intelectual inspiradora.

À Constance von Krüger, à Nathália Greco e ao Rafael Oliveira, pela intervenção muito necessária.

Ao Mateus Espíndola, pela revisão e formatação.

Ao Pedro Brito, pelo carinho e pelo vivo entusiasmo com a pesquisa acadêmica.

À Carolina Anglada, pelos conselhos, pelas sugestões e conversas.

Ao Eduardo Veras, pelos diálogos e pelo afeto compartilhado pelo poeta gigante que é João da Cruz e Sousa.

À Jacqueline, por atribuir caráter não patológico à minha nevrose e por acreditar no meu “noviciado”.

Melancolia! Estende-me a tua asa!
És a árvore em que devo reclinar-me...
Se algum dia o Prazer vier procurar-me
Dize a este monstro que eu fugi de casa!
(“Queixas Noturnas”, *Augusto dos Anjos*)

RESUMO

Este trabalho objetiva fazer uma leitura da figura do poeta representado na obra de João da Cruz e Sousa e analisar as reflexões do autor sobre o ato de criação poética. Partimos da analogia entre a “vida do poeta” e a “vida do místico”, presente de maneira transversal nesta obra, para tentar entender a representação da trajetória do artista como uma espécie de sacerdócio em seus poemas. A hipótese central deste trabalho versa sobre uma possível analogia entre a figura do místico e a figura do poeta souseano. Tomamos como uma das linhas de força desta analogia místico-poeta a imagem de Santa Teresa D’Ávila – evocada com frequência na literatura de Cruz e Sousa. Tentamos responder se as ideias de Cruz e Sousa sobre como se dá o ato de criação poética podem ser associadas à forma pela qual Santa Teresa compreendia sua experiência mística de “êxtase”, partindo da premissa de que tanto o poeta Cruz e Sousa quanto Santa Teresa D’Ávila confrontam-se com uma *hybris*: para o poeta, na linguagem, para a Santa, no Espírito.

Palavras-chave: Cruz e Sousa, Santa Teresa, misticismo, poesia.

ABSTRACT

This master's thesis aims at discussing the image of the poet as it appears in João da Cruz e Sousa's works and at analyzing the author's reflexions about the act of creation in poetry. Starting from the analogy between the "life of the poet" and the "mystical life", which is present throughout these poetical work, it tries to understand the representation of the artist's trajectory in Cruz e Sousa's poems as a kind of sacerdotal office. The central hypothesis advances the possibility of intersections between the "mystic" and the "poet". One of the most important intersections is related to the connection between the image of the poet and that of Santa Teresa d'Ávila – a mystic often evoked by the author. We try to verify if Cruz e Sousa's ideas about the act of creation in poetry may be associated with the way Santa Teresa regarded her mystical experience of "extasis", starting from the premise that both the poet and the saint are taken by a sort of *hýbris* – for the poet, in language; for the saint, in the Spirit.

Keywords: Cruz e Sousa, Santa Teresa, mysticism, poetry.

SUMÁRIO

NOTA INTRODUTÓRIA.....	8
Capítulo 1: O POETA E O QUADRO CLÍNICO.....	13
1.1 Um verbete: nevrose.....	13
1.2 Nevrose e melancolia	28
Capítulo 2: UMA VIDA INVENTADA	48
2.1 A vida do poeta	48
2.2 O esquecimento; a música da morte.....	70
Capítulo 3: UMA LINGUAGEM MARCADA PELA <i>HÝBRIS</i>	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
BIBLIOGRAFIA.....	115

NOTA INTRODUTÓRIA

O que faz de um poeta “um poeta”? A questão é muito mais complexa do que sugere esta tautologia aparente. Embora eu não possa manter a esperança audaciosa de respondê-la com este trabalho, a pergunta me serviu como uma espécie de fio condutor. Pensar no que constitui um “poeta” ao menos me autorizou a refletir sobre determinados aspectos da poesia de João da Cruz e Sousa ainda pouco discutidos pela fortuna crítica.

Causou-me funda impressão como leitora de poesia simbolista a insistência de Cruz e Sousa em falar do poema em seu aspecto “mais puro”. O principal interlocutor do poeta catarinense, desde o primeiro poema que introduz seu primeiro livro *Broquéis*, parece ser a própria Poesia, com maiúscula alegorizante, ou as Formas Poéticas apostrofadas em “Antífona”. A maneira “hiperestésica” de o poeta relacionar-se com o mundo não é, em si, uma novidade, já que aparece desde os *Quatro estudos sobre Cruze e Sousa*, de Bastide (1943).

Alia-se a esta preocupação com uma poesia “pura” e ao desejo de uma experiência espiritual com as Formas uma intensa auto-reflexividade poética e uma consciência do próprio destino ou, de maneira mais acertada, de uma destinação. Cruz e Sousa demonstra transversalmente em sua obra um desejo de tornar-se célebre e de eternizar-se pela palavra poética. Este desejo de Eternidade presente em sua obra contrasta veementemente com um verdadeiro pavor da Morte e do Esquecimento.

O repertório de imagens negativas, mórbidas e oclusivas na obra do poeta é fecundo e geralmente associa-se a um combate virulento do poeta com o Tempo. O Tempo parece condenar o poeta a ser esquecido, embora ele deseje a todo custo imprimir sua marca na história e na cultura. Assim, é tema poético (e metapoético) privilegiado em Cruz e Sousa a condição órfica trágica do poeta moderno, cujos deuses já foram enterrados desde *le coucher du soleil romantique* definido por Baudelaire nas *Flores do Mal*. “O crepúsculo romântico”, de Baudelaire, é sintomático dos caminhos que tomaria a lírica moderna, assolada pela decadência – nas mais diversas instâncias da cultura – e a desconfiança, o que leva Hugo Friedrich a observar sobre o “simbolismo inequívoco” do poema:

(...) Alude ao obscurecimento definitivo, à perda de confiança – ainda possível até mesmo em ocasin – da alma em si mesma. Baudelaire sabe que só se pode conseguir uma poesia adequada a sua época captando o noturno e o anormal:

o único reduto no qual a alma, estranha a si própria, ainda pode poetizar e escapar à trivialidade do progresso (...) (FRIEDRICH: 1956, p.42).

Curiosamente, como uma contraparte ao “obscurecimento definitivo” do humano, bem como ao lugar social do poeta no final do século¹, encontrei em Cruz e Sousa a representação insistente da imagem do poeta em sua dimensão ancestral-etimológica: vate, sacro. Quando define o exercício poético como uma espécie de *noviciado divino*, Cruz e Sousa nos dá indícios de como compreendia sua própria poesia e como desejava ser lido:

Completamente tudo, afinal, ele vira e sentira com profundidade, enclausurado naquele Noviciado divino, pelo qual, como de dentro da terrível, solene e hieroglífica porta do INFERNO, deixara lá fora no Mundo toda a esperança de gozos efêmeros, de ambições medíocres, de aclamações decretadas, de acolhimentos e apoteoses mundanas, de séquitos reverente e cortesãos arrastando a pompa impura, enxovalhada, rota, ridícula, de larga púrpura de ovações sedições e seculares (SOUSA: 1995, p. 543).

O que levaria Cruz e Sousa a insistir na representação do poeta como um sacerdote que deve negar a mediocridade mundana e deter-se em ambições literárias espiritualizantes quando o “*homme de lettres*, escritor enciclopédico e poeta-profeta” corria o risco de se transformar em “mero especialista”? (BOYM: 1991, p.8). Por qual motivo o maior poema em prosa escrito pelo poeta – e maior poema que ele já escreveu – funciona como uma espécie de tratado estético sobre os princípios que devem nortear a vida de um poeta e daqueles que desejam seguir sua vocação e destinação como artistas?

Estas foram algumas das indagações que se me impuseram ao reler a poesia de João da Cruz e Sousa. Constatar que a fortuna crítica de Cruz e Sousa, embora tenha crescido bastante após a primeira recepção de *Missal e Broquéis*, ainda não se deteve detalhadamente na representação da figura do poeta na obra de Cruz e Sousa foi uma motivação para o desenvolvimento deste trabalho. Contudo, reconheço as limitações metodológicas que podem aparecer durante uma tentativa hermenêutica de analisar uma obra poética de maneira transversal, sem o recorte de um livro individualmente.

A hipótese que formulei parte de uma especulação acerca da natureza da figura do poeta que é representado ao longo de toda a obra de Cruz e Sousa. Reli criticamente

¹ Para uma leitura do lugar do poeta na Modernidade, ver BOYM, Svetlana. *Death in quotation marks*. Harvard University Press: 1991, p.8.

as reflexões de Bastide (1943) sobre a poesia souseana, lançando mão da interessante observação segundo a qual a origem da linguagem simbolista pode ser atribuída às especificidades literárias e filosóficas da obra do místico espanhol São João da Cruz. Notei que, muito mais do que uma coincidência de nome, Cruz e Sousa parecia compartilhar com o místico homônimo determinada forma de se relacionar com a linguagem e com as questões do mundo.

Parti então para uma investigação acerca do problema do misticismo na obra poética de Cruz e Sousa, que a fortuna crítica discutiu amplamente, contando desde com a recepção efetivamente teológica na ala espiritualista do modernismo brasileiro até com futuras leituras materialistas que atribuem à cosmovisão do poeta um comprometimento com o real e o distanciamento das verdades sacralizadas no final do século XIX². Contudo, ainda aqui encontrei uma lacuna nas leituras críticas. Faltava às múltiplas investigações acerca do misticismo na poesia de Cruz e Sousa uma reflexão metapoética sobre a importância deste misticismo para a construção de sua obra e sobre como o conhecimento de determinadas vertentes místicas impactaria a forma do poeta catarinense conceber o ato de produzir poesia e – naturalmente – a própria representação da figura do “poeta-vate³”.

Neste sentido, os *Quatro estudos sobre Cruz e Sousa*, de Bastide, foram fundamentais, na medida em que o crítico principia a discutir – embora não desenvolva suficientemente – a questão do misticismo na sua dimensão metapoética em Cruz e Sousa, refletindo como o místico espanhol São João da Cruz impactaria na construção de uma linguagem “simbolista”. A hipótese que desenvolvi neste trabalho é a de que a representação da figura do poeta e as ideias de Cruz e Sousa sobre linguagem e arte se associam a uma visão mística do ato de composição poética.

Enquanto as analogias entre linguagem simbolista e misticismo cristão em Bastide associam-se à invenção da “experiência simbólica” em São João da Cruz, neste trabalho detive-me em outras questões particulares da linguagem de Cruz e Sousa e em como elas se associam a etapas da experiência espiritual características da vivência mística moderna ocidental. Minha principal fonte de analogias entre “vida do poeta” e

² Ver RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura poética de Cruz e Sousa*. EDUSP: São Paulo, 2006.

³ Problema similar encontrou Eduardo Nassif Horta Veras ao investigar as reflexões da fortuna crítica sobre o problema do misticismo no poeta Alphonsus de Guimaraens. Ver: VERAS, E.H.N. *O oratório poético de Alphonsus de Guimaraens: uma leitura do Setenário das Dores de Nossa Senhora*. Relicário: Rio de Janeiro, 2017.

“vida do místico” consistiu não tanto em São João da Cruz, mas em Santa Teresa D’Ávila, escolha que atribuo principalmente à insistência obsessiva de representação da figura da Santa na poesia de Cruz e Sousa. Santa Teresa D’Ávila é imagem poética recorrente na obra do poeta catarinense e aparece de *Broquéis* a *Evocações*.

Busquei investigar a qual necessidade representativa Cruz e Sousa tenta responder evocando com tanta frequência a imagem poética de Santa Teresa, inclusive com a tentativa do autor de estabelecer uma comparação entre o “poeta” - ou ao menos o mito cultural do poeta ao qual Cruz e Sousa adere - e o místico devotado ao isolamento claustral. Para tanto, dividi este trabalho em três partes, que instauram três aspectos do poeta e da “vida de poeta” que Cruz e Sousa representa poeticamente.

No primeiro capítulo - “O poeta e o quadro clínico” - detenho-me numa ressignificação poética que Cruz e Sousa constrói sobre uma palavra bastante comum no vocabulário médico de sua época - a palavra “nevrose”. Para a medicina psiquiátrica finissecular, que atribuía ao campo da patologia quaisquer comportamentos divergentes de uma normatividade social impossível de se manter, a “nevrose” era quadro sintomático de figuras socialmente indesejáveis. A essas figuras anatematizadas Cruz e Sousa acrescentaria os poetas decadentes e os místicos subversivos/reformadores como Santa Teresa, já que ambas as figuras mantinham postura desconfiada com relação a seu tempo histórico. Observei neste capítulo como Cruz e Sousa se apropria do conceito oitocentista de “nevrose” - estigmatizado como patologia - para nele vislumbrar as especificidades estéticas do poeta simbolista, que estava na contramão da normatividade desejada pela sociedade de seu tempo.

No segundo capítulo, intitulado “Uma vida inventada”, tento construir uma leitura do longo poema em prosa “Intuições”, sondando qual figura de poeta Cruz e Sousa tenta representar em sua poesia e de que maneira isso se relaciona com sua forma de pensar o ato de composição poética. Neste sentido, investigamos a “vida do poeta” com dois direcionamentos antes complementares que opostos. Primeiramente, detive-me na “vida de poeta inventada pelos poemas”, ou seja, na “vida de poeta” construída pelos próprios poemas de Cruz e Sousa e que não necessariamente se relacionam com a vida do homem empírico. Esta dimensão da “vida do poeta” se associa à consciência do autor sobre sua própria obra e seu senso de um “destino poético”, seu desejo de fundar uma carreira poética e de se tornar célebre. Nesta parte, foram fundamentais as reflexões do crítico Lawrence Lipking em seu livro *The life of the poet* (1981). Num segundo momento, ainda neste capítulo, adentramos num domínio que vai além das discussões de

Lipking, porque constatei como na poesia de Cruz e Sousa as fronteiras entre a literatura e a vida são bastante nebulosas. Para construir uma reflexão sobre o problema das interações vida-obra do poeta, foi um aporte teórico importante a crítica russa Svetlana Boym, com as ideias originais de *Death in quotation marks* (1991). Mesmo aqui, quando as fronteiras entre literatura e vida se misturam, o que tentamos construir como reflexão sobre a “vida do poeta” passa muito longe de uma “crítica biografista” ou do interesse biográfico que enfatiza a figura do homem empírico prescindindo das questões estéticas e literárias.

Por fim, no último capítulo, intitulado “Uma linguagem marcada pela *hýbris*”, esbocei o movimento final de aproximação entre a figura do poeta representado poeticamente por Cruz e Sousa e a figura mística de Santa Teresa D’Ávila, para enfim discutir como esta comparação impacta a percepção do poeta catarinense sobre arte, linguagem e o lugar do poeta no mundo. A hipótese central da minha argumentação consiste numa possível analogia entre a descrição do ato de composição poética para Cruz e Sousa e a descrição do “êxtase de Santa Teresa” em seu processo de ascese mística. Interrogo-me se o ato de criação poética tal como é concebido por Cruz e Sousa e as etapas da ascese mística de Teresa compartilham de um momento comum: a experiência erótico-transcendental do “transe”.

Indago se o delírio verbal do poema e a linguagem tensionada até uma implosão na poesia de Cruz e Sousa se aproximam da descrição do êxtase de Santa Teresa D’Ávila e de suas experiências de contato com o amor divino (muito distantes de uma normatividade ritualística desejada pela Igreja). *Hýbris* da linguagem, de um lado, e *hýbris* do espírito aberto ao transcendente, do outro, tendo a desmesura como elemento comum que os condena à categoria de “nevróticos”.

Capítulo 1: O POETA E O QUADRO CLÍNICO

1.1 Um verbete: nevrose

Começo este capítulo por um verbete de dicionário. Parece uma frivolidade para um trabalho que se propõe a analisar as representações da figura do poeta na obra literária de Cruz e Sousa, mas se revela de alguma potência hermenêutica se nos recordarmos da extravagante atenção dada por nosso poeta a determinadas palavras. Não é nenhum segredo que se tratava de um procedimento peculiarmente souseano a repetição de palavras: conscientemente ou não (mas faço aposta de que sim), dá-se em toda a sua obra a exaustiva repetição de palavras que compõem uma espécie de conjunto vocabular facilmente identificável ao autor. Às vezes num mesmo verso, às vezes por toda a obra. É partindo desta premissa que o crítico Andrade Muricy observa, por exemplo, o emprego da palavra “onda” e derivados transversalmente pela obra de Cruz e Sousa:

“Ondulação da vaporosa lua...” (“Tuberculosa”); “Tédio que põe nas almas olvidadas/ ondulações de abismo... (“Tédio”); “... as sonoras/ ondulações e brumas do Mistério” (“Ângelus”); “Agora fundos, no ondular da poeira...” (“Caveira”); “Ondula, ondeia, curioso e belo” (“O Soneto”); “Silfos de sonhos de volúpia crescem, ondulantes, em formas alvadias...” (“Primeira Comunhão”); “De Ondulações fantásticas, brumosa; “Trêmulo, triste, vaporoso, ondeante”, “E o teu perfil oscila, treme, ondula”./pelos abismos eternos circula” (“*Pandemonium*”); “Quando uma voz no espaço, ondula, ondeia” (“Violões que Choram”); “Onda nervosa/ Letes sinistro e torvo da Agonia” (“Música da Morte”); “Quem pôs na tua treva ondulações nervosas” (“Monja Negra”); “No lago morto, ondulando” (“Pressago”); “Na ondulação das lívidas espumas” (“Piedosa”); “Como ave torva e sem rumo/ ondula, vagueia, oscila” (“Tristeza do Infinito”); “... aos ecos soluçados da Morte ondeando, uivando...” (“A Morte”); “onde o Espírito erra, ondula, flutua/ por entre névoas e surdinas” (“Flor Perigosa”); “Ondas interiores de grandeza” (“Sorriso Interior”); “Pingos de ouro cristalinos/ alados na esfera, ondeando” (“Abelhas”)...⁴

A longa citação serve, para Muricy, como exemplo da dinamogenia provocada pela imagética de Cruz e Sousa e seu ritmo hipnótico. A palavra selecionada por Muricy é interessante – o que o crítico nomeia como “dinamogenia” se relaciona de alguma maneira com a palavra que tentarei investigar, porque também está no domínio vocabular da clínica médica. “Dinamogenia” consiste, curiosamente, numa palavra do campo semântico da Fisiologia de sugestão sinestésica fecunda porque designa a “exaltação de

⁴MURICY, Andrade. *Atualidade de Cruz e Sousa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

um órgão dos sentidos sob a influência de uma excitação”. A palavra que tenciono sondar também se relaciona com o campo fisiológico da exaltação de órgãos do sentido. Refiro-me ao substantivo “nevrose” e a todos os seus adjetivos e advérbios derivados. Poderíamos fazer uma lista à maneira de Muricy a fim de demonstrar a centralidade da palavra e sua repetição obsessiva ao longo de toda a obra de Cruz e Sousa:

“Tudo!, vivo e *nervoso* e quente e forte” (“Antífona”); “Braços *nervosos*, brancas opulências” (“Braços”); “Onda *nervosa* e atroz, onda *nervosa*” (“Música da Morte”); “Mas ninguém sabe a onda *nervosa* e larga” (“Flor Perigosa”); “Na Natureza prodigiosa e rica/ Toda a audácia dos *nervos* justifica” (“O Assinalado”); “Alucinação, *nevropatia*, embora, eu não sei bem” (“Emoção”); “(...) essa Visão seráfica, *nervosa*, histérica, ideal – a Santa Teresa mística da Arte” (“Dias Tristes”); “(...) os *nevropatas* de agudeza psíquica, mórbida, doentia” (“Modos de Ser”); “(...) poderosa Água Negra do Gênio e do Dragão cabalístico das *Nevroses*”; (“Iniciado”); “(...) sentir as outras sensações que toca, por toda a escala dos *nervos*” (“Condenado à Morte”); “(...) Se eu dissesse quanta *nevrose*, quanto delírio sexual percorreu a minha carne” (“Intuições”).⁵

O verbete ao qual me refiro foi encontrado no (sic) *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Cândido de Figueiredo (1899). A palavra “nevrose” é descrita como “qualquer doença nervosa, ou nevropatia”. “Nevropatia”, aparente sinônimo de “nevrose”, é descrita mais detalhadamente como “doença, caracterizada pela perturbação das funções orgânicas, sem lesão aparente e que tem sua sede no sistema nervoso”. O derivado adjetivo “nervoso”, por sua vez, é descrito como um adjetivo “relativo a nervos; que tem nervos; que procede dos nervos ou tem sua sede nos nervos; enérgico; vigoroso; excitado; exaltado; que padece dos nervos; que tem nervuras salientes; doença dos nervos; nevropatia; histerismo”⁶.

A inquietação suscitada pelo emprego insistente da palavra por Cruz e Sousa versa justamente sobre o fato de que, para as definições da época, conforme foi possível confirmar no verbete que define o adjetivo “nervoso”, não havia um consenso de que a “nevrose” fosse um estado positivo e benéfico para o indivíduo de acordo com a medicina finissecular. Pelo contrário, o indivíduo “nervoso” ou “nevropata” (conforme palavra da definição do dicionário), era o portador de alguma das muitas patologias do fim do século e constituía, para o imaginário da época, uma ameaça para si mesmo e para a sociedade. Salta aos olhos uma contradição entre este uso psiquiátrico/clínico da palavra “nevrose”

⁵ SOUSA, João da Cruz de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

⁶ FIGUEIREDO, Cândido de. *Nôvo Diccionário da Língua Portuguêsa*. Lisboa: Livraria Editora Tavares e Irmão, 1899.

e seu uso literário nos poemas de Cruz e Sousa. Muito contrariamente ao que a palavra implicava em seu contexto cultural, ser “nervoso”, na poesia de Cruz e Sousa, é uma distinção positiva do artista e não uma condição patológica que deva ser combatida.

É curioso que, no jornal “Cidade do Rio”, em artigo de 26 de dezembro de 1890, seja anunciada a chegada à capital carioca do “adorável poeta Cruz e Sousa”, descrito como “o núbio nevrótico”. Em 1890, nem “Missal” nem “o milagre de Broquéis” (nas palavras de Andrade Muricy) haviam acontecido. Portanto, é improvável que o “núbio” fosse uma espécie de referência ao célebre poema em prosa “Núbia”, mas apenas uma tentativa de amigos de atribuir tom dignitário à ancestralidade racial do poeta.

É possível ratificar o tom elogioso do artigo quando seu autor diz que, se o Rio de Janeiro fosse Paris⁷, em breve Cruz e Sousa se veria livre de toda a miséria em que se encontrava, pois seria reconhecido como o grande escritor talentoso que era. Parece, portanto, que, no círculo literário do poeta, o adjetivo “nevrótico” era empregado como atributo positivo de grandes poetas e, portanto, o artigo (provavelmente escrito por algum de seus amigos, sob o pseudônimo de “Rigoletto”), chama Cruz e Sousa de “nevrótico” como se a palavra consistisse num elogio.

No poema que introduz “Broquéis” – “Antífona” -, o adjetivo “nervoso” compõe o quarteto final e contribui para a construção da violência imagética da estrofe:

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.⁸

Aqui, “nervoso” associa-se a outros adjetivos que descrevem a virulência da experiência da passagem do tempo para o poeta e que compõem uma pictórica policromia incandescente, ratificada pelo encadeamento polissindético de “nervoso” com os adjetivos “quente-forte”. Ainda não parece suficientemente claro que todo o campo semântico da palavra “nevrose” adquiriria um caráter positivo e dignitário nos poemas de Cruz e Sousa, mas a estrofe já possibilita a hipótese plausível de que o uso patológico da palavra fosse conhecido pelo poeta e de que sirva aqui, como em outras ocorrências, para uma espécie de ressignificação literária. Talvez o caráter patológico da “nevrose” seja

⁷ Vale a pena lembrar que Paris era a referência cultural mor para a intelectualidade que compunha a precária esfera pública carioca da época.

⁸ SOUSA, João da Cruz. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 66.

justamente o que lhe confere dignidade na poesia do autor, por meio da exaltação decadente da condição doentia do artista. Exploraremos mais adiante esta dimensão da poesia de Cruz e Sousa. De qualquer forma, atribuir dignidade ao caráter patológico da “nevrose” poderia constituir uma postura de enfrentamento à sociedade burguesa cientificista finissecular, profundamente afetada pela ideologia do progresso e, para os poetas decadentes, uma sociedade “doentia”.

Os empregos da palavra “nevrose” e de derivados como os adjetivos “nervoso” e “nevrótico” refinam-se conceitualmente na prosa poética souseana, principalmente nos poemas que tecem reflexões estéticas e sobre o lugar do artista no mundo. O cume deste refinamento conceitual dá-se no póstumo “Evocações”. De acordo com Glória Carneiro do Amaral (1993), a “tendência à narração e à discussão de problemas estéticos”, já existente em “Missal”, “acentua-se nitidamente em “Evocações”. Para a autora, alguns dos textos que compõem “Evocações” parecem verdadeiros ensaios estéticos. Na compilação de textos em prosa poética do livro, “nevrose” parece tornar-se um pré-requisito de experiência para o ato de composição, como se a potência lírica do artista dependesse de um momento de inconsciência e embriaguez que marca o instante da crise “nevrótica”.

Em “Iniciado” – poema introdutório de *Evocações*, por exemplo, a palavra “nevrose” ajuda a compor o quadro imaginário representativo daquilo que constitui um poeta ou artista que, para Cruz e Sousa, é quase que necessariamente uma vítima sacrificial.⁹ O artista deve abrir mão de toda a relação com as questões mundanas, dedicando-se integralmente à Arte, mesmo à custa de enorme sofrimento. A “nevrose” é um dos elementos distintivos de seu caráter e temperamento:

Porém, se és vitalmente um homem, e trazes o cunho prodigioso da Arte, vem para a Dor, vive na chama da Dor, vencedor por senti-la, glorioso por conhecê-la e nobilitá-la. Tira da Dor a profunda e radiante serenidade e a solene harmonia profunda. Faze da Dor a bandeira real, orgulhosa, constelada dos brasões soberanos da poderosa Águia Negra do Gênio e do Dragão cabalístico das Nevroses¹⁰, para envolver-te grandiosamente na Vida e amortilhar-te na Morte!¹¹

Tomei como exemplo os empregos da palavra nestes trechos da obra em específico para mostrar o caráter transversal da ocorrência da palavra “nevrose” na

⁹ Isto será melhor discutido no capítulo 2, quando me detiver no “mito cultural do poeta” representado na escritura poética de Cruz e Sousa.

¹⁰ O grifo é meu.

¹¹ Ibidem, p. 520-521.

produção poética do autor, cujo campo semântico aparece de *Broquéis a Evocações*. Estou ciente de que a ideia de “nevrose” refina-se conceitualmente na poética souseana com o amadurecimento de sua obra, mas, reconhecendo a transversalidade do tema, afasto-me de uma leitura teleológica da obra do autor, majoritária entre a fortuna crítica. Um dos poemas em prosa que compõem a coletânea de *Missal*, “Modos de Ser” é um texto que ilustra muito bem a ideia que Cruz e Sousa mantinha acerca do que significa a “nevrose” do artista e do que ela representa para o ato conceutivo na visão souseana do fazer artístico. Ademais, o poema deixa bastante claro de que maneira o “estado nevrótico” é um pré-requisito para os “verdadeiros estetas”.

Farei uma leitura contrastante do conceito de “nevrose” em “Modos de Ser” e os usos médicos do termo no contexto cultural do final do século XIX – os quais pude ao menos esboçar consultando um corpus de dicionários finisseculares, um acervo digital de jornais da época e mesmo uma enciclopédia francesa de termos médicos. Este repertório de publicações de meados e final do século XIX foi suficiente para tornar evidente como o emprego médico da palavra “nevrose” destoava do tom de seu emprego poético por Cruz e Sousa.

A figura do “nevrótico” no século XIX, como será possível confirmar com o corpus analítico, se coordenava com a de portadores de algum tipo de desvio dos nervos, que se comportavam de maneira inadequada socialmente. Padeciam de intenso sofrimento mental e a psiquiatria manicomial finissecular exigia para essas pessoas tratamento farmacológico e, por vezes, medidas mais drásticas, como o total isolamento. A “nevrose” era mais um dos desvios dos nervos do amplo espectro de patologias que fascinavam o imaginário cientificista do final do século XIX, ao lado de inúmeras outras doenças mentais recém-descobertas de profundo interesse para a medicina da época (algumas hoje já totalmente desmistificadas): “histeria”, “noctambulismo”, “alcoolismo”, o repertório é gigantesco.

Tentarei construir uma leitura de “Modos de Ser”, mantendo minha atenção próxima ao que próprio texto nos comunica, mas distanciando minha leitura do que seria apenas um *close reading*. Deixo que a palavra poética fale, mas a lanço em vivo combate com seu tempo histórico. Parto da premissa da poeta Marina Tsvetaieva (1932), segundo a qual o poeta não está “fora” do seu tempo, mas o seu casamento com seu tempo é impossível sem alguma “violência”¹². Assim, não se torna destituído de importância para

¹² Ver: TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Âyiné, 2017.

os estudos literários e para as investigações sobre poesia a gritante dissonância entre o que para Cruz e Sousa era virtuosismo estético de “poetas eleitos”, e, para a medicina da época, demandava diagnóstico e tratamento. O que nos sugere o forçado casamento entre Cruz e Sousa e a modernidade finissecular?

O poema divide-se em duas partes, separadas por um asterisco que marca uma mudança no momento de enunciação. Na primeira parte, o sujeito poético associa a inspiração artística à contemplação da amplitude da natureza – aqui representada pela imagem do Mar com inicial maiúscula.

O Mar é responsável por despertar uma “influência vital” no temperamento artístico que o contempla. Explica-se, assim, o título do poema, haja vista que a voz enunciativa assume que a contemplação do Mar é capaz de “ampliar o modo de ser” de um verdadeiro temperamento artístico. A afirmação é intrigante pelos pressupostos que a ela subjazem: 1 – que existem verdadeiros temperamentos artísticos “eleitos” que possuem uma vocação para a Arte; 2 – que as sensibilidades desses homens eleitos são amplificadas quando esses temperamentos se submetem a determinadas atmosferas e momentos de contemplação. O Mar revela-se capaz de insuflar uma série de efeitos de inspiração e mesmo de despertar o caráter visionário destes sujeitos predestinados à vida estética, conforme é possível verificar nos seguintes parágrafos:

Do Mar vem essa emanção virginal, salutar, que traz o impulso às ações, o vigor nobre à vontade, dando a todo o organismo uma função especial, uma atividade própria, uma determinação expressivista da Natureza.

Os efeitos maravilhosos que a *visão* recebe do Mar, como uma máquina fotográfica recebe nitidamente as fisionomias, desenvolvem-se nos temperamentos artísticos em impressões, em *nuanças*, em colorações, em estilos, em linhas, em sutilezas de percepção, em ductilidades, em fiorituras de imagens, em abundantes floras de imaginação, tão múltiplas e luminosas quantas são as infinitudes de ilhas verdes de algas e de sargaço que o Mar contém no seu seio.¹³

É interessante notar neste excerto uma duplicidade de visão acerca do ato representacional efetuado pela figura do “artista” criador, que mostra aliarem-se em Cruz e Sousa o desejo de correspondência do sujeito lírico com a Natureza, e a oposta necessidade de afirmação da figura do “artista” como criador independente da observação do natural, pensamento característico das produções artísticas da Modernidade.

Esta despreziosa observação adensa a complexa relação entre artista e Natureza que se desenvolve entre o final do século XIX e início do século XX, descrita,

¹³ Ibidem, p. 496.

pelo filósofo Hans Blumenberg¹⁴, como uma necessidade moderna de afirmação da criação humana e do artista assenhorear-se como sujeito criador de sua própria obra e, pela primeira vez na história cultural do Ocidente, entender a Natureza como inimiga, no afã de romper com o modelo mimético aristotélico tradicional.

Esta vontade de afirmação da potência criativa do artista enquanto indivíduo também se manifesta em outros poemas de Cruz e Sousa, em que o poeta deixa explícita sua oposição ao Realismo-Naturalismo, na medida em que o movimento configura uma teoria da representação pautada na observação direta, conforme é possível observar neste excerto de “Intuições”, onde o artista faz uma defesa da potência imaginativa das verdadeiras “naturezas estéticas e eleitas”:

(...) não me parece que seja a observação faculdade suprema. Acho-a muito evidencial, muito física, muito de nota e informação subsidiária, participando muito da natureza dos trabalhos de investigação material, de detalhes, de minudências, para poder constituir e representar a força magna do Pensamento humano. É até às vezes faculdade elementar, conseguida mais pela tenacidade de organismos por algum modo inferiores, pela pesquisa paciente, de visão perscrutadora, do que pelas linhas profundas que formam a estesia eleita de um artista. (SOUSA: 1997, p.584).

No parágrafo seguinte do mesmo poema fica evidente que a inspiração suscitada pela contemplação do Mar, ou a ampliação dos “modos de ser” do artista relaciona-se ao fato de as “emanações” marinhas serem capazes de suscitar no poeta o estado de “nevrose” ou o desequilíbrio dos nervos necessário ao ato de composição: “Ele infiltra nos órgãos emocionais e pensantes todo um exuberante eletrismo nervoso, todo um fluido de luz e originalidade, uma essência, um germen rico e novo de graça e fantasia alada”.

Esta passagem é curiosa porque aponta para a possibilidade de que a “nevrose” seja suscitada por elementos exteriores ao artista. Este também era um consenso médico da época, que atribuía os estados de “sonambulismo” – um dos possíveis quadros sintomáticos da “nevrose” - a uma série de estímulos externos.

No jornal “Gazeta de Notícias”, por exemplo, em artigo assinado pelo médico fisiologista e pesquisador de fenômenos entendidos como “sobrenaturais” ou “espiritualistas” Charles Richet, de 10 de março de 1880, há uma interessante analogia entre o “sonambulismo” e a “nevrose”, que nos sugere que o final do século havia tornado

¹⁴ BLUMENBERG, Hans. *Imitação da natureza: contribuição à pré-história da ideia do homem criador*. In: COSTA LIMA, L. (Org.) *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 137-189.

uma verdadeira tendência os fenômenos de hipnose. Aos quadros de “sonambulismo” induzido por hipnose, a população atribuía causas místicas e esotéricas que os médicos da época tentavam desmascarar. Tentando desmistificar o mistério que envolvia a apresentação dos sonâmbulos exibidos nos “teatros” e nas “feiras”, o autor do artigo diz que os sonâmbulos possuem uma “inteligência superexcitada pela nevrose que os assenhoreia” e que lhes “obvia respostas engenhosas”, para enfim concluir que os sonâmbulos realmente dormem, mas que não são “adivinhos” e sim “doentes”.

Causa funda impressão a descrição das chamadas “histéricas da Salpêtrière”¹⁵, que, como outros tipos de doentes, são facilmente transformadas em sonâmbulos e adormecidas mediante estímulos exteriores:

As histéricas da Salpêtrière podem ser facilmente adormecidas. Para obter um acesso sonâmbulo basta apenas uma excitação forte dos sentidos, como por exemplo um jorro de luz elétrica, ou o ruído metálico estridente, produzido por uma percussão brusca do *tan-tan* ou *gong* chinês. Imediatamente as colhe o sono, e tão rapidamente que nem lhes fica a memória da excitação violenta que lhes tirou, por algum tempo, a consciência da vida. Reunidos vários doentes num salão do hospital, se fizermos tocar o *gong*, a maioria deles parará de chofre, olhos escancarados, numa atitude de espanto e de terror.

Cruz e Sousa parecia estar ciente do consenso médico acerca do quadro da “nevrose” e das descobertas da medicina finissecular, mas, ao contrário do Sr. Charles Richet, entende os estímulos exteriores capazes de suscitar o “estado nevrótico” como “uma alegria de sol” e, portanto, estado eufórico capaz de suscitar o ato criativo.

Isto fica bastante claro na segunda parte de “Modos de Ser”, em que o emprego do advérbio “agora” ratifica que o ato de escritura poética está se dando no exato momento em que o sujeito artista está profundamente inebriado pela “serenidade de Campo e Mar”. A referência ao suscitar do “estado nevrótico” torna-se ainda mais interessante com a observação de que numa capela próxima há um “claro repique de sino”. Aqui a analogia com o *tan-tan* ou *gong* chinês e as histéricas de Salpêtrière é quase direta.

O quadro de “histeria”, diretamente associado à “nevrose”, era também uma obsessão da medicina do final do século XIX, o que nosso poeta não parecia ignorar, possuindo um vasto repertório de palavras do campo semântico da medicina psiquiátrica para definir o quadro de “nevrose” do artista em seu ato criativo. Em “Intuições”¹⁶, o

¹⁵ Alguns anos depois o mesmo hospital da Salpêtrière serviria à invenção da psicanálise, com a decisão pioneira de Freud de escutar o que tinham a dizer as mulheres “histéricas”.

¹⁶ *Ibidem*, p. 580.

próprio Hamlet é acusado – com tom devidamente dignitário – de ser portador das “nevro-histerias mentais da dúvida”. Logo em seguida o poeta faz a defesa da personagem shakespeariana, quase numa crítica direta ao cientificismo e às pseudo-descobertas dos primórdios da medicina psiquiátrica: “Hamlet não é louco, não é doente, não é epilético, conforme o *veredictum*, as investigações e cogitações dos críticos, dos fisiologistas e psicólogos de todos os tempos”¹⁷. Não sem alguma ironia ácida aqui o poeta dispõe na mesma categoria os médicos, psicólogos e críticos literários de seu tempo.

A analogia entre Hamlet e os “epiléticos”, embora pareça apenas recurso figurativo hiperbólico, é bastante coerente com as ideias em voga nas reflexões científicas e pseudocientíficas da época. Afinal, de acordo com James Whitehead¹⁸, uma referência importante do pensamento psiquiátrico de meados do século XIX foi o criminologista, psiquiatra e administrador de manicômio Cesare Lombroso, italiano autor do então clássico *Genio e follia* (Milão, 1864), que defendia que a figura do “gênio” era uma “psicose degenerativa do grupo epilético”.

Em “As mulheres de bronze”, espécie de narrativa folhetinesca publicada na “Gazeta de Notícias” de 3 de março de 1880¹⁹, “nevrose” serve à caracterização de uma personagem feminina, ratificando o imaginário da mulher histérica que povoou a mentalidade científica do final do século XIX e que se tornou uma espécie de “diagnóstico coringa” para quaisquer comportamentos femininos divergentes do que era socialmente esperado pelas instituições patriarcais vigentes. A personagem feminina em questão é uma condessa, de quem se diz possuir uma “nevrose física” e que, curiosamente, afirma a respeito de si mesma: “- Sinto, pensava ela, com terror, que de um momento para outro vou romper em soluços, e dizer coisas insensatas...”.

A figura da histérica possui centralidade para o imaginário literário do século XIX. De acordo com a psicanalista Maria Rita Kehl (KEHL: 2007, p.182), embora as histéricas fizessem parte do discurso médico, a histeria era o “modo dominante de expressão do sofrimento psíquico” nesta época por razões político-sociais, já que a feminilidade burguesa entrou em crise no século XIX. Ao escutar as histéricas, Freud notaria, já no início do século XX, que a maioria compartilhava de vasto interesse intelectual, que, no entanto, não encontrava vias de expressão numa sociedade ainda marcada pelo patriarcalismo e cujas únicas figuras intelectuais de liderança eram

¹⁷ Ibidem, p.581.

¹⁸ *Madness & the Romantic poet a critical history*. Oxford University Press: 2017, p. 155-178.

¹⁹ De autoria de Xavier de Montépin, escritor francês célebre na época por seus romances-folhetins.

masculinas. Sem espaço para liberação de tamanha energia mental, a “nevrose histérica” parece ter se convertido na linguagem feminina por excelência entre o final do século XIX e o início do século XX.

A fala da personagem feminina que extraímos do jornal “Gazeta de Notícias” é bastante sugestiva e nos leva a questionar se haveria uma dicção ou uma fala (uma escrita?) “peculiar” aos nevróticos, e, naturalmente, indagar de que modo esta dicção peculiar dos indivíduos nevróticos se relacionaria à literatura. Bastante fecunda, é, neste sentido, a citação que Maria Rita Kehl faz de André Breton em um de seus Manifestos, elevando, de acordo com a psicanalista, a sintomatologia histérica à qualidade de uma “forma de expressão”: “Nós, surrealistas, fazemos questão de celebrar aqui o cinquentenário da histeria, a maior descoberta poética do século XIX” (Ibidem., p.182).

Mas não precisamos recorrer à literatura de vanguarda para perceber como a “nevrose” e/ou a “histeria” podem ser atributo de uma cosmovisão artístico-poética. Ainda no jornal “Gazeta de Notícias”, em 9 de março de 1881, a palavra “nevrose” aparece no folhetim “Cartas (sic) Portuguezas”, assinado por Ramalho Ortigão, pela primeira vez ligada ao universo de escritores e artistas, desta vez fazendo referência ao “amor”, como se a “afeição nevrótica” amorosa contagiasse de maneira diferente e afetasse com maior impacto a sensibilidade desregulada dos poetas – e, evidentemente, como se o sentimento amoroso integrasse o domínio das “nevroses”. Mas como o espectro aqui não é mais a clínica médica, e sim a criação literária, esta excessiva suscetibilidade dos artistas à “nevrose” não parece ser negativa, mas sim um elemento inspirador e propulsor de muitas obras de arte marcantes. Sobre o personagem do folhetim, o narrador diz que dele se apossou “a grande nevrose deste século, a qual pôs em brasa o sangue de umas poucas de gerações, e cuja trajetória através da humanidade ficará marcada para sempre pelas constelações ardentes que deixou a arte na poesia de nossa idade”.

O trecho final da citação é significativo principalmente porque permite observar a dimensão romântica da nevrose apontada e ratificar que, do ponto de vista literário, esta “nevrose” pode se converter em inspiração e numa hipersensibilidade característica do ideário do “gênio romântico”:

O primeiro e o mais manso dos convulsionários dessa epidemia foi Goethe, veio depois Lord Byron e Chateaubriand, Spronceda e Manzoni, Verdi e Gounod, Henri Heine e Gerard de Nerval, Lamartine e Hugo, Chopin e Leopold Robert, e finalmente George Sand e Musset, tão imortalmente aliados na história moral do seu tempo como Paolo e Francesca de Rimini, como Daphnis e Caloé.

A propósito do “gênio romântico” e da “nevrose”, recorrendo novamente a James Whitehead, é válido observar que existe uma intercessão muito forte entre o discurso científico e o mito cultural que se construiu acerca da “loucura” do gênio romântico:

Claras linhas de transmissão podem ser demonstradas em anedotas de suposta irracionalidade e insanidade ideal ou alucinatória absorvidas de escritos biográficos sobre Blake, Coleridge, Shelley, John Clare, e outros, e empregadas numa tradição médica e pseudo-médica de escrita que atingiu seu ápice nos anos 1890, em vários escritos de Henry Maudsley, a primeira edição inglesa do *Man of Genius* (1891) de Cesare Lombroso, e seus muitos imitadores, dos quais o mais notável foi Max Nordau. (...) Darrin McMahon recentemente produziu um importante repertório da ‘geniologia’ finissecular. Mas enquanto McMahon argumenta que isso era parte ‘do processo pelo qual o gênio é feito – um processo envolvendo promotores e críticos, publicistas e o público em geral’, e que mais tarde o estudo científico do gênio ‘repetiria e reificaria as afirmações mais antigas... ou simplesmente atribuir credibilidade científica à construção Romântica do gênio louco’, esse material sugere com mais força que isso *era* parte da construção Romântica do gênio louco, e que a ciência não foi um adendo tardio à publicidade romântica, mas uma produtora primária dessa publicidade. (WHITEHEAD: 2017, p. 161)²⁰

Mas a credibilidade científica atribuída a um mito cultural sobre o poeta romântico ainda não explica como alguns anos mais tarde a medicina atribuiria características tão depreciativas aos poetas “decadentes” e “nevróticos”. Um princípio de resposta pode ser encontrada um pouco adiante no texto de Whitehead, com uma curiosidade sobre a história da clínica de profundo interesse para esta pesquisa: a saber, que o termo “degeneração” era especificamente psiquiátrico em seus primeiros usos e foi “cunhado como *dégénérescence* pelo psiquiatra francês Bénédict-Augustin Morel em 1857”, e estava intensamente conectado à “sua pessimista concepção do transtorno mental como a destruição inexorável da mente via demência hereditária”. Isso parece contribuir para a nossa hipótese anterior de que os poetas “decadentes” ressignificam a “decrepitude” e a “degenerescência”, atribuindo às nevroses e às decadências tom

²⁰ Clear lines of transmission can be shown in which anecdotes of supposed irrationality and ideal or hallucinatory insanity were absorbed directly from early biographical writing about Blake, Coleridge, Shelley, John Clare, and others, into a medical and pseudo-medical tradition of writing which then reached its apex in the 1890s, in various writings by Henry Maudsley, the first English Editions of Cesare Lombroso's *Man of Genius* (1891), and their many imitators, most notoriously Max Nordau. (...) Darrin McMahon has recently provided a useful account of nineteenth-century 'geniology'. But while McMahon argues that this was part of 'the process by which genius is made - a process involving promoters and critics, publicists and the public at large', and that later scientific study of genius 'repeats and reifies earlier claims... or simply led scientific credence to the Romantic construction of the mad genius', this material suggests more strongly that this *was* part of the Romantic construction of the mad genius, and that science was not a later superaddition to Romantic publicity but a primary begetter of that publicity.

dignitário e virtuosismo estético próprios de poetas que se posicionavam contra as instituições morais burguesas vigentes e, sobretudo, poetas hipersensíveis.

Esta mesma hipersensibilidade não era desprovida de definição médica. De acordo com o *Dictionnaire Encyclopédique des sciences médicales*²¹ - referência fundamental dos avanços médicos europeus do século XIX - a “hiperestesia” está incluída em um dos quadros sintomáticos das inúmeras tipologias da nevrose, sendo parte integrante das chamadas “nevroses da sensibilidade”.

Alguns excertos da enciclopédia são reflexos da mentalidade cientificista finissecular e da verdadeira febre de patologização generalizada de tudo o que fugisse de um “meio-termo” de temperamento quase humanamente impossível de atingir²². Nesse sentido, torna-se muito interessante a ressignificação que Cruz e Sousa faz da “hiperestesia” como uma espécie de “exuberante eletrismo nervoso”, e como ele associa diretamente os “órgãos emocionais e os órgãos pensantes”, com sua superexcitação nevrótica, à produção da originalidade e da fantasia criadora em “Modos de Ser”.

É pertinente observar que a falta de rigor científico – ou o seu nocivo excesso – para com o trato das patologias permitia que elas se imiscuíssem no trato social da vida humana e se relacionassem ilimitadamente com diversas esferas da vida pública e privada. Assim, sobre a etiologia da “nevrose” ou das “nevroses” (já que a tipologia é imensa), os médicos franceses concordavam que havia “condições que predispõem à doença”, tais como “hereditariedade, consanguinidade, influência de um temperamento nervoso predominante”; condições patogénicas comuns a ambos os sexos como “certas alterações primitivas do sangue, certas intoxicações”, “influências mórbidas atuais ou anteriores”.

As “condições próprias ao sexo feminino” estavam bastante pautadas nos preconceitos misóginos vigentes ao final do século e também derivadas da ausência de compreensão médica e social acerca das deambulações da sexualidade feminina, frequentemente compreendidas em termos de “histeria”. Deste modo, “a menstruação, a gravidez, o aleitamento e a menopausa” compõem a lista dos elementos que predispõem o indivíduo a ser vítima de algum tipo de “nevrose”. Também chamam bastante atenção

²¹ Série 2, tomo 12, publicação médica francesa datada de 1878. Disponível no site da Biblioteca Nacional da França: <http://gallica.bnf.fr/accueil/?mode=desktop>.

²² Referência fundamental desta discussão sobre a tendência à patologização de tudo que fugisse de uma “norma” impossível é o livro *O nascimento da clínica*, de Michel Foucault, em que o autor reflete sobre as mudanças que se operaram no pensamento científico ao longo do século XIX e sobre como essas mudanças impactaram a clínica médica.

para a composição do cenário cultural da época as chamadas “nevroses da inteligência”, divididas entre aquelas de “exaltação”: “manias, delírios parciais com a predominância de ideias orgulhosas, ambiciosas, etc.”, sejam as de “diminuição ou abolição”: “melancolias, delírios parciais com a predominância de ideias tristes, delírios de perseguição, hipocondria, demência, idiotia, imbecilidade e (sic) cretinismo”.

A menção à “melancolia” como parte integrante do quadro sintomático da nevrose demonstra uma mistura entre as afecções morais e as patologias em voga na medicina psiquiátrica de então. As “ideias tristes”, a “hipocondria” e a “melancolia” permitem constatar que, apesar dos avanços científicos proporcionados pelas inovações tecnológicas do final do século XIX, ainda prevalecia na medicina uma herança residual da antiga doutrina hipocrática dos humores - a clássica divisão dos temperamentos humanos em “sanguíneo”, “colérico”, “melancólico” e “fleumático”. Aqui a melancolia aponta para as doenças e não é mero estado moral.

Isto merece uma reflexão mais detalhada. A defesa que o poeta Cruz e Sousa faz do “estado nevrótico” como aquilo que possibilita o ato criativo é também uma defesa da “melancolia”. A questão fica bastante evidente quando o sujeito lírico de “Modos de Ser” afirma que os “nevropatas” – como o simbolista Huysman -, em sua agudeza psíquica e sensacional, mostram-se interessados em “saber qual a doença que dá a Morte”.

Ao longo da segunda parte do poema “Modos de Ser”, Cruz e Sousa emprega um vasto vocabulário de palavras do campo semântico da medicina e da ciência para se referir aos artistas “nevróticos”. O seu eletrismo é “histérico” e eles conhecem um “*delirium tremens* de sensações”. Enquanto *delirium tremens* aqui compõe um vasto quadro de metáforas para a superexcitação dos sentidos responsável pelo ato original e fundacional do artista, o jornal da Academia Nacional de Medicina, de 23 de janeiro de 1890, buscava sondar as origens da “nevrose degenerativa”, cujo quadro sintomático poderia ser confundido com outras “espécies mórbidas” de patologias:

Mas em virtude de que degeneramos nervos? A interpretação é difícil: tem-se apelado para um sem número de causas banais, clima, alimentação, infecção palustre, etc.; a ideia de intoxicação não é absurda, mas qual é o agente? Certamente um micróbio, suscetível de cultura, com o qual o orador conseguiu alterações características fazendo injeções em coelhos, e é forçoso admitir que, para produzi-las, este micróbio segrega um tóxico, que ainda não foi isolado e que ataca a mielina. É nevrose múltipla degenerativa que pode ser confundida com outras espécies mórbidas: com o *alcoolismo*, que produz degeneração retrógrada do organismo; com o *saturnismo*, de que o beri-beri pode se distinguir, por que além dos precedentes etiológicos, apresenta a cólica saturnina; com o *paludismo*, em que o estado do baço e do fígado pode orientar o prático.

A escolha vocabular é interessante: quando nossos médicos afirmam que “o estado do baço e do fígado pode orientar o prático”, mostram sua ainda filiação à doutrina hipocrática dos humores, bem como dão mostras de que acreditam na ideia amplamente difundida durante a Idade Média de que a origem dos temperamentos humanos se relacionava ao tipo de “bile” secretada pelo baço. A secreção da “bile negra”, por exemplo, suscitava o desenvolvimento de um humor atrabiliário. Nossos médicos parecem reiterar a antiga ideia de que determinados aspectos orgânico-fisiológicos podem impactar o comportamento e a sensibilidade de um indivíduo.

A hipótese que me arrisco a formular é a de que a própria “nevrose” constitua uma espécie de ressignificação do “humor melancólico” pela medicina e pela ciência finisseculares, como se o estado de melancolia tivesse se tornado atributo de doentes, configurasse alguma espécie de patologia nervosa. De acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa, de Cândido de Figueiredo (1899), o “saturnismo” é um quadro de “doença ou envenenamento de pessoas que lidam com o chumbo em certas indústrias, e das que abusam do rapé contido em invólucros de chumbo”. Entre parêntesis, no verbete, consta que a palavra é oriunda de “Saturno”.

Curiosamente, “Satúrnio”, adjetivo descrito como o “mesmo que saturnino”, designa, ao mesmo tempo, “relativo ao chumbo e seus compostos” e “influenciado por Saturno”. É uma coincidência sugestiva que, a partir do Renascimento, os sujeitos melancólicos tenham se tornado justamente aqueles regidos pela influência astral do planeta Saturno. Também de acordo com o Dicionário da Língua Portuguesa de Moraes e Silva (1813), “saturnino” é um adjetivo aplicável tanto ao que é feito “de chumbo” quanto ao que é oriundo “de Saturno”.

Qual o possível ponto de convergência entre nevrose, melancolia, vida artística e clínica médica na minha argumentação? Estou convicta de que existe uma defesa entusiasta tanto da “nevrose” como da “melancolia” na poética de Cruz e Sousa, que esta defesa aparece em “Modos de Ser”, mas é transversal à obra, e, sobretudo, de que a “melancolia” foi ressignificada culturalmente ao final do século XIX com a grande onda de pensamento cientificista/positivista. Esta ressignificação resultou na compreensão médica da melancolia como um dos tipos de doença nervosa que deveria ser combatida.

Para que a questão não pareça meta-histórica e para que não pareça que o tema da melancolia brota apenas *en passant* neste trabalho, conquanto tenha uma centralidade

para toda a discussão a respeito do conceito de “nevrose”, proponho-me a tecer uma breve consideração acerca da relação entre o “artista” e a “melancolia” na história cultural do Ocidente. Explicitando as alterações diacrônicas desta relação, espero que se torne mais fácil compreender como a ressignificação literária da palavra “nevrose” pelo poeta Cruz e Sousa constitui uma voz poética destoante dos consensos médicos científicistas finisseculares e da visão entusiasta do progresso então vigente, figurando um exemplo do vivo e violento combate entre o poeta e seu tempo.

1.2 Nevrose e melancolia

É um bom começo de discussão sobre a condição “melancólica” e “nevrótica” do artista finissecular observar que a imprensa carioca da época de nosso poeta estava ciente do mito cultural do artista como indivíduo excepcional e particularmente afetado pelo humor atrabiliário. A própria ideia de “poeta” torna-se metáfora-base que descreve um artista qualquer imbuído de inspiração, como se a palavra “poeta” tivesse se tornado um epíteto universal para o homem que se distancia da vida prática em sociedade, tida como menos importante, e que se dedica integralmente à edificação de obras de arte duradouras, pagando por isso o preço de uma alta compunção melancólica. Tomemos, como exemplo, este excerto, extraído de um folhetim da “Gazeta de Notícias”, de 26 de junho 1881, intitulado “Conversemos”, em que o narrador faz a descrição de um personagem escultor, a figura do artista/gênio moderno por excelência:

O que me impressiona e atrai nas produções apuradas e simpáticas do jovem escultor fluminense, é o véu de melancolia, a gaze lacrimosa que as envolve, e que as resguarda, por assim dizer, das torpes poeiras da terra, num recanto de altar.

É um poeta da escultura; e um místico cismador do mármore. É também um *violinista* inspirado, que faz cantar nas cordas do seu queixoso instrumento as imagens, as visões, as criaturas fantásticas, antes de as fixar no barro, no gesso ou nas pedras de Carrara.

A melancolia do artista se instaura nas expressões que o destacam dos demais homens comuns e lhe dá uma aura de excepcionalidade: é circundado por um “véu de melancolia” e uma “gaze lacrimosa”. A analogia entre o músico e o místico também é bastante fecunda, pois não é alheia à poesia de Cruz e Sousa e será parte integrante das representações do mito cultural do poeta que investigarei no segundo capítulo deste trabalho. De qualquer maneira, a ideia de que este escultor produz “imagens fantásticas” advindas de visões, dialoga com o tópico do artista como um “vidente” ou “visionário”. Este é um tópico comum a toda a poesia de Cruz e Sousa e que se insinua em “Modos de Ser” quando são enfatizados “os efeitos maravilhosos que a *visão* recebe do Mar” após o mecanismo de inspiração suscitado pela “nevrose”. A ideia do artista como “vidente” tem a ver com uma recuperação da etimologia da palavra “vate”, que analisaremos com maior riqueza de detalhes no capítulo seguinte.

Por ora, basta uma observação acerca da dimensão contextual da recuperação da ancestralidade etimológica da palavra “vate”, cujas origens apontam para uma

afinidade entre a figura do “poeta” e a figura do “vidente” – ambos “visionários”. Esta dimensão do ofício do poeta – associado ao exercício místico da vidência – que aparece na poesia de Cruz e Sousa provavelmente se associa às transformações estéticas proporcionadas pela lírica moderna, que abriram espaço para a retomada de uma antiga “dimensão mágica” da poesia, ligada ao ocultismo e a práticas rituais. Ao final do século XIX, a figura do poeta como “visionário” ou “vidente”, torna-se possível, porque, de acordo com o romanista Hugo Friedrich:

O reconhecimento do parentesco entre poesia e magia é, na verdade, muito antigo. Todavia, ele deveria ser conquistado de novo, depois que o Humanismo e o Classicismo o haviam enterrado. Esta reconquista se iniciou em fins do século XVIII, e conduziu, na América, às teorias de E.A. Poe. Estas condiziam com a crescente necessidade, especificamente moderna, de, por um lado intelectualizar a poesia e, por outro, de anexá-la a práticas arcaicas. Encontramos um sintoma desta modernidade em Novalis quando, ao falar de poesia, aproxima matemática e magia. Nós encontramos dois conceitos (ou conceitos semelhantes) reunidos, desde Baudelaire até o presente, quando os líricos refletem sobre sua arte.²³

Feita a digressão etimológica, volto-me para uma contradição presente na poesia de Cruz e Sousa. Parece um tanto quanto paradoxal afirmar que existe no poeta uma defesa do temperamento melancólico do artista se o “eletrismo nervoso” descrito em “Modos de Ser” se aproxima mais de um estado de “euforia” e “alegria entusiástica” do que de uma compleição melancólica.

Se, por um lado, em “Modos de Ser”, este humor atrabiliário do sujeito criador pode ser comprovado pelo emprego de expressões que evocam seu caráter de decrepitude (sua “agudeza psíquica” é “mórbida” e “doentia” e os artistas sentem-se inclinados a descobrir “qual a doença que dá a Morte”), por outro, o “eletrismo nervoso” do momento de criação poética se liga a palavras que evocam a felicidade e o entusiasmo: “fluido de luz”, “frescura radiante”, “ritmo que sobe na alma” e afina “os pensamentos em aspectos felizes, luminosos”. Contudo, se adentrarmos mais a fundo na complexa história que marca a tensa relação entre a representação cultural e filosófica do “artista” e a “melancolia”, veremos que se trata apenas de um falso paradoxo ou uma contradição em termos.

Embora as representações culturais e filosóficas do indivíduo melancólico tenham se alterado muito diacronicamente, uma constante e lugar comum dessas representações é a ideia de que o sujeito atrabiliário está sempre em “tensão” e luta

²³ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991, p. 50.

interior consigo mesmo e suas polaridades, sempre alternando entre estados de intensa depressão moral e estados de furor maníaco.

De fato, de acordo com os estudiosos R. Klibansky, E. Panofsky e F. Saxl, (ligados à gigantesca Biblioteca de Ciências da Cultura fundada pelo historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg), no clássico livro *Saturno e a melancolia*, a desavença consigo mesmo e a “tensão” interior foram pré-requisitos para a formação do *homo literatus* moderno, cuja consciência trágica impactaria mais tarde na constituição do perfil do “gênio romântico”:

O advento da nova consciência humanista se fez, portanto, numa atmosfera de contradição intelectual. No momento mesmo em que alcançava um lugar na ordem do universo, o *homo literatus* autônomo se via sacudido entre dois extremos: o da auto-afirmação, por vezes exaltada até a *hybris*, e o da dúvida sobre si próprio, que podia atingir o desespero; e foi ao experimentar essa dualidade que o *homo literatus* descobriu um novo modelo intelectual, que refletia essa desarmonia ao mesmo tempo trágica e heroica: o modelo do “gênio moderno”. A esta altura, constatamos que o gênio criador não poderia se reconhecer senão sob o signo de Saturno e da melancolia²⁴.

Como já enfatizei que a questão não é meta-histórica, cabe observar que o contexto cultural vivenciado por Cruz e Sousa estava muitos anos distante da consolidação do *homo literatus* no humanismo cívico. Ao final do século XIX, com a Modernidade industrial, novas contradições intelectuais se impuseram à figura do sujeito criador e o reconhecimento do poeta como indivíduo melancólico antes se agudiza que se atenua. Algumas destas contradições valem a pena ser mencionadas, na medida em que dizem respeito ao lugar do poeta na Modernidade e, sobretudo, às demandas que se impunham a Cruz e Sousa enquanto poeta simbolista no final do século XIX.

De acordo com o teórico russo Vassíli Tolmatchov²⁵, em artigo intitulado "Sobre as fronteiras do simbolismo", existem duas maneiras de entender o movimento simbolista. Uma delas consiste em entender o simbolismo como um movimento programático e em certo sentido até normativo, associando-se a ele uma série de lugares comuns (não necessariamente disparatados) como o ideal da "arte pela arte", a importância da "música", e mesmo comportamentos ligados à natureza da figura intelectual "decadente" e "finissecular".

²⁴ KLIBANSKY *et al.*, 1964, apud. ALCIDES, Sérgio. *Sob o signo da iconologia*. Rio de Janeiro: Topoi, set.2001, p. 137.

²⁵ *In: Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. Org. CAVALIERE, Arlete *et al.* São Paulo: Humanitas, p. 15-33.

Esta interpretação linear entende o Simbolismo como estilo literário bem definido que se opõe em mentalidade ao Positivismo na ciência e ao Realismo-Naturalismo na literatura e que, portanto, tem data para se extinguir, limitando-se ao final do século XIX. A insuficiência desta definição, para Tolmatchov, traz uma série de problemas, dentre os quais o fato de que uma interpretação linear desta natureza não explica como os conteúdos culturoológicos do simbolismo afetariam mais tarde a poesia do século XX e até mesmo escolas de vanguarda. Ademais, sob esta ótica, o simbolismo "verdadeiro" teria ocorrido na França e os demais países teriam formas subsidiárias e seus autores seriam obrigados a conhecer com riqueza de detalhes as condições de modernidade da capital francesa do século XIX.

Uma outra maneira de compreender o fenômeno do Simbolismo (esta entendida por Tolmatchov como mais acertada, já que permite ao menos a discussão de questões e problemas que a primeira não possibilita) consiste no entendimento deste movimento como uma "efervescência da cultura" que se torna possível pelo cenário cultural "em aberto" e enigmático que é imposto ao mundo ocidental desde o final do Romantismo até a literatura dita "pós-modernista".

Independentemente do que os termos "pós-romântico" e "pós-moderno" possam concretamente significar, Tolmatchov destaca que, "a partir do fim do século XVIII, nós entramos com o romantismo na zona de uma história cultural não somente não concluída, como também aberta até o dia de hoje" (TOLMATCHOV: 2005, p.21). O elemento central que caracteriza esta zona da história cultural consiste numa separação entre "sujeito" e "objeto da história", uma espécie de tensão fundamental entre o sujeito e seu tempo, uma incapacidade mesma do sujeito de acompanhar o fluxo inexorável do tempo histórico e suas transformações. Ademais, o teórico afirma que o principal acontecimento artístico dos séculos XIX e XX consiste na "descoberta da subjetividade e do seu poder". Isto tem um aspecto fundamentalmente glorificador da poesia, devolvendo-a à dimensão órfica do ato de criação, já que, com a descoberta da subjetividade, o poeta ganha novamente o estatuto de semideus, na medida em que o gênio moderno "é o iniciador da novidade do estado musical, lírico do mundo, que graças a ele existe em mudanças, fragmentos e ecos de semelhança".

Para o teórico, "(...) O mundo, antes escapadiço, ao passar pelo filtro da sua energética pessoal (sangue, nervos, hereditariedade), recebe um relevo igualmente individual, expressa-se, recebe uma corporeidade específica nas palavras (...)". Interessante notar aqui a escolha vocabular de Tolmatchov, referindo-se a uma certa

dimensão orgânico-biológica individual do ato de criação artística: "sangue" e "nervos", dialogando não intencionalmente com o fenômeno souseano da "nevrose" como ponto de partida da criação artística.

Contudo, este caráter iniciador e quase “fundador” de um mundo da obra de arte, traz um aspecto de tragédia para o ato de criação, por força da exigência do “ineditismo”, e da “novidade”, da necessidade pungente de o artista afirmar identitariamente seu “eu” genial por oposição aos demais autores. Impõe-se, assim, para Tolmatchov, “(...) o paradoxo da novidade, a alegria-tragédia da criação, o amo-odeio autoral, nos mais diversos níveis” (TOLMATCHOV: 2005, p.24). Isso permitiria entender, de acordo com o crítico, todo o repertório de imagens de morte, suicídio e assassinato que compuseram a dimensão macabra da literatura imaginativa entre o final do século XIX e o início do século XX. Talvez assim seja possível pensar a dimensão mórbida e a dança “macabra” que fascina os “nevropatas” de “Modos de Ser”.

O que Tolmatchov denomina “alegria-tragédia” da criação é um bom ponto de partida para pensar como, ao mesmo tempo em que a modernidade do lirismo é marcada por uma retomada da dimensão “mágica” da poesia, ressaltando seus elementos sonoros e significantes (trata-se do que o romanista Hugo Friedrich no texto já mencionado chama de “magia verbal”), a contrapartida se deu por uma insistência na representação da imagem do poeta como uma figura circense, *gauche*, ridícula. Esta dimensão melancólica autoirônica na representação de si mesmo também aparece na poesia de Cruz e Sousa. O exemplo mais fecundo é o célebre poema “Acrobata da Dor”:

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.

A subjetividade “nervosa” do artista está expressa em seu riso “nervoso”, “absurdo” e “inflado”, quase que evocativo de uma sintomatologia histérica. Este mesmo riso é descrito como irônico e esta ironia é entendida como capaz de provocar “dor violenta”. A violência da dor proporcionada pela performance poética circense é ratificada no quarteto seguinte:

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

Os dois tercetos finais demonstram como o público hostilmente se compraz na decrepitude do poeta, que vive a experiência agônica de existir num tempo em que sua ancestralidade de “vate” não tem nada de sacro, mas antes sobrevive residualmente. Na Modernidade industrial, o poeta não é um agente produtivo da circulação de mercadorias e só pode ser entendido como “nevrótico” e “decadente”. No verso final fica bastante clara a dimensão trágica e triste do ato de concepção poética – tanto pelo excepcional lugar de exilado ocupado pela figura do poeta no contexto finissecular (o poeta não tem mais um lugar social privilegiado), quanto pela descoberta da subjetividade mencionada por Tolmatchov, que exige do vate um ato de concepção marcado por um ineditismo impossível:

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

E embora caias sobre o chão, fremente,
Afogado em teu sangue estuoso e quente,
Ri! Coração, tristíssimo palhaço.

Estas representações irônicas da figura do poeta são um tópico da literatura brasileira desde o Romantismo. Na poesia ultrarromântica de compleição melancólica do jovem-prodígio Álvares de Azevedo é possível encontrar constantes representações depreciativas da figura do vate – para quem a modernização científica e industrial do final do século XIX representaram não um avanço cultural, mas o próprio atestado de morte do “poeta”. Assim, em “Um cadáver de poeta”, vemos que também a figura do “gênio romântico” inspirado – já “nevrótico”, de “nervos convulsivos” - conhece sua própria decrepitude – o poeta percebe que para o mundo então em voga seu cadáver já não tem valor e de sua morte ninguém se compadece:

Todos o viram e passavam todos.
Contudo era bem morto desde a aurora.
Ninguém lançou-lhe junto ao corpo imóvel
Um ceartil para a cova!... nem sudário!
O mundo tem razão, sisudo pensa,
E a turba tem um cérebro sublime!
De que vale um poeta – um pobre louco
Que leva os dias a sonhar – insano
Amante de utopias e virtudes
E, num tempo sem Deus, ainda crente?

O visionarismo do poeta do século XIX só pode entrar em conflito com os interesses da “turba”, cuja moral burguesa lhe é hostil. Esta é, no entanto, apenas uma das dimensões melancólicas da condição do poeta na Modernidade. Falta especular a respeito das origens desta “melancolia”. A partir de qual momento na história da cultura ocidental a relação entre o “artista” e a “melancolia” se tornou um tópico relevante de discussão literária e filosófica?

. A associação entre melancolia e vocação artística, ou, pelo menos, entre o humor melancólico e os homens “distintos”, remonta a um texto que foi associado às *Problemata* aristotélicas, embora sua autoria não tenha sido confirmada. No problema XXX, I, o “suposto” Aristóteles afirma, numa citação que se tornaria muito famosa, tempos depois, entre os intelectuais do humanismo italiano, que “todos os homens que foram excepcionais em filosofia, política, na poesia ou nas artes eram manifestamente melancólicos”²⁶.

É bastante sugestivo que o desempenho “excepcional” do indivíduo melancólico possa brotar, para Aristóteles, de homens que se dedicam às mais diversas áreas do conhecimento – a poesia é apenas uma delas. Este caráter excepcional de alguns homens, supostamente escolhidos por algum tipo de predestinação pela vontade divina para dedicar-se integralmente a sua vocação é tópico recorrente na poesia de Cruz e Sousa e constitui a analogia fundamental que o poeta constrói entre a vida do artista e a vida do místico.

Em “Modos de Ser” isso aparece de maneira um pouco velada quando o poeta descreve a atmosfera mística que se vai construindo na medida em que o artista se inspira e cria e também na evocação da imagem da “monja” no parágrafo em que se descreve o momento em que o artista reconhece-se como poeta visionário e capaz de criar, afetado por um “eletrismo nervoso”: “Como essas raças finas e louras a que nada mareia a pureza clara da carne civilizada, a ideia da Arte surge-me, alvorece-me no espírito, diante das ondas, sideral, imaculada, como uma doce monja vestida de linho branco e virgem”.

Em “Os Monges”, de *Faróis*, fica bastante claro que, juntamente com uma dedicação extrema a sua vocação predestinada “homem excepcional”, o “monge” e o “poeta” têm em comum a natureza atrabiliária suscitada pela atenção capturada por questões “elevadas”, distantes da praxe mundana. Em sua descrição das figuras sacerdotais o poeta observa que os monges

²⁶ Pseudo-Aristóteles, ed. 1989, p.52. apud ALCIDES, Sérgio. *Desavenças: poder e melancolia na obra de Sá de Miranda*. São Paulo: 2007, p. 60.

Ficam nimbados pela luz da lua
Os seus perfis *tristonhos*²⁷...
Sob a dolência peregrina e crua
Dos tantálicos sonhos.

As Ilusões são os seus mantos sanguíneos
De símbolos e de dores,
De signos, de solenes vaticínios,
De nirvânicas flores.

Coincidentemente, o poema que se segue em *Faróis* intitula-se “Tristeza do Infinito”, e aos “perfis tristonhos” dos monges em sua experiência claustral e sombria pode juntar-se a melancolia meditativa do poeta dedicado à *vita contemplativa*. Esta melancolia parece não ter origem precisa e determinada no poema. O tratamento dado à melancolia aqui parece efetivamente elogioso, como se servisse à “amplificação dos modos de ser” de determinadas personalidades de alma hipersensível (outra vez o diagnóstico de “hiperestesia” converte-se em atributo poético dos “verdadeirosestetas”):

Certa tristeza indizível,
Abstrata, como se fosse
A grande alma do Sensível
Magoada, mística, doce.

Ah! tristeza imponderável,
Abismo, mistério aflito,
Torturante, formidável...
Ah! tristeza do Infinito!

Em oposição à exaltação melancólica do monge e do artista em Cruz e Sousa, na Idade Média a *acídia* – acometimento melancólico de que eram vítimas muitos padres e habitantes da vida claustral - era pouco aceita. O cristianismo medieval via no sujeito melancólico um apartamento das virtudes cristãs. Klibansky, Panofsky e Saxl²⁸ observam que, na Idade Média, com alguma frequência, os sujeitos melancólicos eram descritos em termos de comportamento sexual: ora como animais ora como frígidos. Havia de comum entre os dois estados aparentemente opostos a falta de “temperança”. Ilustra bem a questão a curiosidade histórica de que a D. Duarte, rei de Portugal, vitimado pela “melancolia”, os “físicos” tenham recomendado que “bebesse vinho” e que “se deitasse com sua mulher”. No entanto, sua cura foi obtida justamente pela atitude contrária: apego às virtudes cristãs e prática da castidade.

²⁷ O grifo é meu.

²⁸ Apud. ALCIDES, Sérgio. *Sob o signo da iconologia*. Rio de Janeiro: Topoi, set. 2001, p. 139.

Causa funda impressão que, tantos anos depois, em 11 de agosto de 1880, a imprensa carioca divulgue um produto intitulado *vin de Bugeaud* no jornal “Gazeta de Notícias”, cuja composição tem como base o “vinho de Malaga”, para tratamento não da “melancolia”, mas de “afeições nervosas de todas as classes” (entre parêntesis a palavra “nevrose”). Trata-se de mais um indício para a minha hipótese de que os avanços do pensamento cientificista e das descobertas da medicina ao final do século XIX tenham levado a uma ressignificação da “melancolia”, conferindo-lhe estatuto patológico.

Ainda de acordo com o livro “Saturno e a melancolia”, na Baixa Idade Média dá-se o cruzamento da tradição humoral hipocrática (com a clássica divisão dos temperamentos em “colérico”, “sanguíneo”, “fleumático” e “melancólico”) com correntes da astrologia medieval. Assim, a “melancolia” passa a ter uma dupla afetação sobre os indivíduos: por um lado, sua origem é orgânico-fisiológica e se associa ao excesso de secreção da “bile negra” pelo baço; por outro, passa a ser regida por Saturno – planeta cuja órbita (acreditava-se) é a mais distante da Terra.

No contexto histórico-cultural do humanismo cívico e do Renascimento, a revalorização da melancolia é caracterizada por uma revalorização da figura intelectual humana e deve muito à obra do médico, teólogo e astrólogo Marsílio Ficino – ele mesmo homem de letras assumidamente portador de um humor atrabiliário. Esta revalorização da melancolia no Renascimento faz com que ela adquira, inclusive, uma espécie de caráter “prescritivo” nos retratos e nos gêneros “vida” que representavam algum intelectual ilustre. No século XVI, passa a fazer parte do consenso social a respeito do *homo literatus* moderno a sua compleição melancólica, que aparece tanto em aspectos fisionômicos de seu retrato convencionados como uma fisionomia melancólica – tome-se, como exemplo, a insistente representação do nariz aquilino - quanto é enfatizada nos livros que narram suas vidas e trajetórias intelectuais²⁹.

A revalorização da melancolia neste contexto, no entanto, tornando-a parte do caráter exemplar de homens ilustres a serem retratados, não ocorre sem uma contraparte. De acordo com o crítico literário e poeta Sérgio Alcides Pereira do Amaral³⁰:

O resultado nos serve como emblema de uma contradição flagrante na doutrina neoplatônica da melancolia letrada: a enfermidade da alma, propulsora da imaginação e da consciência de si como arranjo individual e intransferível, torna-se exemplar – digna de imitação. Exemplarizada dentro dos limites de um domínio social bem definido, a melancolia pode ser absolvida da pecha de

²⁹ Ver: ALCIDES, Sérgio. Desavenças: poder e melancolia na obra de Sá de Miranda. In: *Melancolia e cultura letrada*. p 48-78.

³⁰ Tese de doutorado intitulada “Desavenças: Poder e melancolia na poesia de Sá de Miranda” (2007).

pecaminosa e reabilitada. Seu potencial disruptivo ganha desse modo um regimento próprio, à sombra vigilante das virtudes tradicionais (cristãs) associadas à excelência do homem superior.

Quais os limites sociais “bem definidos” nos quais a melancolia adquire caráter exemplar? Primeiramente, cabe elencar os próprios limites existenciais da condição do poeta no contexto do humanismo cívico. Ficino foi um dos grandes responsáveis pela reintrodução do neoplatonismo na perspectiva dos intelectuais de então e inclusive associa à sua retomada filosófica de Platão elementos da filosofia aristotélica.

Ficino não consegue evitar, contudo, a má interpretação que os intelectuais humanistas dariam ao conceito aristotélico de *mímesis*. O Renascimento passou muito longe de instaurar a soberania do artista criador e não estabeleceu nenhuma distinção entre os conceitos aristotélicos de *natura naturans* e *natura naturata*. Pelo contrário, traduziram o conceito de *mímesis* como equivalente a *imitatio*³¹. Neste aparentemente inocente desvio de tradução, reside todo um horizonte de perspectivas humanistas e o fato de que passava muito longe da cosmovisão intelectual vigente a ideia de um mundo “em potência” que pudesse ser criado por obra humana.

Mesmo que a ideia mimética de Aristóteles se subordinasse à representação da Natureza, assim como a visão platônica, ela continha na ideia de *mímesis* uma sugestão de potência muito diferente do que foi traduzido no Renascimento como *imitatio*. Embora, para Aristóteles, o artista devesse imitar a Natureza, o filósofo considerava esta mesma natureza como em movimento – tratava-se justamente deste movimento da Natureza que o artista deveria imitar, no afã teleológico de um aprimoramento. De acordo com o crítico Luiz Costa Lima (apud ALCIDES: 2007, p. 55), esta má interpretação da teoria mimética aristotélica teve muitas consequências: “a razão moderna, constituída a partir do Renascimento italiano, põe sob suspeita e daí busca controlar ou domesticar os produtos da faculdade contraposta, o imaginário, sobretudo o seu produto por excelência: a obra ficcional”.

Em outras palavras, pela mistura indevida entre o conceito aristotélico de “verossimilhança” e o conceito de “veracidade”, o Renascimento acabou por subordinar a arte à verdade. Portanto, havia verdadeiras interdições acerca do que o artista poderia criar, de modo que sua arte permanecesse “moral” e “útil”. Trata-se de um mecanismo de

³¹ Ver: COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

“controle do imaginário”, de acordo com o crítico Luiz Costa Lima. Toco nesta questão porque a limitação que o contexto impôs ao poeta – a poesia ainda era parte constituinte da formação do homem de letras, mas deveria permanecer no domínio da moralidade e do que fosse útil para a manutenção do ordenamento civil – associa-se diretamente ao modo pelo qual o Renascimento florentino conseguiu retirar a “melancolia” de suas atribuições exclusivamente pecaminosas e revalorizá-la.

A revalorização da melancolia no humanismo cívico italiano, mediante as reflexões de Marsílio Ficino, não se deu sem uma tentativa consciente de expurgar da melancolia seu caráter de *hýbris* e os exageros de um temperamento oscilante que pudessem prejudicar o ordenamento social. Não há, da parte de Ficino, uma aceitação pacífica dos polos maníaco e depressivo do sujeito melancólico. Pelo contrário, o pensador estava muito consciente de quem poderiam ser os destinatários de sua obra *De vita triplici* ao afirmar:

Verdadeiramente não desejamos comunicar estas instruções a indolentes de passagem. (...) Nem divulgá-las àqueles homens perdidos, que se entregam, dissolutos, à volúpia dos desejos, e estupidamente preferem a volúpia breve do quotidiano à vida longa. Nem patenteá-los aos ímprobos e aos iníquos, cuja vida é a morte de tudo que é bom. Mas só aos prudentes, temperados e solertes, que ou em privado ou em público são úteis ao gênero humano³².

As instruções de Ficino presentes em sua tríade de livros continham um caráter terapêutico e por vezes até profilático: buscavam garantir que o *homo literatus* pudesse manter uma vida longa e prudente, e apenas se apropriasse do lado benéfico da *melancholia generosa*, responsável pelas cismas intelectuais e pelo fato de homens distintos dedicarem-se a pensamentos “elevados” e distantes dos que passam pela cabeça dos homens vulgares. A contrapartida era o esforço de Ficino – enquanto médico e astrólogo – para demonstrar a estes homens como afastar a má influência astral de Saturno e atrair a influência de outros planetas mais “benéficos” à vida humana. A preservação da saúde do *homo literatus* dependia de que ele conseguisse solapar a dimensão negativa da “melancolia”, mantendo-se distante dos desvios de volúpia e indolência que pudessem ser suscitados pela dupla condição fisiológica e astral do humor atrabiliário. Afastados os vícios, o intelectual melancólico poderia permanecer “útil” e ainda não se desvirtuar da moralidade cristã.

³² FICINO, *De vita triplici* II, 2; ed. 1980, p. 39; ed. 1576a, I, p. 510. apud ALCIDES, Sérgio. Desavenças: poder e melancolia na obra de Sá de Miranda. IN: *Melancolia e cultura letrada*. p 48-78.

É bastante curioso que Ficino tenha sido o primeiro a associar o texto supostamente peripatético (problema XXX, I) acerca da melancolia dos homens excepcionais com o diálogo platônico *Fedro*. No diálogo *Fedro*, Platão institui, sob a arguta voz de Sócrates, a teoria do *divino furor*, que associa o ato de criação poética a uma loucura de inspiração divinatória. Trata-se do episódio da *manía* ou do delírio inspirado pelos deuses, que em *Fedro* aparece como elemento que diferencia os verdadeiros poetas dos falsos. Assim como o delírio e a possessão pelos deuses conferiam poder profético às sacerdotisas³³, os poetas adquiririam seu valor pelo fenômeno de possessão das Musas. De acordo com Sócrates (Platão):

A terceira manifestação de possessão e de delírio provém das Musas: quando se apodera de uma alma delicada sem mácula, desperta-a, deixa-a delirante e lhe inspira odes e outras modalidades de poesia que, celebrando os numerosos feitos dos antepassados, servem de educar seus descendentes. Mas, quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do delírio das Musas, convencido de que apenas com o auxílio da técnica chegará a ser poeta de valor, revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia, a do indivíduo equilibrado, pela do poeta tomado pelo delírio³⁴.

Qualquer semelhança entre este estado de possessão e loucura divinatória com a defesa entusiasta que Cruz e Sousa faz da “nevrose” como fonte de inspiração criativa não parece mera coincidência. No entanto, não é possível associar diretamente a defesa da “nevrose” e do “eletrismo nervoso” – espécie de transe extático no qual o artista compõe num estado de semi-inconsciência – à teoria platônica do *furor divino*. Isto porque Platão, a quem Ficino deve seu elogio dos “prudentes” e “temperados” por herança neoclássica, era um defensor invicto da temperança e do comedimento.

O mesmo Platão que num diálogo socrático faz a defesa do “divino furor”, no diálogo *O Banquete* dá mostras de como sua ideia de “amor” reflete uma valorização da racionalidade e da temperança. Não por acaso, em *O Banquete*, um dos amantes de Sócrates – Sócrates aqui constitui o paradigma mesmo do varão grego ideal que harmoniza corpo e mente – queixa-se de que o filósofo jamais tenha levado seus sentimentos eróticos a uma realização física. O “Eros” platônico coordena-se muito bem com o horror que Ficino, em sua retomada do pensamento neoplatônico e, portanto, das

³³ Perceba aqui novamente as possíveis semelhanças entre a vocação místico-profética e a vocação poética, traduzida no significado ambíguo da palavra “vate”: “vidente que faz predições” ou “aquele que escreve poesia”.

³⁴ Ver: Diálogos v.5. *Fedro-Cartas O primeiro Alcibíades*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1975, p. 53-55.

virtudes clássicas da temperança e da moderação, tinha ao “coito”. Ainda de acordo com Sérgio Alcides, para Ficino o ato do “coito” constituía uma espécie de “monstro” que “logo exaure o espírito, principalmente se for dos mais sutis, debilita o cérebro, desarranja o estômago e o coração, males que não poderiam ser piores para o engenho”.

Esta observação se adequa muito bem ao caráter terapêutico e profilático do *De vita triplici* e à intenção de Ficino de dar instruções ao *homo literatus* de sua época sobre como conter os vícios que podiam ser suscitados pelo caráter nocivo da bile negra e da má influência de Saturno. Em suma, Ficino tencionava revalorizar a “melancolia” eliminando dela tudo o que se associasse a uma *hýbris*, tudo o que ofendesse a normalidade civil. Assim, todo o seu “potencial disruptivo” (ALCIDES: 2007, p.54) seria suprimido.

A palavra “disruptivo” é central porque se articula com o ponto de chegada da nossa discussão. É uma curiosidade linguística interessante – alio sempre episódios de “contingência da linguagem” à argumentação deste trabalho, para não suscitar a ideia de desejo chegar a um *telos* hermenêutico absoluto, totalizante e conclusivo sobre a representação do artista na obra de Cruz e Sousa – que, no campo semântico da “eletricidade”, o potencial “disruptivo” de um elemento tenha a ver com sua capacidade de restaurar o fluxo de uma corrente elétrica. Isto me devolve a “Modos de Ser” e ao “eletrismo nervoso” do artista:

Ele (o mar) infiltra nos órgãos emocionais e pensantes todo um exuberante *eletrismo nervoso*³⁵, todo um fluido de luz e originalidade, uma essência, um gérmen rico e novo de graça e fantasia alada.
Fica-se numa saudável impressão e frescura radiante de caça e pesca, numa alegria de sol undiflavando rouparias brancas e finas.

O contexto cultural de Cruz e Sousa era bem diferente do humanismo florentino. O artista moderno finissecular encontrava novos empecilhos e contradições à sua condição existencial e sua dimensão “órfica” estava profundamente limitada pela Modernidade industrial e pelo senso comum de que a poesia e a linguagem poética haviam chegado ao seu fim.

Em 1884, dá-se a publicação em livro de *Les Poètes Maudits*, de Paul Verlaine, que assume, inclusive do ponto de vista da nomenclatura, que a nova posição social do

³⁵ Grifo meu.

poeta, ao final do século XIX, só poderia ser “maldita”, “condenada”, “decadente” e afirmar-se pelo seu caráter dissonante – portanto, “disruptivo” e “elétrico” – diante da violência que a Modernidade industrial impunha à lírica. O simbolismo levaria o conceito de “excepcionalidade” às últimas consequências com a aversão decadentista à moral burguesa vigente nas grandes cidades industriais, simbolizada pela imagem do *poète maudit*.

Ao contrário da homogeneização mercadológica pretendida pela Revolução Industrial, o poeta simbolista desejava a radicalidade de uma dicção muito particular e inovadora, que promovesse uma “hiperestesia dos sentidos”, causando uma série de sensações pela recuperação da dimensão sonora primitiva da poesia mágica. Por isso, ao contrário dos médicos de seu tempo, Cruz e Sousa valorizava intensamente a “nevrose” e o modo como ela representava uma singularização do temperamento – e da linguagem - do artista.

O que estou sugerindo é que a “nevrose” souseana propõe, inclusive no domínio da linguagem, uma recuperação da “melancolia” como importante componente da vida do poeta, mas desde que tensionada até sua *hýbris*. Cruz e Sousa não pretende suprimir da “melancolia” o que ela possa conter de elemento de choque. Pelo contrário, enquanto Ficino explicita seu elogio da temperança inclusive na vida erótica do *homo literatus* - na medida em que ele deveria repudiar o vício abjeto do “coito”- Cruz e Sousa nomeia os “estranhos” e “misteriosos” homens predestinados a modos muito peculiares de “ser” como “ninfomaniacos mentais”.

O homem de letras, no contexto do Renascimento italiano, podia ser melancólico, enquanto intelectualidade excepcional, desde que moderasse suas paixões e obedecesse à boa norma civil. O arrebatamento e as paixões do indivíduo melancólico deveriam ser contidos e mesmo a poesia estava submetida a determinadas interdições temáticas para que tivesse utilidade no funcionamento da sociedade civil, em detrimento de mover-se num plano da imaginação levada à *hýbris*. A imaginação excessiva traz a fuga da boa norma de comportamento e devolve o homem melancólico ao lugar de anatematizado que ocupava na Idade Média: irascível, preguiçoso e lascivo.

Toda esta *hýbris* do homem “melancólico” Cruz e Sousa procura exaltar, assumindo – não sem algum resíduo de culpabilidade cristã – sua dimensão maldita, “satânica” e lúbrica, que, em seu contexto cultural, era devidamente representada pela figura do “nevrotico”. Os poetas simbolistas brasileiros não estavam isentos de novas operações de “controle do imaginário”, já que a literatura imaginativa e a recuperação do

poder sugestivo da poesia musical-mágica estavam bastante distantes do ideário de progresso Positivista, das descobertas da medicina psiquiátrica e mesmo do que estava em voga em matéria de literatura. No cenário cultural do Rio de Janeiro finissecular, os “decadistas” não eram vistos com bons olhos.

Causa funda impressão o elogio de Sylvio Romero a um determinado tipo de literatura – a julgar pelas disposições intelectuais e morais do crítico, tratava-se de uma espécie de elogio ao Realismo-Naturalismo – que se destacava justamente por prescindir da “melancolia”, em artigo intitulado “A poesia brasileira contemporânea” (1898):

E aqui tocamos num dos característicos mais iminentes da nova poesia: ela não é *melancólica*, não é *triste*, não geme, não se lastima. Ela é às vezes *pessimista*, protesta e se insurge, o que, evidentemente, é coisa bem diversa. Não é lícito confundir o melancolismo com o pessimismo.

A melancolia é o resultado de uma cultura demasiado complicada, é certo; mas um desequilíbrio passageiro e de quem têm ainda esperanças e sonha com a mudança mais ou menos próxima na ordem dos fatos.

É uma moléstia, por assim dizer, do sistema nervoso geral, e que não atacou ainda o encéfalo. O pessimismo é o estado de ânimo produzido por uma civilização cansada, já sem esperanças; e, por isso, calmo, resignado, dessa resignação provinda do supremo desabuso e do completo desencanto das coisas.³⁶

Para além da descrição depreciativa do temperamento atrabiliário por Sylvio Romero, cumpre indagar até que ponto ser “uma moléstia do sistema nervoso geral” é apenas metáfora retórica ou representa mesmo a compreensão da época da “melancolia” e da “nevrose”. Cruz e Sousa, por sua vez, tecia o elogio da “melancolia” e da “nevrose” como “moléstias necessárias” ao artista e tensionadas até sua *hybris* poética (temática e formal).

Assim, na sua poesia, a “superexcitação dos nervos” que suscita o ato de criação poética pode ser advinda de percepções sensoriais de natureza explicitamente erótica – para o horror de Ficino. Tome-se, como exemplo, o famoso soneto “Lésbia”, de *Broquéis*:

Cróton selvagem, tinhorão lascivo,
Planta mortal, carnívora, sangrenta,
Da tua carne báquica rebenta
A vermelha explosão de um sangue vivo.

Nesse lábio mordente e convulsivo,
Ri, ri risadas de expressão violenta
O Amor, trágico e triste, e passa, lenta,
A morte, e o espasmo gélido, aflitivo...

³⁶ *Novos estudos de literatura contemporânea*. org. Sylvio Romero. Rio de Janeiro: Garnier II, 1898.

Lésbia nervosa, fascinante e doente,
Cruel e demoníaca serpente
Das flamejantes atrações do gozo.

Dos teus seios acídulos, amargos,
Fluem capros aromas e os letargos,
Os ópios de um luar tuberculoso...

Na primeira estrofe, a analogia entre a mulher desejada - e sugestivamente interdita desde o título, porque nomeada "Lésbia" - e uma planta nativa de climas tropicais (o cróton), bem como a imagética violenta que lhe é associada (ela é "carnívora" e "sangrenta") servem à *hýbris* de uma experiência erótica tensa. A carne da mulher é "báquica", evocando as bacantes que cultuavam o deus pagão Dionísio em rituais de embriaguez orgiástica. Ficino não aprovaria, certamente, esta *hýbris* de delírio sexual, que se coordena com o imaginário construído sobre a figura feminina ao final do século XIX. De acordo com a filósofa Eliane Robert de Moraes, houve uma mudança na direção de Eros na literatura: o *fin-de-siècle* marca o fim do triunfo da figura do libertino oitocentista. Não há mais a vitória de *Don Juan* e as representações do feminino "se renderam aos apelos imaginários da mulher fatal"³⁷. Nada poderia ser mais avesso aos ideais de comedimento e racionalidade defendidos por Sócrates (Platão) em *O banquete* e nada mais avesso ao horror ficinano ao "coito" que a representação desta figura feminina "desejada", "selvagem" e "interdita".

Também é preciso lembrar que *De Vita Triplici*, conforme já foi observado, possui um caráter profilático e terapêutico, a fim de garantir vida longa aos intelectuais do humanismo florentino. Isso passa muito longe do desejo decadente do sujeito lírico de "Lésbia", que se mostra seduzido por uma figura feminina embora esteja consciente de todo o mal que esta figura pode suscitar: há algo de "tóxico" na "Lésbia", seus seios são "acídulos" e evocam o "ópio" e a "tuberculose". Porque não vê limites à *hýbris* do poeta e, pelo contrário, porque reafirma o caráter "doentio" e "nevrótico" do artista como uma excepcionalidade estética, Cruz e Sousa pode construir imagens poéticas desta natureza. Esta *hýbris* da lubricidade da "Lésbia" acaba por imprimir-se na própria linguagem do poema. Em tudo no soneto há um tom alucinatório e hipnótico. Na aliteração em *t*: "trágico e triste". Na impressão rítmica pela cadência do poema, pela rima interna e pelo jogo semântico: "amor – a morte" no segundo quarteto. O amor-devoração da mulher-

³⁷ *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 29-30.

harpia converte-se no soneto em uma linguagem-devoração que absorve o leitor num torvelinho de sensações.

Este torvelinho de sensações é a *hybris* da experiência e da linguagem que o simbolismo trouxe ao reinventar a possibilidade da sugestão. Trata-se da “hiperestesia” pelo “desregramento de todos os sentidos”: para a medicina psiquiátrica, “nevrose patológica”, para a literatura imaginativa, uma forma de subversão dos “controles do imaginário”. É válido observar que o tópico do “desregramento dos sentidos” que em “Lésbia” aparece na imagem dos “aromas opiáceos” não é apenas uma invenção souseana, mas se liga a toda uma construção imaginária do poeta “decadente” como uma contrainstância da cultura. Veja-se, nesse sentido, a carta do jovem Arthur Rimbaud a seu professor de Retórica Georges Izambard, de 13 de maio de 1871 (seu fac-símile foi publicado pela primeira vez na *Révue européenne* em 1928):

Maintenant, je m’encrapule le plus possible. Pourquoi? je veux être poète, et je travaille à me rendre voyant: vous ne comprendrez pas du tout, et je ne saurai presque vous expliquer. Il s’agit d’arriver à l’inconnu par le dérèglement de tous les sens. Les souffrances sont énormes, mais il faut être fort, être né poète, et je me suis reconnu poète. Ce n’est pas du tout ma faute. C’est faux de dire: je pense: on devrait dire: On me pense. – Pardon du jeu de mots -.³⁸

“Tornar-se vidente” e “atingir o desconhecido” por uma espécie de predestinação da qual o poeta não pode fugir – será esta a origem da dicção peculiar aos “nevróticos” do século? Uma segunda carta de Rimbaud, que constitui, junto com a destinada a Izambard, as chamadas *lettres du voyant*, parece ratificar esta posição. No dia 15 de maio de 1871, o poeta escreve a Paul Demeny (a carta seria publicada em outubro de 1912 em *La Nouvelle Revue française*) e descreve o que significa o processo de tornar-se “vidente”, enquanto poeta. É visível na carta a consciência de que atingir o desconhecido é um processo de intenso sofrimento na trajetória do poeta-vidente:

Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n’en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le suprême Savant — Car il arrive à l’inconnu!(...)

O poeta se faz vidente por um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura ele mesmo, ele esgota em si mesmo todas as poções, para guardar apenas as quintessências. Inefável tortura onde ele precisa de toda a fé, toda a força sobre-humana, onde ele se torna o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito, - e o supremo Sábio – Porque ele chega ao desconhecido! (...)

A figura demoníaca da “Lésbia” de Cruz e Sousa pode ser “nervosa” porque o artista melancólico que o poeta representa permite-se realizar toda a sua *hýbris* na linguagem: ele é o poeta-vidente aberto para a “nevrose” doentia, para “todas as formas de amor, de sofrimento e de loucura”, mediante o “desregramento de todos os sentidos”. Ao contrário de Ficino – que, em carta a um amigo assume que tenta atenuar os efeitos danosos de seu próprio humor atrabiliário “pelo uso frequente da cítara”³⁹ – os poetas decadentes não necessariamente atribuíam à arte um caráter terapêutico. Pelo contrário, o já mencionado “amo-odeio” autoral instaurado pela modernidade faz com que alguns poetas assumidamente declarem seu repúdio à Arte, embora não possam fugir à destinação inevitável de criar algo grandioso que pretende se inscrever na Eternidade. É neste sentido que Cruz e Sousa pode referir-se à Arte como paradoxalmente “maldita” e “bendita” em “Visão” (poema extraído de *Faróis*):

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.

Mas já agora a “melancolia” e a “nevrose” se agudizam, haja vista que o poeta declara sua aspiração à Eternidade: as “almas castamente amortalhadas” pela majestade da Arte desejam ser “imortalizadas” e o poeta clama para que o “clarão” proporcionado pela vocação artística seja “eterno”. A consciência melancólica reside no fato de que o poeta moderno está ciente de sua mortalidade, ele sabe que sua figura órfica não é onipotente. De acordo com o classicista Charles Segal⁴⁰, há uma ambiguidade inerente ao

³⁸ Numa tradução livre que tenciona preservar o conteúdo do texto original, na medida do possível: *Agora, eu me envileço o máximo possível. Por quê? Eu desejo ser poeta, e trabalho para me tornar vidente: o senhor não compreende nada, e eu quase não sei lhe explicar. Trata-se de atingir o desconhecido pelo desregramento de todos os sentidos. Os sofrimentos são enormes, mas é necessário ser forte, ter nascido poeta, e eu me reconheci poeta. Não é minha culpa. É falso dizer: eu penso: nós deveríamos dizer: Alguém me pensa. – Perdoe o jogo de palavras.* O jogo de palavras perde-se nesta minha tradução que se atém à literalidade do texto.

³⁹ Apud. ALCIDES, Sérgio. *Desavenças: poder e melancolia na poesia de Sá de Miranda*. São Paulo: 2007, p. 64.

poder órfico e fundacional do poeta:

O duplo aspecto do poder órfico corresponde a um duplo poder da linguagem também: o desejo de um contato mais vibrante com o mundo ou uma tela entre nós e o mundo, distorcendo mais que focando ou clareando a realidade. O mito oscila entre o poder da forma de dominar a paixão intensa e o poder da paixão intensa de engolir a forma. Enquanto o sucesso de Orfeu reflete o poder da linguagem, levado aos seus maiores limites, para cruzar as barreiras entre reinos opostos da existência, matéria e consciência, e finalmente vida e morte, sua falência reflete a inabilidade da linguagem da arte de esvaziar-se da subjetividade do artista, de ir além da emoção e ter que obedecer às leis de uma realidade objetiva exterior, nesse caso as condições que os deuses do submundo impõem para o retorno de Eurídice⁴¹.

Esta “realidade objetiva exterior”, para Segal, é emblemática de uma insuficiência da linguagem e do aspecto de fracasso da empreitada de Orfeu. Por um lado, seu canto é dotado de um poder encantatório tão grande que ele pode interferir ativamente na natureza, domando até as feras mais bestiais. É esse mesmo canto que o torna capaz de ir ao submundo persuadir os deuses e recuperar sua amada Eurídice. No entanto, esta dimensão quase divina de sua personalidade e de seu canto mágico é incapaz de transcender seu desejo demasiadamente humano de olhar para trás durante o resgate de Eurídice, de modo que põe a perder toda a sua empreitada e de modo que sua magia encantatória se torna insuficiente para reviver sua amada e transcender as leis da natureza e da Morte.

Assim, este aspecto trágico do mito, para Segal, apresenta uma impotência mesma do poeta, da linguagem e da cultura diante das leis imperativas da natureza como a Morte. Trata-se do poder ambíguo da linguagem e de sua mesma “futilidade em face das necessidades da existência e da Natureza”. Desde as representações de Orfeu na Antiguidade Clássica, portanto, o artista/cantor sempre é confrontado com uma poesia que pretende erigir-se enquanto “monumento”, mas que também está submetida às leis da “metamorfose”.

⁴⁰ *This double aspect of Orphic power in turn corresponds to a double aspect of the power of language itself: the means to a more vibrant contact with the world or a screen between us and the world, distorting rather than focusing or clarifying reality. The myth oscillates between the power of form to master intense passion and the power of intense passion to engulf form. Whereas the success of Orpheus reflects the power of language, raised to its furthest limits, to cross the boundaries between opposing realms of existence, matter and consciousness, and finally life and death, his failure reflects the inability of the language of art to empty itself of the subjectivity of the artist, to reach beyond emotion and obey the laws of an objective reality outside, in this case the conditions that the gods of the underworld impose for Eurydice's return.* ⁴¹ SEGAL, Charles. *Orpheus The Myth of the Poet*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, p. 1-36.

Esta dualidade entre desejo de eternidade e a ameaça iminente da morte e da extinção é tópico recorrente na obra de Cruz e Sousa e sob ela erigem-se versos de desespero agônico e de “melancolia nevrótica”. No soneto “Alucinação⁴²”, por exemplo, o poeta tece uma apóstrofe aos elementos da Natureza, assumindo seu caráter maldito na existência do poeta. O "natural" pode ser entendido neste contexto como "maldito" porque devolve ao poeta a consciência de sua "mortalidade". A imagem da "ruína" que se instaura sobre tudo reflete a decrepitude do poeta e da própria Modernidade finissecular, que não deixa espaço para o lirismo e está obcecada por uma ideologia do progresso e pela crença no poder absoluto da ciência. O poeta, por sua vez, encontra-se mudo e solitário, como se tudo o que produzisse não pudesse ter eco:

Ó solidão do Mar, ó amargor das vagas,
Ondas em convulsões, ondas em rebeldia,
Desespero do Mar, furiosa ventania,
Boca em fel dos tritões engasgada de pragas.

Velhas chagas do sol, ensanguentadas chagas
De ocasos purpúreos de atroz melancolia,
Luas tristes, fatais, da atra mudez sombria,
De trágica ruína em vastidões pressagas.

Sem lugar social no mundo e, no entanto, aspirando a construir uma obra duradoura, o sujeito lírico do poema tenta entender que destino será conferido a sua produção poética, e se, assim como todas as coisas perecíveis que constituem o real, seus versos estão fadados a uma dissolução inexorável. Nos tercetos finais, o "tempo" revela sua verdadeira face: é o aqui-inimigo do poeta que deseja a Eternidade, mas que está submetido às leis naturais que demandam a extinção de tudo:

Para onde tudo vai, para onde tudo voa,
Sumido, confundido, esboroado, 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 do sol e turbilhões do Mar?!

⁴² De *Últimos Sonetos*.

Capítulo 2: UMA VIDA INVENTADA

2.1 A vida do poeta

Uma das afirmações que causam bastante impacto no prefácio de Lawrence Lipking a seu livro *The life of the poet* consiste na curta constatação de que “nenhum poeta se torna ele mesmo sem herdar uma ideia do que significa ser poeta⁴³” (LIPKING: 1981, p. 8). Lipking escreve seu livro no apogeu do *New Criticism* nos Estados Unidos e quando a crítica literária do Ocidente, sob nomes diversos, insistiria no mesmo tópico: a necessidade de suprimir o “sujeito” da literatura. Esta era a reação natural da cultura ao longo tempo de autoridade da figura intelectual do “autor” e ao superdimensionamento do sujeito que a literatura romântica e sua herança cultural haviam deixado na sensibilidade dos críticos literários. O ápice desse movimento contra a figura do “autor” seria a imagem da “morte” metafórica desta figura nas reflexões barthesianas sobre “o texto”.

Ciente das necessidades críticas de seu tempo, Lipking se arrisca a construir um trabalho ousadamente intitulado *The life of the poet: beginning and ending of poetic careers*. O emprego da expressão “a vida do poeta”, e mesmo o uso da expressão “carreira poética” é de fato bastante significativo num contexto cultural em que poemas eram entendidos como produções individuais anônimas cuja estrutura era capaz de comunicar por si só, prescindindo de qualquer referência à vida do poeta e à sua figura de autoridade.

Não obstante, quando lemos o trabalho de Lipking fica bastante claro que, ao contrário do que seu título possa sugerir, o crítico não está interessado na individualidade subjetiva das narrativas pessoais e biográficas de autores. Pelo contrário, ele afirma tentar se deter numa questão ainda não esgotada e sequer investigada pela crítica literária: “(...) Nós sabemos muito mais sobre os fatos das vidas de poetas, suas artimanhas e tormentos, suas singularidades, do que sabemos sobre a vida que todos os poetas compartilham: sua vocação como poetas⁴⁴”. (LIPKING: 1981, p. 8).

Não estou tentando com esta apresentação do prefácio de Lipking construir um resumo de seu trabalho – esta pretensão passa muito longe dos dimensionamentos que dei para esta pesquisa. Desejo, no entanto, apropriar-me das reflexões do crítico porque ele

⁴³ Yet no poet becomes himself without inheriting an idea of what it means to be a poet.

⁴⁴We know far more about the facts of poets' lives, their quirks and tormentos, their singularities, than we do know about the life that all poets share: their vocation as poets.

toca num ponto crucial para as discussões que desejo construir sobre Cruz e Sousa. Se as investigações deste trabalho demandam uma leitura das representações da figura do poeta na obra do poeta catarinense, eu não poderia deixar de destacar o quanto é transversal a essa poesia a consciência acerca de uma “destinação poética”, uma “vocação”, que revela muito sobre a ideia que o autor mantém acerca do que significa “ser poeta”. Este senso de destinação aparece em inumeráveis textos.

Lipking define este senso de destinação como uma trajetória identificável empiricamente: todo grande autor passaria, de acordo com o crítico, por três estágios que são a concretização da ideia de uma “vocação” para a poesia: o momento de uma “iniciação” ou *breakthrough*, o momento de *summing up* (de analisar o conjunto da obra e “fazer o balanço final”) e o momento de “passagem”, em que o poeta se preocupa com o que legará às suas próximas gerações. Sobre este último momento do desenvolvimento intelectual e poético de um autor, os exemplos em Cruz e Sousa são fartos. Reporto-me a “O assinalado”⁴⁵ como um exemplo possível, sobretudo pelo curioso emprego do adjetivo “assinalado”. Aqui, como em outros poemas, “assinalado” refere-se à figura do poeta, representado como uma espécie de predestinado, que não pode fugir ao fado da “poesia”, para o bem ou para o mal:

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 esta mesma algema de amargura,
Mas esta 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!

O soneto permite visualizar mais uma vez o poeta ligado ao fenómeno excepcional da “nevrose”: “a audácia” de seus “nervos” suscita “espasmos”. Mas estes “espasmos” são “imortais” e, portanto, se associam a todo o vasto repertório de poemas

⁴⁵De *Últimos Sonetos*.

que a “nevrose” é capaz de produzir. Além disso, há uma interface possível com o “mito cultural do poeta louco”, que se associa diretamente à figura do poeta romântico e, mais tarde, se estenderia para o imaginário sobre poeta decadente.

De acordo com o soneto, o poeta, como um verdadeiro deus, é capaz de “povoar” o mundo – não de poemas quaisquer, mas de “belezas eternas”. O poeta está consciente – e “poeta” no texto e no imaginário souseano parece ser substantivo totalmente intercambiável com a figura empírica do homem e poeta Cruz e Sousa, para incômodo de Barthes – da missão que precisa cumprir, sabe que está sujeito a uma série de amarguras e desventuras na Terra, mas que esta trajetória de experiências é o que lhe possibilitará povoar o mundo com obras que aspiram à eternidade. Este senso de uma “destinação”, ou antes, de uma “predestinação” poética à qual ele não pode fugir aparece na maiúscula alegorizante de “Poeta” e está diretamente associada à sua representação como um “Assinalado”.

De acordo com o dicionário da Língua Portuguesa de Moraes e Silva (1813), o verbo “assinalar” tem múltiplas definições e é bastante ambivalente. Pode ser definido como “pôr sinal, marca”; “causar defeito, que faça notável”; “especificar, particularizar”; “mostrar-se, distinguir-se”; “fazer-se conhecido”. É curioso que o mesmo verbo que designa o ato de marcar o gado com um sinal de ferro em brasa também seja empregado no sentido de “tornar-se ilustre e conhecido”. O sujeito assinalado é o portador de uma marca ou sinal que, como os bois, comporta a inexorabilidade de seu destino, ainda que seja o abate. Não obstante, a forma reflexiva “assinalar-se” corresponde a “deixar sua marca no mundo”, tornando-se ilustre e distinguindo-se dos demais.

O soneto comporta toda a ambivalência do adjetivo: o Poeta é aquele que está “marcado” para viver sofrimento e Desventura num mundo no qual não consegue se reconhecer, mas é também aquele que quer deixar a sua marca (legado). Explicita-se aqui como Cruz e Sousa estava cômico de sua “destinação” poética ou mesmo desejava constituir uma “carreira poética”. A imagem do “assinalado”, seja associada a um homem distinto que se destacará pela genialidade de sua obra, seja aquele que carrega uma espécie de sinal que lhe confere um destino maldito e anatematizado, ilustra perfeitamente a afirmação de Lipking segundo a qual “Com o intuito de nos ensinar como enxergá-lo, o poeta deve projetar a si mesmo em seu trabalho” (LIPKING: 1981, p. 9). Desejo, ao sondar as representações da figura do “poeta” na poesia de Cruz e Sousa, ser mais capaz de compreender como ele desejava ser visto e como se projetava em seu trabalho. Isso

exige, é claro, que as fontes primárias sejam sempre poemas. Qual a “vida de poeta⁴⁶” que os poemas de Cruz e Sousa inventam?

Digo que os “poemas” inventam a vida do poeta pela forma como Lipking apresenta sua argumentação, preocupado em diferenciar seus interesses teóricos de uma crítica literária que prima apenas pela narrativa biográfica e pessoal do poeta, com suas eventuais excepcionalidades. De acordo com Lipking: “(...) O fato é que poemas (pelo menos desde o tempo de Hesíodo) sempre revelaram alguma coisa sobre a vida do poeta: não necessariamente sua personalidade ou ainda sua individualidade, mas seu senso de vocação e um destino⁴⁷”.

Na esteira de Lipking, proponho-me a fazer uma leitura de “Intuições” – longo poema em prosa de *Evocações* – a fim de sondar qual seria a “vida de poeta” inventada pela própria obra de Cruz e Sousa. Num primeiro momento, busco, nas palavras de Lipking, *the biography that gets into poems: the life that has passed through a refining poetic fire*⁴⁸. Num segundo momento demonstrarei algumas limitações metodológicas da proposta de Lipking, apresentando situações-limitófes em que vida do poeta, num sentido efetivamente biográfico, torna-se indissociável de sua obra.

Um bom ponto de partida para descobrir a vida inventada pela própria poesia de Cruz e Sousa e sondar como o poeta se projeta em sua obra, com o desejo de ser visto e representado de determinada maneira, é discutir o título do poema em prosa que tenciono analisar: *Intuições* é uma palavra sugestiva e fecunda para as discussões que construo neste trabalho.

De acordo com o *Nôvo dicionário da Língua Portuguesa* de Cândido de Figueiredo (1899), a palavra “intuição designa um ato de ver; primeiro lance de olhos; percepção rápida; conhecimento claro; pressentimento; visão beatífica”. (Lat. *intuitio*, de *intueri*). A ideia de “pressentimento” ou “visão beatífica” é interessante, porque aponta para o poeta que porta o pensamento “intuitivo” como alguém que é capaz de uma espécie de “vidência”. Afinal, ainda de acordo com o mesmo dicionário, o adjetivo “beatífico” designa algo que torna alguém bem-aventurado ou mesmo é “relativo a êxtases; transportes; arroubos místicos; (algo) que dá a suprema felicidade.

⁴⁷*The fact is that poems (at least since the time of Hesiod) have always confided something about the life of the poet: not necessarily his personality or even his individuality, but his sense of a vocation and a destiny.*

⁴⁸ “(...) a biografia que se insere nos poemas; a vida que passou por uma chama poética refinada.

Esta conexão entre “intuição” e “visão beatífica” é bastante fecunda para as analogias entre a vida do poeta e a vida do místico. Lembremo-nos de que a experiência “nevrótica” que Cruz e Sousa descreve como parte do ato de concepção poética tem profundas analogias com uma espécie de “transe extático” ou a experiência de “êxtase místico”, “transporte que conduz a uma visão”. A experiência de “êxtase, “arrebatamento” ou “transe” (que definirei com cautela no último capítulo deste trabalho), coincidentemente, é parte integrante de várias narrativas biográficas sobre figuras místicas importantes na história das religiões. Na história do cristianismo moderno, temos as figuras emblemáticas de Santa Teresa D’Ávila e São João da Cruz, que vivenciaram experiências de “êxtase místico” no contato com o divino. A primeira é citada com muita frequência em várias passagens da obra de Cruz e Sousa e constitui uma metáfora-base para a ideia do “poeta-nevrótico”. Analisarei esta questão mais a fundo adiante.

Não seria, no entanto, dar um salto muito grande na minha argumentação pensar que, para Cruz e Sousa, o poeta e o místico/vidente compartilham de uma visão intuitiva sobre o mundo. Esta visão “intuitiva”, se está conectada a um “primeiro lance de olhos”, designa uma forma de conhecer que se distancia intensamente da cosmovisão Positivista então em voga na Modernidade finissecular. Já visualizamos o quanto a formação do pensamento da medicina psiquiátrica no contexto cultural de Cruz e Sousa dependeu da consolidação do método científico e sua aplicação nas mais diversas instâncias (até mesmo nas que prescindiam desta rigidez metodológica), o que teria como consequência um superdimensionamento das patologias na experiência da vida humana.

É interessante observar que Cruz e Sousa era contemporâneo de filósofos que deram muita importância à intuição na teoria estética. A própria noção kantiana de “estética” é tributária de um entendimento da experiência estética como uma percepção “intuitiva” e de uma apreensão pré-conceitual das obras de arte. De acordo com a *Encyclopedia of Philosophy*, de Donald M. Borchert, o senso final de “intuição” vem primariamente de Kant, que define intuição como “conhecimento que se relaciona imediatamente com os objetos”. Como “imediatamente” Kant entendia o conhecimento “sem a mediação dos conceitos⁴⁹” (BORCHERT: 2006, p.729).

⁴⁹ *The final sense of intuition comes primarily from Kant, who defined “intuition” as knowledge that is in immediate relationship to objects” (see Critique of Pure Reason, A19-B34, A320-B377). By immediate he here meant “without the mediation of concepts” (...).*

Para o discurso médico-psiquiátrico do final do século XIX, porém, não havia espaço para uma percepção visionária de natureza “intuitiva”. Se considerarmos que “Intuições” é um longo poema sob forma de diálogo em que duas figuras refletem sobre arte, poesia e sobre o que caracteriza a figura do “artista/poeta”, inevitavelmente somos levados a questionar por que o poeta de modo muito estratégico deu a este poema o nome de “Intuições”.

Estaria Cruz e Sousa tentando definir o domínio possível da poesia num final de século obcecado por diagnósticos clínicos? Será que o tipo de linguagem que a poesia exige só poderia afirmar-se assumindo seu lugar de discurso “intuitivo”, para opor-se aos muitos mecanismos de “controle do imaginário” que se impuseram aos artistas com o advento da Modernidade?

De maneira muito resumida, “Intuições” apresenta um diálogo entre dois personagens e tenta manter uma certa estrutura narrativa: o diálogo se desenrola à medida em que os dois personagens vão se deslocando pelo espaço e há uma série de marcos temporais sobre a passagem do dia. O caráter narrativo, no entanto, é apenas uma de suas faces, pois a maior parte do poema consiste na fala entrecortada e cheia de divagações de um dos personagens, que tece suas reflexões sobre a vida de um poeta e a condição do artista em seu contexto cultural.

O outro personagem – um “ex-seminarista” de aspecto mais jovem - é uma espécie de pupilo intelectual à escuta de seu “mentor” mais experiente. Em verdade, todo o poema é a forma didática pela qual são dadas instruções para que o “ex-seminarista” interessado em arte e poesia possa efetivamente tornar-se um poeta. O personagem mais velho tece uma série de observações que tentam delimitar bem a trajetória trágica e heroica que deve ser seguida pelo personagem mais jovem para que consiga construir uma “carreira poética” e atender ao seu senso de uma destinação e vocação. Seu caráter visionário é facilmente identificável na descrição:

Um deles, adolescente, imberbe, conservava a aparência reservada e sisuda de um monástico, acusando mesmo, pelo seu rosto um tanto quanto alongado e o seu perfil bisonho, soturno, haver pertencido a um desses antigos seminários de província, reclusos dentre muros contemplativos e brancos e rodeados das sombras silenciosas de altas e recordativas árvores frondejantes. [...] Tudo, de expressivo e oculto, que ele tinha, estava nos olhos. Uma onda de seivas virgens parecia fluir milagrosamente deles. Dormiam talvez ainda, lá, como princesas encantadas em bosques fabulosos, as misteriosas Paixões do Pensamento e da Forma. (SOUSA: 1995, p.577)

A ênfase na distinção dos olhos evoca o modo “visionário” e “intuitivo” de olhar, próprio do indivíduo excepcional capaz de fundar novas ideias poéticas acerca do Pensamento e da Forma. A personalidade melancólica é destacada pela descrição de sua figura como “bisonha” e “soturna”, a fim de delimitar o espaço hierárquico de distinção daqueles que vão dedicar sua vida e vocação à edificação de obras artístico-literárias elevadas, distantes da materialidade vulgar do real. O fato de que o rapaz é um ex-seminarista é bastante expressivo da reclusão contemplativa própria de um monge que deve marcar, para Cruz e Sousa, a vida daqueles que desejam se tornar poetas.

De qualquer maneira, a discussão se enriquece se refletirmos um pouco sobre a etimologia da palavra “vate”. Concedo-me aqui a arriscada liberdade metodológica de começar a discutir um aspecto do poema a partir de seu parágrafo final. A ancestralidade etimológica da palavra “vate” é útil para a leitura do poema porque, ao final do diálogo, com a insinuação de que o ex-seminarista aprendeu tudo o que precisará aprender em seu *noviciado divino* da arte – e mesmo a insinuação metafórica de que ele teria passado por todas as etapas necessárias para se tornar um artista/poeta – assim são descritas as duas figuras triunfantes no último parágrafo do texto:

Assim graves e abstratos caminhando atravessavam agora as abóbadas cheias de segredos noturnos das grandes árvores frondosas de um vasto parque, parecendo, então, pela austeridade religiosa que os exaltava nesse momento, penetrarem, reverentes e calmos, paramentados solenemente, no majestoso Vaticano da Arte (Ibidem, p.594).

A palavra latina “vaticano” pode ser conectada a várias derivações interessantes. Uma delas se associa a uma suposta divindade tutelar da Colina do Vaticano. Varrão acreditava que esta divindade conferia às crianças o poder do discurso e acrescenta à sua descrição a ideia de que esta função da divindade tutelar da Colina se associa aos poderes do discurso avançados possuídos por um “profeta” ou “vate”.

Em sua origem latina, a palavra “vate” designava tanto um “poeta” quanto um “profeta” ou um “oráculo”. A ancestralidade Proto-Índo-Europeia do termo traz mais detalhes interessantes: o vate é aquele que “vê/observa”, ou é também uma pessoa “excitada”, “inspirada” ou “possessa”⁵⁰. A coincidência etimológica entre o “poeta” e o “possesso” talvez explique as origens da teoria platônica do *furor divino*. Esta coincidência também permite perceber que a ideia do “poeta” como um “louco” ou

⁵⁰ Cf. LO BELLO, Nino. *Incredible book of Vatican facts and papal curiosities*. Liguori Publications: 1998, p.135.

“maníaco”, embora tenha se consolidado na mitologia cultural sobre o poeta romântico, tem origem muito mais remota. A palavra “vate” já comporta em si a ideia de que o poeta possa ser um “possesso” – embora, é claro, o termo na Antiguidade Clássica não seja necessariamente negativo. Ser possuído por um deus, estar “estusiasmado”, portar uma visão e uma fala proféticas traz para o “vate” uma dignidade sacra⁵¹.

Não obstante, de acordo com o classicista James J. O’ Hara, os usos da palavra “vate” desde a época de Virgílio eram ambivalentes. Em suas representações filosófico-literárias, a figura do “poeta-profeta” poderia ser positiva ou negativa. Estas representações controversas aparecem, inclusive, na obra de Virgílio. Antes de falar de quais tipos de representação se trata, é interessante observar que no texto de Lipking que tomei como referência, Virgílio é também uma figura central, porque é o poeta que, de uma maneira clássica e modelar, fundou a ideia de uma “carreira” ou de uma “destinação poética”, e estava totalmente imbuído da ideia de produzir uma grande obra ou legado. Este mesmo desejo, de acordo com Lipking, traria a Virgílio intenso descontentamento.

O’ Hara faz referência a um excerto da Eneida em que Virgílio se autointitula um poeta-profeta. Virgílio assume esta identidade, mas não nega sua ambivalência. De acordo com o estudioso:

(...) Virgílio medita na habilidade do homem ou em sua inabilidade de saber a verdade sobre o mundo. Uma das maneiras pelas quais ele faz isso é assumindo o papel de *vate*, o poeta-profeta inspirado que pode ter um conhecimento especial e uma visão da verdade sobre o mundo – ou também pode ser um charlatão capaz de enganar com sonhos falsos⁵². (O’HARA: 1990, p. 178)

Ele observa que Ênio, Lucrécio e outros escritores latinos ridicularizaram a figura do “vate”, associando-o a alguém capaz de enganar com a fabulação de sonhos, ou um charlatão que divulgava um falso conhecimento sobre o real. A citação do início de *De Rerum Natura*, de Lucrécio, é bastante interessante. Com ironia o autor se refere ao poder enganador do poeta-profeta:

(Você mesmo em um momento ou outro, atingido pelas assustadoras palavras do *vate*, vai desejar abandonar a minha causa. Naturalmente, afinal quantos

⁵¹ Cf. ELLIS, Peter Berresford. *The druids*. William B. Eerdmans Publishing 1995.

⁵²(...) *It then becomes “exalted” and “consecrated”, and describes a poet who “would... bear witness to the unity of things divine and human”, and whose special position as an inspired prophet enables him to speak reliably and truthfully to his society about the problems of the day – makes him “entitled to step forward with proposals about morals and manners to the whole citizen body. (...)*

sonhos eles podem inventar para você, para fazer uma reviravolta numa forma racional de viver e arruinar toda a sua vida com medo!) (Ibidem., p. 179).

(You yourself at one time or another, beaten by the frightening words of the vates, will wish to desert my cause. Naturally enough, for how many dreams they can fashion for you, to overturn a rational way of living and ruin your whole life with fear!)

Sob esta perspectiva, o “vate” é, sobretudo, um ilusionista, e responsável por afastar cidadãos honestos de uma forma racional e razoável de conduzir suas vidas, oferecendo-lhes visões falsas e distorcendo a experiência do real. Na via oposta temos o poeta como alguém que unifica as coisas humanas e divinas e “cuja posição especial lhe autoriza a falar de maneira confiável e verdadeira para sua sociedade sobre os problemas do dia – torna-lhe habilitado a dar um passo adiante com propostas sobre modos e moralidade para todo o corpo cidadão”. Embora esta representação seja oposta à maneira depreciativa como Lucrécio e alguns outros autores representavam a figura do “vate”, ela compartilha da cosmovisão da época e é significativa para a compreensão greco-romana acerca da vida cívica. Mesmo quando o “vate” assume uma posição dignitária na Antiguidade Clássica, é porque ele é capaz de contribuir com ideias avançadas sobre a moralidade na vida pública.

Contudo, se formos um pouco mais longe – no tempo e no espaço -, bem antes da consolidação do modelo de Estado e vida pública greco-romanos, a palavra “vate” assume uma dimensão efetivamente místico-mágica, e sacra em sua oficialidade política. De acordo com o crítico literário e poeta Robert Graves:

Os antigos celtas, com cuidado, distinguiam o poeta, originalmente, sacerdote e juiz com personalidade sagrada, do simples cantor andarilho. Em irlandês, era denominado *fili*, que significava “vidente”; em galês se chamava *derwydd*, ou seja, “carvalho vidente”, do qual se originou o termo “druida”. Até mesmo reis estavam sobre sua tutela moral. Quando dois exércitos iam bater-se, os poetas, de ambos os lados, retiravam-se juntos para uma colina e lá, judiciosamente, discutiam a batalha. [...] se um homem cometesse a menor indignidade com um poeta irlandês, mesmo séculos depois que este perdesse suas funções sagradas para o clero cristão, tinha ele o poder de compor uma sátira contra seu agressor capaz de abrir-lhe chagas negras no rosto, de converter suas entranhas em água ou de lançar-lhe uma “maldição de loucura” que o ensandecia. (...) (GRAVES: 2003, p. 24)

É interessante que Graves, em seu livro *A Deusa Branca: uma gramática histórica do mito poético*, apesar da distância temporal com relação a Cruz e Sousa, apresente visões sobre o poeta e a poesia muito afins às do simbolista brasileiro. Permito-me, portanto, uma pequena digressão sobre as ideias de Graves. Em *A Deusa Branca* -

misto de literatura, narrativa mítica e teoria poética – o poeta defende que a consolidação civilizacional da Grécia no Ocidente consistiu numa grande perda para a poesia e no triunfo da linguagem lógica dos filósofos. A descrição de Graves sobre os filósofos gregos nos é bastante útil na medida em que ratifica a diferenciação de uma possível confusão entre a teoria do *furor divino* e a “nevrose” do poeta souseano, na medida em que deixa bastante claro o quanto o pensamento racional da Grécia se afastava de uma *hybris* radical da experiência e da linguagem. De acordo com Graves:

Minha tese consiste em afirmar que a linguagem do mito poético difundida na Antiguidade, pelo Mediterrâneo e pelo Norte da Europa, era uma linguagem mágica vinculada a cerimônias religiosas populares em honra à deusa-lua ou Musa, algumas das quais datavam da Idade da Pedra, a qual permanece como linguagem da verdadeira poesia. [...] A referida linguagem foi adulterada na tardia era minoica, quando invasores da Ásia Central começaram a substituir as instituições matrilineares pelas patrilineares e a remodelar ou a refutar os mitos a fim de justificar as modificações sociais. Foi quando surgiram os primeiros filósofos gregos, fortes opositores da poesia mágica, posto que esta ameaçava a sua nova religião da lógica. Sob a influência deles, uma linguagem poética racional (atualmente chamada clássica) foi elaborada em honra a seu patrono, Apolo. (...) (Ibidem., p. 12)

A “verdadeira poesia”, para Graves, era a poesia musical e ritualística cuja linguagem era afetada pelas experiências de um mito poético pagão primordial que marca a morte do “Ano-Velho” e o nascimento do “Ano-Novo”, em disputa cíclica pelo amor da Deusa-Lua. Como Graves acabaria se tornando uma figura importante para as religiões neopagãs e para o culto *wicca* não interessa tanto à nossa discussão, mas nos interessa como a visão de Graves sobre a linguagem poética – não obstante a distância temporal – é extremamente fecunda para pensar a ideia de “poesia” e de “poeta” de Cruz e Sousa. Esta visão da poesia como necessariamente místico-mágica aponta para a dimensão musical da lírica que é tão fundamental para o poeta catarinense.

Também é bastante curioso que Graves seja citado no texto de Lipking como um de seus contemporâneos avessos à ideia de uma “carreira poética”. Lipking observa que Graves é um dos autores influenciados pelo *New Criticism* que defendem que autores e trajetórias poéticas não são importantes para a leitura de poesia, mas sim os poemas enquanto objetos anônimos e autônomos. Lipking contra-argumenta – não sem alguma ironia – que Graves, embora parecesse odiar a ideia de uma “carreira poética”, definitivamente “não era um autor modesto”. A própria crença de que o ato de poesia significa a “evocação da Musa” – no sentido mais literal possível, sendo a figura da Musa associada à figura mítico-pagã da “Deusa Branca”, sob suas mais diversas formas

mitológicas, parece contradizer a ideia de que Graves fosse assim tão avesso a uma ideia de destinação poética. Acredito que Graves, *malgré lui même* e a influência do *New Criticism*, assim como Cruz e Sousa, via a poesia como um exercício de sacerdócio, um compromisso sacro, ou, nas palavras de nosso poeta, um *noviciado divino*.

Feita a digressão, voltemo-nos para o “vate” representado em “Intuições”. A descrição do personagem mais velho e sábio também é fecunda em sugestões para a minha discussão sobre a imagem do poeta que Cruz e Sousa deseja representar:

O outro, mais severo, mais perseguido de perto pelas desilusões, com o ar fatigado de quem vem muito longe – olhos de uma penetração aguda de brilho fundo, um tanto adormentados por uma melancolia nômade; boca de mordacidade viva, de onde as palavras deveriam irromper incisivas como parábolas.

Sentia-se logo que era doutras Regiões, transfigurado pelos Rumos espiritualizantes, dos Fatalismos sombrios, reivindicador solitário do peso negro e venenoso das grandes culpas e, por isso, agora, calmo, seguro, como os que trazem consigo, sem até mesmo pressentirem, o cunho singular das Predestinações imprescritíveis, a sede e a febre de um saber intuitivo, contemplativo.

Salta aos olhos a insistência na representação do *homo literatus* sempre como um melancólico voltado para a *vita contemplativa* e para um “saber intuitivo”. Mas existe uma outra questão não menos importante. Por que este personagem é o “reivindicador solitário do peso negro e venenoso das grandes culpas”? Por que o poeta ou o artista deveriam se culpar de alguma maneira? O que um “vate” teria feito de errado para ser assolado por “Fatalismos sombrios”? Por que o destino do personagem descrito tem que ser necessariamente trágico e culposos?

Nesta passagem, é como se o artista reencenasse o mito adâmico. O poeta criador rivaliza com Deus, por tentar fundar um mundo *ex nihilo* e, portanto, torna-se maldito, exilado e anatematizado. De fato, na esteira da hermenêutica bíblica do filósofo Paul Ricœur e suas reflexões acerca da narrativa cristológica e, sobretudo, do mito adâmico, podemos pensar que o poeta cumpre um papel maldito por excelência em seu ofício de criador – tentando hereticamente se aproximar da condição divina. Com efeito, ao refletir sobre o que simboliza a figura da Serpente na narrativa do mito adâmico, o filósofo observa que ela foi o primeiro personagem a insuflar o desejo do *mauvais infini* sob a condição humana, quando sugere que Eva questione a veracidade da interdição de Deus sobre a “árvore do conhecimento”.

Esse *mauvais infini* não se confundiria com um desejo humano de felicidade, mas sim com uma infinitude do desejo por si mesmo. Esta infinitude se associa à

possibilidade sedutora de assemelhar-se à condição divina, tornar-se um sujeito de criação e transcender a mediocridade da condição de apenas “ser criado” por Deus e estar no mundo.

Não seria o poeta, portanto, um pecador por excelência e um grande emblema do homem decaído por querer equiparar-se ao Criador? É bastante sugestivo que, na Idade Média, quando a “melancolia” era muito mal vista, a Igreja temesse a acídia que tomava conta dos monges porque esta tristeza era capaz de desvirtuá-los da vida mística e afastá-los de Deus. Alguns teólogos associavam a “acídia” ao episódio da Queda. A “sede” e a “febre de um saber intuitivo, contemplativo” é a audácia do artista que quer atuar sobre a natureza fundando um mundo que ainda não existe, mas este ato fundacional não é possível sem que resista uma espécie de consciência da ilegitimidade e culpa do ato de criação.

Voltando ao texto de “Intuições”, observo que causa funda impressão que no início do poema os personagens discutam sobre sua condição “melancólica” diante do mundo. O personagem aparentemente mais “experiente” responde à pergunta “- Mas, afinal, por que és triste?” tecendo uma longa defesa da condição sacra e divina da “tristeza” e sua capacidade de suscitar uma percepção mais aguda acerca dos fenômenos. A “tristeza” suscita um *pathos* que possibilita uma leitura mais sensível do mundo: “(...) Amo a tristeza, porque ela fecunda a todos os sentimentos de uma nobre paixão abstrata.” O longo discurso sobre a importância da tristeza encerra-se com a afirmação “Sou triste, sem ser cético; sou triste, porque creio ainda, vendo já, no entanto, tudo a esfacelar-se em ruínas (SOUSA: 1995, p.577). (...)” .

Esta última afirmação permite uma série de hipóteses de leitura. A escolha lexical do verbo “crer” aponta para a “profissão de fé” *ipsis litteris* exercida pelo poeta para Cruz e Sousa, sobretudo quando seu contexto histórico parece prescindir de sua existência. A ideia do “esfacelamento em ruínas” é curiosa porque sugere um tempo de decadência da cultura e da civilização – e, portanto, um tempo “hostil” para os “vates” – por mais que a ideologia disseminada fosse a crença no avanço da sociedade. Esta cosmovisão pessimista também parece afetada de alguma influência schopenhaueriana. Lembremos que a melancólica percepção do real por Schopenhauer se tornou bastante popular para os autores decadentes do final do século XIX. De qualquer maneira, o que mais chama atenção na nossa discussão sobre a condição do “vate” no poema, é que, se compararmos a condição do *homo literatus* que é apresentada pelos personagens de Cruz

e Sousa com os “vates” que O’Hara identifica em Virgílio, encontramos um contraste evidente.

É claro que a condição melancólica dos artistas – conforme já foi discutido neste trabalho – não é uma invenção da poesia decadente e já era um tópico da literatura e da filosofia desde a Antiguidade Clássica, mas, aparentemente, enquanto o discurso do poeta-profeta souseano está contaminado por uma visão pessimista do mundo e da sociedade, as figuras-vate de Virgílio inventavam saídas otimistas – e mesmo utópicas – para a situação política de Roma.

A relação do vate com seu tempo na Antiguidade Clássica é mais harmônica que disruptiva. Para O’Hara: “(...) a maioria das profecias apresentadas na Eneida lançam os olhos sobre o tempo do próprio poeta, demonstrando uma visão otimista de sua cultura, sociedade, e governo, mas com fortes sugestões de que essas profecias podem ser enganadoras (O’HARA, 1990: p. 180-181)”. Virgílio apresenta, portanto, de acordo com o estudioso, uma visão ambivalente que era compartilhada pela sociedade de que o vate era ora um visionário privilegiado e capaz de transmitir seu saber para melhorar a moralidade pública ora um charlatão capaz de iludir pessoas com falsos sonhos.

O vate de Cruz e Sousa apresenta-se de maneira nada otimista e sua relação com seu tempo histórico é de crítica e ironia ácida. Há uma tentativa de diferenciação aristocrática da vulgaridade da turba e sua mediocridade intelectual – que parece ser representada como inimiga do poeta – e a existência comprometida e espiritual do vate. Este poeta, naturalmente, não é um todo coeso e harmônico, mas pode deslizar entre um estado melancólico de isolamento intelectual e um entusiasmo alegre, festivo e báquico. Isto reflete, é claro, as próprias ambivalências desde há muito tempo atribuídas na história à figura do artista melancólico: sempre alternando entre estados maníacos e depressivos. Mas esse poeta também faz questão de definir qual tipo de alegria se apodera dele: “(...) A alegria de um lindo rosto louro de Ruth angélica e segetal; uma serenidade cor-de-rosa de face de Cibele branca surgindo dentre lírios [...] A alegria fantasiosa de um Baco empurpurado de vinho; a alegria pagã de um grego engrinaldado de acanto; a alegria ideal do Diabo coroadado de cornos (...)”.

Aqui a menção a Cibele e ao culto de Baco permite-nos outra analogia entre a visão de arte de Cruz e Sousa e a teoria literária desenvolvida pelo poeta britânico Robert Graves na *Deusa Branca*. Já sabemos que a ideia de “nevrose” não se confunde com a doutrina neoplatônica do *furor divino*, ou, com maior rigor conceitual, entenderíamos que, se esta confusão ocorre, dá-se com uma espécie de “troca de sinal”: o que é negativo

para a ciência, passa a ser visto como positivo para o poeta e se associa a uma visão maldita e decadente sobre seu ofício. Nas representações da figura do artista melancólico, este momento de criação artística comporta o momento de mania entusiástica – e isto não está em contradição com o humor atrabiliário porque ele se caracteriza por dois polos humorais opostos.

A analogia possível entre Cruz e Sousa e Graves dá-se no domínio da recuperação do estado de *hýbris* e delírio/possessão ligado à ancestralidade da palavra “vate” e a suas relações com o exercício da vidência. A alegria do poeta ligada às imagens mítico-poéticas de Baco e de Cibele associa-se à visão da “verdadeira poesia” como oposta a uma linguagem lógica e racional. Para Graves, isto significa uma recuperação da dimensão místico-mágica da linguagem poética própria dos antigos rituais de invocação da Deusa-Lua. Para Cruz e Sousa, isto significa, sobretudo, uma forma de posicionar o poeta como uma voz dissonante do cientificismo finissecular e afirmar sua posição como um defensor da visão “intuitiva” sobre as coisas. Não por acaso houve, na história da Grécia, um momento de unificação entre os cultos de Baco e Cibele – ambos orgiásticos. É claro que deuses de culto orgiástico passam muito longe do ideal de temperança dos filósofos da Antiguidade Clássica e mesmo das limitações posteriores que Ficino e o humanismo florentino estabeleceriam ao comportamento do homem melancólico.

Ao longo do texto fica claro que pelo menos o ex-seminarista é um aspirante a artista, e que seu interlocutor lhe dá dicas de como empreender sua trajetória e seu “noviciado divino” na Arte. Aqui o “vate”, ao contrário do que ocorria na literatura do contexto de Virgílio, não precisa ser visto como um enganador ou ilusionista, porque o próprio princípio do real é posto em xeque. Cruz e Sousa não parece atribuir ao real o valor que a Modernidade finissecular e o método científico lhe atribuíam e confere à liberdade imaginativa do poeta total legitimidade. O ato fundacional do poeta em sua subjetividade criadora não precisa pautar-se na experiência direta e por vezes, em arte, o “fantástico” e até o “alto absurdo” é justificável:

O certo é que a humanidade erra pelo fantástico, que a natureza está toda sobrecarregada de fantástico. E nem mesmo há homem que não tenha o seu lado extravagantemente ideal, fantasioso. [...] O ideal é real, desde que radia no mundo criado à parte, na circunvolução cerebral de cada ser.[...]
- Ah! Sim! Sim! Clamou o outro, num grito de alvoroçado assentimento: - o natural na Arte é o alto Absurdo (SOUSA: 1995, p. 578-579) (...)."

Até agora, apoiada na argumentação de Lipking sobre “a vida do poeta”, discuti a imagem de poeta que emana do próprio texto e que é inventada pela própria palavra poética. Mas já insinuei como determinadas situações-limítrofe põem em xeque as fronteiras entre a poesia e a vida do poeta inclusive no sentido biográfico que Lipking evita.

É bastante perceptível no texto de “Intuições” como Cruz e Sousa estava profundamente afetado por uma mitologia cultural de matriz romântica sobre a figura do poeta e do artista. Isto pode ser verificado na descrição que é feita da figura de Shakespeare no poema. Shakespeare é descrito como o artista modelar e é representado – inclusive no domínio do vocabulário – como um “Gênio” e uma alma distinta mesmo do ponto de vista moral. O entendimento de Shakespeare depende, para Cruz e Sousa, da compreensão da sensibilidade da pessoa do autor e de seus “gritos de Justiça”. Sobre o escritor inglês, diz-se em “Intuições”:

Hoje o seu Gênio perde-se no Espaço, é como o fio do infinito do Espírito unindo-se etereamente ao fio do infinito da Matéria e formando um só corpo abstrato.

Para entender, para amar, para sentir Shakespeare é apenas preciso vê-lo sem convenções nem preconceitos obscuros de consciência, na mais fácil, franca e vital nudez do Sentimento, na espontaneidade do ser, em toda a largueza genésica das suas obras, em toda a sua amplidão de Liberdade, em todos os seus gritos de Justiça, em todos os seus brados de Misericórdia, em todos os seus ais de Piedade, em todo o seu clamor de Desespero, em todo o seu amor integral e germinal da Natureza (Ibidem., p 582-583).

Tal representação heroica da figura do autor é interessante porque Shakespeare, assim como Homero, de acordo com a crítica russa Svetlana Boym, incorporou na história da literatura o estranho paradoxo dos grandes autores cuja biografia é profundamente anti-romântica: não há nada de pitoresco nem um fecundo anedotário chocante na história de sua vida. Isto, ainda de acordo com Boym, é claro, se associa ao contexto cultural dos autores, que precede a invenção do “gênio romântico”. Antes desta invenção, havia uma certa “iconografia cultural que garantia ao mesmo tempo a fama e o anonimato do autor”.

A contradição entre o homem empírico Shakespeare e o “gênio” que Cruz e Sousa descreve só se agudiza ainda mais ao longo do texto, sobretudo pela representação algo trágica do teatrólogo como alguém em situação agônica – em “clamor de Desespero”. Adiante, Shakespeare é equiparado a Dante num certo pioneirismo intelectual, artístico e mesmo moral. Neste parágrafo as características que Cruz e Sousa atribui ao autor inglês já têm pouca ou nenhuma relação com a efetividade da obra de Shakespeare. Não é muito

diffícil inferir que se trata de um daqueles casos bastante comuns na história da literatura em que o discurso crítico de um autor sobre outros escritores é na verdade um subterfúgio para falar de si próprio e tecer uma apologia à sua singularidade literária:

Shakespeare, assim como Dante, pelo maravilhoso das chamejantes esferas psíquicas onde os seus espíritos rodavam estranhamente, singularmente, pela grandiosidade patética dos seus aspectos sublimes, pela resplandecente fragrância, pelo caráter genuinamente livre, ativo e soberano da sua Imaginação, pelas iconoclastias à fórmula da Compreensão secular estreita, pelas irreverências ao Método e ao Dogma, deduzidas fatalmente e logicamente dos grandes traços gerais e dos profundos golpes de vista das suas obras, dos seus temas fundamentais e revolucionários em absoluto, por conseguinte contra a Convenção moral e espiritual do Mundo (...)

É bem verdade que Shakespeare inventou uma nova forma de linguagem que agradava tanto aos patrocinadores do teatro quanto às camadas mais populares que compunham o público de suas peças⁵³, mas isso passou bem longe de uma transgressão total ao *status quo* e de um abandono de todo oficialismo metódico-literário. Isto está muito mais próximo do “desregramento de todos os sentidos de Rimbaud”, e, portanto, da poética do nevrótico Cruz e Sousa.

Trata-se, evidentemente, de um subterfúgio do poeta para falar de si mesmo. Se o trecho trata de uma reflexão de Cruz e Sousa sobre sua própria literatura, dificilmente pode ser entendido longe de uma análise contextual do cenário cultural carioca do final do século XIX e, sobretudo, de aspectos que compunham a – essa sim - trágica biografia do poeta. A necessidade de uma contextualização histórico-cultural e de recorrer à narrativa biográfica do autor é ratificada adiante quando ele tece uma reflexão sobre autores que valorizam em excesso a “observação” como característica fundamental de um grande artista.

Ao definir a observação analítica como atributo apenas secundário e complementar para um poeta, Cruz e Sousa está se posicionando criticamente contra a mentalidade canônica Parnasiana e Realista/Naturalista que dominava a literatura brasileira ao final do século, em que os então malvistas “Decadistas”, cujo maior expoente fora o próprio Cruz e Sousa, só existiam subterraneamente e não encontraram eco na esfera pública. As narrativas dos sucessivos fracassos da vida do poeta e homem Cruz e Sousa aqui são uma ferramenta hermenêutica importante para ler sua poesia – em toda a

⁵³ Cf. HUGHES, Ted. *Introduction*. In: W. Shakespeare. *The essential Shakespeare*. Nova Iorque: Ecco, 1991, p. 3-47.

sua afetação crítica e pessimista sobre seu tempo histórico que veremos se adensar adiante em “Intuições”.

É claro que não podemos tomar a vida do “homem Cruz e Sousa” como uma fundamentação teleológica de tudo o que o poeta terá escrito, mas é muito difícil dissociar a defesa souseana das “abstrações estéticas” dos “Decadentes”, “Simbolistas” ou “Místicos” e sua crítica à observação analítica da consolidação do descritivismo científico que marcava então o cenário literário brasileiro (tanto no discurso médico-psiquiátrico quanto na literatura Naturalista e na empedernida escolha vocabular e retórica do Parnaso):

Por isso não me parece que seja a observação faculdade suprema. Acho-a muito evidencial, muito física, muito de nota e informação subsidiária, participando muito da natureza dos trabalhos de investigação material, de detalhes, de minudências, para poder constituir e representar a força magna do Pensamento humano. É até às vezes faculdade elementar, conseguida mais pela tenacidade de organismos por algum modo oficiais, inferiores, pela pesquisa paciente, de visão perscrutadora, do que pelas linhas profundas que formam a estesia eleita de um artista (SOUSA: 1995, p. 584).

Quem lê a detalhada biografia do poeta pelo minucioso Raymundo Magalhães Jr. sabe que a “estesia eleita” de Cruz e Sousa e seus amigos Decadistas passava bem longe do oficialismo literário. A recepção crítica de *Broquéis* e *Missal* atesta isso de maneira dolorosa. Vejamos como isso se dá em seu aspecto cronológico-esquemático. O primeiro jornal em que Cruz e Sousa colaborou chamava-se *Colombo*, fundado em 1881 por ele e seus conterrâneos amigos Virgílio Várzea e Manuel dos Santos Lostada, definido pelos autores como “Periódico Crítico e Literário”.

Ainda em Desterro, Cruz e Sousa assumiria o cargo de redator do jornal *O moleque*. O fato de ser um negro na redação de um jornal em anos de embate naquelas a campanha abolicionista e as forças conservadoras traria problemas ao poeta. O jornal não se sustentaria e, embora Cruz e Sousa quisesse fazer parte do furor republicano de nossos intelectuais quando se aproximava o centenário da Revolução Francesa, a questão racial seria ainda um empecilho. É de autoria do poeta um artigo elogioso em *O moleque* da queda da Bastilha. Mas o desejo de modernidade política do autor não se coordenaria com a mentalidade ainda escravista que sobrevivia no Brasil finissecular. A 14 de julho de 1885, o poeta seria excluído do importante banquete da colônia francesa no “Grande Hotel”, em comemoração à data nacional da Revolução na França.

Mais tarde, Cruz e Sousa e seu amigo escritor Virgílio Várzea colaborariam no “Jornal do Comércio” da cidade de Desterro. Na ausência de um meio favorável ao debate

de ideias e no meio das intensas dificuldades de um novo autor lançar-se na ainda incipiente esfera pública brasileira, – ainda mais em uma pequena cidade provinciana - iniciaram Cruz e Sousa e seu amigo um burlesco ritual de elogios mútuos no jornal. Cada um tecia ao outro uma série de elogios extravagantes. Situação meio patética, mas emblemática das dificuldades do poeta catarinense para inserir-se no meio literário, cujo polo era o Rio de Janeiro.

Contudo, nem mesmo quando se mudou para o Rio de Janeiro, Cruz e Sousa pôde contar com a benevolência da imprensa brasileira, pouco aberta às novidades. Seu amigo Virgílio Várzea, que havia se mudado antes para a capital federal, o havia alertado em carta sobre a situação da imprensa local. O escritor ressaltava como as posições da intelectualidade já estavam muito bem delimitadas. Os beneficiados eram sempre os que não fugiam muito dos paradigmas literários vigentes. Muito mais que a aptidão literária, contavam as boas relações com as autoridades políticas importantes da sociedade carioca e a proteção de membros de sua elite econômica:

Eu e o Oscar, fora da roda dos Valentins, dos Bousquets, Carneiros (um safado e um burro, que deve morrer quanto antes), etc., somos os únicos aqui que ganhamos de literatura, mais ninguém, o que tem admirado profundamente a todos, inclusive os próprios homens de letras. Quando se diz, em certas rodas, Virgílio Várzea ganha dinheiro na Cidade do Rio, no País, no Novidades, todo o mundo fica estupidificado. E daí uma inveja e uma guerra surda que ronca por todos os lados contra mim (apud MAGALHÃES Jr., 1975, p.158-159).

Deve haver algum exagero na carta enfurecida de Virgílio, mas suas palavras refletem com alguma precisão a situação do Rio de Janeiro no final do século. Para ganhar notoriedade na imprensa os escritores deveriam estar associados às famílias importantes da recém instaurada República Velha e deveriam seguir os preceitos estéticos do Parnaso ou do Realismo/Naturalismo. Cruz e Sousa não faria concessões e sua altivez intelectual não era dada à bajulação dos figurões políticos. Isto custaria caro para o poeta: receberia um salário miserável para trabalhar no jornal *Cidade do Rio*. Os eventos políticos da instável República recém-formada também afetariam a vida de Cruz e Sousa: um dos jornais que serviriam para a divulgação do trabalho de seu grupo literário sofreria com as deambulações políticas da República Velha: acusado de anti-florianismo, seriam presos o diretor do jornal *Novidades* e seu repórter político.

As tentativas de inovação literária no Rio seriam intermitentemente frustradas. Mesmo o círculo literário que se formou ao redor de Cruz e Sousa, com jovens dispostos a romper os imperativos estéticos vigentes na literatura nacional e renovar a expressão

poética, não teria o eco desejado. Nas palavras de Afrânio Coutinho, em nota editorial da primeira edição da obra completa de Cruz e Sousa:

Ao romper a década de 1890, grupos de jovens intelectuais inquietos mostravam-se descontentes com os cânones literários dominantes, os do Naturalismo-Parnasianismo, e se aglomeravam em torno de novos ideais estéticos, conhecidos como “decadentistas”, de inspiração francesa. [...] O grupo literário dominante no Brasil continuaria, no entanto, o do Parnasianismo, o que resultou na sufocação do Simbolismo, que viveu mais ou menos marginalmente, desatenta por isso a opinião pública aos seus valores e ao que representava. (COUTINHO: 1995, p.15).

O cenário cultural brasileiro não parecia favorável para o simbolismo e para quem ousasse modificar as formas de expressão poética já canonizadas. Ainda mais terrível para Cruz e Sousa, na condição de poeta negro num país em que a escravidão havia sido recém abolida. Interessado em novas formas de expressão poética e desejoso de exprimir a força simbólica do inefável, não encontraria um ambiente receptivo para sua poesia nem para suas ideias de hiperesteta.

Mesmo a última tentativa inovadora de Cruz e Sousa de inserir-se na imprensa carioca também não seria bem sucedida. O poeta estava bastante entusiasmado com a possibilidade de fundar a *Revista dos Novos*, que congregaria o grupo dos “simbolistas” e “decadentistas”, apresentando suas ideias literárias. Mas seu projeto não foi adiante e contou inclusive com a dissidência de seu amigo Gonzaga Duque, que, com outro membro dos “novos” (o escritor Lima Campos), fundaria outras revistas.

A recepção de *Missal e Broquéis* pelas principais figuras intelectuais da crítica literária brasileira de então não foi muito melhor. José Veríssimo, por exemplo, acreditava então que o simbolismo brasileiro não passava de pretenciosa imitação de mau gosto do simbolismo europeu, viu em *Missal* apenas “(...) 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 este livro em que as palavras servem para não dizer nada.” (VERÍSSIMO: 1975, p.209).

Araripe Júnior esboçou julgamento menos depreciativo, mas mesmo as qualidades que vislumbrou no poeta não possuíam nenhuma correspondência com as características de sua expressão literária, associando-se a pressupostos racistas e de caráter mesológico que transformam Cruz e Sousa num negro descendente de africanos inebriado e “maravilhado” diante das descobertas da civilização ocidental. (ARARIPE Jr.: 1975, p. 207). É claro que este tipo de análise judicativa racista comporta uma

teleologia biografia-literatura bastante diferente do uso da “vida do poeta” que estou defendendo neste trabalho.

Estou mais preocupada em pensar como esta narrativa acerca dos sucessivos fracassos literários impacta a visão que Cruz e Sousa tinha sobre si mesmo e suas expectativas sobre a figura do “poeta”, que são literariamente representadas de modo detalhado em “Intuições” e em outros textos. Interessa-me, sobretudo, o contraste entre este encontro de Cruz e Sousa com o real – no qual suas inovações estético-literárias e o racismo o excluíram sistematicamente da esfera pública – e o grande poeta - vate de “estesia eleita” que “Intuições” representa. Para esta leitura de contrastes entre uma vida “real” e uma vida “inventada pelos poemas”, recorro novamente a Boym e ao modo como a autora pensa as interfaces entre a “pessoa biográfica”, a “persona literária” e o “personagem cultural” de um autor. Se a persona literária de Cruz e Sousa é um enobrecido e sacro “vate”, quem é a personagem cultural que ele cria? E por que esta personagem cultural teria importância para a leitura de seus poemas?

Ainda de acordo com Boym, a “tensão e a interdependência entre literatura e vida constituem a aporia central da modernidade”. Isto terá expressões muito singulares. A ideia do “poeta” como um personagem cultural que constrói o *self* e performa sua identidade é mais antiga que o Simbolismo. A ideia de *self-stylization* pode ser aplicada ao Romantismo, embora a consciência poético-crítica e a reflexão teórica sobre a importância de um artista se apresentar no cotidiano de determinada maneira e performar seu *self* sejam uma discussão posterior – e que foi cunhada pelos Simbolistas russos num termo que pode ser traduzido para o inglês como *life-creation*. De acordo com Boym, “zhiznetvorchestvo” ou *life-creation* é “usualmente entendido como a imposição de um ideal ou de uma rede ideal sobre o comportamento de todos os dias na tentativa de atingir uma perfeita organização estética da vida”. Deste modo:

Life-creation é uma faca de dois gumes. Por um lado, ela revela uma alta organização do comportamento de todos os dias que contribui para a imagem literária e pode ainda excluir ou reverter determinados aspectos da vida real dos poetas, como no caso de Lermontov. Por outro, por força de certos mecanismos estranhos, uma imagem literária pode se tornar a “segunda natureza” de um poeta, e a “vida real” do poeta pode se tornar indistinguível da vida inventada. (BOYM: 1991, p.6)

Ouso especular que a vida inventada por “Intuições” se assemelha ao personagem cultural “Cruz e Sousa”, cuja apresentação nos cafés cariocas, de acordo com a biografia de Raymundo Magalhães Jr., estava bastante distante da figura intelectual

socialmente excluída que passava fome. Outro excerto de “Intuições” traz à baila novamente as dificuldades de separação entre a persona literária e o homem empírico. Assim como na biografia do poeta é possível encontrar descrições que seus contemporâneos fizeram da altivez aristocrática e do ar de superioridade do vate Cruz e Sousa, o poeta que “Intuições” representa deve fechar os ouvidos ao que diz a turba, porque sua carreira poética de “predestinado” e “assinalado” o distingue dos demais e não há nada que seus críticos possam fazer contra os “verdadeiros estesiácos”:

Assim, meu caro e saudoso seminarista de outrora, de que servem argumentos de ferro, de que valem confusões e atropelos, se tudo na Arte, vai se aclarando numa luz meiga, inefável, serena como a desta tarde que se adquire a força altiva, embora obscura e humildemente desenvolvida, de uma convicção e uma fé verdadeiras?!

Em Arte é escusado negar quem for um ser definitivo, supremo, como também é escusado afirmar quem o não for. Não é a opinião deste nem daquele, nem mesmo do mundo inteiro que afirma ou que nega, mas sim única e simplesmente a Natureza nas espontâneas, flagrantes Revelações, no poder misterioso, na inevitabilidade dos seus fenômenos profundos (SOUSA: 1995, p.588).

Muito difícil ler este excerto e não o comparar às descrições sobre a antipática altivez intelectual de Cruz e Sousa. De acordo com Raymundo Magalhães Jr., Cruz e Sousa não causava boas primeiras impressões. Fora de seu círculo de amigos, não só não era bem aceito, como efetivamente “odiado”⁵⁴. O racismo vigente na cena literária carioca, bem como a resistência às inovações literárias num ambiente em que a retórica parnasiana ainda impressionava, tornavam absurdo que um autor negro não apenas tentasse renovar a linguagem poética com influências do simbolismo francês como também se apresentasse com ares tão aristocráticos, relutante em dar atenção às mediocridades intelectuais que ele julgava não merecerem sua palavra. O biógrafo atesta que

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 Porto. O ar distante e senhoril daquele negro, sempre muito digno, mesmo que tivesse de apertar o cinto para disfarçar a fome, era um contraste muito vivo com a subserviência dos aduladores que se reuniam aos triunfadores ou aos nomes em visível ascensão. (MAGALHÃES JR.: 1975, p. 237-238).

⁵⁴Num certo sentido, isto pode indicar muito mais o racismo vigente no cenário literário carioca do que uma verdadeira altivez intelectual da parte de nosso poeta...

Ainda de acordo com Raymundo Magalhães Jr., citando artigo intitulado “Evocação de B. Lopes”: “(...) Cruz e Sousa, negro incômodo pelo talento e pelo orgulho, irritava, por esse tempo, as rodas literárias cariocas”. Baseado no artigo, o biógrafo observa que

o negro desdenhoso e altivo não se misturava com qualquer. Buscava seus iguais ou aqueles com quem tivesse ao menos remotas afinidades de espírito. A uma sociedade desinteressante e desagradável, ao convívio de um grupo que não lhe despertasse alguma simpatia intelectual, preferia a solidão do seu quarto, o recolhimento, o estudo, a leitura. (Ibidem, p. 238)

É bastante curioso que Cruz e Sousa empreenda tantas energias literárias em honorificar a figura do poeta – em sua dimensão ancestral sacra e ligada à etimologia da palavra “vate” - a ponto de tornar sua própria existência uma espécie de sacerdócio à arte, num tempo histórico em que a própria figura cultural do poeta era colocada em xeque. Boym observa que a modernidade tornou a figura do poeta quase que um “anacronismo”. Uma série de fatores ameaçavam tornar a figura do *homme des lettres* e do “poeta-profeta” um mero especialista; “o gênio foi desafiado pelo engenheiro e pelo cientista; o artista foi ameaçado pelo fotógrafo; o poeta foi substituído pelo político profissional, pelo escritor profissional, e pelo jornalista profissional”.

Mas Cruz e Sousa não parecia disposto a concessões mercadológicas. O que lhe renderia, é claro, uma série de dificuldades em sua narrativa biográfica e – naturalmente, um constante confronto entre “o homem de letras” e o “homem de ação”. Um exemplo muito claro disso é a anedota de João do Rio (Correio Paulistano, 5 de outubro de 1905), segundo a qual Cruz e Sousa teria sido demitido de um jornal. O motivo: a notícia de um “pavoroso incêndio” de um célebre cabaré da época havia sido grafada (erro de impressão?) como “vaporoso incêndio”.

2.2 O esquecimento; a música da morte

Na argumentação do texto de Lipking que tomei como base para as primeiras impressões sobre a “vida de poeta” inventada por “Intuições” existe a premissa de que um senso de “destino” e “vocaçãõ” é comum a muitos poetas – alguns deles bastantes distintos uns dos outros. Lipking observa com honestidade intelectual que para desenvolver seu texto buscou não apenas exemplos arquetípicos como Virgílio – que ele considera um modelo na formulação clássica de uma “destinação poética” ou uma “carreira poética” própria, pelo intenso planejamento mental do conjunto de seu trabalho e pela intensa especulação sobre o futuro de sua obra - mas também outros contraexemplos que antes dificultam do que facilitam sua argumentação. No entanto, algumas questões permanecem em latência.

Se o teórico observa que há uma “vida comum” compartilhada pelos poetas e inventada por seus poemas que não necessariamente coincide com a personalidade e individualidade dos autores, o que efetivamente acontece se tensionarmos esta premissa até seu limite? É possível que em algum momento esta “vida” coincida com a individualidade de um poeta? Se acreditarmos que sim, seremos obrigados a questionar: o que acontece quando elas coincidem? Ou, esmiuçando a questão de uma outra forma: pode, de alguma maneira, a vida do poeta – enquanto homem empírico – comportar uma extensão de sua obra? Poderá existir uma espécie de esforço do poeta para portar-se socialmente de maneira a confirmar um mito cultural sobre si mesmo?

Estas indagações são particularmente fecundas se considerarmos a miríade de problemas estéticos que foram suscitados com o surgimento do movimento simbolista. É claro que o Romantismo já foi amplamente caracterizado como a vertente literária que uniu de maneira indissociável a figura do homem e a figura do poeta. De acordo com Edmund Wilson, a importância do homem empírico é um traço distintivo fundamental para entender o par opositivo “Classicismo x Romantismo”:

O Romantismo, como todos já ouviram dizer, foi uma revolta do indivíduo. O “Classicismo”, contra o qual ele representava uma reação, significava, no domínio da política e da moral, uma preocupação com a sociedade em conjunto e, em arte, um ideal de objetividade. Em *Le Misanthrope*, em *Bérénice*, em *The Way of the World*, em *Gulliver's Travels*, o artista se coloca fora do quadro: consideraria de mau gosto artístico identificar seu herói consigo próprio e glorificar-se nele, ou intrometer-se entre o leitor e a história para dar vazão a suas emoções pessoais. Mas em *René*, em *Rolla*, em *Childe Harold*, em *The Prelude*, o escritor, ou é seu próprio herói ou com ele se identifica inconfundivelmente, e a personalidade e as emoções do escritor são

apresentadas como principal tema de interesse. Racine, Molière, Congrève e Swift pedem-nos que nos interessemos pelo que fizeram; Chateaubriand, Musset, Byron e Wordsworth, entretanto, pedem-nos que nos interessemos por eles próprios. (WILSON: 1959, p. 10)

Mas se deixarmos de lado um esquematismo que possa ser suscitado por essa tão didática e fecunda explicação de Wilson, acabaremos por indagar em que medida é possível, em matéria de literatura e dos domínios do imaginário, que um autor não deseje ser ele mesmo tema de interesse, ou mesmo em que medida é possível separar integralmente a poesia da vida do poeta. Não estou propondo sobrevivências residuais da figura do “herói romântico” por toda a literatura já produzida, mas pensando de que modo as articulações da cultura na modernidade tensionaram amplamente a relação entre o homem e a obra.

Isto aparece – muito provavelmente sem que Wilson se aperceba – no mesmo capítulo introdutório sobre “O Simbolismo” em que o crítico tece esta separação muito definitiva entre o Classicismo e o Romantismo. Quando Edmund Wilson fala de Mallarmé, temos a impressão de que descreve uma espécie de personagem contínuo, cuja performance cotidiana, modo de se expressar, de se movimentar e de se vestir em tudo se coordenam com a teoria estética que orienta a sua poesia. Quase nos convencemos de que o próprio Mallarmé fosse uma figura da literatura imaginativa e quase tão hermético e intangível quanto sua poesia:

Ali, na sala de estar, que era também de jantar, num quarto andar da Rue de Rome, onde o apito das locomotivas entrava pelas janelas para se imiscuir na palestra literária, Mallarmé, com o seu olhar brilhante e meditativo por entre longas pestanas, fumando sempre um cigarro, “para pôr um pouco de fumaça”, conforme costumava dizer, “entre ele próprio e o mundo”, discorria sobre teoria poética numa “voz suave, musical e inesquecível”. Havia uma atmosfera “calma e quase religiosa”. Mallarmé tinha “a altivez da vida interior”, disse um de seus amigos; sua natureza era “paciente, desdenhosa e imperativamente gentil”. (Ibidem., p.20)

No intervalo entre a literalidade e a metáfora em “pôr um pouco de fumaça” entre o sujeito e o mundo, reside o tensionamento entre o homem e a obra. Literalidade do ato de fumar e produzir fumaça efetivamente; sugestão metafórica de “tornar nebulosa”, “envolver em fumaça e névoa” a experiência, assim como, em sua poesia, o autor acreditava que as coisas não deveriam ser nomeadas, mas apenas sugeridas para a fruição estética das palavras. Estaria Mallarmé tão profundamente arrebatado por suas teorias poéticas e seus experimentos com a linguagem que traria um pouco disso para a

performatividade diária de sua própria pessoa? Teria Mallarmé construído conscientemente o *self* que apresentava aos homens de seu tempo?

Se a resposta for afirmativa, temos uma situação muito interessante que funciona como uma espécie de contraparte da imagem de “poeta” que se construiu a respeito de Mallarmé e que foi legada à contemporaneidade. Muito se insistiria no caráter de desfiguração e aniquilamento do sujeito na poesia de Mallarmé – espécie de “homem sem biografia” cuja única existência se daria no domínio de uma persona poética inventada. Mais tarde o *New Criticism* e o Estruturalismo se apoiariam em simbolistas franceses para defender a necessidade de se “matar” a figura do autor. Contudo, se o *self* que Mallarmé apresentava aos seus contemporâneos era conscientemente construído com o objetivo de inscrever uma performatividade poética dentro da própria esfera da vida, deparamo-nos antes com um processo de hipersubjetivação e de afirmação da importância da figura do “sujeito que cria” do que com um exemplo literário que ratifica o clichê da morte metafórica do autor.

Isto, é claro, é apenas uma hipótese ou sugestão. Também poderíamos, na esteira desta reflexão, pensar num outro ponto-chave da poética de Mallarmé que se assemelha à poética de Cruz e Sousa: a saber, a “devoção sacerdotal” à arte e quase que a negação da dimensão do real que não se associa à experiência estética. Não seria esta “hiperestesia dos sentidos” e esta radicalidade da experiência estética uma maneira às avessas de hiperdimensionar a figura do “autor”? Em Cruz e Sousa – bastante diferente de Mallarmé em muitos outros aspectos – isto é empiricamente justificável. É bastante notável em sua literatura – inclusive em “Intuições” - a crença na mitologia cultural do autor como um herói romântico e trágico. Dificilmente poderíamos ler um poema de Cruz e Sousa – principalmente se se tratar de um poema em prosa com reflexões sobre arte como “Intuições” - como se este texto pudesse ser “anônimo” e dissociado da biografia de um poeta de intensa altivez intelectual. A figura do poeta e do sujeito criador, na poesia de Cruz e Sousa, é de uma presença forte e inegável – não se renderia à morte e à aniquilação literária com facilidade.

Ainda considerando que respondemos afirmativamente às questões sobre Mallarmé, intuímos que seu radicalmente oposto complementar se daria no jovem Rimbaud que, em detrimento de dedicar integralmente toda a sua vida à poesia e à experiência com a linguagem, abandonou a escrita e foi em busca do verdadeiro desconhecido viajando para lugares distantes e vivenciando o que até então lhe era

estranho. De um lado, a própria “hiperestesia” souseana, do outro, um poeta que nos lega a dúvida de se o ato de abandonar a escrita ainda era um ato de vidência estética.

Acredito que a premissa de Lipking sobre os poemas inventarem a vida do poeta seja verdadeira. Trata-se de “aceitar o testemunho dos poemas como evidência decisiva sobre a maneira como os poetas concebem, ou inventam, suas carreiras”. De acordo com o crítico: “A poesia não pode nos contar se o autor era uma pessoa feliz, um pecador ou politicamente justificável, ou se sofria de sonhos ruins; mas pode nos contar tudo o que precisamos saber sobre a habilidade de converter sua experiência em uma visão (LIPKING: 1981, p.10)”. Mas a definição de Lipking, em muitos contextos, embora pertinente, é insuficiente.

Lipking foi uma referência teórica fundamental para pensar a “vida do poeta” enquanto carreira e para pensar a relação entre Cruz e Sousa e sua obra. Mas precisei lançar mão das reflexões da crítica Svetlana Boym quando a questão das representações do poeta na obra de Cruz e Sousa adentrou um domínio da “vida do poeta” que Lipking não chega a discutir e que é efetivamente biográfico. A “vida do poeta” na obra de Cruz e Sousa esbarra numa dimensão existencial que Lipking não chega a discutir em suas reflexões teóricas e que se associa à mitologia cultural construída sobre o poeta enquanto “vate”. Neste campo, as reflexões da crítica russa foram fundamentais.

Em seu livro *Death in quotation marks*, Boym tece uma série de reflexões sobre as interações e limites entre a obra e a vida dos poetas. A autora vai bastante além das discussões teóricas de Lipking porque não se limita apenas à vida de poeta “inventada pelos poemas”. A imagem da “morte do poeta” – em paralelo com a “vida do poeta” – é central para a argumentação de Boym. A autora trabalha com as possibilidades semânticas da expressão “morte do autor”, tentando demonstrar como este evento têm implicações muito maiores do que a morte textual barthesiana.

Boym detém-se no evento biográfico da morte de poetas distintos – e na mitologia cultural que se construiu sobre a imagem destes poetas, atendo-se a como esta mesma mitologia cultural (da qual o poeta podia ou não comungar) impactou a recepção da notícia de suas respectivas mortes. Assim, dedica cada capítulo de seu livro às “mortes” de quatro poetas muito modernos e muito distintos entre si: os simbolistas Mallarmé e Rimbaud, e seus conterrâneos Maiakovski e Tsvetaeva.

Faço este breve e limitado panorama da obra de Boym porque o livro foi fundamental para a escrita desta parte do trabalho, em que também investigo a relação entre vida e poesia na literatura de Cruz e Sousa, partindo, paradoxalmente, da insistência

do poeta na repetição da imagem da “morte”. A imagem da “morte” é um limiar entre a experiência de vida do poeta e o processo de produção de sua obra que não parece fácil de transpor. Boym observa que analisar determinados aspectos da “morte” dos poetas impõe sérios desafios a uma tentativa de *close-reading* dos textos poéticos que ignorasse qualquer relação entre a vida do sujeito e o poema que ele produz. Sobre sua obra *Death in quotation marks*, a crítica afirma que adotou como procedimento metodológico a ênfase na palavra “morte”:

Uma palavra, contudo, será privilegiada – a infinitamente sugestiva palavra *morte*, disruptiva de muitas ordens sistemáticas. Talvez haja uma conexão fundamental entre o entendimento ocidental da estética e da morte. Desde o Renascimento o teatro anatômico se tornou o workshop do artista e o teatro da representação por excelência, que, por sua vez, demanda uma “anatomia da crítica”. Na tradição ocidental, a criação do corpus artístico parece estar relacionada à criação do corpo, seja na morte do outro – representada, objetificada, alegorizada, como na imagem de Edgar Allan Poe da mulher bela cuja morte é o tema poético ideal – ou a morte de si, uma auto-dissolução no processo de produção artística (BOYM: 1991, p. 12).

Como em Poe, em Cruz e Sousa a morte é um tema poético recorrente. Às vezes na representação grotesca da morte e decrepitude de uma bela mulher, às vezes na reflexão sobre o episódio da morte e da passagem do tempo para o próprio poeta. No capítulo anterior, quando menciono a dimensão da “nevrose” como parte integrante do ato de composição para Cruz e Sousa, demonstro, de certa maneira, o comprometimento existencial deste poeta com a poesia – quase o caráter vital desta poesia que, ligando-se ao desregramento dos nervos, liga-se também ao corpo do próprio poeta, não se dissociando de sua existência orgânica. Esta existência orgânica para a arte está diretamente relacionada às analogias que Cruz e Sousa estabelece entre a “vida do poeta” e a “vida do místico” e – mais, especificamente, neste caso, entre a “morte do poeta” e a “morte do místico”, que parte da premissa central de que ambos têm uma espécie de “missão” a cumprir.

Estas analogias entre o poeta e o místico são recorrentes na poesia de Cruz e Sousa e fazem parte de todo o imaginário que o poeta constrói acerca do que significa “ser poeta”. No poema em prosa “Condenado à morte”, de *Evocações*, por exemplo, o poeta emprega a expressão “noviciado divino” para se referir às várias etapas de aprendizagem pelas quais um artista deve passar até que finalmente atinja a perfectibilidade estética de sua obra e possa se considerar um “poeta”:

Desde que ele, o doloroso Estético, penetrou naquele Noviciado divino, que se sentiu para sempre condenado à Morte!... (...)

A Vida terrena do Tangível que flamejasse lá fora, nos turbilhões cruentos dos dias, no dilaceramento das horas; os homens que se atropelassem e gemessem e rojassem sob a mole formidanda das paixões; o gozo, a ebriedade do gozo, o prazer picante e álcere, fútil, leve, fácil, que cantasse sobre a terra, que agitasse todos os seus guizos jogralescos, rufasse todos os seus tambores festivos, fizesse ressoar todos os seus clarins ovantes...

Ele, o Estético doloroso, não! Dentro desse Noviciado divino estaria perpetuamente condenado à Morte – visão, fantasma, sombra do Imponderável, arrebatado não sei por que estranho Mistério, não sei por que esquisita impressão abstrata, não sei porque fluido maravilhoso, para a Morte [...] (SOUSA: 1995, p. 541-542).

As analogias entre a experiência de uma vida monástico-sacerdotal e a vida do “estético doloroso” são inequívocas. De acordo com o dicionário de Cândido de Figueiredo (1899), “noviciado” é a “preparação ou exercícios a que se sujeitam pessoas que vão professar numa Ordem religiosa” ou “o tempo que duram esses exercícios; convento ou parte do convento, destinada aos noviços; noviciaria”. Ainda de acordo com o dicionário, no sentido figurado o termo pode ser empregado como equivalente a “aprendizado” ou ao tempo que esse “aprendizado” dura. Seria para Cruz e Sousa tornar-se poeta uma espécie de aprendizado similar às etapas de preparação religiosa de um noviço num convento/seminário?

De qualquer forma, o elemento de “abnegação” cristã é fundamental na descrição da experiência pela qual o chamado “estético doloroso” deve passar e é principalmente nesse elemento que reside a associação entre a “morte do poeta” e a “morte do místico”. Esta abnegação se expressa na maneira como se delimita a necessidade de apartar-se das alegrias vãs da vida terrena – como o fariam tanto um monge quanto um lírico atrabiliário – e dedicar-se exclusivamente a sua vocação artística. O que é especialmente curioso é o fato de que “o fluido maravilhoso” que arrebatava inexoravelmente para “a Morte” não é estranho a uma mística cristã. Na tradição da mística espanhola do século XVI⁵⁵, a “morte” era o ápice de um longo processo de aproximação com Deus. Os santos São João da Cruz e Santa Teresa D’Ávila, profundamente arrebatados pelo sentimento do divino que os inebriava em suas práticas individuais de oração moderna, chegavam mesmo a desejar a morte para que finalmente

⁵⁵Veremos mais adiante neste trabalho a importância desta mística para o Simbolismo e para Cruz e Sousa. De acordo com o crítico Roger Bastide, as origens da “experiência simbólica” dos simbolistas remontam à poesia de São João da Cruz.

pudessem se encontrar com Deus e sentir-se espiritualmente completos, longe da vida terrena. O “estético doloroso” souseano também parece desejar a “morte”, provavelmente como uma forma de finalmente apartar-se do mundo material e atingir uma perfectibilidade artística própria de “poetas assinalados”.

Ainda neste mesmo poema há um excerto que ilustra perfeitamente as analogias entre devoção sacerdotal e o árduo exercício da “vida de poeta” – e que talvez explique porque o personagem que deseja se tornar um poeta em “Intuições” é um “ex-seminarista”. Conforme já observei, para Cruz e Sousa, o “místico-missionário” e o “poeta” compartilham de uma visão contemplativa e intuitiva da vida bastante semelhante:

Isolado do Mundo, no exílio da Concentração, solitário, na tristeza majestosa de um belo deus esquecido, as outras forças múltiplas que agem na Terra, na luta desenfreada de cada dia, que equilibram as sociedades, que regem a massa vã dos princípios, que dão ritmo à onda eterna do movimento e entram na vasta elaboração da cultura das raças, sentiram-se hostilizados diante da sua intuitiva percuciência de vidente, a sua ironia gelada de asceta, do seu desdém soberano de apóstolo, da sua Fé indestrutível, serena de missionário, de extraordinário levita sombrio, de um culto estranho, que leva aos lábios, em extremo, o Cálix místico da comunhão suprema da Espiritualidade e da Forma (Ibidem., p.544).

No excerto, a vocação místico-sacerdotal do poeta é enfatizada, ele vive “isolado do mundo”, num “exílio” de concentração que só poderia ser característico de homens muito distintos: ou que compartilham de uma vida patrística acidiosa nos monastérios ou o poeta melancólico dedicado à contemplação do Ideal e da potência transcendental das coisas que estão para além do mundo prosaico. Em ambos os casos, a obsessão pela morte é uma constante: seja pela possibilidade do encontro final com Deus no caso dos místicos, seja pela possibilidade última e radical de contato com o Desconhecido e o Novo, para o poeta.

Aqui o poeta é “levita”, “missionário”, “apóstolo” e portador de uma “Fé indestrutível” – fé nas Formas Poéticas e na necessidade de perfectibilização formal e musical dos versos, como vem-se a saber pelas maiúsculas que alegorizam “Espiritualidade” e “Forma”. Arriscado dizer o que seria a comunhão suprema da “Espiritualidade” e da “Forma”, mas como ela se coordena, ao final do poema, com uma total libertação da Matéria com a chegada da Morte, podemos pensar na experiência de morrer como o ápice do “noviciado divino” do artista.

Cruz e Sousa parece vislumbrar a condenação do artista à morte como o grande *télos* de um processo infinito de perfectibilização formal e estética. Este aprendizado

redunda quase que impossível para um ser humano “comum” e só seria possível de se realizar integralmente como hipótese no infinito transcendente de além-túmulo, em que finalmente o artista poderia sentir-se redimido e sentir-se vitorioso por sua obra:

Mas, afinal, assim mesmo condenado à Morte, sob os filtros negros da Morte, ele, purificado do Espírito, perfectibilizado da Alma, remido e libertado da Matéria, ficou simbolizando, no entanto, o único ser verdadeiramente livre e legitimamente ser, o mais belo, o maior, o mais alto ser, ainda que desolado e sombrio, vitorioso da Terra (Ibidem., p.545)!

Lido desta maneira, este *télos* de perfectibilidade formal e estética - que só pode se realizar integralmente após a morte do artista - parece ser algo positivo. O parágrafo final de “Intuições”, que já analisei, também parece retratar esta espécie de triunfo do poeta que atinge um *télos* de perfeição e sensibilidade estética que lhe permite entrar no “Vaticano da Arte” e herdar os poderes do discurso da divindade tutelar da Colina do Vaticano. Mas aqui reside a principal diferença entre “o poeta” e o “místico”. Ao contrário de São João da Cruz e Santa Teresa D’Ávila, o “estético doloroso” de Cruz e Sousa não estava inteiramente convencido da existência de um infinito transcendente que lhe permitisse estar poeticamente redimido. Embora alguns poemas do autor sejam de intensa exaltação da glória do poeta enquanto sujeito criador, muitos outros são o atestado de seu fracasso e seu sofrimento agônico diante da consciência da morte e da impossibilidade de ter controle sobre seu legado poético. Já vimos como a condição órfica do poeta na modernidade é um jogo trágico incessante entre o sucesso e o fracasso, em que o poeta se vê como um Orfeu impotente e incapaz de deter as leis naturais que lhe condenam à Morte e ao Esquecimento.

Parte da dimensão trágica da questão reside justamente na desconfiança do Poeta de que não existe um Infinito transcendente *post mortem* no qual o artista encontrará o alívio para suas angústias. Isto aparece de maneira muito pungente em “Luar de Lágrimas”, poema extenso de *Faróis* que vale uma leitura sucinta pelo que demonstrem como o poeta “inventado” por Cruz e Sousa – e que era um pouco dele mesmo – enxergava o fenômeno da “morte”.

Dividido em duas partes, as 16 estrofes iniciais do poema descrevem uma espécie de país quimérico, firmamento ideal onde o sujeito lírico deseja reencontrar as almas dos entes queridos que morreram:

Véus brancos de Visões resplandecentes
Miraculosamente se adelgaçam...
E recordando essas Visões diluentes
Dolências beethovínicas perpassam.

No entanto, as duas últimas estrofes da primeira parte do poema insinuam a inacessibilidade a esse idílico firmamento em que as almas devem repousar. Tudo o que sobra ao sujeito poético é a consciência da morte de seus entes queridos:

Tudo se envolve nas neblinas densas
De outras recordações, de outras lembranças,
No doce luar das lágrimas imensas
Das mais inconsoláveis esperanças.

A segunda parte do poema de Cruz e Sousa, onde a mudança da forma poética (que passa de quartetos a dísticos) acompanha uma mudança de tom, o sujeito lírico reflete sobre as duras penas que trilhou na procura por seus mortos. Pergunta a todas as formas terrenas onde se oculta o perdido e insondável firmamento em que as almas de seus entes queridos, salvas da lama e da treva, foram enfim repousar: “Por isso, ó sombras, sombras impolutas/ Eu ando a perguntar às formas brutas” (Ibidem., p. 172). Mas nada encontra e este céu aparenta estar cada vez mais distante e insondável. O mutismo da natureza e das coisas terrenas é massacrante e a única experiência possível é a da dor:

Caminho, a perguntar, em vão, a tudo,
E só vejo um luar soturno e mudo.

Só contemplo um luar de sacrifícios,
De angústias, de tormenta, de cilícios.

A fortuna crítica enfatiza que o “tom” de *Faróis* é mais “pessimista” do que o de *Broquéis*. Alexei Bueno faz uma interpretação que considero perigosamente teleológica da obra de Cruz e Sousa, segundo a qual seus livros formam um crescendo de perfectibilidade, mas faz a ressalva de que, embora sob a sua perspectiva, *Últimos Sonetos* seja um livro mais bem acabado que *Faróis*, em *Faróis* é possível encontrar as “expressões mais grandiosas do expressionismo apocalíptico (BUENO: 1995, p. 13)”⁵⁶ de Cruz e Sousa. Discordo do crítico ainda nisso, mas a afirmação me serve porque pontua como o elemento de dúvida e desconfiança com relação ao mundo e ao que pode haver após a morte se insinua de maneira muito dilacerante em *Faróis*.

⁵⁶ Extraído da “Nota Editorial” à obra completa (1995).

O mais interessante é como a escrita de *Faróis* agudiza os limites tensos entre a vida do poeta e sua obra. O caráter pessimista do livro é inegável: o repertório de imagens negativas, de morte e decrepitude é fecundo. Embora não possamos atribuir diretamente os eventos trágicos da vida do poeta a seus poemas, a biografia de Raymundo Magalhães Jr. deixa bastante claro como o ano de 1896 daria a nota e o tom de seus poemas. É bem verdade que o biógrafo exagera na correspondência entre o homem e o autor, quando, com graça retórica, afirma que se trata do “período mais fecundo de sua atividade e aquele que atingiu as maiores alturas. Quanto mais as desgraças abatiam o homem, mais e mais o poeta se elevava (MAGALHÃES Jr.: 1975, p. 292)”.

A correspondência pode não ser tão direta como propõe o biógrafo, mas ler as muitas imagens de negatividade e “morte” de *Faróis* sem pensar como que o próprio Cruz e Sousa se confrontaria com esse fenômeno nesse período de sua vida limita bastante a leitura de seus poemas. Em 1896, sua esposa sofreria um acesso de insânia e o pai do poeta morreria sem que ele estivesse por perto no instante de sua morte. Como exemplo do impacto do episódio de loucura de Gavita sobre o caráter melancólico e pessimista da escrita de Cruz e Sousa, Raymundo Magalhães Jr. menciona este excerto de “Inexorável”, em que o estado da esposa é comparado a uma espécie singular de morte:

Ó meu amor, que já morreste,
Ó meu amor, que morta estás!
Lá nessa cova a que desceste
Ó meu amor que já morreste,
Ah! nunca mais florescerás?

A quem alegasse que a imagem da mulher morta apenas compõe o repertório literário da estética decadente, o próprio biógrafo teria uma resposta. Ainda em *Faróis* o poema “Ressurreição” não parece contingencial considerando a milagrosa recuperação de Gavita após seu acesso de insânia:

Alma! Que tu não chores e não gemas,
Teu amor voltou agora,
Ei-lo que chega das mansões extremas,
Lá onde a loucura mora!

A escolha lexical da palavra “loucura” permite uma associação quase que imediata ao quadro de saúde mental da esposa. Mas as interfaces aporéticas entre vida e obra são mais complexas. Especulo que a própria ideia de “nevrose” que defini no

primeiro capítulo ligada a um “desregramento rimbaudiano de todos os sentidos” e imprescindível para o ato de composição poética tenha sido de certa maneira inspirado no estado “nevrótico” de sua esposa. Faço esta inferência a partir de uma carta do poeta a seu amigo Nestor Vítor, em que Cruz e Sousa menciona a “exaltação nervosa” que se apoderou de sua esposa:

Rio, 18 de março de 1896.

Meu Grande Amigo. Peço-te que venhas com a máxima urgência à minha casa, pois minha mulher está acometida de uma exaltação nervosa, devido ao seu cérebro fraco que, apesar das minhas palavras enérgicas em sentido contrário e da minha atitude de franqueza em tais casos, acredita em malefícios e perseguições de toda a espécie. Cá te direi tudo. A tua precisa me aclarará o alvitre que devo tomar. Escrevo-te dolorosamente aflito. Teu Cruz e Sousa. (apud MAGALHÃES Jr., 1975, p. 284)

Salta aos olhos que a insânia de Gavita era marcada por episódios de visionarismo que caracterizam exatamente o tipo ideal de “poeta-vate” que Cruz e Sousa tenta dignificar em poemas como “Intuições”. Gavita via além do que compunha a dimensão do real, acreditava em “malefícios e perseguições de toda a espécie”, era como o vate que Lucrécio desprezava por ser portador de um falso saber que vinha para confundir a vida dos cidadãos racionais.

Mas esta descrição da experiência trágica da “morte” ainda não dá conta da dimensão do problema para aquele que escreve versos, porque é, por assim dizer, ainda a morte do “outro”. O que aconteceria com o curioso fenômeno da “morte do poeta”? Os poemas de Cruz e Sousa oferecem vários índices de que o artista (e o homem) se preocupavam com a questão da mortalidade e como este fato impactaria sua destinação poética.

Vários poemas de *Faróis* são o testemunho do poeta – do homem e da persona que ele cria e que fala em seus poemas (da vida de poeta que os poemas de Cruz e Sousa inventam) - em profundo desespero com a possibilidade de morrer e ter sua obra esquecida. Isto aparece das mais diversas maneiras, na referência à iminência da “morte” em “Caveira”, com imagens mórbidas de influência ainda bastante ultarromântica. A morte é imagem antípoda da mulher bela – como as mulheres belas de Poe – confrontada com a inexorabilidade de seu destino e cada vez mais próxima da *charogne* baudelairiana. Aqui, embora a morte ainda seja do “outro”, assola como um fantasma pela sua proximidade e onipresença:

Olhos que foram olhos, dois buracos
Agora, fundos, no ondular da poeira...
Nem negros, nem azuis e nem opacos.
Caveira!

Nariz de linhas, correções audazes,
De expressão aquilina e feiticeira,
Onde os olfatos virginais, falazes?!
Caveira! Caveira!!

Boca de dentes límpidos e finos,
De curva leve, original, ligeira,
Que é feito dos teus risos cristalinos?!
Caveira! Caveira! Caveira!!!

É interessante que neste poema cada uma das estrofes esteja numerada de I a III, simbolizando o crescendo agônico ilustrado pelo número de vezes da repetição da palavra “caveira”, à qual também se soma – agora sim o expressionismo apocalíptico e quase extravagante – a própria repetição dos pontos de exclamação. Se considerarmos a obra como um todo orgânico em que a ordem dos poemas não é destituída de sentido poético, é no mínimo curioso que “Caveira” seja antecedido do soneto “Sem Esperança”, em que o tópico da mortalidade se torna tão voraz e ameaçador para o poeta que a própria “Esperança” alegorizada parece estar sepultada:

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 da tua porta,
Da ventura celeste dos teus braços.

Mais um pouco adiante no livro temos o poema um pouco mais extenso intitulado “Esquecimento”, esse digno de uma citação maior pelo trágico desfecho que reserva ao Poeta a consciência de que sua obra pode sumir e seu legado poético ser nulo. O que efetivamente se alastrará pela Eternidade será apenas o próprio Esquecimento e a dissolução absoluta. A crença em uma destinação poética faz o sujeito lírico apelar ao “seu verso” para que sobreviva de alguma maneira após a morte do poeta. No entanto, o desfecho do poema, que menciona como o “fluido estranho” do Esquecimento “enche a Eternidade” não permite que estejamos convictos de que o poeta possa sobreviver residualmente em sua obra com a passagem do Tempo - seu inimigo maior:

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

Não te esqueças de mim, meu verso insano,
Meu verso solitário,
Minha terra, meu céu, meu vasto oceano,
Meu templo, meu sacrário.

Embora o esquecimento vão dissolva
Tudo, sempre, no mundo,
Verso! que ao menos o meu ser se envolva
No teu amor profundo! [...]

Esquecimento! Fluido estranho, de ânsias,
De negra majestade,
Soluço nebuloso das Distâncias
Enchendo a Eternidade!

De fato, no mesmo livro em que afirma a “vocaçãõ” e o “destino” como elemento comum à vida de muitos poetas, no texto de Lipking que utilizei como aporte teórico para este capítulo, o crítico observa a dimensão trágica dos poetas que aspiram a uma carreira e que mantêm uma certa “fé na grandeza”. O crítico utiliza uma metáfora musical para descrever a última obra de poetas que podem atingir a maturidade e reler tudo o que já produziram com outros olhos. O homem e poeta Cruz e Sousa jamais teria esta oportunidade, já que a iminência da morte para ele não se manteve apenas no domínio do imaginário. Mas as reflexões de Lipking valem pela sua conclusão acerca do poeta e de seus inimigos: o tempo e o esquecimento.

O crítico se reporta ao título de um livro de Wallace Stevens – espécie de antologia organizada pelo próprio poeta, que incluía poemas muito antigos que agora lhe eram totalmente estranhos. Stevens deu ao livro o nome de *The Whole of Harmonium Collected Poems of W.S.* Lipking aproveita o ensejo do emprego da palavra *harmonium* para destacar sua ambivalência – que enfim é uma ambivalência com a qual todo poeta deve se confrontar.

Harmonium pode significar igualmente “uma gloriosa consumaçãõ, na qual o poeta organiza o mundo que criou como um deus”. Por outro lado, pode também representar um instrumento musical peculiar “cujas notas nos lembram de que mesmo a composiçãõ mais sublime depende da performance da excêntrica pessoa que o manipula”. A sugestãõ musical é fecunda: mesmo a música silencia: “(...) O poeta é deixado, no final, com ele mesmo; com a disparidade entre o instrumento que ele toca e o som reincidente do *harmonium* ao qual ele aspira (LIPKING: 1934, p. 72)”. No caso de Cruz e Sousa, a

vidência do Poeta ainda parece garantir uma forma de sobrevivência esdrúxula, mesmo que a metáfora musical sirva como anunciação da própria chegada da Morte:

A música da Morte, a nebulosa,
Estranha, imensa música sombria,
Passa a tremer pela minh'alma e fria
Gela, fica a tremer, maravilhosa...

Onda nervosa e atroz, onda nervosa,
Letes sinistro e torvo da agonia,
Recresce a lancinante sinfonia,
Sobe, numa volúpia dolorosa...

Sobre, recresce, tumultuando e amarga,
Tremenda, absurda, imponderada e larga,
De pavores e trevas alucina...

E alucinando e em trevas delirando,
Como um ópio letal, vertiginando,
Os meus nervos, letárgica, fascina...

Neste *harmonium* às avessas, que se presta mais à dissonância do que a um contentamento do poeta para com seu legado e sua obra, o “vidente” ideal de Cruz e Sousa transforma a *onda nervosa* da Morte em uma música letal. É curioso que a anunciação da Morte tenha um caráter musical e alucinatório, que, embora traga consigo o esquecimento “sinistro e torvo”, insinua-se voluptuosamente e insufla no artista a *nevrose* que é fundamental para o ato de composição poética. Na estrofe final o sujeito lírico menciona como a música da Morte é capaz de suscitar o delírio e fascinar os “nervos” como um ópio – isto nos conduz à proximidade mencionada por Boym entre o *corpus* poético e a criação do “corpo”. Aqui o corpo é do próprio poeta e o fantasma da Morte é responsável pelo “desregramento nevrótico de todos os sentidos” que lhe permite escrever versos.

O soneto ilustra bem a afirmação de Lipking já mencionada segundo a qual os poemas são mesmo capazes de dar o testemunho fundamental que é preciso sobre “o poeta”, a saber, “a habilidade de converter sua experiência em uma visão”. A “visão” da morte enquanto experiência é convertida em “música” de fascinação “sombria”. Contrariando um pouco Lipking, no entanto, acredito que posso encontrar testemunhos da “vida do poeta” (ou de sua “morte”) no domínio da narrativa biográfica que completem nossas ferramentas de leitura, ao menos no que se refere à consciência de Cruz e Sousa acerca de seu próprio trabalho e da dissonância absurda entre a altivez da música aristocrática de sua poesia e o *harmonium* às avessas do homem empírico: um artista

negro buscando inovações estéticas na precária esfera pública do Rio de Janeiro finisse secular.

Para compor minha argumentação, reporto-me a uma carta do poeta a seu amigo Nestor Vítor. Seria extremamente difícil e limitador não relacionar a melancólica série de quatro sonetos (“Pacto de Almas”) que encerra o livro *Últimos Sonetos* - com registrada dedicação ao fidelíssimo amigo Nestor Vítor, “por devotamento e admiração” - datada de 12 de outubro de 1897, à atordoadíssima carta ao mesmo amigo de 27 de dezembro de 1897. Dado fundamental: o poeta morreria a 19 de março de 1898:

Meu Nestor

Não sei se estará chegando realmente o meu fim; - mas hoje pela manhã tive uma síncope tão longa que supus ser a morte. No entanto, ainda não perdi nem perco de todo a coragem. Há 15 dias tenho tido uma febre doida, devido, certamente, ao desarranjo intestinal em que ando.

Mas o pior, meu velho, é que estou numa indigência horrível, sem vintém para remédios, para leite, para nada, para nada! Um horror!

Minha mulher diz que eu sou um fantasma, que anda pela casa!

Se pudesses vir hoje até cá, não só para me confortares com a tua presença, mas também para me orientares n’algum ponto desta terrível moléstia, será uma alegria para o meu espírito e uma paz para o meu coração.

Teu,

Cruz e Sousa (SOUSA, 1995, p. 834)

A afirmação da crítica Svetlana Boym de que “(...) A tensão e a interdependência entre a literatura e a vida constituem a aporia central da modernidade: no escritor moderno o “homem de letras” está sempre em combate com o “homem de ação” (BOYM: 1991, p. 9) é constantemente ilustrada na narrativa biográfica de Cruz e Sousa. Isto fica bastante evidente na anedota de João do Rio que relatei anteriormente: verdadeira ou não, ela demonstra com clareza a tensão entre o hiperesteta simbolista que desejava dedicar-se integralmente à arte, mas que se confrontava com múltiplas formas de “controle do imaginário”. O poeta não poderia manter-se na sociedade carioca se não trabalhasse na redação de um jornal, mesmo que isso significasse, para seu sofrimento, substituir a palavra “vaporoso” por “pavoroso”. Era isto ou a fome. Mas a fome foi mascarada pelo que Boym chama de *life-creation* e pelos modos de sensibilidade estética e aristocrática pelos quais o poeta se apresentava aos seus contemporâneos.

A propósito da morte do poeta, Raymundo Magalhães Jr. nos relata:

Um telegrama expedido de Sítio comunica a Nestor Vítor e outros dos amigos mais íntimos do poeta a brutal notícia de sua morte, a 19 de março, e avisa que o corpo chegará na manhã seguinte à Central do Brasil. À falta de algo mais adequado, vem o cadáver num simples vagão destinado ao transporte de

animais, um *horse box*, engatado no trem mineiro à passagem deste por Sítio. Apenas cinco pessoas estão na Estação da Central, no Rio, para receber os despojos mortais de Cruz e Sousa: Nestor Vitor, Maurício Jubim, Tibúrcio de Freitas, Saturnino Meireles e Carlos Dias Fernandes. (...) (MAGALHÃES Jr.: 1975, p. 346-347)

O excerto sugere como a altivez aristocrática do poeta articulava um contraste irônico com a miséria da vida e da morte “não inventadas”.

Capítulo 3: UMA LINGUAGEM MARCADA PELA *HÝBRIS*

Em toda a fortuna crítica de Cruz e Sousa, muito dificilmente encontramos um autor que não tenha mencionado, ainda que superficialmente, a temática do “misticismo”. Bastide vê no desejo do poeta de dissolução na “grande noite búdica” uma retomada da mística oriental sob influência schopenhaueriana, mas questiona o “misticismo cristão” em Cruz e Sousa. Alega em artigo comparativo entre o poeta catarinense e Baudelaire que o último era genuinamente um “místico cristão”, atormentado pelo problema do mito da Queda e, ciente da impossibilidade de salvação humana, inunda a sua poesia no tópico de um mergulho culposo na experiência da danação e do pecado (BASTIDE: 1943, p.172). O mesmo não poderia ser dito acerca de Cruz e Sousa, para quem o dogma do cristianismo era uma imposição exterior do homem branco.

Não obstante, no mesmo artigo, curiosamente, o crítico francês faz um adendo a esta poética da “dissolução” em Cruz e Sousa, entendendo que a obra do poeta desliza da afinidade para com o budismo e a dissolução pessimista no nada para cada vez maior proximidade com o “misticismo cristão”. O auge da proximidade com a “mística cristã” se daria nos *Últimos Sonetos*. Bastide explica este deslize do orientalismo para o misticismo cristão de maneira muito virtuosa, demonstrando como esta mudança no tom da mística se imprime nas formas poéticas. Embora eu não possa compartilhar de uma leitura tão linear da obra do poeta, que culminaria com o misticismo cristão nos *Últimos Sonetos*, é preciso reconhecer a importância da leitura de Bastide, sobretudo porque deixa na fortuna crítica de Cruz e Sousa significativas impressões sobre como o misticismo impactou a escritura poética do autor, inclusive do ponto de vista da origem da linguagem simbolista⁵⁷.

A poeta Cecília Meirelles, em seu texto “O espírito vitorioso” (1929), também partilha de uma interpretação teleológica da obra de Cruz e Sousa que culminaria num triunfo (*télos*) do “Espírito” e, por conseguinte, da literatura brasileira, com a obra póstuma *Últimos Sonetos*. Na esteira desta leitura espiritualista poderíamos mencionar vários autores. Uma referência fundamental é o texto “Cruz e Sousa e a Crítica”⁵⁸, de

⁵⁷ Com muita argúcia, Bastide associa a origem da linguagem simbolista à poesia do místico espanhol São João da Cruz. Ver: BASTIDE, Roger. *A Poesia Afro-Brasileira*. São Paulo: Martins, 1943 (p. 174-176).

⁵⁸ In Revista Brasileira, Rio de Janeiro, ABL, 6 (16): 27-43, mar., 1946. *Cruz e Sousa e a Crítica*. Tasso da Silveira.

Tasso da Silveira, não apenas porque o autor também se associa, assim como Cecília Meirelles, à ala espiritualista do modernismo brasileiro e articula uma recepção efetivamente teológico-cristã da obra de Cruz e Sousa, mas também porque o artigo faz referência a vários outros textos críticos sobre o poeta. Tasso da Silveira menciona uma citação de Jackson de Figueiredo segundo a qual “Cruz e Sousa foi uma grande alma religiosa, no sentido de que teve vivo pressentimento de uma ordem de verdades suprassensíveis...” (apud: SILVEIRA: 1946, p.42).

Tasso da Silveira faz uma série de referências ao texto de Bastide e faz o seu adendo à interpretação teológica do poeta pelo crítico francês:

(...) o Simbolismo, que afinal pôde irromper com Mallarmé, não foi somente uma aparição efêmera na história, um simples elo na sucessão dos movimentos diversos: mas, sim, é, na poesia, a expressão definitiva, própria e normal, do espírito cristão. (...) é a expressão da alma nova que nasceu do cristianismo, e por isto se constitui de uma linguagem também nova, e representa todo um mundo diferente de beleza e de grandeza interior, pois que sua profunda essência é Deus – a fome do absoluto e do eterno... (SILVEIRA: 1946, p.48).

Para ilustrar seu ponto de vista no que se refere à produção poética de Cruz e Sousa, o crítico dá como exemplo aparentemente incontestável do caráter cristão de nosso poeta o soneto “Mealheiro de Almas”, dos *Últimos Sonetos*.

Mais tarde, Ivone Daré Rabello, em sua tese intitulada *Um canto à margem*, tentaria fazer uma leitura anticristã do poeta, afirmando que, “afim à sensibilidade moderna, a obra de Cruz e Sousa está na contramão das verdades sacralizadas do final do século XIX (2006)”, seja no que se refere à visão positivista da ciência e à crença no triunfo inabalável do progresso, seja no que se refere a uma superação dos interditos cristãos então vigentes.

Por fim, Marie-Hélène Catherine Torres, em seu estudo *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*, aproximaria a obra do poeta catarinense da do poeta francês Charles Baudelaire tomando como chave hermenêutica os elementos satânicos que aparecem em ambas as obras, desenvolvendo a hipótese de que ambos os poetas se basearam em “princípios satânicos no momento do ato de criação (1998)”, o que ratificaria o caráter transgressional e moderno de ambos os escritores. Vale considerar, porém, que enfatizar o caráter transgressor e “satânico” da obra desses autores nos devolve novamente a uma simbólica cristã, haja vista que não é senão dentro desta simbólica que a imagem negativa de “Satã” é construída.

As leituras citadas sobre o “misticismo” em Cruz e Sousa, com a honrosa exceção da leitura de Bastide, tomam a questão mística como um domínio apenas temático na obra do poeta, não refletindo demoradamente sobre como ele se apresenta de fato na poesia do autor e sobre como este tópico se relaciona com a autoconsciência de sua poesia num nível metapoético. Ademais, embora bastante divergentes entre si, essas leituras tentam especular sobre uma das direções da temática como se este direcionamento fosse o único possível na obra. Cada uma dessas direções, no entanto, quer se trate de “misticismo cristão”, “satanismo” ou “budismo”, são apenas algumas nuances deste tema na obra de Cruz e Sousa. Para este trabalho, a dimensão mística da obra do poeta só interessa na medida em que impacta a consciência que o poeta tinha de sua própria poesia, inclusive no domínio formal.

Para começar esta discussão gostaria de demonstrar como o “misticismo” na obra de Cruz e Sousa não comporta reducionismos e chaves de leitura absolutas. Parto mesmo dos *Últimos Sonetos*, por serem com frequência entendidos como o grande *télos* da mística cristã na obra do poeta. Bastide considera que o autor traça o caminho de sua obra do orientalismo budista para o misticismo cristão dos *Últimos Sonetos*. É também a um poema dos *Últimos Sonetos* que Tasso da Silveira recorre para fazer sua leitura teológica da poética de Cruz e Sousa. Pretendo iniciar minha argumentação mostrando como alguns poemas deste livro póstumo problematizam e tensionam a questão da consciência mística na obra do autor, impedindo qualquer leitura totalizante sobre a obra neste aspecto.

É bem verdade que Tasso da Silveira escolheu estrategicamente o soneto “Mealheiro de Almas” porque o poema dá mostras de uma sincera espiritualidade cristã, seja na crença da imortalidade da alma, seja na crença de virtudes morais capazes de trazer a redenção para os homens mediante a piedade do Amor Divino:

Lá das colheitas do celeste trigo
Deus ainda escolhe a mais louçã colheita:
É a alma mais serena e mais perfeita
Que ele destina conservar consigo.

Mas, se a vida do poeta⁵⁹, conforme especulamos no capítulo anterior, é uma ferramenta hermenêutica válida para a leitura dos poemas, podemos desenvolver a hipótese de que a doença e a iminência ameaçadora da morte não suscitarão apenas

⁵⁹ Enquanto artista e sujeito criador, não num sentido “biográfico”. Refiro-me à “vida do poeta enquanto poeta”.

esperanças de redenção da alma para o poeta e homem Cruz e Sousa. Nos mesmos *Últimos Sonetos* que contêm uma infinidade de referências à narrativa bíblica, encontramos poemas de tons muito divergentes. Alguns sonetos são uma interrogação desesperada sobre o que haverá após a morte e o medo de que não haja um Infinito transcendente além da ruína. Outros partilham mesmo da crença baudelairiana na Eternidade do pecado. Em “Vinho negro”, por exemplo, temos a impressão de que o primeiro verso poderia habitar o imaginário das *Flores do Mal*⁶⁰:

O vinho negro do imortal pecado
Envenenou nossas humanas veias
Como fascinações de atras sereias
De um inferno sinistro e perfumado.

Se analisarmos o conjunto da obra poética de Cruz e Sousa veremos sem dificuldade como o misticismo é uma questão complexa e transversal à obra e está presente desde *Broquéis*. De qualquer maneira, há sempre uma oscilação entre a dúvida e a certeza espiritual. Já em *Broquéis* é possível encontrar um poema de conteúdo fortemente anticristão, como, por exemplo, na crítica ácida ao materialismo religioso em “Cristo de Bronze” - este é o soneto utilizado na tese de Ivone Daré Rabello para demonstrar o caráter anticristão e transgressor da obra de Cruz e Sousa.

Mas “Cristo de Bronze” é só um poema entre muitos outros. Mesmo que concordássemos que o misticismo tem apenas um direcionamento na obra de Cruz e Sousa, ainda faltaria o fundamental para a leitura de poemas, que consiste no deslize do temático para metapoético. Interessa-me neste trabalho, sobretudo, destacar alguns aspectos peculiares do misticismo presentes na obra de Cruz e Sousa – principalmente da mística cristã moderna espanhola - para destacar como o conhecimento da biografia e da obra de místicos impacta as ideias do autor sobre as Formas poéticas e sobre uma determinada experiência com a linguagem. Apesar da distância temporal, talvez Bastide tenha sido um dos críticos que mais se aproximaram desta questão, porque em seu texto sobre o poeta catarinense pensa numa genealogia da linguagem simbolista e suas particularidades, associando a origem do Simbolismo à obra do místico espanhol São João da Cruz.

Bastide afirma, na quarta parte dos seus “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, que, “Se quisermos compreender a gênese do simbolismo, precisamos (...) remontar até

⁶⁰ Sobre a Eternidade do Pecado em Baudelaire, ver a tese: VERAS, E.H.N. *A encenação tediosa do imortal pecado: Baudelaire e o Mito da Queda*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários: UFMG, 2013.

o misticismo. E por aí, até o que lhe constitui a base filosófica, à teoria das ideias de Platão.”. Sobre a evolução do pensamento religioso na Idade Média a partir da retomada das ideias de Platão numa releitura mística, o crítico observa que “(...) Não se trata já de descobrir não sei que simpatias entre as diversas partes do cosmo, mas as coisas concretas são consideradas como os sinais da realidade divina. (...) Tal é, certamente, a raiz do pensamento simbolista. (...) (BASTIDE: 1943, p.174)”.

Poderíamos relativizar a premissa de Bastide segundo a qual o surgimento de uma linguagem simbolista tem necessariamente a ver com um olhar platônico de concepção do mundo – pelo menos no sentido de uma aplicação imediata da teoria platônica. Associar necessariamente a linguagem simbolista ao platonismo simplifica um pouco a questão e a reduz. De fato, em muitos poemas de Cruz e Sousa subsiste alguma idealidade platônica. Em “Eternidade Retrospectiva”, de *Últimos Sonetos*, por exemplo, o sujeito lírico guarda uma memória do passado de sua alma de quando habitava originalmente o mundo das Ideias-mãe, como podemos verificar na estrofe que se segue:

Eu me recordo de já ter vivido,
Mudo e só, por olímpicas Esferas,
Onde era tudo velhas primaveras,
E tudo um vago aroma indefinido.

Não obstante, já mencionamos exemplos de poemas em que Cruz e Sousa traz uma reflexão agônica e um olhar desconfiado sobre a existência de um Infinito transcendente, o que nos condenaria à materialidade da experiência terrena e, naturalmente, agravaria a situação trágica do poeta, incapaz de reagir às leis naturais que desejam ceifá-lo de seu poder órfico trazendo a morte para seu corpo e o esquecimento do público sobre seu legado.

É bastante pertinente a reflexão de Bastide que associa as origens de uma linguagem simbolista à obra de São João da Cruz. Bastide observa que: "Em São João da Cruz, que foi admiravelmente estudado deste ponto de vista por M. Baruzi, o símbolo não é uma imagem tomada voluntariamente pelo escritor para descrever sua própria experiência, mas é uma criação estética que é experiência ao mesmo tempo que explicação dessa experiência, é um produto da vida mística e não uma imagem dessa vida (...)". Citando Baruzi: "Haveria uma tão íntima fusão da imagem e da experiência que não podemos falar de esforço para figurar plasticamente um drama interior... Não haveria

mais tradução por um símbolo de uma experiência: haveria, no sentido estrito da palavra, experiência simbólica. (apud: BASTIDE, 1943, p.175-175)”.

Estas observações do crítico são bem pertinentes para introduzir uma reflexão sobre a importância do misticismo cristão para a concepção de uma linguagem simbolista e a relevância metapoética da mística para o poeta Cruz e Sousa. Mas também merece uma ressalva a exclusão que Bastide faz de Santa Teresa d'Ávila, afirmando que, embora haja símbolos em sua obra mística, trata-se de "símbolos herdados, tradicionais, como o casamento místico". Embora dialogasse com símbolos tradicionais da liturgia católica, Santa Teresa lhes conferiu dimensões tão singulares que seriam incômodas para seus contemporâneos e que teriam como consequência várias perseguições à Santa. O famoso excerto de sua obra em que Teresa descreve sua experiência de êxtase ao contato com o divino é bastante distinto dos símbolos tradicionais de uma mística cristã e talvez isto mesmo explique as muitas aparições desta figura mística na poesia de Cruz e Sousa. Espero que o "êxtase de Santa Teresa" cumpra uma analogia fundamental com a experiência nevrótica do poeta souseano que vive um certo estado de possessão - inclusive no erótico domínio do desregramento de todos os sentidos.

Em uma de suas visões – a mais famosa e polêmica – Santa Teresa extaticamente vive a sensação de ser perfurada pela seta de fogo de um anjo. Em última instância, o gozo de Santa Teresa ao ser perfurada pelo insinuante símbolo fálico-angelical é semelhante ao transe extático do poeta nevrótico possuído por um deus, que acaba por se converter numa possibilidade de delírio erótico da própria linguagem. No simbolismo, ou, ao menos em Cruz e Sousa, a linguagem eroticamente transforma-se num jogo musical alucinatório, extático, de uma linguagem que se dobra sobre si mesma até uma implosão.

No primeiro capítulo deste trabalho, quando discuto o fenômeno da melancolia na história da cultura ocidental, tento enfatizar como o homem de letras, no contexto do Renascimento italiano, podia ser melancólico, enquanto intelectualidade excepcional, desde que moderasse suas paixões e obedecesse à boa norma civil. O arrebatamento e as paixões do indivíduo melancólico deveriam ser contidos e mesmo a poesia estava submetida a determinadas interdições temáticas para que tivesse utilidade no funcionamento da sociedade, em detrimento de mover-se num plano da imaginação levada à *hýbris*. A imaginação excessiva traz a fuga da boa norma de comportamento na sociedade civil e devolve o homem melancólico ao lugar de anatematizado que ocupava na Idade Média: irascível, preguiçoso e lascivo.

O contexto cultural de Cruz e Sousa estava bem distante do Humanismo florentino. Sua “nevrose”, conforme já observei, guarda profundas afinidades com a defesa rimbaudiana do “desregramento de todos os sentidos” como pré-requisito para tornar-se poeta e “vidente”. Retomo um excerto de “Intuições” que não analisei suficientemente no capítulo dois para adensar minha argumentação. Em determinado ponto do diálogo, o ex-seminarista confirma a visão de seu “mentor” sobre a necessidade de não se aplicar categorias muito rígidas de “real” em matéria de obra de arte e de se trabalhar com o “fantástico” e o imaginativo na produção literária. Mas a forma pela qual o personagem defende sua visão sobre arte é um tanto quanto peculiar pelo repertório de analogias extravagantes:

(...) o natural na Arte é o alto Absurdo, é o Absurdo, o Fantástico, Intangível! Se eu dissesse, em páginas, mais tarde, os êxtases volúpicos que me dominavam no silêncio discreto do Seminário, diante da Imaculada Conceição (...) Se eu dissesse quanta nevrose, quanto delírio sexual percorreu a minha carne naquele solitário noviciado; quanto misticismo mórbido me ciliciou a alma; quanto espasmo lânguido me dominou o corpo, certo me julgariam louco... (...) No entanto, se eu descrever um dia com flagrância de tintas, com violências e cruezas, todo este trecho passado da minha vida; se eu lhe der todo o impressionismo abstrato, todo o requinte de sensibilidade e mesmo até de impressões fantásticas, dirão que eu não tenho a mínima observação do Natural, que não observo a verdade inteira, e sou, em tudo, absurdo (SOUSA: 1995, p. 579).

Ao afirmar que o natural na Arte é o “alto absurdo” e ao defender o Fantástico e a potência imaginativa levada até sua *hýbris*, o sujeito enunciador demonstra como para Cruz e Sousa o delírio é parte constitutiva de um dos polos do artista melancólico. A descrição que o ex-seminarista faz de sua vida monástica beira a heresia e a profanação quando observa a “volúpia” e o “delírio sexual” que percorriam seu corpo durante seu noviciado (desta vez a palavra é empregada em sentido literal) e inclusive durante sua observação de uma imagem sagrada (“Imaculada Conceição”). Enquanto a crise melancólica do rei português D. Duarte (1391-1438) foi curada não por “dormir com mulher” ou “beber vinho pouco aguado” como lhe haviam recomendado, mas sim pela castidade e prática religiosa, para o personagem souseano há um certo conteúdo dignitário no exagero lascivo e mesmo na coordenação entre vida mística e delírio sexual.

Não por acaso, mais para o final do final do poema, o mentor literário do ex-seminarista lhe recomenda que se inspire na vida de Santos “tristes” e de narrativas biográficas singulares como Santa Teresa D’Ávila:

Segue esses Santos tristes – meio obscuros e poderosos, meio humildes e rebelados, meio ironistas e sarcásticos. Seres mórbida e voluptuosamente estesíacos, eles como que trazem um curioso desvio do sexo, fazendo evocar Santa Teresa de Jesus, cuja requintada mortificação no recolhimento da cela parecia significar a tortura máscula, viril, do sentimento de um eleito da Grande Arte, que se tivesse ido fenomenalmente asilar, por sutil, imperceptível erro genésico, num delicado e nervoso temperamento feminino... (Ibidem., p. 590)

A imagem de Santa Teresa D'Ávila é fundamental para estabelecer a diferença entre a teoria platônica do *furor divino* e a defesa da “nevrose” souseana. As aparições da imagem de Santa Teresa se estendem por toda a obra do poeta, desde *Broquéis*. É quase impossível ler o excerto e não associar o temperamento “nervoso” (nevrótico) que Cruz e Sousa atribui a Santa Teresa D'Ávila às controversas afirmações sobre a vida mística na obra da Santa. No livro das *Moradas da Alma* ou *Castelo Interior*, as várias etapas da vida mística e do desenvolvimento espiritual para a Santa culminam no ápice do contato com o divino. A descrição desse *télos* espiritual de contato com Deus constitui, pela sua descrição, uma espécie de êxtase místico cuja constituição imagética é quase que inevitavelmente associada a um gozo erótico.

Inserida num contexto de renovação das práticas religiosas em que a vida mística moderna ocidental passou a depender cada vez menos da instituição “Igreja” e cada vez mais do cultivo individual, como seu contemporâneo São João da Cruz, Santa Teresa D'Ávila também conduzia a vida mística a sua *hýbris*. Também os poemas sacros de seu contemporâneo São João da Cruz causaram muita controvérsia e o autor foi obrigado a torná-los menos passíveis de duplas interpretações de cunho sexual mediante comentários à sua obra poética escritos em linguagem escolástica tradicional.

De fato, a famosa escultura de Bernini (“O Êxtase de Santa Teresa”) também poderia facilmente representar os êxtases místicos de São João da Cruz. Seus poemas em louvor do amor de Deus comportam uma linguagem realmente inspirada por um *furor divino* e um transe extático altamente sexual – aqui, talvez, não resida mais a temperança platônica. Isso não se dá apenas no plano da linguagem metafórica e nas sugestões simbólicas ambíguas do Santo e poeta: seu arrebatamento místico-extático pode ser comprovado pela escolha vocabular da epígrafe que antecede os primeiros versos do poema *Noche Oscura*: “Canções da alma que goza por ter chegado ao alto estado da perfeição, que é a união com Deus, através da negação espiritual”.

Ainda hoje é possível sentir-se profundamente impactado pela maneira sugestiva e erótica com que S. João da Cruz descreve a “íntima comunicação de união de amor de Deus” em *Llama de amor viva*:

¡Oh, cauterio suave!,
¡Oh, regalada llama!
¡Oh, mano blanda! ¡Oh, toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!
Matando muerte en vida la has trocado⁶¹.

Certamente a melancolia da vida monástica em São João da Cruz e Santa Teresa D’Ávila não se encaixaria na figura do *homo literatus* ficiniano de paixões comedidas – o que rendeu ao primeiro uma cela de prisão. Talvez por isso para Cruz e Sousa a “nevrose” de Santa Teresa D’Ávila seja modelar. Espécie de *hýbris* mística que se coordena com a maneira pela qual o poeta e o Simbolismo enxergam a linguagem como infinita potência musical e sugestiva.

A primeira aparição da imagem de Santa Teresa D’Ávila no imaginário poético de Cruz e Sousa remonta ao poema “Ângelus”, de *Broquéis*, em que a figura da santa constitui o clímax de uma ambientação e tonalidade místicas da paisagem descrita. A oração do *Angelus* é um rito tradicional no catolicismo romano que celebra três pontos fundamentais da narrativa bíblica: 1 – A anunciação do Anjo Gabriel a Maria de que seria Mãe; 2 – a aceitação da vontade do Senhor por Maria; 3 – a concepção de Jesus pela graça do Espírito Santo, que passou a habitar entre os homens. Simbolicamente, *Angelus* é uma oração que deve ser pronunciada três vezes ao longo do dia: pela manhã, depois do meio dia, e às seis da tarde com o pôr-do-sol.

A paisagem que Cruz e Sousa descreve de maneira quase impressionista, ressaltando tons, cores e sons, sugere uma ambientação de fim de tarde e pôr-do-sol. Existe uma construção consciente de uma atmosfera litúrgica e sacra que se difunde pelos ares de maneira sinestésica, causando agudas impressões sonoras e olfativas:

Ângelus fluidos, de luar dormente,
Diafaneidades e melancolias...
Silêncio vago, bíblico, pungente
De todas as profundas liturgias.

É nas horas dos Ângelus, nas horas
Do claro-escuro emocional aéreo,
Que surges, Flor do Sol, entre as sonoras

⁶¹CRUZ, San Juan de la. *Poesía*. Córdoba: 2003, p. 23.

Vamos nos deter um pouco no sintagma nominal “Flor-do-Sol”, que, a partir dessa estrofe, torna-se um interlocutor do sujeito lírico. Se considerarmos que se trata da hora do Ângelus crepuscular, podemos atribuir literalidade à expressão e pensar que ela imageticamente representa a imagem vibrante do sol que se põe às seis da tarde, o que seria ratificado por outras palavras da oitava estrofe:

O teu perfil todo o meu ser esmalta
Numa auréola imortal de formosuras
E parece que rútilo ressalta
De góticos missais de iluminuras.

A palavra “auréola” e a sugestão de luminosidade e brilho pelas palavras “rútilo” e “iluminura” são índices de que o sujeito poético se dirige à magnitude quase sacra do sol que se põe na hora litúrgica de uma oração tradicional para a ritualística católica. No entanto, algumas estrofes anteriores parecem apontar para uma certa ambiguidade da expressão, que carrega uma potência de representação que vai além de uma primeira leitura.

Não estou com isso insinuando uma intenção alegórica no poema. É sempre perigoso atribuir a um poema uma intenção alegórica, já que a alegoria se aproxima muito mais do discurso filosófico racional do que da linguagem da poesia, sobretudo se se tratar de poesia simbolista que intenta conscientemente apelar para o pensamento “intuitivo” e longe do discurso científico. Afinal, de acordo com Paul Ricœur, os conceitos filosóficos configuram um nível terciário de símbolos racionalizantes, bem distantes da *experiência viva*. O que Ricœur chama de “experiência viva” está bem próximo da linguagem da poesia e precede qualquer hermenêutica.

Portanto, quando lidamos com poesia – ainda mais com o poder sugestivo da poesia simbolista, que se aporta bem aos signos em sua materialidade sonora, é sempre um risco inferirmos “o que pretende o poeta”. Feita esta ressalva, não podemos transformar a reflexão ricœuriana num esquematismo que nos relegue ao confortável lugar de prescindir de qualquer leitura hermenêutica da poesia simbolista. Neste trabalho tentei fazer do ato de ler poemas um misto de procurar signos e índices da linguagem poética e eventualmente desviar-me do *close-reading* – um procedimento que não negue voz aos conceitos, mas que não lhes atribua importância maior que a materialidade sonora e sinestésica dos signos poéticos.

Feita a digressão sobre meus procedimentos de leitura, observo que Cruz e Sousa nos deixa outros índices de que sua “Flor-do-Sol” pode não apenas conter a ideia do astro moribundo na hora crepuscular, mas também gradativamente sugerir uma presença feminina que em muito parece distanciar-se da ritualística católica mais convencional. Tomemos, como exemplo, a sexta e a sétima estrofes:

Surges, talvez, do fundo de umas eras,
De doloroso e turvo labirinto,
Quando se esgota o vinho das Quimeras
E os venenos românticos do absinto.

Apareces por sonhos neblinantes,
Com requintes de graça e nervosismos,
Fulgores flavos de festins flamantes,
Como a Estrela Polar dos Simbolismos.

A expressão “venenos românticos do absinto” e mesmo “o vinho das Quimeras” destoa bastante da atmosfera sacra anteriormente construída porque instaura uma atmosfera de erotismo no poema, que é ratificada na estrofe seguinte, em que o interlocutor misterioso aparece por “sonhos neblinantes, com requintes de graça e nervosismos”.

Os “sonhos neblinantes” contribuem para a composição pictórica de uma situação meio encoberta e velada, o que soma à ideia de que se trata de uma situação meio interdita. A carga erótica do poema não se associa apenas às expressões destacadas que destoam de um discurso religioso católico tradicional, mas também se inscreve na própria linguagem, como é um recurso comum na poesia de Cruz e Sousa. Repare-se, por exemplo, na insistente aliteração “Fulgores flavos de festins flamantes”, em que a cor “abrasada” do suposto “Sol” convida a uma atmosfera de festim na própria repetição consonantal quase alucinatória. Agora o ambiente é antes de folguedo que de meditação monástica. De todo modo, o poema prepara-se para o desfecho extático em que a imagem poética de Santa Teresa D’Ávila é invocada:

Nos êxtases dos místicos os braços
Abro, tentado da carnal beleza...
E cuido ver, na bruma dos espaços,
De mãos postas a orar, Santa Teresa!...

A última estrofe é rica em possibilidades sugestivas. Já que anteriormente observamos como a experiência de criação artística é descrita por Cruz e Sousa como uma espécie de transe extático metaforizado na palavra “nevrose”, é interessante

descrever um pouco a natureza desse êxtase que, conforme também já observamos, possui intensas afinidades com a experiência de ascese mística de Santa Teresa D'Ávila em busca da perfeição espiritual e do contato íntimo com Deus.

São vários os pontos de tangência entre a imagem do poeta que é representada nos poemas de Cruz e Sousa, sobretudo nos quase didáticos poemas em prosa sobre arte que mencionamos anteriormente – como “Intuições” – e a vida mística de Santa Teresa D'Ávila. Podemos tomar como ponto de partida a própria ideia de um caminho espiritual de iniciantes que almejam um *télos* de perfeição – no caso de Cruz e Sousa, num nível estético e formal quase impossível.

Em introdução à autobiografia da Santa, o tradutor J.M. Cohen menciona que Teresa revela em sua obra estágios sucessivos de orações mentais (2010), experiências espirituais que vão num crescendo de perfectibilidade espiritual para maior proximidade com Deus e afastamento dos elementos mundanos. Isso muito nos recorda trechos do poema “Iniciado”, em que Cruz e Sousa descreve o árduo caminho a ser percorrido até atingir a alta perfectibilidade estética demandada de uma alma “verdadeiramente estética” que ingressa num “noviciado divino”, inclusive no que se refere ao tratamento dignitário dado à dor. Embora em Cruz e Sousa a “dor” possa eventualmente ser lida como reminiscência do pessimismo schopenhaueriano, muito dificilmente está isenta de uma nota de compunção cristã, como é possível verificar neste excerto de “Iniciado”:

Porém, se és vitalmente um homem, e trazes o cunho prodigioso da Arte, vem para a Dor, vive na chama da Dor, vencedor por senti-la, glorioso por conhecê-la e nobilitá-la. Tira da Dor a profunda e radiante serenidade e a solene harmonia profunda. Faze da Dor a bandeira real, orgulhosa, constelada dos brasões soberanos da poderosa Águia Negra do Gênio e do Dragão cabalístico das Nevroses, para envolver-te grandiosamente na Vida e amortalhar-te na Morte!

Vem para esta ensagüentada batalha, para esta guerra surda, absurda, selvagem, subterrânea e soturna da Dor dos Loucos Iluminados, dos Videntes Ideais que arrastam, além, pelos tempos, para os infinitos do incognoscível futuro, as púrpuras fascinadoras das suas glórias trágicas.

Se não tens Dor, vaga pelos desertos, corre pelos areais da Ilusão, e pede às vermelhas campanhas abertas da Vida e clama e grita: quem me dá uma Dor, uma Dor para me iluminar! Que eu seja o transcendentalizado da Dor! (SOUSA: 1995, p.520-521)

É claro que este elogio meio arbitrário da dor parece afetação lírica e a ideia de uma “transcendentalização” pela Dor remete inevitavelmente ao pessimismo schopenhaueriano e à intuição budista da dissolução no Nada. No entanto a ideia de

“purificação” e “elevação” suscitada pela Dor que se sucede aproxima novamente o poeta de um místico que se cilicia no intuito de purgar-se de suas máculas:

Vem para a Dor, que tu a elevas e purificas, porque tu não és mais que a corporificação do próprio Sonho, que vagueia, que oscila na luxúria da luz, através da Esperança e da Saudade – grandes lâmpadas de luas de unção piedosa, cuja velada claridade tranquila dá ao teu semblante a expressão imaterial, incoercível, etérea, da Imortalidade...

Naturalmente, reminiscências de humildade cristã, o contexto de Contrarreforma e as pressões da escolástica tradicional jamais deixariam Santa Teresa D’Ávila ver em seu próprio semblante a iluminação da Imortalidade, mas muitos de seus contemporâneos viam com maus olhos o que não deixava de ser um visionarismo da Santa.

As aparições de Deus, tidas por muitos de seus superiores como manifestações do demônio, suscitavam-lhe tamanho furor que a Santa sentia-se mortificada após este enorme deslumbramento, e via no cilício e na punição da carne culpada uma forma de atenuar minimamente o profundo desolamento provocado pelo retorno à realidade e à consciência da distância do mundo terreno do céu: “Quando isso se dá muito forte, parece que se aplaca um pouco, ao menos a alma busca algum remédio – porque não sabe o que fazer – com algumas penitências. E não se sentem mais, nem causa dor derramar sangue do que se o corpo já estivesse morto. Busca modos e maneiras de fazer algo que sinta pelo amor de Deus (...)”⁶².

É possível traçar uma analogia entre a violência sacrificial de entrega de Santa Teresa a Deus, mortificada porque não se sentia suficientemente digna da graça que Deus lhe proporcionava, e uma certa tendência na poesia de Cruz e Sousa de se representar o artista como um sujeito que deve sacrificar-se e padecer de dores – até num sentido cristológico – para que se realize esteticamente da maneira devida. Este tópico, de alguma maneira, relaciona-se também com o sentimento de culpabilidade cristã que mencionamos no segundo capítulo e que é parte da tragicidade órfica da condição do poeta moderno: deseja assenhorear-se de sua obra e tornar-se agente e criador, mas não consegue se livrar de um sentimento de ilegitimidade deste ato de criação, que, de certa maneira, o condena à anatematização, por não aceitar a criação divina e sua condição de “criatura” perante a figura de Deus.

Em outras passagens da obra de Cruz e Sousa, Santa Teresa D’Ávila parece representar uma espécie de “patrona” da arte cujo real significado só pode ser

⁶² Ver *Livro da vida*. Penguin Companhia das Letras: 2010, cap.29 (12).

compreendido poeticamente por aqueles que dedicam sua vida a questões estéticas. Em “Seráfica”, de *Evocações*, a Santa é descrita como “aparição simbólica” e suscita uma hiperestesia dos sentidos e das sensações. Sua caracterização também apela para uma sensualidade interdita e amaldiçoada no estilo das representações das mulheres-harpiais baudelairianas e seu desejo de arrancar com as garras o coração do poeta. Este trecho, por exemplo, destaca a situação aporética da Santa, espécie de divindade de aura erótica e sedutora, mas que paradoxalmente permanece virgem e interdita a seus admiradores, o que lhe confere ainda maior atmosfera de mistério, tornando-se mesmo um *leitmotiv* de criação poética e causando funda impressão nos Estéticos:

O perfume e a radiação da sua cabeça majestosa, astral, não fascinavam, não atraíam apenas, mas idealizavam sempre – como se a Seráfica fosse a Aparição simbólica, surgindo de um fundo lívido de lua, uma Santa Teresa, bela e ascética nos cilícios da religião do Amor, amortalhada na castidade das açucenas e lírios...

A alma dos Estéticos, dos curiosos Emocionados, se deslumbrava em êxtases de ocasos ao ver-lhe a aristocrática esveltez monjal, os grandes olhos negros e magoados, de beleza deífica, os ondeados cabelos tenebrosos e a boca purpurejante, anelante, letárgica, ligeiramente golpeada de um travor enervante de volúpia dolorosa... (SOUSA: 1995, p.525)

Podemos destacar muitos elementos neste trecho. Em primeiro lugar, o fato de que, embora descrita como “bela e ascética”, Santa Teresa brota sob o fundo místico da lua nos “cilícios da religião do Amor”. A maiúscula, alegorizante ou não, certamente destaca o caráter de profundo erotismo que se liga à biografia e à obra da Santa e que, naturalmente, foi mal compreendido no século XVI. Já mencionamos anteriormente como seu companheiro reformador do convento de São José de Ávila – João da Cruz - foi obrigado a escrever comentários explicativos no estilo tradicional escolástico para tornar sua obra poética menos passível de ambiguidades interpretativas de cunho sexual. De fato, a experiência do “êxtase místico” em Santa Teresa D’Ávila, que representa o ápice de elevação espiritual mediante sucessivos graus de oração e contato íntimo com Deus, é tão passível de leituras investigativas sobre afinidades entre erotismo e espiritualidade que povoou o imaginário cultural do Ocidente durante muito tempo: da escultura barroca de Bernini ao seminário lacaniano sobre o gozo feminino, o *homo literatus* parece muito intrigado pela vida e obra dessa controversa figura da mística espanhola moderna. Sobre uma de suas visões mais impressionantes, a Santa descreve numa famosa passagem de seu *Livro da vida*:

Quis o Senhor que eu tivesse algumas vezes esta visão: eu via um anjo perto de mim, do lado esquerdo, em forma corporal, o que só acontece raramente. Muitas vezes me aparecem anjos, mas só os vejo na visão passada de que falei. O Senhor quis que eu o visse assim: não era grande, mas pequeno, e muito formoso, com um rosto tão resplandecente que parecia um dos anjos muito elevados que se abrasam. Deve ser dos que chamam querubins, já que não me dizem os nomes, mas bem vejo que no céu há tanta diferença entre os anjos que eu não os saberia distinguir. Vi que trazia nas mãos um comprido dardo de ouro, em cuja ponta de ferro julguei que havia um pouco de fogo. Eu tinha a impressão de que ele me perfurava o coração com o dardo algumas vezes, atingindo-me as entranhas. Quando o tirava, parecia-me que as entranhas eram retiradas, e eu ficava toda abrasada num imenso amor de Deus. A dor era tão grande que eu soltava gemidos, e era tão excessiva a suavidade produzida por essa dor imensa que a alma não desejava que tivesse fim nem se contentava senão com a presença de Deus. Não se trata de dor corporal; é espiritual, se bem que o corpo também participe, às vezes muito. É um contato tão suave entre a alma e Deus que suplico eu a sua bondade que dê essa experiência a quem pensar que minto⁶³.

Esta representação de Santa Teresa D'Ávila como espécie de patrona da arte também aparece em *Missal* como imagem clímax de toda uma atmosfera mística cuidadosamente construída desde o primeiro o parágrafo no poema “Dias Tristes”. O poema se inicia com a afirmação do humor melancólico do sujeito lírico, que se opõe ao quadro alegre e colorido da natureza ensolarada, conforme podemos visualizar no tom lamentoso do primeiro parágrafo: “Apesar do Sol, que imensa tristeza para certos seres, que dias tristes, esses de uma melancolia de dolorosa névoa (...) (Ibidem., p. 487)”.

No segundo parágrafo, o sujeito poético destaca como os aspectos solares e os ruídos alegres da Natureza lhe causam fundas impressões melancólicas, destacando que esta é uma reação característica das almas “contemplativas” e “nômades”. Curiosamente, mais adiante, há uma conexão entre a melancolia do sujeito lírico em suas divagações contemplativas e uma inclinação para fantasias luxuriosas. Já mencionamos como na Idade Média um dos desvios morais do sujeito atrabiliário era a excessiva inclinação para a sexualidade: “Mergulhado o espírito na onda profunda de desejos irresistíveis, como numa intensa e luxuriosa paixão, os aspectos que se lhe manifestam na Natureza são amargos, atravessados dessa pungência aflitiva, dessa magoante desolação e atormentadora ironia que há na essência de todas as cousas e ideias.” Destaco no excerto a possibilidade de que o sujeito lírico enxergue a Natureza como “inimiga”, uma postura própria do sujeito moderno que tenciona afirmar-se como sujeito criador que subverte o modelo mimético aristotélico tradicional, conforme mencionei no primeiro capítulo.

⁶³Extraído do *Livro da vida*. Cap.29 (13).

Gostaria de retornar ainda ao segundo parágrafo, para me deter em algumas escolhas vocabulares que são fecundas para a discussão deste trabalho:

Os ruídos todos, o esplendor da luz, convergindo em foco para o coração, deslumbram, fascinam de modo tal e tão profundamente, que o abatem, infiltrando-lhe essa tristeza infinita que se não define e que está, como um fundo de morbidez, nas almas contemplativas e nômades, que vão armar a sua tenda nas desconhecidas e longínquas paragens abstratas do Pensamento.

“Nômade” aqui provavelmente se refere mais à espécie do *homo literatus* que dedica toda a sua preocupação e energia vital a questões estritamente estéticas e do domínio da idealidade que a um nomadismo da “vida ativa” propriamente, haja vista que o “noviciado divino” que Cruz e Sousa define para os verdadeiros artistas consiste na reclusão e no distanciamento das questões mundanas extra-literárias. Poderia se aplicar também às viagens espirituais de Santa Teresa D’Ávila no afã de travar contato íntimo com Deus no interior de sua alma. Já o atributo de “alma contemplativa”, malgrado as constantes analogias de Cruz e Sousa entre a Santa e o poeta recluso, serve apenas parcialmente. Apesar do caráter individualista da *devotio* moderna empreendida por Santa Teresa e seus pupilos reformadores, Teresa, se sofria com a melancolia, não parece ter sido tragada pela acídia, pois dedicou a vida ativa a obras religiosas e à fundação de vários conventos.

Cabe também observar que, conquanto o tom do poema seja elogioso da melancolia como humor distinto de personalidades intelectuais excepcionais e hipersensíveis, Santa Teresa, que viveu outro contexto histórico-cultural, estava cônica de que a acídia podia ter efeitos danosos para os místicos e afastar os devotos de Deus.

Não podemos esquecer das reflexões ficinianas que datam do século XVI e definem as possibilidades em que pode se inscrever a personalidade artística e notória do indivíduo melancólico, que deve conter sua *hýbris* e suas paixões. Por isso, ao falar de sua relação com Deus, Santa Teresa, no livro das *Moradas*, faz a ressalva de que esta “dor deliciosa” “não é efeito proveniente da natureza, nem causada por melancolia, nem tampouco ilusão do demônio ou da imaginação⁶⁴”. Num ainda remanescente imaginário do medievo, é verdade que a *hýbris* melancólica se ligaria ao excesso imaginativo e a imagens fantasmáticas de origem demoníaca.

No parágrafo final do poema, o sujeito poético observa que toda a suntuosidade e pompa de um ritual católico é capaz de agudizar seu sentimento de tristeza e lhe causa

⁶⁴ Ver *As moradas do castelo interior*. São Paulo: 2016, É Realizações Editora, cap.II.

funda impressão nos “nervos”. Outra vez aparece, portanto, na poesia de Cruz e Sousa, o tema do artista como alguém dotado de uma hipersensibilidade dos sentidos e do intelecto. A menção a Santa Teresa é o clímax da atmosfera mística construída ao longo de todo o poema:

Mas, esses dias tristes, as horas, os momentos desses nevoeiros d’alma, tão densos, tão cerrados, nascem apenas de uma Visão que se adora, que nos abre inefavelmente os braços, que o espírito ama no seu recolhimento, na sua cela sombria e muda! Essa Visão seráfica, nervosa, histérica, ideal – a Santa Teresa mística da Arte (SOUSA: 1995, p. 489).

É interessante que se trate de uma “Visão”, afinal, o visionarismo é um dos elementos que caracterizam o sujeito saturnino. Já vimos como o exagero imaginativo é também um elemento comum das descrições patrísticas medievais do quadro da acídia. Também é interessante que a própria Santa Teresa tenha se tornado conhecida devido a suas visões milagrosas da figura de Deus – e, sobretudo, pela *hybris* erótica do anjo da seta de fogo. Às visões de Teresa seus superiores não davam credibilidade e atribuíam os eventos ao demônio.

Também é importante ressaltar que a Santa é descrita, além de como “seráfica”, como “nervosa, histérica”. A suposta “histeria” e “nevrose” de Santa Teresa provavelmente fazem referência ao descrédito com que suas visões eram tratadas e também ao suposto “desvio sexual” que Cruz e Sousa lhe atribui no poema em prosa “Intuições”.

Estes desvios de Santa Teresa imprimem à sua figura o exagero e o delírio nevróticos que são pontos-chave de comparação entre a Santa – e sua personalidade mística um tanto quanto singular – e o excepcional artista hipersensível dedicado ao “noviciado divino” da arte, de que, com todo o perigo que se corre ao fazer afirmações que versam sobre a empiria da pessoa do autor, Cruz e Sousa era uma figura arquetípica. Este excerto serve para complementar as evidências da minha hipótese de que a “histeria” e os “desvios sexuais” de Santa Teresa são o principal ponto de tangência entre a figura da Santa e a figura do “desviado”, “decadente” e “nevrótico” poeta Cruz e Sousa, cujo ato de criação depende de um “desregramento de todos os sentidos” e provavelmente poderia ser descrito pelo quadro sintomático de Gavita durante seus acessos de insânia.

As representações de Santa Teresa D’Ávila podem se ligar de maneira mais ampla a uma tendência da poesia souseana de atribuir a representações de figuras femininas o caráter de divindade e uma carga de erotismo que impacta diretamente a

produção da poesia, espécie de elemento inspirador que impulsiona o ato de criação poética e seu transe extático/ desregramento dos sentidos. Isto fica bastante visível no poema “Regina Coeli”, de *Broquéis*, em que a figura feminina retratada não é a Santa, mas a própria Virgem Maria. A princípio, *Regina Coeli* é expressão que define a “Rainha do Céu”, mãe de Deus, e, portanto, sacra e pura. É desta maneira que Cruz e Sousa começa a descrevê-la nas primeiras estrofes de seu poema-oração:

Ó Virgem branca, Estrela dos altares,
Ó rosa pulcra dos Rosais polares!

Branca, do alvor das âmbulas sagradas
E das nêveas camélias regeladas.

Das brancuras da seda sem desmaios
E da lua de linho em nimbo e raios.

Regina Coeli das sidéreas flores,
Hóstia da Extrema-Unção de tantas dores.

Gradativamente, porém, a descrição da Rainha dos Céus vai se distanciando de atribuições honoríficas próprias da ritualística católica convencional. E, se, por um lado, a Virgem Maria é descrita no poema como “Água Lustral que o meu Pecado asperge...”, e, portanto, tem seu caráter de santidade e purgação destacados, os pedidos que se seguem nas estrofes seguintes estão bem distantes do que uma liturgia tradicional associaria ao poder sacro de Maria:

Ah! faz surgir, que brote e que floresça
A Vinha d’ouro e o vinho resplandeça.

Pela Graça imortal dos teus Reinados
Que a Vinha os frutos desabroche iriados.

Que frutos, flores essa Vinha brote
Do céu sob o estrelado chamalote.

A reivindicação de uma colheita favorável e da fertilidade, de fato, muito se distancia do que uma oração tradicionalmente católica reivindicaria de Maria e se aproxima muito mais das preces dirigidas às divindades femininas da Antiguidade pagã greco-romana, das quais Cibele, que garantia a fertilidade das terras, era um exemplo (lembrando que aqui a ideia de fertilidade e sucesso nas colheitas associava-se a cultos em que a própria fertilidade humana era celebrada sob a forma de uma sexualidade abertamente experimentada). Esta dimensão da divindade representada no poema fica

mais fácil de observar pela menção à Vinha, que pode ser remetida ao imaginário mítico construído em torno do Deus Dioniso, do Vinho, da fertilidade, e cujos cultos estavam associados a práticas orgiásticas de total “desregramento dos sentidos”.

Não por acaso o culto dionisíaco deveria ocorrer à noite, numa dimensão subterrânea da Hélade regida por homens cultos, marcados pela temperança e racionalidade cuja figura mítica mentora era Apolo. A fertilidade de Cibele e a exaltação dionisíaca recordam-nos do excerto de “Intuições” em que é dito que a “alegria” que o artista pode possuir é a da “serenidade cor de rosa da face de Cibele branca surgindo dentre lírios”.

O cume deste desvio da liturgia católica tradicional se dá na estrofe seguinte, em que o sujeito lírico pede à *Regina Coeli* “Que a luxúria poreje de áureos cachos/ E eu um vinho de sol beba aos riachos”. Já aqui é impossível não reconhecer a referência ao imaginário pagão e ao vinho dionisíaco. Também podemos intuir que os áureos cachos de que a luxúria pode porejar evocam a imagem do deus Eros. Isto pode se relacionar diretamente com o tema da “nevrose” e da concepção do poema como um ato de transe extático e de semi-insconsciência.

A insistência nas representações de divindades femininas sempre marcadas pela histeria, pela nevrose, por um desvio sexual inspirador pode se associar diretamente ao que o filósofo germânico Walter Schubart intitula *l’extase gènesiaque* (numa tradução livre, “êxtase da criação”, “êxtase genesíaco”). Sobre o início da vida religiosa na história cultural da Europa ocidental, ele afirma que “na aurora das culturas reinava a fêmea, mistério e frisson das origens”:

(...) Les secrets de la maternité, la source intarissable du devenir, le mystère de la naissance et de la création le captivent. Telle est l’expérience originelle que j’appellerai l’extase gènesiaque. Elle est à l’origine des expressions féminines de la création et de la conception féminine de l’éternité. (...) Cette extase défie non le rude plaisir sexuel, mais la source jaillissante, tumultueuse, de toute vie, l’origine mystérieuse de toutes choses. Cette extase gènesiaque relève du sentiment religieux. (...) (SCHUBART: 1972, p. 27-28).

Os segredos da maternidade, a fonte inesgotável do devir, o mistério do nascimento e da criação lhes cativa. Esta é a experiência original que eu nomeei “êxtase genesíaco”. Ela está na origem das expressões femininas da criação e da concepção feminina da eternidade (...) Esse êxtase deifica não o rude prazer sexual, mas a fonte tumultuosa que jorra de toda a vida, a origem misteriosa de todas as coisas. Esse êxtase genesíaco eleva o sentimento religioso. (...)

O autor esclarece em seu livro *Éros et religion* que a dominação da Hélade pelos romanos e a chegada do cristianismo afastaram cada vez mais a dimensão do sagrado

deste elemento feminino de origem, ligado à fecundidade e aos mistérios da maternidade. No entanto, a imagem da Deusa inimiga da esterilidade e a quem se deviam dedicar práticas de culto erótico jamais foi totalmente extirpada da cultura ocidental e sobreviveu residualmente em alguns elementos do cristianismo, dentre os quais o culto mariano. Não parece contingencial, portanto, nosso poema *Regina Coeli*, dedicado a esta ambígua Virgem Maria.

Em Cruz e Sousa, este elogio do caráter sagrado da fecundidade, da origem e da maternidade é matéria poética – a descrição do transe extático do ato de concepção do poema como uma espécie de “parto” violento é um dos exemplos. Isso aparece muito bem representado, por exemplo, no poema em prosa “Mater”, em que a violência visual e a sacralidade do parto de uma figura feminina poderiam muito bem se associar à própria sacralidade do ato violento e doloroso de criação poética:

Ela, abalada por gemidos, na dor que a dilacerava, quase desfalecia, com a mais rara expressão misteriosa nos grandes olhos, os lábios lívidos, o semblante de uma contemplatividade de martírio, transfigurada já pela angústia sagrada daquela hora, no instante augusto da Maternidade. Todo o meu ser, arrebatado por essa imensa tragédia de sacrifícios, de abnegação cristã, de heroísmos incomparáveis, sofria com o estranho ser da *Mater* toda a amargura infinita do majestoso aparato da Vida prestes a surgir do caos, da chama palpitante, prestes a irromper da treva... (SOUSA: 1995, p. 525)

É curioso que Cruz e Sousa chame este momento de maternidade – literal ou simbolicamente o ato de criação poética – como um momento de “abnegação cristã” e, ao mesmo tempo e, contraditoriamente, um “transe supremo”. A cena de parto descrita no poema em prosa parece pouco ascética e remete à virulência e sangue de um rito antigo de sacrifício e suas imagens poéticas não podem estar dissociadas de um domínio erótico – basta recordar a associação que o filósofo Georges Bataille faz entre a violência do erotismo e a violência da pira sacrificial.⁶⁵

No mesmo texto, o filósofo Walter Schubart estabelece uma diferenciação entre as antigas religiões pagãs que se pautavam na valorização da divindade feminina, que representava a ideia da maternidade, da fecundidade e do erotismo/sexualidade, das religiões da Salvação, que foram se tornando predominantes no mundo ocidental com a chegada do cristianismo e a conquista da Grécia por Roma.

⁶⁵ Ver BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

Esta oposição polariza esquematicamente um ascetismo e um puritanismo cristãos pautados numa aversão ao erotismo, que passa a ser entendido como perversão e depravação, e uma religiosidade ligada à fertilidade e de valorização do encontro erótico como ato sagrado de homenagem à Deusa. É claro que nossa leitura de Cruz e Sousa de certa maneira relativiza esta suposta dimensão “estéril” e de repulsa à sexualidade que – de acordo com Bataille – seriam características do cristianismo. A mística moderna de Santa Teresa D’Ávila e São João da Cruz, cujo contato íntimo com Deus tem nuances intensamente eróticas, funcionam como contraexemplos do ascetismo e da pureza no cristianismo. Se pensarmos na oposição entre erotismo e ascetismo do ponto de vista do trabalho poético de Cruz e Sousa e da consciência mística presente em sua poesia, isto ganha a forma de uma tensão poética.

Em “Anjos Rebelados” (de *Evocações*), o parto de Maria na narrativa bíblica é considerado uma espécie de falsificação, porque, muito distante do ideal de maternidade das antigas religiões pagãs, não se pauta na convulsão erótica e no transe extático do encontro amoroso: “Ó mãe sem nervos e sem sangue, sem estremecimentos, sem sensibilidades, sem êxtases, sem frêmitos, sem convulsões da carne na hora augusta de gerar, ah! (...) (SOUSA: 1995, p. 602)”. Para Cruz e Sousa, o parto sem a virulência do sacrifício e sem a convulsão erótica está distante da “nevrose” e da “histeria”, e, portanto, não pode ser comparado ao ato de criação artística ou ao “parto do poema”.

A verdadeira “mãe”, ao contrário da *Regina Coeli* pura, seria justamente aquela que se abandona ao desregramento dos sentidos durante o ato amoroso de fecundação e cujo próprio ato de maternidade consiste num delírio (nevrótico) convulsivo. Para pensar o desregramento de todos os sentidos e a nevrose como elementos fundamentais da vida do poeta, podemos evocar novamente as reflexões de Schubart, quando se refere às religiões da maternidade e da natureza, e, portanto, do “êxtase da criação”: “(...) *La religion de l’extase génésiaque se manifeste dans l’irruption énivrante des puissances créatrices du cosmos. Dans cette religion le pécheur c’est l’ascète, le chaste, le fidèle, le stérile.*⁶⁶(...)”. A ambiguidade da condição do poeta se dá, em Cruz e Sousa, num artista que precisa se desvencilhar do mundo, recolher-se e dedicar-se asceticamente apenas à poesia, mas cujo ato de criação, paradoxalmente, depende de um delírio extático-nevrótico.

⁶⁶“(…) A religião do êxtase genesíaco se manifesta na irrupção embriagada das potências criativas do cosmos. Nessa religião o pecador é o asceta, o casto, o fiel, o estéril”. (...)

A própria Antiguidade Pagã experimentou essa ambiguidade de certa maneira, com duas Hélades, uma diurna e uma noturna, uma voltada para a racionalidade, a Filosofia e a temperança; a outra, noturna, do êxtase, da *hýbris* e da convulsão amorosa das bacantes. Cada uma delas miticamente simbolizada nas figuras antitéticas de Apolo e Dionísio, ou de Atenas e Dionísio – e em suas respectivas relações opostas com a Maternidade:

(...) Le miroir et le symbole de la religiosité grecque ce n'est pas Dionysos, le dieu des femmes, mais Athéná, surgie sans mère, de la tête de Zeus, comme Eve de la côte d'Adam. Dionysos, bien qu'il soit de sexe masculin, est des profondeurs ténébreuses du giron féminin – le dieu phallique est impensable sans référence à ce giron maternel. Aussi l'appelle-t-on *Bimèter*, celui qui a deux mères. Athéna sans mere, Dionysos avec deux meres – ainsi s'exprime l'opposition irréductible entre l'Hellade et l'Orient, entre la religion de l'homme et celle de la femme (SCHUBART: 1972, p. 54).

O espelho e o símbolo da religiosidade grega não Dionísio, o deus das mulheres, mas Atena, surgida sem mãe da cabeça de Zeus, como Eva da costela de Adão. Dioniso, embora seja do sexo masculino, é das profundezas tenebrosas da égide feminina – o deus fálico é impensável sem essa égide feminina. Também é chamado de *Bimèter*, aquele que tem duas mães. Atena sem mãe, Dioniso com duas mães – assim se exprime a oposição irreduzível entre a Hélade e Oriente, entre a religião do homem e a religião da mulher.

Na esteira destas reflexões, Santa Teresa D'Ávila mostra-se muito distante da escolástica tradicional. Sua tendência reformadora contava com uma nova *devotio* que se voltava cada vez mais para questões de espiritualidade interior, como se fosse possível encontrar Deus sondando a interioridade subjetiva e perfectibilizando-se espiritualmente, até atingir um êxtase de contato íntimo, para o desespero da instituição Igreja e da normatividade das religiões da “salvação” em geral, já que o erotismo e a sexualidade feminina imiscuem-se em sua *devotio*. Esta inflexão nos convida a pensar como as insistentes representações poéticas de Santa Teresa D'Ávila na obra de Cruz e Sousa insinuam uma relação intensa entre poesia e erotismo no domínio da linguagem.

No campo das interfaces entre arte e erotismo, é interessante para nossas discussões evocar as associações que a filósofa Eliane Robert de Moraes estabelece entre as ideias surrealistas sobre linguagem e a concepção batailliana de erotismo, a fim de construirmos um contraste com o imaginário poético simbolista de Cruz e Sousa. Resumindo o pensamento de Bataille, ela afirma que: “Bataille propõe que “o sentido do erotismo é a fusão, a supressão dos limites”, inscrevendo a atividade erótica nos domínios da violência. À fusão dos corpos corresponde a violação das identidades: dissolução de

formas constituídas, destruição da ordem descontínua das individualidades. (...)” (MORAES: 2012, p.50).

O próprio Bataille assumiria o quanto as suas reflexões sobre o erotismo são fecundas para pensar o funcionamento da poesia e da linguagem poética, afirmando, no parágrafo final da sua introdução a *O erotismo*, que “A poesia conduz ao mesmo ponto que cada forma do erotismo, à indistinção, à confusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, nos conduz à morte e, pela morte, à continuidade (...)” (BATAILLE: 2014, p.48). Bataille demonstra a mistura e confusão de objetos distintos na poesia com um excerto do poema “*L’eternité*”, do jovem Rimbaud, em que as imagens poéticas do mar e do sol se fundem.

Quando reflete sobre a importância do erotismo para as reflexões poéticas da vanguarda surrealista, Eliane Robert de Moraes menciona que a imagem emblemática de Lautréamont, presente nos *Chants de maldoror* – a famosa comparação “belo como... o encontro fortuito de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação” é interpretada de maneira erótica por André Breton, que sugere que o guarda-chuva só poderia representar o homem e a máquina de costura a mulher. A mesa de dissecação equivaleria à cama, “equivalente geral da vida e da morte” (apud MORAES; 2012, p. 48).

Mas a filósofa nota que há uma diferença significativa entre a forma pela qual os surrealistas concebem o erotismo e a erótica batailliana. Ela observa que André Breton acusa Bataille de “baixo materialismo”, afinal, Bataille se atém no lado destrutivo do erotismo, encarando sua dimensão de corrupção com espanto, como se o ato de amor representasse uma nostalgia dos antigos rituais de sacrifício. Esta dimensão mórbida do erotismo está distante da ideia surrealista do “amor recíproco”. Neste sentido, a erótica batailliana e sua ênfase no caráter destrutivo, mórbido e sacrificial do ato de amor está até mais próxima da dicção poética de Cruz e Sousa do que da dos surrealistas do século XX.

Conforme mencionamos, a *mater souseana* pressupõe o desregramento de todos os sentidos num delírio convulsivo erótico, nevrótico, violento, análogo ao gozo. Em contrapartida, toda a poesia de Cruz e Sousa – já discutimos algo a este respeito nos capítulos anteriores – e a própria ideia de que se tornar artista é um ato de noviciado divino marcado por uma devoção monástica demonstram uma consciência mística cristã e a culpa pela experiência erótica. É por este motivo que em “Lésbia” a representação da mulher interdita e sedutora vem acompanhada de pavor. Existe, em Cruz e Sousa, um

ideal de pureza que atormenta a própria condição existencial do poeta, cujo ato convulso de criação, ao mesmo tempo dignitário devido a uma possessão análoga à presença espiritual de um deus no corpo do artista, é marcada pelo rebaixamento da entrega à violência e vileza do erotismo. Assim, ambigualmente, o poeta torna-se, no ato de composição, “exaltado” e “rebaixado”, alguém que encena com frequência as experiências de ascensão e de Queda.

Ainda refletindo sobre a experiência de “êxtase místico” e “transe”, soa quase anedótico, mas ao mesmo tempo profundamente inspirador que o teólogo e monge beneditino francês Ghislain Lafont, em artigo intitulado *A experiência espiritual e o corpo*, traga como exemplo de genuína experiência espiritual (ou mesmo êxtase místico – adendo nosso), o testemunho de Maurice Herzog, um dos primeiros alpinistas a escalar o Himalaia. Sobre o desfecho de sua empreitada Herzog observa:

Sinto-me arrebatado por algo novo, insólito. Tenho impressões muito vivas, estranhas, jamais sentidas antes sobre uma montanha.
Há algo de irreal na percepção do meu companheiro e daquilo que me circunda [...].
Uma ruptura imensa me separa do mundo. Movo-me em um ambiente diferente: desértico, sem vida, seco. Um ambiente fantástico, no qual a presença do homem não está prevista, e provavelmente sequer seria desejável. Desafiamos uma proibição, ultrapassamos a desaprovação, e mesmo assim subimos sem medo. O pensamento da famosa escada de Teresa d’Ávila toma conta de mim. Sinto o coração apertado (apud LAFONT: 1983, p.12).

A menção à “escada” de Santa Teresa provavelmente sugere as várias etapas de oração e contemplação mística para aproximar-se de Deus que a Santa descreve em suas obras *Castelo Interior* (ou *Moradas*) e *Caminho da Perfeição*, mas cuja etapa final aparece descrita com maior grau de detalhamento na sua autobiografia recolhida pela Inquisição. O êxtase de Santa Teresa, em verdade, consiste no clímax de um contato íntimo com a presença de Deus que a Santa apresenta com algum didatismo em seus livros para suas irmãs carmelitas, mas que evidentemente não era muito bem visto no contexto de Contrarreforma que se passava na Espanha – acontecimento que também levaria à prisão de seu companheiro reformador São João da Cruz. O desfecho do poema “Ângelus” que analisei no início desse capítulo me leva a pensar que Cruz e Sousa possuía algum conhecimento da obra dos místicos espanhóis ou que, pelo menos, havia alguma afinidade entre o “êxtase místico” experimentado por Santa Teresa de Jesus ao chegar no ápice de sua viagem espiritual e a “nevrose” inspiradora do ato de criação poética.

A nevrose extática de Santa Teresa também era visionária e lhe rendeu reprovações de seus superiores. Embora em constante tensão consigo mesma e com o fato de ser desacreditada, Santa Teresa não parecia querer comedir suas visões fantásticas e sobrenaturais. Indubitavelmente era uma personalidade que Ficino teria considerado distinta – e, portanto, vitimada em algum nível pela bile negra – e que, contudo, não parecia disposta a desistir de sua *hýbris* mística. Assim, num trecho de sua autobiografia que se tornou bastante famoso, Santa Teresa D’Ávila descreve a experiência do êxtase místico de uma maneira que muito nos convida a pensar na teoria platônica do “furor divino”. No entanto, assim como a “nevrose” de Cruz e Sousa, a correspondência entre o “êxtase de Santa Teresa” e a teoria platônica do “furor divino” não se dá de maneira imediata e esquemática, já que está bastante distante da temperança e racionalidade da Hélade apolínea.

Neste ponto, a ideia de Bataille de que o cristianismo seja uma religião marcada pela assepsia e pelo repúdio ao erotismo torna-se um pouco questionável. Não sendo a mística cristã um monólito, as experiências místicas de Santa Teresa e São João da Cruz são de um arrebatamento profundo e intensamente sexual e se diferenciam da ritualística católica mais convencional. Este excesso na experiência do contato com amor Divino se aproxima da experiência erótica e, por isso mesmo, pode ser equiparado ao ato de composição “nevrótica” do poeta possesso.

O lado trágico do poeta cuja criação nevrótica é um ato de possessão e transe, porém, é não poder radicalmente viver a experiência espiritual de Santa Teresa D’Ávila – e isto porque, para Cruz e Sousa e para os poetas modernos, o Infinito transcendente não passava de um desejo e uma hipótese. O elemento de dúvida, a insurgência da ruína e a onipresença da morte sempre confrontam o poeta com a possibilidade de ter sua obra extinta juntamente com seu legado.

Levando em consideração esta reflexão sobre a condição trágica do poeta moderno, podemos lançar mão do primeiro poema de *Broquéis* – “Antífona” – para concluir esta discussão sobre erotismo e linguagem:

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

O poema conta com a repetição da palavra “Formas” com maiúscula, para destacar a sacralidade das formas poéticas, que são comparáveis às formas eróticas de Virgens e Santas:

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

São Formas cristalinas e puras, musicais e sugestivas, ao mesmo tempo extáticas, oriundas do furor do poeta e de sua nevrose:

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

Mas, malgrado o desejo do poeta, as Formas cristalinas e puras são oriundas de trabalho humano. O desejo de onipotência órfica do artista não é maior que o encontro abrupto com real. O artista não pode ser maior que a passagem do tempo nem impedir que o poder do tempo aniquile o *harmonium*⁶⁷ ideal do poeta. Assim, funda-se o insolúvel embate entre as Formas Poéticas e o Tempo. Deste embate resulta a consciência do fracasso e a subserviência de tudo à soberania da Morte:

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...

⁶⁷ Ver capítulo 2.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre o estágio de iniciação poética – parte inicial do processo de construção de uma carreira – Lipking observa que se parece de muitas maneiras com as cerimônias religiosas de iniciação descritas pelos antropólogos, com algumas diferenças: “é o próprio poeta que estabelece os termos do seu ritual de provação; e a grande maioria dos aspirantes não sobrevive a ele (LIPKING: 1981, p.9)⁶⁸”.

Descrevendo este princípio de construção de uma carreira poética com estas palavras, Lipking acaba por suscitar a impressão de que, malgrado o abismo entre o *harmonium* desejado e a efetividade da obra que o poeta produz, existe um certo triunfo de Orfeu sobre o mundo. Esta impressão poderia se tornar ainda maior quando Lipking dá indícios de que ele mesmo compartilha de uma crença no mito cultural do poeta como alguém “distinto” da vulgaridade da turba, espécie de semideus, já que, embora os poetas “compartilhem de muitas características humanas”, “o grande poeta” diferencia-se por, como um herói trágico, “fazer seu próprio destino” com seus poemas. Este trabalho demonstra, paradoxalmente, como a tentativa de Cruz e Sousa de recuperar a ancestralidade sacra da figura do “vate” esbarra sempre na impotência do poeta moderno diante das leis naturais do Tempo e da Morte, e mesmo na impossibilidade de o poeta afirmar seu lugar social na normatividade do mundo moderno.

Ao descrever a trajetória do poeta como um *noviciado divino*, Cruz e Sousa deseja afirmar o lugar do artista como o predestinado que imprime sua marca no mundo pela Eternidade, e que, como um místico, tem uma espécie de missão a cumprir, um legado para deixar à cultura. Em contrapartida, o próprio poeta depara-se, com frequência, com a descrença na onipotência das palavras, o que lhe suscita o desespero agônico e a crise melancólica. As duas últimas estrofes de “Tortura Eterna”, que - espelho que de maneira muito estratégica - foi escolhido por Cruz e Sousa como o soneto final de *Broquéis*, encenam este jogo de ascensão e queda do poeta de maneira pungente:

Que tu 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!

⁶⁸ (...) it is the poet himself who sets the terms of his ritual ordeal; and the great majority of aspirants do not survive it (...).

O poeta admite a incapacidade da palavra poética de imprimir-se na Eternidade e erigir-se como um monumento da cultura, e reflete mesmo sobre a insuficiência da linguagem para o ato de tradução da “experiência simbólica” intraduzível, porque inefável – no instante de deslize entre a palavra e a coisa algo se perde irreparavelmente, sobretudo se se tratar da tentativa de representação de uma experiência espiritual íntima e subjetiva.

Contudo, ao contrário da radicalização do silêncio efetuada, de um lado, por Mallarmé, com suas experiências com a linguagem, e, do outro lado, por Rimbaud, com a própria desistência da escrita e a decisão de finalmente “viver”, de acordo com comparação sobre as vidas (e as mortes) dos poetas construída pela crítica Svetlana Boym (1991), Cruz e Sousa dramatiza os problemas da linguagem de uma maneira tão musical (ritualística?) que quase leva as palavras a uma implosão.

É no domínio da implosão da linguagem e da mais radical experiência estética, de modo que a palavra poética perde toda a sua dimensão referencial e se torna uma música semelhante a um ritual antigo, que foi possível ratificar a semelhança entre o ato de criação poética e o transe místico. Neste sentido, as ideias estéticas de Robert Graves em *A Deusa Branca*, apesar da distância temporal com relação a Cruz e Sousa, são bastante fecundas para pensar o que caracteriza a linguagem da “verdadeira poesia” e do “verdadeiro poeta” para os dois autores, já que Graves não esconde as raízes mítico-mágicas de seu pensamento e acredita estar a verdadeira linguagem da poesia associada a antigos rituais de homenagem à Deusa Tríplice.

As várias etapas deste trabalho constituíram uma tentativa de investigação sobre a figura do poeta na literatura de Cruz e Sousa, sobre como a “vida do poeta” é representada nesta obra e sobre as possíveis analogias entre a experiência religiosa do êxtase e o ato de composição poética souseano. Iniciei esta trajetória a partir da análise da repetição da palavra “nevrose” na poesia do autor, para investigar que tipo de ressignificação Cruz e Sousa efetua ao atribuir tom dignitário ao que então era considerado um quadro patológico. Esta parte da pesquisa conduziu à conclusão de que esta reapropriação da “nevrose” pelo poeta catarinense, entendendo como virtude poética uma enfermidade abominada pela medicina psiquiátrica finissecular, era uma forma de localizar o poeta decadente como uma voz dissonante de seu tempo histórico. Em seguida, tentei construir uma breve narrativa da história da melancolia na cultura, que serviu à

confirmação da hipótese de que a “nevrose” fosse uma espécie de “melancolia” ressignificada pelo repertório médico oitocentista.

No segundo capítulo, tentei construir uma leitura do longo poema “Intuições”, a fim de investigar tanto a vida do poeta que emana apenas da poesia de Cruz e Sousa quanto as fronteiras entre a poesia e a vida para um poeta que entendia a vocação artística como uma espécie de devoção sacerdotal. Vimos como a altivez aristocrática da linguagem de sua poesia parecia invadir até mesmo a performance diária do homem empírico e sua forma de relacionar-se seletivamente com as pessoas.

Por fim, no último capítulo, ao comparar a descrição do ato de composição poética por Cruz e Sousa com a descrição da experiência de “êxtase” de Santa Teresa D’Ávila, foi possível confirmar a minha hipótese de que os domínios das etapas da produção do poema e das etapas de elevação espiritual são bastante afins na obra souseana. Na poesia de Cruz e Sousa, tudo se passa como se o ato de composição poética dependesse de um instante “nevrótico” de possessão e arrebatamento de intenso furor erótico, tal qual o “êxtase de Santa Teresa”.

Uma diferença fundamental, porém, se impôs. Embora o caráter de *hýbris* do discurso erótico-religioso de Santa Teresa muito se aproxime da *hýbris* da linguagem defendida por Cruz e Sousa, que prefere a dicção nevrótica do arrebatamento dos sentidos e recusa toda forma de “controle do imaginário”, entre o poeta e o místico existe o abismo da “dúvida”. Enquanto Santa Teresa D’Ávila muito provavelmente estava convicta de que após a Morte aguardava-lhe a comunhão com Deus, a “vida do poeta” representada pela obra de Cruz e Sousa subordina-se a uma intensa angústia, porque combina o desejo de elevação espiritual com uma dúvida constante sobre a existência de um Infinito transcendente.

Na dúvida acerca da existência de um Infinito transcendente, tópico recorrente na poesia de Cruz e Sousa, também se inscreve a dúvida do poeta sobre o destino de seu legado literário. Assim, na sua gigantesca capacidade de converter “a experiência em uma visão”, Cruz e Sousa, embora devolva a linguagem ao seu “eletrismo nervoso”, faz com que esta mesma linguagem vibre no ritmo da “música da morte”.

BIBLIOGRAFIA

Livros de Cruz e Sousa:

CRUZ E SOUSA, J. da.; VÁRZEA, Virgílio. *Tropos e Fantasias*. Desterro: Tipografia da Regeneração, 1885.

_____. *Missal*. Rio de Janeiro: Magalhães & CIA, 1893.

_____. *Broquéis*. Rio de Janeiro: Magalhães & CIA, 1893.

_____. *Evocações*. Rio de Janeiro: Tipografia Aldina, 1898.

_____. *Faróis*. Rio de Janeiro: Tipografia do Instituto Profissional, 1900.

_____. *Últimos sonetos*. Paris: Ailaud & CIA, 1905.

_____. *Poesias*. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil, 1923. Organização de Nestor Victor.

_____. *Prosas*. Rio de Janeiro. Anuário do Brasil, 1924. Organização de Nestor Victor.

_____. *Obras*. São Paulo: Ed. Cultura, 1943. I: Versos (com *Poemas avulsos*). II: *Prosa*. Organização Fernando Góes.

_____. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Ed. Zélio Valverde, 1944. Organização de Tasso da Silveira.

_____. *Obras poéticas*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1945. I: *Broquéis* e *Faróis*. II: *Últimos Sonetos* mais *Inéditos e dispersos (O livro derradeiro)*. Organização de Andrade Muricy.

_____. *Obra completa*. Org., introd. e notas Andrade Muricy. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

_____. *Poesia completa*. (Introdução de Maria Helena Camargo Régis). Florianópolis: Fundação Catarinense, 1981.

_____. *Obra completa*. (org.) Andrade Muricy/ (atualiz.) Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

Sobre Cruz e Sousa

AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: ANNABLUME, 1996. (Coleção Parcours).

_____. Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire. *Travessia*, Florianópolis: UFSC, n.26 , 1º semestre, 1993.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *A noite de Cruz e Sousa. In: Outros Achados e Perdidos.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 165-184.

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira.* São Paulo. Martins Fontes, 1943.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Poesia e Vida de Cruz e Sousa.* 3. ed. Refundida aumentada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.

MEIRELES, Cecília. *O espírito vitorioso.* Rio de Janeiro. Anuário do Brasil, 1929.

OLIVEIRA, M.O. *Desejo, Interdito e transgressão na poética de Cruz e Sousa.* Tese (Doutorado em Letras Vernáculas). Faculdade de Letras – UFRJ, Rio de Janeiro. 2014.

SILVEIRA, Tasso da. *A Igreja silenciosa.* Rio de Janeiro. Anuário do Brasil, 1922.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Cruz e Sousa e Baudelaire – Satanismo Poético.* Florianópolis: UFSC, 1998.

VICTOR, Nestor. *A crítica de ontem.* Rio de Janeiro. Livr. Ed. Leite Ribeiro Marfílio, 1919.

_____. Introdução a *Obras completas* de Cruz e Sousa. Rio de Janeiro. Anuário do Brasil, 1923.

Sobre o simbolismo em geral

ASSIS, Machado de. “A nova geração”. IN: *Obra Completa* de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo.* São Paulo: Perspectiva, 1985.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite.* São Paulo: Ática, 1987.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX.* São Paulo: Duas Cidades, 1978.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro.* Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952. v. III.

TOLMATCHOV, Vassíli. In: *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental.* Org. CAVALIERE, Arlete et al. São Paulo: Humanitas, p. 15-33.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Sobre o mito cultural do poeta e a melancolia

ALCIDES, Sérgio. *Desavenças: poder e melancolia na obra de Sá de Miranda.* São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História Social: USP, 2007. (tese de doutorado)

ALCIDES, Sérgio. *Sob o signo da iconologia.* Rio de Janeiro: Topoi, set. 2001, p. 137.

BLUMENGERG, Hans. Imitação da natureza: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. In: COSTA LIMA, L. (Org.) *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 137-189.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BOYM, Svetlana. *Death in quotation marks: cultural myths of the modern poet*. London: Harvard University Press, 1991.

FICINO, Marsilio [ed. 1576a]. “*Librum de vita*” (*De vita triplici*). In: M. Ficino. *Opera*. Basiléia: Heinrich Petri, vol. I, p.493-p.572.

GRAVES, Robert. *A deusa branca: uma gramática histórica do mito poético*. Tradução de Bentto de Lima. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin Panofsky e Fritz Saxl [1964]. *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*. Paris: Gallimard, 1989.

LIPKING, Lawrence. *The life of the poet: beginning and ending of poetic careers*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1981.

PLATÃO. *Fedro-Cartas O primeiro Alcibíades*. Diálogos v.5. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1975, p. 53-55.

O’HARA, J.James. *Death and the optimistic prophecy in Vergil’s Aeneid*. Princeton University Press: 1990.

SEGAL, Charles. *Orpheus The Myth of the Poet*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, p. 1-36.

TSVETÁEVA, Marina. *O poeta e o tempo*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Âyiné, 2017.

WHITEHEAD, James. *Madness & the Romantic poet a critical history*. Oxford University Press: 2017, p. 155-178.

Outros

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica, 2014.

BATAILLE, Georges. *Teoria da religião*. Trad. Sérgio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. 7ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. 2ª ed. Barueri – São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006.

BROCHIN. “Névroses”. In: *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*. Paris: G. Masson: P. Asselin, 1878, p.738 - p.759. Série 2. Tomo 12.

COSTA LIMA, Luiz. O controle do imaginário. Razão e imaginação nos tempos modernos. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

CRUZ, San Juan de la. *Poesía*. Córdoba: El Cid Editor, 2003.

D'ÁVILA, Santa Teresa. *Livro da vida*. Penguin Companhia das Letras: 2010, cap.29 (12).

ELLIS, Peter Berresford. *The druids*. William B. Eerdmans Publishing 1995.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Nôvo Diccionário da Língua Portuguêsa*. Lisboa: Livraria Editora Tavares e Irmão, 1899.

FOUCAULT, Michel. *O nascimento da clínica*. Forense Universitária: 2004.

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset, 1972.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino*. Rio de Janeiro: 2007, Imago.

LO BELLO, Nino. *Incredible book of Vatican facts and papal curiosities*. Liguori Publications: 1998, p.135.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 29-30.

RICŒUR, Paul. La symbolique du mal. IN: *Philosophie de la volonté*. Paris: Éditions Montaigne, 1960.

RICŒUR, Paul. *O pecado original: estudo de significação*. Covilhão: Universidade da Beira Interior, 2008. RICŒUR, Paul; LACOCQUE, André. *Penser la Bible*. Paris: Éditions du Seuil, 1998.

RICŒUR, Paul. *Le mal – un défi à la philosophie et à la théologie*. Genève: Labor et Fides, 2004.

SCHUBART, Walter. *Éros & Religion*. Fayard: 1972.

VERAS, E.H.N. *A encenação tediosa do imortal pecado: Baudelaire e o mito da queda*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários: UFMG, 2013. (tese de doutorado)