

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA
LICENCIATURA EM LETRAS - PORTUGUÊS E LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA

ÉRIC ROBERTO DA PAIXÃO

APODRECIMENTOS E RESSURREIÇÕES: A DESESPERAÇÃO PELO TERRENO
E A DECISÃO PELA TRANSCENDÊNCIA EM *FARÓIS*, DE CRUZ E SOUSA

Bagé

2026

ÉRIC ROBERTO DA PAIXÃO

**APODRECIMENTOS E RESSURREIÇÕES: A DESESPERAÇÃO PELO TERRENO
E A DECISÃO PELA TRANSCENDÊNCIA EM *FARÓIS*, DE CRUZ E SOUSA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Letras – Português e Literaturas
de Língua Portuguesa da Universidade Federal
do Pampa, como requisito parcial para
obtenção do Título de Licenciado em Letras -
Português e Literaturas de Língua Portuguesa

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Vera Lúcia Cardoso
Medeiros

Bagé

2026

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

P149a Paixão, Éric Roberto da
Apodrecimentos e ressurreições: a desesperação pelo terreno
e a decisão pela transcendência em Faróis, de Cruz e Sousa /
Éric Roberto da Paixão.
75 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, LETRAS - PORTUGUÊS E LITERATURAS DE LÍNGUA
PORTUGUESA, 2026.
"Orientação: Vera Lúcia Cardoso Medeiros".

1. Literatura brasileira. 2. Análise de poemas. 3.
Mortalidade e transcendência. 4. Cruz e Sousa. I. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal do Pampa

ÉRIC ROBERTO DA PAIXÃO

**APODRECIMENTOS E RESSURREIÇÕES: A DESESPERAÇÃO PELO TERRENO E A DECISÃO
PELA TRANSCENDÊNCIA EM *FARÓIS*, DE CRUZ E SOUZA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao Curso de Licenciatura em Letras
Português e Literaturas de Língua Portuguesa
da Universidade Federal do Pampa, como
requisito parcial para obtenção do Título de
Licenciado em Letras Português e Literaturas
de Língua Portuguesa.

Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 09 de julho de 2026.

Banca examinadora:

Prof. Dra. Vera Lúcia Cardoso Medeiros
Orientadora
(UNIPAMPA)

Prof. Dra. Mariane Pereira da Rocha
(IFSUL-BAGÉ)

Prof. Dra. Cristina Arena Forli
(UNIPAMPA)



Assinado eletronicamente por **VERA LUCIA CARDOSO MEDEIROS, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 15/07/2026, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **Mariane Pereira Rocha, Usuário Externo**, em 15/07/2026, às 17:03, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **CRISTINA ARENA FORLI, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 15/07/2026, às 17:57, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2094516** e o código CRC **BBAE2B2**.

Referência: Processo nº 23100.011175/2026-67 SEI nº 2094516

A meu avô, Eli Francisco da Paixão, como
maneira de honrá-lo ainda em vida.

AGRADECIMENTOS

Ao meu santo Deus, Pai de meu Senhor Jesus Cristo, a quem bendigo por me amparar em toda e qualquer situação;

À prof.^a Dr.^a Vera Lúcia Cardoso Medeiros, pelo paciente apoio que me prestou ao longo dos dias de escrita desta monografia;

À minha esposa, Jéssica Bianchin Ribas da Paixão, pelo auxílio constante e o sacrifício diário, exercidos em muito amor;

Aos meus pais, Isaque Costa da Paixão e Marciléia Roberto Pereira da Paixão, que sempre me encorajaram no exercício dos meus talentos;

Ao meu irmão, Matheus Roberto da Paixão, por sempre se alegrar comigo e em mim;

Aos colegas de curso com os quais pude aprender e dividir conhecimento ao longo da minha jornada acadêmica na graduação;

A Claudio Sousa Pereira e Antônio Egno do Carmo Gomes, professores e autores, por terem colaborado com minha formação intelectual;

Aos meus irmãos da Igreja Presbiteriana do Brasil em Bagé, que intercederam por mim e pelo meu trabalho;

A João da Cruz e Sousa, por ter legado ao Brasil a sua poesia, que é tão singular e exuberante.

“Um sentimento que não é da Terra

E que eu mudo e sozinho vou sonhando...”

Cruz e Sousa

RESUMO

Diante de uma lacuna percebida nos estudos desenvolvidos sobre a poesia de João da Cruz e Sousa (1861-1898), grande expoente do Simbolismo brasileiro, a presente monografia intenta investigar e verificar, exclusivamente em **Faróis** (1900), duas constantes espirituais, bem como a oscilação entre ambas, as quais se fizeram perceptíveis neste livro póstumo de versos do Cisne Negro por meio de uma detida e contínua leitura realizada pelo autor deste Trabalho de Conclusão de Curso. Três poemas de **Faróis** (1900), considerados os mais representativos das constantes (a “desesperação pelo terreno” e a “decisão pela transcendência”) foram submetidos a um processo analítico que se sustenta, principalmente, em Candido (2006), Friedrich (1978) e Collot (2013). Tal embasamento permitiu a aplicação dos fundamentos do texto poético e de aspectos da lírica moderna finissecular do século XIX que garantissem a execução bem-sucedida das análises realizadas. Com o propósito de demonstrar uma profunda inserção no universo de estudos ao redor da obra de Cruz e Sousa, preliminarmente, a monografia apresenta um breve perfil biográfico do poeta simbolista catarinense, bem como um diálogo amplo com a fortuna crítica a que teve acesso o autor deste Trabalho.

Palavras-chave: Literatura brasileira; análise de poemas; mortalidade e transcendência; Cruz e Sousa

ABSTRACT

Addressing a perceived gap in the existing scholarship on João da Cruz e Sousa (1861–1898), a major exponent of Brazilian Symbolism, this undergraduate thesis investigates two spiritual constants and the oscillation between them exclusively within his posthumous work, *Faróis* (1900). Through a close and sustained reading, these constants—identified here as the "despair for the earthly realm" and the "resolve for transcendence"—were made perceptible. Subsequently, three poems from *Faróis*, considered the most representative of these thematic forces, were selected and subjected to an analytical process grounded primarily in Candido (2006), Friedrich (1978), and Collot (2013). This theoretical framework enabled the application of poetic fundamentals and aspects of late nineteenth-century modern lyricism, ensuring the rigorous execution of the analyses. Preliminarily, to demonstrate a deep engagement with the scholarship surrounding Cruz e Sousa's oeuvre, the thesis presents a brief biographical profile of the poet, alongside a comprehensive dialogue with his critical reception.

Keywords: Brazilian literature; poetry analysis; mortality and transcendence; Cruz e Sousa

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 BREVE PERFIL BIOGRÁFICO E FORTUNA CRÍTICA.....	15
2.1 Breve perfil biográfico.....	15
2.2 Fortuna crítica.....	19
2.2.1 Poesia Antecedente.....	19
2.2.2 De Missal (1893) e Broquéis (1893) em diante.....	21
2.2.3 Cruz e Sousa nas universidades.....	26
3 REFERENCIAL TEÓRICO.....	28
4 ANÁLISES DOS POEMAS E DAS CONSTANTES.....	38
4.1 A desesperação pelo terreno em “A ironia dos vermes”	38
4.2 A decisão pela transcendência em “Metempsicose”.....	45
4.3 A oscilação entre as constantes em “Luar de lágrimas”.....	49
4.3.1 Ascensão e descensão.....	50
4.3.2 Périplo horizontal e tentativa de nova ascensão.....	53
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
6 REFERÊNCIAS.....	62
7 ANEXO.....	64

1 INTRODUÇÃO

João da Cruz e Sousa (1861-1898), poeta catarinense dos fins do século XIX, é comumente considerado como o maior e mais significativo expoente do Simbolismo brasileiro, visto que obrou, ao longo dos anos de sua maturidade artística, uma poética inovadora e assombrosa, dedicada ao uso sugestivo da linguagem e à magia verbal, advinda da sonoridade reverberante e sinfônica de seus versos. Foi um artesão do verso que concebeu um virtuosismo sensorial inimitável, o qual se inaugurou com **Broquéis** (1893), desenvolveu-se em **Faróis** (1900) e progrediu em seus **Últimos sonetos** (1905), de maneira que a obra simbolista do catarinense de Desterro é composta por uma espécie de triunfo estilístico de progressão sólida e constante. No entanto, apesar de ter sido um artista de qualidade rara e de ter operado uma transformação no cenário literário brasileiro finissecular, Cruz e Sousa não logrou uma ampla apreciação de seu público leitor durante a trajetória de sua vida, enfrentando, ao invés disso, uma perseguição ativa contra a sua arte e sua pessoa, por parte de alguns autores mais reverenciados na época, e, ainda, com a indiferença de outros indivíduos, que optaram por não prezá-lo. Afora o grupo de seus amigos mais chegados, o Cisne Negro não contou com apoiadores ou críticos receptivos, conquistando apenas postumamente, já na alvorada do século XX, uma apreciação mais atenta e disposta a enxergar o teor de suas impressionantes realizações no universo da lírica brasileira.

Atualmente, contando com o reconhecimento e o prestígio de leitores, estudiosos, autores e universitários, Cruz e Sousa é frequentemente abordado e criticado positivamente no âmbito da historiografia literária especializada e, também, no seio das universidades brasileiras, sendo contemplado como um agente fecundador da modernidade poética brasileira, tal como o diz Andrade Murici, que afirma ter o Dante Negro não ter inaugurado “o Simbolismo, mas também toda a poesia moderna do Brasil” (Murici, 1995). Contudo, no tocante aos estudos que se ocupam da poética simbolista de Cruz e Sousa, percebeu-se, por meio de um levantamento efetuado no portal do Google Acadêmico, uma lacuna curiosamente inquietante: uma investigação que se ocupasse exclusivamente de **Faróis** (1900), assim como se dá com os **Broquéis** (1893) e os **Últimos sonetos** (1900), os quais são alvos majoritários de pesquisa em artigos e dissertações. Atentando-se a isso, o autor desta monografia, o qual é um poeta e um leitor assíduo da poesia do Dante Negro, bem como de outros simbolistas nacionais, tendo se ocupado com os versos do catarinense de Desterro por um período que já abrange alguns anos, decidiu se debruçar sobre os poemas de **Faróis** (1900), relendo-os

metodicamente a fim de se chegar a um objeto de pesquisa que se demonstrasse relevante e digno de um estudo denso.

O esforço deste autor produziu, então, uma hipótese acerca do que é comunicado por aqueles poemas: dentro do imbricado de **Faróis** (1900), percebe-se a recorrência de duas constantes espirituais, as quais perpassam os muitos versos simbolistas desse livro, podendo ser depreendidas pela índole da maioria dos poemas que nele constam. Nesta pesquisa, tais constantes foram nomeadas como “a desesperação pelo terreno” e “a decisão pela transcendência”, sendo que a primeira pode ser definida através do eu-lírico que se depara com a vaidade da glória e pompa terrenas, bem como com o destino doloroso e mortal do corpo humano. A segunda das constantes, diferentemente, se define pelo eu-lírico que busca adentrar e enxergar um plano transcendente, acima da fatalidade da morte, voltando-se para a imortalidade da alma e para a esfera do paraíso.

Ademais, a oscilação entre as duas constantes espirituais foi proposta naquela hipótese, considerando-se que elas, por muitas vezes, coexistem e se confundem dentro do estado de alma externalizado pelo eu-lírico, demonstrando que há uma tensão interna e um drama existencial frequentes na poética de **Faróis** (1900). No intuito de se verificar que “a desesperação pelo terreno” e “a decisão pela transcendência” são existentes, elegeram-se, dentro do escopo do livro póstumo de Cruz e Sousa, dois poemas que, de acordo com a percepção do autor desta monografia, são aqueles que se revelam os mais representativos das duas constantes: “A ironia dos vermes” e “Metempsicose”. Estes foram submetidos a uma leitura minudente e a uma análise atenciosa, dotada de um embasamento prolongadamente elaborado, o que propiciou um processo analítico competente e muito gratificante. De mesmo modo, tendo o propósito de se identificar aquela oscilação supracitada como verdadeiramente presente em **Faróis** (1900), submeteu-se o poema “Luar de lágrimas” às mesmas espécies de leitura e análise, totalizando, no fim, o número de três poemas analisados ao longo da pesquisa.

Ao longo do empreendimento realizado, com ênfase em alguns dos elementos fundamentais do texto poético e nas características de modernidade que se fazem notórias na poética de Cruz e Sousa, as duas constantes não somente se revelaram verdadeiras e verificáveis nos poemas, como também aquela oscilação que ocorre entre ambas. À guisa de antecipação, a presente monografia estrutura-se da seguinte maneira: nesta introdução, apresentam-se o tema, os objetivos e a metodologia do trabalho desenvolvido. No segundo

capítulo, há o registro de um breve perfil biográfico do poeta simbolista catarinense, bem como um diálogo consistente com a fortuna crítica acerca de sua obra, contemplando-se, em subseções, a produção sobre a poesia de Cruz e Sousa antecedente ao seu Simbolismo, as obras simbolistas de sua maturidade artística e, em última instância, as teses e dissertações brasileiras que se ocupam da poética do Dante Negro. No terceiro capítulo, constrói-se o referencial teórico, o qual serve de alicerce e orientação para as análises empreendidas sobre os três poemas selecionados. Nele, tem-se por base, principalmente, os estudos de Candido (2006), Friedrich (1978) e Collot (2013), e a fundamentação também conta com apreciações acerca da obra de Cruz e Sousa que corroboram a pesquisa aqui elaborada. No quarto capítulo, ocorrem as análises propriamente ditas, observando-se não somente os poemas, mas também as constantes e a oscilação destas, das quais eles são exemplares representativos. No capítulo cinco, finalmente, encontram-se as considerações finais.

2 BREVE PERFIL BIOGRÁFICO E FORTUNA CRÍTICA

2.1 Breve perfil biográfico

Propõe-se, nesta primeira seção deste segundo capítulo, estabelecer um breve perfil biográfico de João da Cruz e Sousa, autor dos poemas e da obra a que se destina a pesquisa da presente monografia. No intuito de fornecer dados substanciais, mas não demasiados, o perfil sintetiza as informações encontradas em três textos de intelectuais muitíssimo interessados na vida do Dante Negro: **Atualidade de Cruz e Sousa**, de Andrade Murici; **Ars spes unica**, de Alexei Bueno; e **Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa**, de Ivone Daré Rabello. Estas três fontes compõem um repertório em que as partes vão se complementando umas às outras, fornecendo matéria suficiente para que o breve perfil biográfico seja de natureza mais abrangente e sólida. Opta-se, no entanto, por uma linguagem e um estilo mais sucintos, a fim de que esta primeira seção não seja exaustiva.

Nascido, pois, em 4 de novembro de 1861, na cidade de Desterro, atual Florianópolis, João da Cruz e Sousa viveu seus primeiros anos em um solar patriarcal provinciano, nos dias do Segundo Império do Brasil. Recebeu de Guilherme Xavier de Sousa, marechal e abolicionista precoce, e de sua esposa, a dona Clarinda Fagundes Xavier de Sousa, uma criação senhorial, na qual teve acesso à educação e às condições de vida dos nobres daqueles dias, pelo que não tardou a ser despertado para as atividades intelectuais e para o desenvolvimento de uma predileção artística fervorosa: a da escrita de poesia, em que se iniciou com seus primeiros versos, aos 7 anos de idade. Foi filho de dois escravos alforriados, Guilherme da Cruz, mestre-pedreiro que recebeu alforria de seu senhor juntamente com os demais escravizados, e Carolina Eva da Conceição, que já se casara com o esposo estando alforriada de antemão. Xavier de Sousa alforriou todos os seus escravos quando partiu para a Guerra do Paraguai, na qual se distinguiu pelo serviço militar efetuado, e João da Cruz e Sousa possuía seus 4 anos de idade na época em que isso se deu. Nota-se, contudo, em conformidade com o que afirma o documento de batistério do poeta, que nascera ele já um ser humano livre, não tendo sido nunca uma criança a que se atribuiu o título de “escravo”.

Após os estudos iniciais com sua mãe adotiva, Cruz e Sousa ingressou no Ateneu Provincial a fim de receber educação mais profunda e completa. Lá permaneceu de 1871 a 1876, segundo Alexei Bueno. De acordo com Murici, ao longo desse período, deve ter lido autores de índole romântica, como Pedro Lins e Tobias Barreto, tendo influído sobre a sua verve muito significativamente a lírica condoreira de Castro Alves. Ainda no Ateneu Provincial, Cruz e Sousa deve ter tido seus anos de aprendizado com Fritz Muller, naturalista

e correspondente de Charles Darwin e Ernst Haeckel, o qual muito o elogiou e nele viu a comprovação de que os negros não seriam inferiores intelectualmente por natureza, como afirmavam as doutrinas racistas vigentes e muitíssimo acatadas. Por volta de 1880, já com 19 anos de idade, Cruz e Sousa ministrava aulas particulares e publicava na imprensa local, como poeta e jornalista. Em 1883, passa a integrar a Companhia Dramática Julieta dos Santos, a qual era itinerante, e se faz personalidade frequente nos clubes abolicionistas espelhados pelas cidades brasileiras. Publica, junto a Santos Lostada e Virgílio Várzea, grande amigo seu, uma pequena obra lírica intitulada **Julieta dos Santos**. Em 1884, será nomeado promotor do território da Laguna pelo presidente da província, o dr. Gama Rosa, mas não poderá assumir o cargo devido a resistência dos políticos em aceitarem-no enquanto negro.

Em 1885, retornando a Desterro após um período de errância pelo país, assumirá a direção do jornal ilustrado *O Moleque* e publicará, novamente ao lado de Virgílio Várzea, uma coletânea de textos em prosa de pendor naturalista, intitulada **Tropos e Fantasias**. Torna a empenhar-se num novo período de viagens por alguns anos mais. As influências sobre o poeta transformam-se gradualmente, operando em sua lírica o influxo de Guerra Junqueiro, Gonçalves Crespo, Ezequiel Freire e Bernardino Lopes. Do romantismo social e aguerrido, dedicado às denúncias dos malefícios do regime escravocrata brasileiro, passa à coloração pastoril e ao sentimentalismo campestre, especialmente encontrados em **Flores do Campo** (1874), de Freire, e **Cromos** (1881), de Lopes. Em 1890, muda-se para o Rio de Janeiro definitivamente, já em dias de Lei Áurea e de abolição da escravidão. Lá, logo procurará se empregar no ramo jornalístico e adentrar o meio da imprensa carioca, no qual não somente circulavam as notícias de interesse público, mas também as páginas de literatura e as seções designadas aos folhetins de romance. Seus encontros com as obras de Charles Baudelaire, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, Théophile Gautier e Gomes Leal, realizados nessa época e somados ao influxo anterior daqueles outros autores, levarão o Cisne Negro a admirar e adotar preceitos do Parnasianismo vigente. No entanto, isso será feito com evidente linguagem e manejo da forma experimentais, os quais desembocarão, anos mais tarde, no seu Simbolismo imprevisível.

Em 1891, juntamente com Emiliano Perneta, Oscar Rosas e Bernardino Lopes, Cruz e Sousa publica, no jornal *Folha Popular*, o primeiro manifesto da estética simbolista no Brasil. Sem lograr espaço seguro nos jornais *O Tempo* e *Cidade do Rio* devido ao seu estilo de redação, considerado provinciano e exacerbado, incongruente com o tom mais sóbrio exigido pelos leitores da capital federal, encontrar-se-á o poeta, em 1893, na função de praticante de

arquivista para a Estrada de Ferro Central do Brasil, tornando-se arquivista efetivo no ano seguinte.

No mesmo ano de 1893, Cruz e Sousa publica, com o apoio editorial da polêmica e intencionalmente escandalosa Magalhães & Cia – Editores, seus dois livros que, segundo Eduardo Portella, demarcam o “verdadeiro início do simbolismo do Brasil” (Portella *apud* Murici, 1995), a saber, **Missal** (1893), de prosa poética, e **Broquéis** (1893), de versos. O Decadentismo francês já se fizera presente em território brasileiro por meio das **Canções da Decadência**¹ (1889), de José Joaquim de Medeiros e Albuquerque, mas a transformação nos arraiais da lírica de língua portuguesa só veio a ser operada pela ousadia e pelo talento do Cisne Negro, manifestos naqueles dois livros. A recepção inicial das obras simbolistas de Cruz e Sousa, publicadas com o intervalo de alguns meses, em 1893, foi avessa à apreciação: Araripe Jr. apontou, no **Missal** (1893), obstáculos biológicos de raça que impediam o artista de consolidar a execução do objeto de arte, enquanto José Veríssimo declarou, acerca do mesmo livro, tratar-se de “um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes, e colocadas umas após outras na ordem em que vão saindo, com raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso de maiúsculas” (Veríssimo *apud* Rabello, 1997). A incompreensão acometerá, igualmente, os **Broquéis** (1893), impedindo-os de serem devidamente apreciados pelo público leitor daqueles dias, fato que, fatalmente, resultará na proscrição de Cruz e Sousa em relação ao ambiente literário da capital federal, sepultando a sua carreira artística e tornando-lhe inviável a busca pela glória e pelo reconhecimento em vida. Uma evidência dessa aversão desenvolvida pelo meio literário institucionalizado é uma paródia ácida em forma de soneto que foi publicada, em 1893, contra a poesia de Cruz e Sousa lançada até então. O ataque é geralmente atribuído a Coelho Neto, prestigiado autor de uma ficção de linguagem opulenta, ou a Emílio de Menezes, autor de poesia satírica, reconhecido pela mordacidade com que ridicularizava seus alvos de troça e zombaria, e que já havia, anteriormente, atacado a Bernardino Lopes, o autor dos **Cromos** (1881).

¹ Obra que importa princípios do Decadentismo francês. Como afirma Gilberto Mendonça Teles, em **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro** (1976), “As raízes do simbolismo na França se confundem inicialmente com as do movimento decadentista”. Aparentemente, a diferença entre os grupos estéticos é uma questão de interpretação do alvo e do pendor de sua arte. Jean Moréas, autor do principal manifesto simbolista francês e, em 1887, defensor do decadentismo, dirá que “Os pretendidos Decadentes procuram antes de tudo na sua arte o puro Conceito e o eterno Símbolo”, declarando, logo mais adiante, que ao movimento caberia o nome de “Simbolismo”, por ser este um termo mais exato.

Deve-se mencionar que, ainda em 1893, no princípio da Revolta da Armada, Cruz e Sousa contrai núpcias com Gavita Rosa Gonçalves, amada esposa com quem viverá o restante de seus anos e enfrentará os períodos de miséria e adversidade que sucedem ao ano de 1894. A promoção à posição de arquivista efetivo na Estrada de Ferro Central do Brasil concede ao poeta uma condição modesta, mas não o livra da possibilidade das privações. Ademais, ainda continua tendo de lidar com a perseguição e os insultos provenientes dos literatos publicamente prestigiados, integrantes de rodas de boemia e dos veículos de imprensa. Mesmo antes, na alvorada simbolista daqueles dois primeiros livros, quando a nova estética foi genuinamente inaugurada, uma paródia ácida em forma de soneto foi publicada, a qual é geralmente atribuída a Emílio de Menezes, autor de poesia satírica, reconhecido pela mordacidade com que ridicularizava seus alvos de troça e zombaria. Conforme os filhos foram nascendo a Gavita e Cruz e Sousa, o salário de 250 mil réis foi-se tornando cada vez mais parco para o sustento da família, que passara a habitar, desde o casamento, no bairro Encantado, no Rio de Janeiro. O Cisne Negro, contudo, não cessou de produzir, compondo seus poemas a cada momento que lhe era possível fazê-lo, dedicando-se à arte com uma constância tenaz e febril.

Em 1896, Gavita enlouqueceu por seis meses, tendo o casal já dois filhos nascidos na época. Dispendio foi necessário ao tratamento, intensificando a crise financeira e, portanto, as privações do lar. Ao se recuperar a esposa, Cruz e Sousa escreveu seu poema de celebração “Ressurreição”, o qual há de figurar, quatro anos mais tarde, em seus póstumos **Faróis** (1900). No ano seguinte, nasce o terceiro filho do casal, e Cruz e Sousa prepara para publicação o seu segundo livro de prosa poética, intitulado **Evocações** (1898). Não chegará, contudo, à concretização desse projeto, uma vez que, em 1898, se verá fatalmente enfermo, tuberculoso. Com o propósito de se tratar, fará uma viagem a Sítio (atual Antônio Carlos), em Minas Gerais, a qual era um destino de recuperação de tísicos, devido ao clima favorável da região. Continuará a criar e escrever mesmo lá, empenhando-se em sua poesia ainda que diante da temível morte, a qual, de fato, o acometerá em 19 de março de 1898. Morto, será transportado de volta ao Rio de Janeiro, num vagão de trem destinado ao transporte de cavalos.

Na capital federal, velado por amigos e admiradores, Cruz e Sousa será enterrado após uma trágica trajetória existencial, padecendo tanto o descrédito do meio artístico-intelectual que o cercou quanto, nos anos finais, a privação da qualidade de vida. Tendo deixado, de antemão, espólios literários em mãos de Nestor Vitor, autor de ficção simbolista, crítico literário e fiel amigo seu, o poeta virá a ter três livros publicados postumamente: **Evocações**

(1898), **Faróis** (1900) e **Últimos sonetos** (1905). Nestor Vítor se dedicará, ainda, a compilar e organizar a primeira edição de uma **Obra Completa** (1923) de seu finado irmão de arte. A produção comporta introdução e notas de significativo caráter afetivo.

A obra simbolista cruzesousiana², após os primeiros anos da morte de seu autor, não contou com aprovação unânime da crítica, permanecendo ainda sobre ela alguns juízos preconceituosos baseados nas primeiras palavras de Araripe Jr. e José Veríssimo. No entanto, análises elogiosas surgiram, como a de Sílvio Romero, na versão final de seus comentários acerca do Simbolismo brasileiro, em **Evolução do lirismo brasileiro** (1905), e a do próprio José Veríssimo, outrora um oponente acérrimo de Cruz e Sousa, que profere palavras de retratação e de confissão, ainda que um tanto hesitantemente, em seus **Estudos de literatura brasileira** (1907).

2.2 Fortuna crítica

Uma vez elaborado o breve perfil biográfico, passa-se, então, ao diálogo com a fortuna crítica da obra cruzesousiana, tecendo-se um percurso de leituras que aborda a poesia antecedente àquela inaugurada em **Missal** (1893) e **Broquéis** (1893) e a lírica simbolista pela qual o Cisne Negro é, notadamente, muito mais prestigiado e reconhecido na atualidade. Traz-se, ainda, um levantamento de teses e dissertações cujo escopo de tempo abrange de 1997 a 2018, com o propósito de se ter um entendimento de como a poesia cruzesousiana tem sido ultimamente estudada nos espaços universitários, citando-se mais profundamente, no entanto, somente aqueles estudos que mais interessaram ao autor desta monografia.

2.2.1 Poesia Antecedente

Cruz e Sousa possui publicações que datam desde 1880, sendo exemplar de suas primeiras produções registradas na imprensa um intitulado “A Imprensa”. Seus primeiros passos, carregados da linguagem de Castro Alves, fazem-se sentir naqueles versos de moço aguerrido, mas de natureza principalmente epigonal. Dentro de uma faixa temporal que se desdobra de 1883 a 1891, no entanto, Cruz e Sousa desenvolveu uma trajetória de desenvolvimento lírico muito significativa, visto que composta de diversas transformações e realizada numa constante evolução de seu artesanato poético. O poeta iniciou, primeiramente, com uma poesia de teor romântico e abolicionista, a qual é vista por Alexei Bueno e Andrade

² O termo “cruzesouzano” é retirado de **Atualidade de Cruz e Sousa**, de Andrade Murici.

Murici como a parte mais inferior e deficiente da obra cruzesousiana, sendo dotada de um “versejar incerto e incorreto até o delírio” (Murici, 1995), sem domínio dos elementos poéticos e carente de perícia artística. Diz Bueno: “[...] a verdade é que o seu domínio da forma era fraquíssimo, pleno de erros de métrica, de acentuação, de eclipses, de toda a ausência de artesanato imaginável, logo nele, que seria, na maturidade, um dos poetas formalmente mais perfeitos da poesia brasileira [...]” (Bueno, 2021). Segue-se a isso uma fase considerada mais rica em matéria de arte, mas ainda considerada de aprendizado, na qual se produziu, pela pena de Cruz e Sousa, uma lírica campesina à semelhança dos **Cromos** (1881), de Bernardino Lopes, e dos poemas do poeta fluminense de **Flores do Campo** (1874), Ezequiel Freire. Volta-se o poeta aos ritmos mansos e às cores locais, com uma linguagem que preza pela objetividade. Sem os arroubos tempestuosos dos condoreiros, sua poesia, “nesse período, areja-se, enche-se de frescura e dum viço primaveril” (Murici, 1995).

Todavia, além desse referido progresso estético, ressalta-se, também, que “a sua poesia de 1890, ao chegar no Rio de Janeiro, era ainda muito incaracterística, influenciada por Baudelaire, Gomes Leal, Guerra Junqueiro [...]” (Murici, 1997), afora aquelas outras duas influências supracitadas. Era um *maremagno* romântico-parnasiano-decadentista. A lírica simbolista consolidada por Cruz e Sousa vai começar a surgir em seu parnasianismo experimental, obrado, significativamente, por meio de seu poema “Arte”, em sua versão definitiva. Publicado em 1891, dialoga com o conhecido “L’Art”, de Pierre Jules Théophile Gautier, o qual, por sua vez, inspirou Olavo Bilac em seu antológico texto de abertura às suas **Poesias** (1888): o poema “Profissão de Fé”. Apresenta, portanto, toda uma crença parnasiana de culto à forma, de rigor artístico e luminosidade marmórea, mas, diferentemente dos poetas parnasianos francês e brasileiro, ele se assenhora do estilo e o converte num instrumento seu, dando-lhe novos contornos e uma nova sonoridade, gerando um “verbo novo, porque nascido de sensibilidade outra, provindo de outro universo de ideação e de invenção” (Murici, 1995).

Dentro do parnasianismo experimental que elaborou em “Arte” e outros textos de similar pendor, Cruz e Sousa apresenta, então, os primeiros estremecimentos que resultarão em sua obra simbolista, porquanto os embriões dos poemas que irão compor seus **Broquéis**

(1893) e seus **Faróis** (1900) já se fazem notórios na última etapa de sua poesia antecedente³, onde ainda caminhava para alcançar sua maturidade artística.

2.2.2 De Missal (1893) e Broquéis (1893) em diante

Quanto aos **Broquéis** (1893), diz Andrade Murici, em **Atualidade de Cruz e Sousa**, quão inesperada e explosiva foi o surgimento daquela obra. A prosa poética de **Missal** (1893) já havia sido lançada pelo autor, na qual, segundo Alexei Bueno, em **Ars spes unica**, o poeta padecia de “certo verbalismo excessivo” do qual só se libertará nos “maiores momentos de *Evocações*”. Murici vê nisso uma reminiscência das debilidades daquela fase romântica e abolicionista dos primeiros anos. A inaugural beleza do primeiro livro de versos simbolistas de Cruz e Sousa, no entanto, apresenta uma qualidade distinta, “uma ductilidade musicalíssima; uma luminosidade cromática feita de entretons que não eram pictóricos, porém de sentimento; modalidades de sensibilidade para matizes de atmosfera moral, entretanto legitimamente poéticos” (Murici, 1995). Se faltava ao poeta a qualidade da artesanaria e do domínio dos instrumentos líricos para elaborar sua poesia, no início de sua trajetória, agora detinha um “artesanato de variados recursos: musicalidade imitativa, de riqueza ímpar; uma simbolização incomparável; jogos vocabulares em que repontam uma ancestralidade primitiva [...]” (Murici, 1995). Todavia, na época em que os **Broquéis** (1893) foram publicados, essa rara qualidade transformadora não foi devidamente compreendida. Em **Presença do Simbolismo**, parte integrante da Era de Transição de **A literatura no Brasil**, organizada por Afrânio Coutinho, o mesmo Andrade Murici comenta:

Açodadamente, foi Cruz e Sousa proclamado mero parnasiano, esdrúxulo e irregular, sem dúvida, e até, muita vez, monstruoso. As suas rimas ricas e chaves-de-ouro, em cachos e mancheias, contentaram aos leitores conservantistas. Sentiam-se, porém, fortemente inquietos diante do estupendo calidoscópio de matizes, dos jogos vocabulares como gratuitos, numa superabundância virtuosística que pareceu, a alguns desatentos, simples dejetos e escórias retóricas. (Murici, 1997)

Da mesma incompreensão hão de padecer ainda as obras seguintes do Cisne Negro. Os **Faróis** (1900), por exemplo, publicados postumamente por Nestor Vitor, só receberam,

³ A poesia antecedente a que aqui se alude pode ser encontrada integralmente em **O Livro Derradeiro**, que Andrade Murici compilou e integrou à primeira edição da **Obra Completa de Cruz e Sousa** (1961). Trata-se de um rico arcabouço ao pesquisador e aos que são mais interessados na poesia cruzeousiana, permitindo o acesso a textos demonstrativos dessa trajetória de evolução estética empreendida pelo mais determinante autor simbolista da literatura brasileira.

primariamente, o rótulo do nefelibatismo⁴, da persistência do “tantã” africano e da deficiência artística que José Veríssimo apontou em suas primeiras críticas à obra cruzeirosiana. No artigo **Antecedentes e repercussão inicial da publicação dos Faróis (1900), de Cruz e Sousa**, Álvaro Simões Junior apresenta duas críticas de autores reconhecidos e prestigiados nos fins do século XIX e início do século XX: Artur Azevedo, importante comediógrafo, e José Joaquim Medeiros e Albuquerque, autor das **Canções da decadência** (1889). O primeiro, sob o pseudônimo Elói, o Herói, assinalou, quanto aos **Faróis**, “as peregrinas belezas, os arrebatos da imaginação, a elegância da forma”, malgrado afirme, logo em seguida, que a extravagância da escola “nefelibata” prejudicou, em parte, o conjunto do livro. São palavras moderadas que ainda contêm incompreensão, mas mais dispostas a reconhecer as qualidades da poesia cruzeirosiana, principalmente se comparadas a do segundo, que, sob o pseudônimo J. dos Santos, disse acerca do próprio Cruz e Sousa, ao comentar sobre os **Faróis**, que “as imagens acudiam-lhe em borbotões, incoerentemente, e ele não as sabia nem exprimir com justeza, nem ligar”. Para Medeiros e Albuquerque, ressalta-se ainda, a “cadência do tantã”, vista como negativa, é um obstáculo aparentemente intransponível ao Cisne Negro.

Lauro Junkes, em seu estudo **Cruz e Sousa: da paixão à paixão** (2008), que integra, à guisa de introdução, uma edição da obra completa cruzeirosiana publicada, em 2008, pela Editora Avenida, apresentará uma apreciação mais contundente e perceptiva que às dos dois autores supracitados. Penetrando as múltiplas significações dos longos poemas de **Faróis** (1900), por meio de um escrutínio dos sentidos e da forma das composições, o intelectual catarinense oferecerá a seguinte resolução, influída de tenebroso reconhecimento da atmosfera mórbida e horripilante de parte da poesia cruzeirosiana:

Cruz e Sousa não poupa tintas ou palavras para carregar sua cosmovisão de negro pessimismo, para caracterizar a degradação da matéria e da carne, para indicar os descaminhos dos instintos carnaais e materiais, para evidenciar a deprimência da glória vã, do orgulho humano, do legado corporal. Nada mais vigoroso, nessa investigação implacável, do que o tom amargamente realista de ‘A ironia dos vermes’ [...]. Evidencia-se sempre o esmero no uso de vocabulário erudito e seletivo. (Junkes *apud* Junkes, 2008)

⁴ O termo “nefelibata” refere-se àquele que vive nas nuvens, como se distante das coisas banais e práticas da existência humana. Tornou-se intimamente associado aos simbolistas a partir do texto que abre as **Horas** (1891), de Eugênio de Castro, no qual é dito “Tal a obra que o Poeta concebeu *longe dos bárbaros*, cujos inscientes apupos, – al não é de esperar, – não lograrão desviar’o do seu nobre desdem de nephelibata” (Castro, 1912) (Preservada a ortografia da segunda edição). No Brasil, o termo foi utilizado, na imprensa, em geral, com sentido pejorativo.

Se há “peregrinas belezas” e “elegância da forma”, como Artur Azevedo dissera, elas estão integradas a uma dolorosa indisposição anímica com a fragilidade da existência terrena, bem como com a inevitável irrealização dos sonhos de glória e ventura na vida temporal. Sempre haverá chagas no mundo, e o eu-lírico dos poemas de **Faróis** (1900) as sente pungentemente, a todo instante. Busca-se, como solução, a transcendência, a elevação e a atmosfera diáfana que está acima da falência, da morte e da condenação à infelicidade que a existência terrena parece significar.

Ivan Teixeira, nas **Notas para o centenário de Cruz e Sousa** (1998), tendo em vista a aguda autoinvestigação que se origina do confronto com aquela fragilidade da existência terrena juntamente com a busca por algo que transcenda a vida humana mortal, afirma que Cruz e Sousa é um poeta “pós-romântico” em **Faróis** (1900). Por meio de uma densidade metafísica, uma que consiste “em atribuir densidade existencial ao tema da dor, abordado como forma visceral de expressão lírica” (Teixeira *apud* Junkes, 2008), o segundo livros de poemas simbolistas de Cruz e Sousa estabelece uma “metafísica do sofrimento” e aprofunda o escrutínio da alma sob a ótica do drama existencial, o que lhe foi legado pelo Romantismo. Nelson Werneck Sodré, em sua **História da literatura brasileira** (1964), esclarece a relação de continuidade que o Simbolismo estabelece, verdadeiramente, com o Romantismo que, nos dias da maturidade poética de Cruz e Sousa, já caíra em estado de declínio:

O Simbolismo foi assim uma forma do espírito romântico, sob certos aspectos uma sua continuação, um Romantismo indireto e extremado, tanto quanto ele fugindo do mundo exterior por acreditar que só é real aquilo que é refletido pela consciência individual. [...] Daí a sua religião do eu, a forte nota individualista, oposta à filosofia social – e a religião das sensações em lugar da filosofia da estética. E como decorrência natural desses dois princípios, as atitudes antirracionais e místicas, o tom idealista e religioso, a tendência ao isolamento, o respeito pela música, a teoria das correspondências sensoriais, a religião da beleza (Sodré, 1964, p.321)

Outro que fez questão de enfatizar essa natureza continuadora do Simbolismo foi Sílvio Romero, polêmico e ativo crítico sergipano que, em sua **Evolução do lirismo brasileiro** (1905), comentando acerca da obra cruzeirosiana por ele conhecida, não deixa de frisar que a “escola” simbolista, da qual o Cisne Negro era integrante, “é, nas melhores manifestações líricas, uma volta, consciente ou não, ao romantismo naquilo que ele também tinha de melhor e mais significativo” (Romero, 1978).

Quanto aos **Últimos sonetos** (1905), são eles, muito frequentemente, tomados como a consolidação da trajetória poética de Cruz e Sousa. Devido ao caráter estoico e ascético de

muitos dos poemas que integram essa obra póstuma final, alguns poetas, leitores atenciosos do Cisne Negro, chamaram-na de “sapiencial”, isto é, portadora de sabedoria. Alexei Bueno alude a essa sapiência da seguinte maneira: “Obra de altíssima espiritualidade, quase um tratado sapiencial em versos, *Últimos sonetos* representa a cristalização do triunfo anímico do poeta [...]” (Bueno, 2021). Henriqueta Lisboa, poeta mineira, também diz que a obra póstuma final de Cruz e Sousa é “uma tentativa de poesia sapiencial” voltado ao “estilo moderno na poesia de ideias” (Lisboa *apud* Junkes, 2008), e Alfredo Bosi, em sua **História concisa da literatura brasileira** (1980), enfatizando o coroamento que significam os **Últimos sonetos**, no percurso simbolista do poeta catarinense, diz que neles

[...] a visão do mundo de Cruz e Sousa toma forma definitiva. As imagens solares ou noturnas já não se perdem no fluxo de uma sonoridade válida por si mesma: ela organizam-se teleologicamente para a construção de um pensamento coerente que sustenta e unifica as sensações e impressões, matéria primeira do trabalho estético. (Bosi, 1980)

Não deve ser razão de espanto, portanto, a nenhum leitor de Sílvio Romero, que os referidos **Últimos sonetos** (1905) tenham sido a principal fonte de deleite ao agudo crítico sergipano, quando este desenvolveu seu elogioso juízo acerca da obra cruzeousiana, já estabelecendo uma abordagem panorâmica da lírica e da prosa poética simbolistas do Cisne Negro. Na **Evolução do lirismo brasileiro** (1905), diz, com corajosa determinação, as seguintes palavras sobre a poesia de Cruz e Sousa:

Em frases vagas, indeterminadas, aparentemente desalinhas, sabe, por não sabermos que interessante e curiosa magia, atirar o pensamento do leitor nos longes indefinidos, sugestionando-lhes a imaginativa, fazendo-o perder-se nos mundos desconhecidos, sempre melhores que aqueles em que vivemos.

[...] a sua alma cândida e seu peregrino talento deixaram sulco bem forte na poesia nacional. [...] nele acha-se o ponto culminante da lírica brasileira após quatrocentos anos de existência. (Romero, 1978, p.161)

“O rei da poesia sugestiva”, como o próprio Romero também o chama no mesmo texto supracitado, não era um benquisto pela crítica de poesia do início do século XX, mas, diferentemente de quando publicara os seus **Broquéis**, em 1893, passou a receber mais apreciação, principalmente após a publicação daqueles **Últimos sonetos**, poesia de caráter sapiencial. Notoriamente, o antigo inimigo de Cruz e Sousa, o crítico José Veríssimo, que o chamara de “apenas de um parnasiano que leu Verlaine” (Veríssimo *apud* Rabello, 1997) e

que era desprovido de todas as qualidades artísticas, proferiu uma hesitante mas comovente declaração acerca da obra cruzeirosiana, mencionando sonetos da obra póstuma final como embasamento para a retratação empreendida na sexta série de seus **Estudos de literatura brasileira** (1907):

Se a poesia, como toda a arte, tende ao absoluto, ao vago, ao indefinido, ao menos das comoções que há de produzir em nós, quase estou em dizer que Cruz e Sousa foi um grande poeta, e os dons da clara expressão, à moda clássica, os supriu o sentimento recôndito, aflito, doloroso, sopitado, e por isso mesmo trágico, das suas aspirações de sonhador e sua mesquinha condição de negro, de desgraçado, de miserável, de desprezado.

[...] uma flor singular, de rara distinção e colorido, de perfume extravagante mas delicioso, no jardim de nossa poesia (Veríssimo *apud* Murici, 1995)

Tais juízos demonstram a significativa apreciação que há sobre os **Últimos sonetos** (1905), reconhecidos por muitos como o ápice do trabalho estético na lírica cruzeirosiana, capazes de transformar antigos oponentes em admiradores, ainda que um tanto hesitantes na admissão de tal fato.

Finalmente, observando abrangentemente toda a fatura poética que Cruz e Sousa obteve por meio de seu constante trabalho artístico, Carlos Nejar, reconhecido poeta gaúcho contemporâneo, em sua **História da literatura brasileira** (2011), afirma que o grande simbolista brasileiro conseguiu “cristalizar elevada espiritualização, em que os sentidos se depuram e se alam, liberando-se da carga pesada da matéria, o que é puro dom de voar e se sublimar”, sem, contudo, perder a paixão pela vida ou despojar-se plenamente dos sentidos humanos nessa busca pela transcendência. O poeta catarinense era da “tribo das palavras relampeantes, cheia de vozes ancestrais e futuras”, que possuía em seu discurso um nexo distinto do usual, um “nexo do sonho, como se os sons e os aromas de seu canto ecoassem uns de outros”. E encerra, com evidente sentimento em sua linguagem, a qual mistura o analítico com o poético, mencionando o “selvagem idioma de harmonias, flores e pássaros” que criou Cruz e Sousa, este artista que, sim, “foi um luxurioso inventor de metáforas e cumes. Quem tem alma vai à luz. Sim, Cruz e Sousa é o *Dante negro* que saiu direto – do Inferno ao Paraíso” (Nejar, 2011, p. 252).

2.2.3 Cruz e Sousa nas universidades

Por meio do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), executa-se nesta subseção um levantamento dos trabalhos de grau que tiveram por objeto de pesquisa a obra de Cruz e Sousa. Abrangendo uma faixa temporal que vai do ano de 1997 a 2018, o escopo comporta recorrências significativas de abordagem do objeto dentro do universo de estudos da poesia cruzeirosousiana. Lendo-se os resumos dos quinze trabalhos que formam o referido escopo, nota-se que, no âmbito das universidades brasileiras, Cruz e Sousa é um poeta estudado dentro de três vertentes mais solidamente estabelecidas. A primeira é a biográfico-poética, na qual se costuma não se desvincular a obra cruzeirosousiana da existência biográfica de seu autor, o que leva, constantemente, à leitura dos poemas sob à lente da tragédia social do indivíduo injustiçado. Citam-se aqui, como evidência desta primeira vertente, os seguintes trabalhos: **O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa**, de Volnei José Righi; **O trágico na poética de Cruz e Sousa**, de Maiara Knihs; **A anatomia da felicidade em Cruz e Sousa (1861-1898) – entre a filosofia de Schopenhauer (1788-1860) e a poesia de Baudelaire (1821-1867)**, de Fernando Klein. Em todas essas três dissertações de mestrado, percebe-se o cruzamento entre o sujeito biográfico-existencial e o sujeito lírico dos poemas investigados.

Outra vertente, menor que a primeira, também pode ser percebida dentro do escopo deste levantamento. Trata-se de uma ponte que é estabelecida entre o Romantismo brasileiro e a poesia cruzeirosousiana, justamente partindo da realidade de que aquele tem manifestações líricas que são continuadas no seio do Simbolismo, tal como apontado por autores citados na subseção anterior. Afinidades espirituais e estilísticas são exploradas pelos pesquisadores, de maneira que se façam considerações acerca dos fenômenos literários que constam tanto em autores românticos quanto em Cruz e Sousa. As evidências dessa tendência de investigação romântico-simbolista, no atual meio acadêmico brasileiro, são as teses de doutoramento **Lira dissonante: o grotesco na lírica romântica brasileira: considerações sobre aspecto do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa**, de Fabiano Rodrigo da Silva Santos; e **Transfigurações: religião da arte nas poéticas de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa**, de Manuella Miki Souza Araújo.

Finalmente, uma terceira vertente consolidada nos estudos da obra de Cruz e Sousa é, surpreendentemente, as investigações acerca da prosa poética de **Missal** (1893) e **Evocações** (1898). Os três livros de versos, **Broquéis** (1893), **Faróis** (1900) e **Últimos sonetos** (1905) costumam receber o enfoque da crítica e das pesquisas acadêmicas, mas percebe-se uma

dedicação significativa à prosa poética cruzeirosiana, atentando-se às suas singularidades de estilo e de construção, bem como o contraste que ela gera quando confrontada com outras produções de autores que elaboraram uma mescla entre a prosa e a poesia. São elas: **Um desafio submerso: Evocações, de Cruz e Sousa, e seus aspectos de construção poética**, de Luiz Silva; e **Aspectos do poema em prosa de Cruz e Sousa e Rubén Dário**, de Allyne Fiorentino de Oliveira.

Em relação àquela primeira das vertentes de pesquisa que se dá no âmbito das universidades brasileiras, a biográfico-poética, destaca-se uma dissertação de mestrado que busca romper com essa tradição: **A tensão lírica no Simbolismo de Cruz e Sousa**, de Leonardo Pereira de Oliveira. Este trabalho, diferentemente dos demais, busca as chaves de significação e interpretação textual dos poemas do Dante Negro nas ressonâncias internas dos elementos constituintes da obra cruzeirosiana. Ademais, procura-se enxergar a natureza polissêmica do Simbolismo de Cruz e Sousa como uma regra, ao invés de uma incidência ocasional ou fruto do acaso. Para Oliveira, os sentidos das palavras, na poesia cruzeirosiana, são múltiplos, ora cumulativos e intensificadores, ora conflitantes e contraditórios. **A tensão lírica** se revela uma tentativa verdadeiramente ímpar, mais rara, de se estudar a obra do grande simbolista nacional sem prender-se à existência dolorosa e atribulada do indivíduo injustiçado que foi Cruz e Sousa.

3 REFERENCIAL TEÓRICO

Para que as constantes da desesperação pelo terreno e da decisão pela transcendência, em **Faróis**, de Cruz e Sousa, sejam devidamente investigadas, assim como a oscilação que ocorre entre ambas, é necessário que se apresente um sustentáculo, um sólido embasamento para a análise a ser empreendida sobre os poemas considerados – pelo autor da monografia – os mais representativos daquelas referidas constantes. Por conseguinte, com o propósito de prover um direcionamento ao processo analítico a ser executado, recorre-se a Antonio Candido e a seu texto **O estudo analítico do poema**, o qual é, em síntese, uma reunião de escritos que integraram um curso ministrado pelo seu autor entre 1963 e 1964. Os escritos são voltados ao ensino da leitura apreciativa de poesia, bem como à apresentação dos elementos que constituem, por excelência, a matéria de um texto poético. O reconhecido crítico e professor brasileiro versa acerca dos fundamentos do poema, como a sonoridade, o ritmo, o metro e o verso, numa espécie de sucessão progressiva de explicações, até chegar à totalidade do objeto e, conseqüentemente, passar à abordagem global, considerando que todos os fundamentos cooperam para o efeito produzido pela linguagem estética e rítmica de um poema.

Para Candido, o verso é a unidade do poema, a qual pode ser, interiormente, dividida em outras duas unidades menores, que são a sua unidade sonora e a sua unidade conceitual, as quais são o ritmo e as palavras.

Palavra como conceito, como ligação, como matiz do conceito, como unidade sonora que desperta prazer sensorial pela sua própria articulação: durezas de guturais, explosões de labiais, suavidades de linguais. O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam a sua unidade conceitual; a unidade sonora e a unidade conceitual formam a integridade do verso, que é unidade do poema. (Candido, 2006)

As palavras, compostas de som e sentido, são submetidas a uma disposição rítmica, realização própria do autor de poesia. Tal fato é crucial no desenvolvimento do lirismo, podendo ser acentuado através de aliteraões e assonâncias mais elaboradas, as quais levam a três conseqüências, quando combinadas a um contexto de significado que as favoreça de uma determinada maneira: harmonia imitativa, sinestesia ou sugestão psicológica. A harmonia imitativa e a sinestesia são preponderantes na poesia de Cruz e Sousa, mas a sugestão psicológica – crê o autor desta monografia – também se faz presente na lírica do Dante Negro.

Adensando mais o ritmo, enquanto fundamento do texto poético, Candido também esclarece que ele se origina de uma relação de tonicidade e atonicidade das sílabas, o que resulta nas ênfases sonoras de determinadas palavras e nos chamados “pés”⁵, que operam modulações no interior do verso, inclusive em casos de um metro específico (exemplo: decassílabo heroico, que possui acentuação na quarta, na sexta e na décima sílabas, ao passo que o sáfico, a tem na quarta, na oitava e na décima sílabas). O ritmo é “uma sucessão, no verso, de unidades rítmicas, constituídas por uma alternância de vogais, longas e breves, ou átonas e tônicas”. Não é um mero recurso técnico, pois “espelha toda a inquietação, as alterações do espírito e da sensibilidade, a concepção do mundo, sofrendo as transformações da arte e do pensamento [...]” (Candido, 2006). É um fundamento do qual o artista se utiliza com um propósito específico, ainda que, às vezes, não plenamente consciente, procurando imprimir e expressar algum estado de alma e as muitas interioridades atreladas a este último. Assim sendo, pode-se afirmar que a busca obsessiva por uma musicalidade tão harmoniosa quanto violenta, tal como a disposição fluidificada de conceitos, os quais, na poesia cruzesousiana, se emaranham e formam, por uma estranha alquimia, uma nova experiência no contexto da lírica finissecular brasileira, é um elemento da poética de Cruz e Sousa que deve ser levado em consideração, para que possa, ao fim, ser devidamente apreciada.

Candido também alude a uma sensorialidade que seria uma qualidade particular do poeta, a qual pode ser manifesta com uma linguagem mais exterior ou interiorizada. Através de tal sensorialidade, o artesão do verso é capaz de manejar as palavras, conferindo-lhes uma significação própria, peculiar, que somente através do texto poético elas poderiam assumir. Sejam palavras de uso corrente, sejam as de acepção criada, que podem ou não assumir o lugar de convenção, ou, ainda, as de natureza diversa da corrente, mas aceitas por um determinado grupo, o fato é que elas devem assumir uma nova qualidade dentro do poema, um “supersignificado” que é originado pela operação semântica particular realizada pelo poeta. Isto se dá em virtude das chamadas “unidades expressivas”, as quais se desenvolvem no plano das metáforas, das imagens, dos símbolos, das alegorias e, também, dos signos normais. No tocante àquelas quatro primeiras, a base de todas é a analogia, a qual se concretiza por meio da correspondência entre coisas diferentes, de maneira que se estabeleça entre elas uma relação de semelhança.

⁵ Segundo Massaud Moisés, o pé “designa a unidade rítmica e melódica do verso, composta de um grupo de sílabas. Remonta aos gregos e romanos, que mediam os versos em seqüências temporais separadas por intervalos regulares” (Moisés, 1974). Na antiguidade greco-latina, a contagem era sobre as sílabas longas e breves, o que foi transposto e adaptado pela literatura românica como sílabas tônicas e átonas, ou fortes e fracas.

Citando um soneto de Antero de Quental, de pendor reflexivo e, portanto, mais interiorizado, Candido demonstra o produto resultante das unidades expressivas, quando bem construídas e consolidadas num texto poético que concede ao seu leitor uma experiência impressionante pelo seu material estético. Uma vez que isso é demonstrado, o reconhecido crítico e professor brasileiro conclui:

O pensamento viveu poeticamente porque se transpôs em experiência; porque se traduziu em palavras que exprimem uma forte capacidade de visualizar, ou de ouvir, ou de imaginar, que objetiva a vida interior, dando-lhe realidade palpável pelos 'olhos da alma'. E com isso o poeta 'cria' um mundo seu, a partir do uso adequado das palavras. (Candido, 2006)

A lírica cruzeirosiana simbolista, em geral, é criadora de um mundo inteiramente seu, justamente por conseguir objetivar um drama e uma elevação interiores, concedendo realidade palpável a aspectos mais abstratos e intangíveis da personalidade, os quais integram o eu-lírico e são concernentes à alma, à dor, ao sentimento, à transcendência, à paz e ao amor. Tal objetivação da interioridade, desenvolvida em Cruz e Sousa principalmente por meio do ritmo, dos símbolos e das metáforas, é um dos mais significativos traços de modernidade existentes em sua obra simbolista, uma vez que está integralmente atrelado a criação de um mundo poético particular. Atentando-se ao que Hugo Friedrich diz em seu antológico texto, **Estrutura da lírica moderna**, no qual tece um panorama da poesia lírica europeia da segunda metade do século XIX à primeira metade do século XX, percebe-se o quanto a lírica cruzeirosiana participa do movimento de modernidade literária que teve seu início em **As flores do mal** (1857), de Charles Baudelaire. O crítico alemão demonstra como a lírica moderna é, essencialmente, uma criação dissonante e inquietante, que tende sempre mais ao desconforto que à serenidade, não se dedicando à comunicação direta com a realidade concreta, mas à transmutação desta última em algo novo, procurando ser um mundo à parte, independente daquele se apresenta ao indivíduo cotidianamente. Ao invés de copiar o que está dado,

A poesia que ser, ao contrário, uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas do mistério dos conceitos [...].

Quando a poesia moderna se refere a conteúdos – das coisas e dos homens – não os trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os. A poesia não quer mais ser

medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos. (Friedrich, 1978)

O crítico alemão aponta que as raízes da lírica moderna se encontram nos Romantismos alemão e francês, e a primeira das figuras que desponta como um precursor da poesia dos anos da modernidade é Novalis, poeta alemão, autor dos **Hinos à noite** (1800). Para ele, tanto no plano espiritual quanto no concreto, a lírica consegue uma “mistura do heterogêneo, a fosforescência das transições”, que serve como uma defesa contra a vida habitual, cotidiana, assentada no marasmo das repetições. Ela é composta de fantasia imaginativa e goza de uma liberdade muito singular, podendo misturar as imagens da realidade conforme a necessidade de expressão do artista, o que, certamente, resulta numa transmutação. O eu-lírico dos poemas de Cruz e Sousa frequentemente alude a uma “transfiguração” e ao acesso a novas esferas, mundos desconhecidos e zonas de mistério povoadas por seres assombrosos, os quais lhe despertam fascínio pela estranheza e indefinição, sejam eles aterradores ou esplendorosos, quando não a mesma coisa simultaneamente.

No tocante à poesia de Charles Baudelaire, Hugo Friedrich, naquela mesma obra, expressa que o autor de **As flores do mal** (1857) reconhece em sua formação a determinante herança do Romantismo francês⁶, ainda que não tenha replicado os preceitos e as motivações estéticas dos românticos franceses, visto que o seu espírito e suas preocupações artísticas eram outros. Se Victor Hugo prezava pela natureza, tendo nela seu referente de harmonia, Baudelaire apreciava a artificialidade. Contudo, por meio de suas diferenças, a lírica moderna baudelaireana acentuou os indícios de modernidade antecedentes, consumando-os em determinadas tendências que incidirão sobre a lírica cruzeirosiana simbolista:

[...] a anormalidade anuncia-se como premissa do poético moderno [...]. A nova beleza, que pode coincidir com o feio, adquire sua inquietude mediante a absorção do banal em simultânea deformação em bizarro [...].

O absurdo torna-se a perspectiva daquela realidade, na qual Baudelaire e os poetas posteriores querem penetrar para escapar das opressões do real. (Friedrich, 1978)

⁶ Muito embora se diga que Charles Baudelaire foi um poeta de reação antirromântica, ele não negava os traços herdados pelo Romantismo de seu país. Pelo contrário, ele os reconhecia em si mesmo e nos demais que pertenciam à sua geração. Diz Hugo Friedrich sobre o caso: “Baudelaire escrevia: ‘O Romantismo foi uma bênção celeste ou diabólica, a quem devemos estigmas eternos’ (p.797). Esta expressão atinge em cheio o fato de o Romantismo imprimir estigmas aos seus sucessores até mesmo quando está se extinguindo”. (Friedrich, 1978)

Na obra simbolista de Cruz e Sousa, percebe-se que, ora primariamente, ora em nível um tanto mais secundário, essa tendência de deformação faz-se como característica constante do poetar do Dante Negro, muito embora com uma singularidade e um sabor muito bem definido, de maneira que não se pode afirmar que o grande simbolista brasileiro foi um epígono, um mero reproduzidor dos clássicos que o influenciaram e inspiraram. Outra herança de Baudelaire, no entanto, se demonstra tão quanto ou, até, mais bem absorvida por Cruz e Sousa: a de ser um mágico do som. Dela ele se utilizou, adaptando-a muito habilmente à sua sensibilidade peculiar. Hugo Friedrich aponta o “despotismo do som” sobre a poesia românica como uma verdade que remonta a eras passadas no Ocidente e que, a partir de Baudelaire, nasce uma nova produção lírica que se abandona às forças mágicas da linguagem e se entrega às combinações sonoras propositadamente, para ir além do mero encantamento do ouvido, “pois, mediante o operar com as possibilidades sonoras e associativas da palavra, se destacam outros conteúdos de sentido obscuro, mas também mistérios, como as forças mágicas da sonoridade pura”. A poesia cruzeirosiana certamente se interessa pelos mistérios e o sentido obscuro que a modernidade do século XIX tentou encontrar por meio da sonoridade, de maneira que, seguramente, percebe-se em Cruz e Sousa um despotismo do som profundamente realçado pelas preocupações espirituais e artísticas que orientaram a sua produção lírica. Portanto, a poética do Dante Negro deve ser apreciada dentro das características e das ambições que compuseram a lírica moderna europeia finissecular, atentando-se à transfiguração da realidade e à magia sonora como aspectos definitivos para a leitura da obra do grande simbolista brasileiro.

Ademais, ainda no tocante ao abandono às forças mágicas da linguagem, Michel Collot, em seu ensaio **O sujeito lírico fora de si**, oferece contribuições significativas para a compreensão deste fenômeno poético tão caro ao lirismo moderno. O crítico literário francês, no entanto, retoma palavras do filósofo grego Platão, recorrendo à Antiguidade para explicitar algo que, aparentemente, se desenvolve também entre os líricos da segunda metade do século XIX, ainda que de uma outra maneira. Diz Collot:

O poeta, segundo Platão, só se torna ‘capaz de criar’, a partir do momento em que ele está fora de si (ekphrôn), e em que ‘seu espírito não reside mais nele’ (meketi en autô enè). Ele não se possui mais, na medida em que ele é possuído (katechomenos) por uma instância ao mesmo tempo interior e radicalmente estranha: ele está habitado por um deus (entheos) e por um canto, que o ‘embarca’ nas vias do ritmo e da harmonia. (Collot, 2013)

Cruz e Sousa, talvez, seja um exemplo de poeta lírico que se viu apossado pelos mistérios do som, assim como pelos dilemas e indagações de natureza cósmica, que preocupam a todo ser humano que se questiona quanto aos propósitos e aos fins de sua própria existência. O que é inefável, assombroso, deslumbrante e aterrador captura inteiramente o coração do poeta catarinense, num profundo oceano abstrato de forças absolutas, o que, todavia, não o aparta completamente da dimensão sensível e da carnadura das coisas, visto que são seu material de transfiguração. Parte-se do mundo exterior, o qual é acessado por meio dos sentidos, para que se realize a criação do mundo poético, através da transfiguração e da consumação deformativa da obra lírica, que se interessa por algo além do que já se encontra dado pela realidade. Michel Collot, citando algumas palavras de Kate Hamburger, professora e estudiosa alemã de literatura, comenta acerca dessa questão, abordando, em sequência, a poesia simbolista dentro do mesmo raciocínio:

O mundo exterior não está, aí, de modo nenhum ausente, mas ele é transformado pelo ponto de vista do sujeito lírico em um “complexo de sentidos”. Trata-se não de uma representação, mas de uma transposição simbólica, [...]. O simbolismo “não significa nada mais do que a apreensão do objeto pelo Eu lírico, sua transformação em estado de alma, graças ao que, o objeto, por sua vez, torna-se simbólico (sic) do estado de alma”. (Collot, 2013)

Assim sendo, o eu-lírico dos poemas de Cruz e Sousa apreende e transforma os objetos em estado de alma, compondo um universo simbólico que transmita a sua personalidade, bem como a sua interioridade. Cria-se um mundo poético o qual é a corporeidade de um “eu”, em forma de arte e linguagem, e que, na poesia cruzeirosousiana, parece ansiar por uma integralização sinfônica com uma plenitude nunca atingida, mas sempre buscada em todo o tempo.

Outras lentes necessárias à análise dos poemas representativos das duas constantes estudadas nesta monografia são as que dizem respeito, mais especificamente, aos textos cruzeirosousianos e aos aspectos mais característicos da obra de João da Cruz e Sousa. Lauro Junkes, o qual já se encontra citado na seção dedicada à fortuna crítica, no segundo capítulo deste trabalho de conclusão de curso, declara que as tintas do grande simbolista brasileiro não são poupadas para expressar, especialmente em **Faróis**, “a degradação da matéria e da carne, para indicar os descaminhos dos instintos carnis e materiais, para evidenciar a depressão da glória vã, do orgulho humano, do legado corporal”. Neste sentido, o segundo livro de versos simbolistas de Cruz e Sousa é um dolorosíssimo brando de lamento e impreciação, no

qual a desilusão se manifesta inclementemente quanto ao que é considerado, pelo eu-lírico dos poemas, algo vão, passageiro e destinado à putrefação. Há uma desesperação no tocante ao que é terreno e mortal, pelo que a única saída possível ao desiludido é ambicionar e anelar pelo que é transcendente à mortalidade da vida humana.

Isso, certamente, não é uma negação de toda e qualquer relação com sentidos naturais e com a materialidade, pois mesmo em **Faróis** encontram-se sonetos dedicados às partes do corpo de uma feminina figura esplendorosa em seu ser. Contudo, os membros são contemplados sob os halos fulgentes da espiritualização, transfigurados em símbolos de um estado de alma; uma esfera invisível e sublimada se corporifica na mulher que assombra e deleita o eu-lírico, o qual não realiza dela um retrato realista, mas de sonho, bruma e transcendência. Uma vez que assim é, compreende-se a razão de Antonio Carlos Secchin, em sua conferência **O desterro do corpo**, afirmar que a poesia de Cruz e Sousa transparece um progressivo e constante percurso de abstratização, desde **Broquéis** (1893) a **Últimos sonetos** (1905), e que nela se enxerga o ímpeto de transcendência e a natureza redentora da figura mística do poeta. No entanto, Secchin também demonstra que a carnalidade é algo constatável, considerando-se que a lírica cruzeousiana procura dar forma e, em alguns casos, encarnação vívida àquilo que pertence à esfera dos sonhos:

Eis aí os termos da cisão fundamental: de um lado, a ânsia de transcendência; de outro, a volúpia da forma. A poesia é diáfana, o poema é carnal. Para chegar a ela, urge atravessá-lo e a viagem trará todas as marcas dos prazeres e tormentos – ou, se preferimos, dos tormentosos prazeres. (Secchin, 2025)

Malgrado a abstratização progressiva e a desesperação quanto ao legado corporal, o eu-lírico dos poemas de **Faróis** não abandona plenamente a noção de materialidade, pelo que anseia por constituir uma espécie de diafaneidade encarnada, procurando tornar aquilo que é inefável algo acessível aos sentidos do ser humano. Desta tensão poderosíssima, nascem as obras de arte primorosas do autor de **Faróis**, capazes, pois, de emprestar contornos mais sólidos às visões indefinidas, tornando-as quase tangíveis. Neste ensejo, faz-se oportuno mencionar a dissertação de mestrado de Leonardo Pereira de Oliveira, **A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa**, a qual tem por foco evidenciar que as tensões internas à poética cruzeousiana são a principal característica da obra do Dante Negro. Céus e infernos, anjos e satanases, formosura e feiura, luzes e trevas: o eu-lírico dos poemas de Cruz e Sousa tensiona os polos, formando deles uma amálgama cujo propósito é ascender acima de tudo e

todas as coisas, alcançando os segredos do mundo invisível e o desnudando por meio das forças mágicas da linguagem. A figura mística do poeta alça a uma altura divina, entendendo os mistérios que são ignorados pelos demais, buscando lançar-se à essência latente das esferas que se esconde por detrás das aparências. Segundo Leonardo de Oliveira, “a capacidade do seleteo é a de transfigurar o mundo em que vive, enxergando uma realidade subjacente” (Oliveira, 2008), ou seja, o poeta detém o privilégio de conhecer o que não se apresenta aos olhares da gente comum, penetrando o âmbito daquilo é incognoscível e assombroso.

Para que seja realizada essa ambiciosa e espiritualizada penetração, o eu-lírico cruzeirosiano, através da transfiguração da realidade, que por ele é existencialmente experimentada, se submete à dor e aos malogros de suas vivências, conciliando o sonho transcendental com a tragédia existencial, determinando o sofrimento como uma mazela e, simultaneamente, como o meio pelo qual se ascende à plenitude da transcendência tão ansiada. Assim sendo, o eu-lírico cruzeirosiano

Enxerga a verdade em dois aspectos: a precariedade da matéria, da prisão que o mundo, a mesquinharia, o preconceito, o corpo representam, e a verdade espiritual profunda, ao alcance do sonho do poeta e, simultaneamente, distante dele pela prisão terrena. A dor, atrelada à prisão, no entanto, é exatamente o que pode ser transfigurada na maior manifestação da arte, na cristalização daquilo que a matéria mesma impede que seja finalmente possuído ou atingido [...] (Oliveira, 2008)

O fato de que a transcendência nunca é plenamente atingida, mas somente vislumbrada e sensivelmente almejada, serviu a Ivone Daré Rabello, em sua tese de doutoramento, **Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa**, como uma das demonstrações de que a poesia cruzeirosiana estabelece sua transcendentalidade sob o efeito da dúvida. Ainda que se possam encontrar, no conjunto de **Faróis**, poemas em que a ascensão do eu-lírico se aproxima de uma nova realidade, a qual é de natureza celeste, espiritual e redentora, não se pode afirmar que as visões são delineadas a ponto de alcançarem uma incontestável concretude, o que, por sua vez, reflete a ausência de uma crença plenamente sólida num porvir celestial e em seus benefícios compensatórios. Junto à constante indefinição, tão fascinante e atraente ao eu-lírico cruzeirosiano, existe uma dúvida e uma incapacidade de alçar-se inteira e completamente às esferas de glorificação por ele aneladas.

Rabello demonstra esse aspecto da poética de Cruz e Sousa através do poema Luar de lágrimas, no qual o eu-lírico contempla uma espécie de paraíso angelical, repleto de paz, frescor e graciosidade, contendo uma doçura de descanso que não há na terra, na vida humana

atormetada. Apesar de ser um refúgio esplendoroso e eterno, a dúvida se instala no coração do eu-lírico que, gradualmente, transita da embriaguez com as delícias transcendentais para o desalento da irrealização de seu vislumbre, vendo-se exilado e apartado das figuras que tanto ama e deseja, os quais são os seus “mortos”, suas “almas”. Comenta Rabello sobre Luar de lágrimas:

Nas imagens do poema, o ‘luar’ será signo também de uma passagem: aquele mesmo halo de luz ‘de prata e de ouro’ que propicia o êxtase contemplativo, na I Parte, na II se tornará o companheiro de viagem da desventura do eu, pontuando progressiva e obsessivamente o cenário [...].

Polos extremos, as duas partes do poema se constroem com imagens que, associadas à experiência humana – com alguns graus de ‘realismo’, portanto – figuram um quadro mais próximo das metáforas de pura identidade com o totalmente desejado, o apocalíptico, na I Parte, ou o totalmente indesejado, o demoníaco, na II Parte. (Rabello, 1997)

Apresentam-se dois polos, portanto, nesse poema de **Faróis**, os quais, como crê o autor desta monografia, devem se fazer perceptíveis em outros textos que compõem o mesmo livro de Cruz e Sousa. Uma desesperação quanto ao que é terreno, alvo da morte e da podridão, e uma decisão de se voltar para o que é eterno, composto de viço e ressurreição – espera-se que tais constantes sejam verificadas nos poemas que serão o objeto da análise a ser empreendida no capítulo seguinte, de maneira que tais aspectos da poética cruzeirosiana se façam perceptíveis nos textos que compõem o segundo livro de versos simbolistas do Cisne Negro.

Encerrando-se, agora, este terceiro capítulo, no qual se deslindou o referencial teórico que sustenta a presente pesquisa, elencam-se definições de três termos que podem auxiliar o autor desta monografia na execução da análise dos três poemas que foram considerados representativos das duas supracitadas constantes, bem como da oscilação entre elas, passando-se de uma para outra. As definições foram retiradas do site **Dicionário de filosofia**, o qual foi desenvolvido como uma base de dados através do Google Sites e é composto de uma vasta bibliografia. Os termos são “morte”, “transcendência” e “imortalidade”. Eis, a seguir, as definições:

A morte é, antes de tudo, um fenômeno bio-fisiológico que, portanto, afeta todos os seres vivos corpóreos, e consiste na cessação da vida. Esta cessação manifesta-se pela extinção das atividades vitais [...]; [da] consciência e apetite sensoriais, juntamente com o movimento destes resultante. (Brugger, 1977)

No sentido estritamente filosófico, a transcendência implica uma natureza absolutamente superior às outras, ou de uma ordem radicalmente diferente. É portanto mais particularmente Deus, com relação ao mundo e aos seres imanes. (Durozoi e Roussel, 1993)

[A imortalidade] exprime a noção essencialmente positiva, de vida-sem-fim, daquilo que não é submetido à morte. Neste sentido geral, a *imortalidade* compete essencial e absolutamente a Deus, plenitude de Vida. Os seres espirituais criados são imortais por natureza, isto é, não têm nenhum princípio intrínseco de desagregação ou morte, apenas podendo deixar de existir por aniquilação. (Enciclopédia luso-brasileira de cultura, [s.d.])

4 ANÁLISES DOS POEMAS E DAS CONSTANTES

4.1 A desesperação pelo terreno em “A ironia dos vermes”

“A ironia dos vermes” é um poema composto por quinze quartetos (estrofes de quatro versos) de decassílabos predominantemente heroicos, havendo alguns sáficos que integram o corpo do texto. A sonoridade interna dos versos oscila, em movimentos ondulantes, entre a rigidez, a suavidade e a explosão, obtendo a capacidade de encantar o ouvido humano, assim como alcança também uma forte competência evocativa, transportando o leitor para o universo construído em torno da opulenta figura da realeza. As rimas são interpoladas (Ex.: ABBA) e a linguagem é imaginativa e sinestésica, havendo construção de metáforas espantosas e imprevisíveis e uma busca pela harmonia imitativa. Tais qualidades permitem que o poema se mantenha com constante fôlego, de maneira que não se torna enfastiante ou monótono, apesar de sua considerável extensão. No tocante ao que é comunicado ao leitor, o poema se centra na figura de uma “imaginária e cândida princesa” a qual é contemplada pelo eu-lírico em todo o esplendor e pompa real que ela possui: finamente trajada e perfumada, ainda estando nos dias viçosos da juventude, detentora de beleza e elegância – é uma graciosa moçoila casta, porém morta. Ela é acompanhada pelos “luzidos Dignatários” da corte, reconhecida diante dos ritos funerários, conduzida por um coche e observada pelo povo que procura espiá-la à distância. Eis, a seguir, as quatro iniciais de “A ironia dos vermes”:

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

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

Que da Corte os luzidos Dignitários
Com seus aspectos marciais, bizarros,
Seguem-te após nos fagulhantes carros
E a excelsa cauda dos cortejos vários.

Que a tropa toda forma nos caminhos
Por onde irás passar indiferente;
Que há no semblante vão de toda a gente
Curiosidades que parecem vinhos. (Sousa, 1995, p. 158)

O espanto inicial do eu-lírico e dos demais observadores é a quantidade de pompa envolvida no cortejo funerário. Poder-se-ia afirmar tratar-se de um festejo ou de uma

circunstância nobilitante, mas, no entanto, é um cortejo funerário. Há surpresa e espanto geral diante da ocasião. A “cândida princesa” está sendo levada triunfantemente e é muito bem guardada por “esquadrões flamívomos”, os quais vomitam fogo e podem ser uma transfiguração de oficiais militares que manejam rifles ou outras armas de cunho cerimonial. Ela é uma “carnal e virgem madrugada”, pois ainda está em viço de idade, com sua carne repleta de frescor, mas já não possui “sol” e perdeu sua “vida”. Não há cintilância nessa “Bela das belas” que se encontra tão ricamente ataviada. O único fulgor evidente se relaciona ao que é exterior ao seu ser, como a vestimenta, os “fagulhantes carros”, os Dignatários que possuem “aspectos marciais e bizarros” e adornam o evento com a sua ilustre presença. A “excelsa cauda dos cortejos vários” demonstra o grande e deslumbrante volume de indivíduos que se encontra aglomerado por um só mesmo propósito: acompanhar a princesa imaginária.

Ademais, reúne-se uma tropa inteira nos caminhos a fim de que a figura da beldade morta possa ser por eles contemplada. Pode-se inferir que se trata da plebe do reino ou principado imaginário, impressionada com a riqueza exibida pelo “cortejo sepulcral” e o espetáculo honorífico que se desenvolve na ocasião presenciada. Como não pertence mais ao mundo dos vivos, a “cândida princesa” não toma conhecimento de nada que ocorre diante de si: o grande público ao seu redor lhe é algo indiferente e inócuo, sem qualquer valor. Apesar de toda a pompa que a reveste, ela não participa do cortejo como uma figura vivente, pelo que não se pode, no final, ser realmente encontrada. O semblante da gente próxima é, portanto, “vão”, infrutífero, pois não se pode enxergar nada na ocasião, visto que, por detrás dos trajés e da aparência, nada há de mais profundo para ser enxergado. As “curiosidades” em seus olhares, contudo, “parecem vinhos”, visto que se deliciam e se embebedam com os magníficos atributos do “cortejo sepulcral”, o qual é composto de beleza e rutilância.

As cinco estrofes seguintes, todavia, prosseguem rumo a uma nova preocupação: a ênfase do eu-lírico desloca-se gradualmente de sobre as opulências do cortejo para o drama cósmico do fenecimento da princesa. Muito embora os atrativos visuais causem uma impressão duradoura nos observadores da cerimônia funerária, começa a investigar a mágoa e o sofrimento provenientes da morte e da necessidade de despedida quanto à beldade real.

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

Que nas flores, nas sedas, nos veludos,
E nos cristais do fêretro radiante
Nos damascos do Oriente, na faiscante
Onda de tudo há longos prantos mudos.

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

Que de todas as coisas como Verbo
De saudades sem termo e de amargura,
Sai um adeus a tua formosura,
Num desolado sentimento acerbo.

Que o teu corpo de luz, teu corpo amado,
Envolto em finas e cheirosas vestes,
Sob o carinho das Mansões celestes
Ficará pela Morte encarcerado. (Sousa, 1995, p. 158-159)

O primeiro verso da quinta estrofe tem evidente emprego de harmonia imitativa. Por meio da assonância com a vogal “o” presente nas palavras e das aliterações construídas com a consoante “t”, juntamente com a presença da plosiva “p” e o encerramento impactante em “tr” em “atroam”, obtém-se o efeito de imitação dos disparos estrondosos dos canhões. O estampido perturba o “espaço claro de uma tarde suave”, indicando que o retumbo dos “canhões roucos” fere a calma e a placidez de uma tarde que, surpreendentemente, se opõe à atmosfera fagulhante e exuberante do “cortejo sepulcral”, construída ao longo das primeiras quatro estrofes. O som dos disparos, no entanto, ainda está se sobressaindo: a “Bela das belas”, que é também “Lírio dos lírios” e “ave do Amor”, prossegue triunfantemente, sendo apresentada em toda a sua graciosidade e formosura aos olhos da multidão, “por entre os sons que” a “coroam”. Novamente, a riqueza e os ritos funerários, com sua roupagem régia, dignificam aquela jovem moça defunta que, já estando morta, não age e não participa da cerimônia, mas é revestida pelos atributos do cortejo e do séquito reais, alçando-a a um estado sublimado e ufano – ela, pois, não parece estar ensombrada pelas horripilantes marcas da morte, mas adornada por uma aura de glória.

Isso se intensifica na sexta estrofe, onde surgem, pela imaginação do eu-lírico, a visão das flores, das sedas e dos veludos, assim como dos cintilantes “cristais do fêretro radiante”, demonstrando que o ataúde da morta é significativamente belo, ainda que o objeto, em sua essência, aponte para a degeneração. O fenecimento implícito é obscurecido, aparentemente, pela pompa e pela riqueza, e os “damascos do Oriente” aumentam o refinamento e a extravagância de todo o quadro que vem sendo composto, aplicando-lhe uma nota de

exotismo. No entanto, “na faiscante/ Onda de tudo” há uma verdade interna e sutil, um lamento latente e ofuscado pelos ritos regiadamente executados: os “longos prantos mudos” são o gemido oculto do mundo, uma espécie de dor calada e irrefreável, ainda que mascarada pelo espetáculo funerário ao redor da “cândida princesa”. Assim, de maneira gradual, percebe-se que o eu-lírico passa a enfatizar a nota dolorosa da morte, destacando-a dentre aquele evento tão belamente organizado, e começa a pôr em evidência o amargor e a tristeza, malgrado exista tanta opulência e deslumbramento em cena.

A estrofe seguinte, nesse mesmo espírito, alude à despedida cósmica, ao adeus que o “silêncio azul da imensidade” e o “perdão infinito dos Espaços”, bem como todas as demais coisas, dão à Majestade da princesa “morta na flor da castidade branca”. A majestosa formosura e a presença encantadora da jovem beldade hão de ser perdidas não somente pela plebe e pelos nobres membros do cortejo, mas pelo universo como um todo, gerando uma inquietação de natureza cósmica, um sofrimento universal pela perda de uma figura tão admirável. Há beijos e abraços de um “Tudo” como um evidente sinal dessa despedida, pois, em funerais diversos, esses atos podem ocorrer em razão de arroubos de dor e desespero, num momento final de separação entre o morto e os entes queridos que por ele são deixados. Acentua-se a atmosfera do sofrimento cósmico na oitava estrofe, quando de todas as coisas sai, “como Verbo/ De saudades sem termo e de amargura”, um novo adeus à formosura da princesa, “num desolado sentimento acerbo”. A insistência numa sonoridade composta por sons róticos (Verbo, termo, amargura, formosura, acerbo) intensifica a sofreguidão e a dor expressada pelos versos, fazendo com que o sentimento de desolação e desgosto seja mais pungentemente comunicado.

A nona estrofe continua o lamento por meio da consideração imaginativa da inexorabilidade da morte. A “imaginária e cândida princesa” possui um “corpo de luz”, que é amado, mas vítima de um irreversível aprisionamento operado pela “Morte”. Ele, que ainda está “envolto em finas e cheirosas vestes”, logo estará encarcerado para sempre, mesmo que “sob o carinho das Mansões celestes”. Há, portanto, um apontamento para uma realidade celestial, mas ela não é consoladora ou compensatória, pois, de certa maneira, não é penetrada e considerada, em sua essência, pelos sentimentos do eu-lírico. Pelo contrário, ele insiste em observar e enfatizar a invariável condenação da formosura e a ineficácia da pompa funerária, pois, malgrado a riqueza e a opulência do espetáculo contemplado, nada pode refrear ou reverter o estado de morte da jovem e casta princesa. Assim sendo, há, por parte do eu-lírico, uma desesperação ativa e intencional para com aquilo que se demonstra inócuo e frágil na

vivência do ser humano, já que não é capaz de contornar o fenecimento e a degeneração. A formosura, a pompa e o espetáculo, por consequência, são tomados como uma opulenta aparência que esconde e, simultaneamente, apregoa uma verdade dolorosa e desesperadora. As seis estrofes seguintes demonstram como o eu-lírico percebe qual é o invariável destino da “imaginária e cândida princesa”:

Que o teu séquito é tal, tal a coorte,
Tal o sol dos brasões, por toda a parte,
Que em vez da horrenda Morte suplantarte
Crê-se que és tu que suplantaste a Morte.

Mas dos faustos mortais a régia trompa,
Os grandes ouropéis, a real Quermesse,
Ah! tudo, tudo proclamar parece
Que hás de afinal apodrecer com pompa.

Como que foram feitos de luxúria
E gozo ideal teus funerais luxuosos
Para que os vermes, pouco escrupulosos,
Não te devorem com plebeia fúria.

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

Para que possa apodrecer nas frias
Geleiras sepulcrais d'esquecimentos,
Nos mais augustos apodrecimentos,
Entre constelações e pedrarias.

Mas ah! quanta ironia atroz, funérea,
Imaginária e cândida Princesa:
És igual a uma simples camponesa
Nos apodrecimentos da Matéria! (Sousa, 1995, p. 159-160)

Com um andamento solene, recordando os matizes musicais de uma ufana e exuberante fanfarra de vitória, a décima estrofe demonstra que o eu-lírico reconhece a força da opulência e da abundância de elementos nobilitantes no “cortejo sepulcral” da “cândida princesa”. Com os dois primeiros versos contendo a repetição do termo “tal”, as assonâncias com as vogais “a” e “o” e o encerramento com sons róticos, a décima estrofe eleva a dimensão dignificante dos ritos funerários ao mais alto nível em todo o poema. O séquito, a coorte e “o sol dos brasões” são tais, “por toda a parte”, que nada pode ser maior, mais forte e de mais pujante valor do que eles. Assim sendo, aparentemente, ao invés da “horrenda Morte” suplantare a jovem beldade, nos dois versos seguintes, assenhoreando-se de seu corpo e do

momento funerário exuberante, “crê-se” que é a princesa quem suplanta a “Morte”, dando a entender, por toda a riqueza e “Majestade” que, na verdade, testemunha-se ali uma figura que não está morta, mas que vive e ainda respira, cheia de viço e formosura.

A estrofe seguinte, no entanto, rompe com a expectativa provocada por aquela elevação de tom tão marcante, contrariando o brado de vitória do “cortejo sepulcral” e da “cândida princesa”. Nota-se que, até a décima estrofe, o pronome relativo “que” cria o encadeamento entre as muitas imagens compostas ao longo do poema, as quais possuem não somente um caráter visual, mas também sentimental, emotivo. “Que” retoma, em todo o tempo, o ato de imaginação do eu-lírico, acrescentando gradualmente as novas camadas de significação àquela “Bela das belas”, como se estivesse pincelando uma cena que se faz plenamente visível aos “olhos da alma”, de maneira ritmada. No entanto, a décima-primeira estrofe interrompe essa continuidade, não se iniciando com “que”, mas com o operador argumentativo de oposição “mas”, demarcando uma nova fase do texto, na qual o eu-lírico vai se aprofundando no destino do “corpo amado”, “de luz”, da beldade morta.

Qualquer vestígio restante de glória e exuberância vai cedendo espaço para os vislumbres do apodrecimento que assaltará o corpo da moçoila formosa. A beleza corporal e a riqueza material, que são próprios da realidade terrena do ser humano, serão sepultados e perdidos irreversivelmente, sem que nada se possa fazer. A décima-primeira estrofe só expressa, agora, os signos funerários da “Morte”. Uma trompa surge, régia, imponente, mas ela não proclama a vida; é um grande brado “dos faustos mortais”, ou seja, da ostentação, dos deleites e da fortuna passageiros, evanescentes. “Os grandes ouropéis” designam o ouro e o luxo que revestem a beldade morta, porém de maneira claramente depreciativa, pois ainda que sejam “grandes”, eles são evidentemente falsos e enganadores; são apenas dotados de aparência, sem valor essencial em si mesmos. A “real Quermesse”, a “feira” barulhenta e animada, rica de adornos, que o autor desta monografia crê estar associada ao espetáculo fúnebre e ao deslumbre das gentes, não tem, ironicamente, nenhum valor positivo. É uma “festa” às avessas em que tudo, diferentemente do que se percebe na estrofe anterior, parece proclamar ao eu-lírico o apodrecimento do corpo da “cândida princesa”. O que fora signo de vitória sobre a “Morte”, paradoxalmente, consuma-se como o vibrante testemunho do passamento.

Os vermes, aos quais o título do poema se refere, surgem, então, pela primeira vez. A putrefação acomete gradualmente a mente imaginativa do eu-lírico, juntamente com a

inexorabilidade do estado de morta da “cândida princesa”. As esperanças de reversão da “Morte” são inexistentes, e a pompa e a riqueza do espetáculo funerário resultam inúteis, servindo somente como um consolo ou, mais precisamente, um paliativo que impeça a degeneração acelerada e inclemente. Na décima-segunda estrofe, os “funerais luxuosos” da beldade, tão luzidios e régios, apenas restam como um meio de envergonhar os vermes, impedindo-os de atacarem o “corpo amado” com uma “plebeia fúria”, a qual pode ser compreendida como uma ânsia sem recatos e sem cortesia, baseada unicamente na fome voraz. Tais “funerais luxuosos” são tidos pelo eu-lírico como que feitos de “luxúria” e “gozo ideal”, dando a entender que a substância do “cortejo sepulcral” e das “finas e cheirosas vestes” que encobrem a “Bela das belas” é a capacidade de enfatizar e evidenciar a beleza humana, pondo em destaque a formosura da princesa morta. Isso é confirmado pela estrofe seguinte, onde se percebe que as “magnificências” do “corpo exausto”, reafirmadas pelos adornos e pela pompa que revestem a beldade, poderiam, de alguma maneira, fazer com que os vermes avançassem com cautela e com cuidado, delicadamente, uma vez que a glória corporal produziria tal efeito refreador. Assim, o corpo da “cândida princesa” iria “apodrecer com fausto”, restando-lhe alguma dignidade e ventura diante da putrefação.

A penúltima estrofe, prosseguindo na imaginação de tal paliativo originado pela formosura engalanada, considera que haverá um descanso manso, se o apodrecimento não se der de maneira violenta e com “plebeia fúria”. Quase como em um adormecimento, o “corpo exausto” se encontrará imerso em “geleiras sepulcrais d’esquecimentos”, esvaindo-se lenta e misericordiosamente, recebendo a clemência dos vermes e, portanto, decompondo-se “nos mais augustos apodrecimentos”, isto é, na maneira mais digna e régia, senão venturosa, de se desfazer na putrefação. Por consequência, o último verso desta penúltima estrofe manifesta uma linguagem permeada por encantamento, ao contemplar, por um último instante, o repouso da “cândida princesa”, morta e enterrada, “entre constelações e pedrarias”, associando o brilho das joias e dos adornos da jovem finada ao fulgor sideral das estrelas nos céus. No entanto, o lapso de encantamento logo é cortado pelo primeiro verso da última estrofe, consolidando a desilusão e a “deprimência da glória vã”, sem deixar esperanças quaisquer à ventura de um legado corporal.

Novamente, com a presença do “mas”, há a indicação de uma oposição que emprega um rompimento com uma continuidade, gerando uma frustração que é realçada pela interjeição “ah!”. O eu-lírico conclui a sua imaginação observando “quanta ironia atroz, funérea” existe em todo o quadro que foi pincelado até ali. Dirigindo-se, mais uma vez, à

“imaginária e cândida Princesa”, manifesta-se a mórbida tristeza e a desesperação completa quanto ao destino daquele “corpo de luz” que foi tão amado e formoso, o qual não pôde ser revertido à vida pela riqueza e pela pompa, como também não foi livrado da violenta degeneração e da comezaina furiosa dos vermes famintos. Arremessando na sarjeta da inutilidade os ouropéis, os adornos, o espetáculo funerário e todos os elementos luxuosos dos ritos executados, o eu-lírico enxerga que, ante aos “apodrecimentos da Matéria”, a beldade outrora tão radiante e graciosa não é distinta de uma “simples camponesa”, sendo, portanto, devorada indiscriminadamente pelos vermes e deglutida pela putrefação como qualquer outra pessoa.

Pelo que se conclui, ao fim da análise deste primeiro poema, que o eu-lírico demonstra uma desesperação ativa quanto à pompa, às riquezas fugaces e à formosura do ser humano mortal, as quais se mostram como vaidade. Por conseguinte, desilude-se ele completamente com a passageira ventura terrena cujo único destino é o inevitável apodrecimento.

4.2 A decisão pela transcendência em “Metempsicose”

Diferentemente de “A ironia dos vermes”, “Metempsicose” é um soneto composto por dois quartetos (estrofes de quatro versos) e dois tercetos (estrofes de três versos), de decassílabos maioritariamente heroicos, mas com significativa quantidade de sáficos, ressaltando-se, ainda, que em todo o texto há presença de variações rítmicas (marcações tônicas dos heroicos, por exemplo em 4-6-10; 3-6-10; 6-10), o que produz um efeito fluídico, muito semelhantemente aos arpejos ondulantes de uma harpa. É um poema, portanto, que alterna as marcas de sua sonoridade entre oscilações harmoniosas, como se estivéssemos a ouvir uma sinfonia e os seus movimentos internos, tão melodiosos e melífluos. A linguagem, assim como a do poema anterior, é composta por metáforas espantosas e imprevisíveis, mas, sem dúvidas, é mais abstrata e mais direcionada às aspirações espirituais do eu-lírico e às dimensões transcendentais do pensamento e do sentimento, de maneira que a sublimação quase abrange o soneto em sua totalidade. Apesar de ainda haver corporeidade, já não há “deprimência da glória vã”, posto que há um meio de perpetuidade assegurada à criatura amada, através da imortalidade e da ressurreição.

No tocante ao que é comunicado ao leitor, trata-se de uma contemplação que abarca os dois estados de uma defunta, ou, pode-se até afirmar, de uma *aparente* mulher morta. Não é uma princesa ou uma camponesa; não possui ela quaisquer designações de posição ou de

classe social. O eu-lírico contempla a sua figura enquanto um ser de argila “apodrecido” e desprovido de vida e, simultaneamente, extasia-se ao vislumbrar o ressurgimento glorificado da bela mulher, a qual ele convoca como uma aparição muito ansiada. Consta-se o significativo uso de emblemas relacionados à espiritualidade e ao sobrenatural, com muito de encantatório e sublimado, e tais são atrelados à própria essência intangível da criatura amada, que possui em si uma beleza que não pertence somente ao território das exterioridades, mas à alma, que não se perde nem morre.

As rimas das duas primeiras estrofes são interpoladas (Ex.: ABBA), mas as duas últimas constituem um fecho o qual se integra de um som mantido no último verso de ambas as estrofes, enquanto os versos restantes possuem sons diferente entre os tercetos (Ex.: CCD – EED). É uma construção de rimas que consta em outros sonetos que compõem o conjunto dos **Faróis**, não se tratando de algo muito particular.

Antes de se dar prosseguimento à análise do poema, bem como da constante da qual ele é representativo, faz-se necessário esclarecer o que é, de fato, “metempsicose”. O termo é oriundo do grego *metempsychōsis* e associa-se à reencarnação, à transmigração de uma alma, após a sua morte biológica, para um outro corpo distinto, que pode ser tanto humano quanto animal. Antigos filósofos gregos, como Platão e Pitágoras, acreditavam em um processo tal como esse, em que a alma se transpunha para outro invólucro, e o hinduísmo, o budismo e o espiritismo também possuem concepções de reencarnação que se integram ao conceito de “metempsicose”. No entanto, no desenvolvimento do poema, o uso dos signos de “Céus”, como morada ou asilo, e “Ressurreições”, como marca de glorificação, aponta para os traços de espiritualidade cristã católica-romana e protestante, que vê na ressurreição a passagem para a plenitude de vida, num mundo restaurado e purificado de todo o mal, o qual se dá somente na eternidade com Cristo Jesus. O uso do termo “metempsicose”, considerando-se com ele os símbolos evocados no soneto, elabora um entremeado de crenças religiosas que são mobilizadas para transmitir a ânsia de imortalidade e de um ressurgimento superior após a morte, que o eu-lírico expressa ao longo dos quatorze versos. Uma vez que está feito este esclarecimento, passa-se, agora, à análise do poema, que vai exposto a seguir:

Agora, já que apodreceu a argila
Do teu corpo divino e sacrossanto;
Que embalsamaram de magoado pranto
A tua carne, na mudez tranquila,

Agora, que nos Céus, talvez, se asila
 Aquela graça e luminoso encanto
 De virginal e pálido amaranto
 Entre a Harmonia que nos Céus desfila.

Que da morte o estupor macabro e feio
 Congelou as magnólias do teu seio,
 Por entre catalépticas visões...

Surge, Bela das Belas, na Beleza
 Do transcendentalismo da Pureza,
 Nas brancas, imortais Ressurreições! (Sousa, 1995, p. 163)

Inicialmente, a primeira estrofe tem seu começo com um adjunto adverbial, “agora”. Temporalmente, o eu-lírico está falando acerca de um “neste instante”, no qual a “argila do corpo divino e sacrossanto” da criatura amada “já apodreceu”. Não se trata apenas de uma mera formosura, mas de algo que possui qualidades divinas e um atributo de “santidade elevada”, própria da esfera do sagrado. Considerando-se que o apodrecimento da carne passageira já se deu, encadeia-se a isso uma marca de lamento funerário. Os terceiro e quarto versos, ainda desta primeira estrofe, revelam que a morta belíssima foi embalsamada – tal como se fazem com os cadáveres, a fim de se evite a rápida putrefação deles. Porém, o bálsamo utilizado é o “magoado pranto” dos que lamentam a morte da mulher, e o “corpo divino e sacrossanto” parece estar imerso “na mudez tranquila”, como se houvesse sido sepultado no silêncio, num reino onde não há sons quaisquer.

Na segunda estrofe, surpreendentemente, deparamo-nos com uma cisão do ser da morta. A carne passageira apodreceu e se desfez, enterrada nas regiões do nada, mas, noutra espaço, que é o celestial, ela pode estar asilada, resguardada e perpetuada. O primeiro verso evoca o Reino da Glória, o local da morada de Deus, como um refúgio para a alma cujo corpo já não existe mais. Nos “Céus”, a criatura amada está segura, ainda que a morte já a tenha consumido materialmente. Entretanto, percebe-se uma dúvida, um “talvez”, o que implica, conseqüentemente, numa inexistência da certeza, mas também no desejo de que tal possibilidade seja verdadeira e se concretize. O segundo e terceiro versos falam de formosura e graciosidade, sem que, no entanto, se alude a uma corporeidade mais sólida. Pelo contrário, “aquela graça e luminoso encanto” não comunica algo tangível ou palpável, evocando a luminescência e os fulgores como meio para se apreender a verdadeira beleza da mulher morta. O “encanto” que ela possui é “de virginal e pálido amaranto”, sendo o referido amaranto uma planta de aparência mais incomum, se comparada às rosas e às violetas recorrentes na poesia lusófona, possuindo várias hastes flexíveis e enfloradas com grãos, as

quais podem recordar adornos feitos com penugem. Certamente, alude-se aqui à beleza corporal, provavelmente de talhe delgado, mas a metáfora é de tal modo singular que não gera impressão de sensualidade, mas de peculiaridade, como uma espécie de caracterização. A formosura e a graciosidade da criatura amada, no quarto verso, se encontram nos “Céus” e “entre a Harmonia que nos Céus desfila”, habitando uma esfera em que não há nada além de consonância e serenidade, em profundo repouso.

O pronome relativo “que”, no início da terceira estrofe, refere-se ao “agora”, que consta nos primeiros versos das estrofes anteriores. Assim sendo, implicitamente o eu-lírico está dizendo, no primeiro verso da terceira estrofe, “agora, que da morte o estupor macabro e feio”, produzindo a circularidade necessária à continuação de sua constatação, ao passo que considera a morte da mulher amada. “Estupor” pode ser compreendido como “estado de inconsciência profunda, sem reações motoras”, o que se vincula harmoniosamente com as “catalépticas visões” do terceiro verso, pois a catalepsia é uma morte aparente, nas quais há indícios de óbito, mas que se revela, ao fim, falsa. Assim sendo, é como se um sono fatal, “macabro e feio”, houvesse congelado as “magnólias” do seio da criatura amada, sem, no entanto, matá-la verdadeiramente. Uma vez que o eu-lírico decide contemplar uma possibilidade transcendente de perpetuidade da vida, a qual se estende para além deste mundo mortal, a morte, em si, não lhe soa mais veraz, pois é apenas algo que se situa no âmbito das aparências, sendo, na verdade, ilusória e irreal.

A última estrofe se inicia, então, com um imperativo. O verbo “surge” é um comando, tal como se dissesse “surge tu”, e o que o sucede é um vocativo que se refere à criatura amada, a “Bela das Belas”. O eu-lírico, portanto, desejando crer que ela se encontra perpetuada e asilada nos “Céus” divinos, ordena-lhe que surja, ou mesmo ressurja, diante de seus olhos, imersa em plena “Beleza”, a qual provém do “transcendentalismo da Pureza”, indicando um caráter de purificação moral nas propriedades que compõem esse estado de beldade superior. A bela mulher, assim sendo, parece renascer dotada de esplendor e beatitude, “nas brancas, imortais Ressurreições”, plena de pureza e trazendo ao eu-lírico os fulgores celestiais que sua alma, agora, comporta e esparge ao seu redor, como um farol.

Pelo que se conclui, a partir da análise realizada sobre este soneto, que o eu-lírico demonstra uma decisão ativa de mirar os horizontes da transcendência, intentando encontrar meios de reter a esperança de que há uma perpetuidade para a vida humana da criatura amada mortal. Com a imortalidade da alma e a ressurreição da bela mulher, a morte passa a ser tida

somente como ilusória, não possuindo verdadeiro poder sobre o “corpo divino e sacrossanto” que ressurge mais belo e esplendoroso – um emblema do reluzente triunfo da vida transcendente sobre a condição natural da mortalidade do ser humano.

4.3 A oscilação entre as constantes em “Luar de lágrimas”

Diferentemente das análises anteriores, esta far-se-á com uma abordagem mais espaçada e geral, tendo em vista que o poema de que ela se ocupa se tratar, basicamente, de um texto mais extenso e amplo, carregado de matizes e nuances variadas, que, provavelmente, renderiam toda uma monografia por si só, caso houvesse quem se propusesse a observar as suas mínimas minúcias. Para que se faça tal abordagem, o poema será explorado por meio de excertos e apresentado em sua integralidade, a fim de que seja consultado, em anexo, após o encerramento deste trabalho de conclusão de curso. Desta maneira, qualquer conferência que se mostre necessária por parte de um avaliador poderá ser feita muito facilmente.

O objeto de análise desta terceira seção do quarto capítulo é “Luar de lágrimas”, o penúltimo dos poemas de **Faróis**, antecedendo apenas, no conjunto deste livro de versos, o estranhíssimo e um tanto assustador “Ébrios e cegos”. Sendo, como já foi dito, extenso e amplo, “Luar de lágrimas” conta com duas partes longas, ambas versadas em decassílabos⁷, as quais se diferenciam pelas atmosferas criadas e suas respectivas cargas emocionais, bem como por características formais que lhes alteram o andamento, isto é, o ritmo, entre os dois extremos que são projetados e comunicados ao leitor. A primeira das partes é composta de dezenove quartetos (estrofes de quatro versos), com rimas alternadas (Ex.: ABAB), abrangente cromatismo emotivo, metáforas audaciosas e uma linguagem que recorda a sentimentalidade dos místicos e as visões apocalípticas, no tocante àquilo que pode ser conhecido como a “Eternidade cristã”. A segunda das partes, caminhando em sentido oposto em relação à primeira, é composta de cinquenta e seis dísticos rimados (estrofes de dois versos) e um quarteto final, o qual possui rimas alternadas, tratando-se de um fecho. Não há uma paleta abrangente de cores ou uma profusão alegre de mesclas de tons, mas uma ambiência tenebrosa e tumultuada, onde se percebem abalos e abismos. A linguagem, também dotada de metáforas audaciosas, lembra uma deprecação, mas assenta-se principalmente sobre a queixa e o lamento, nos quais se nota aquele acento terrível da desesperança. O elo que

⁷ Devido ao exíguo tempo de que dispôs o autor desta monografia, não se fez uma contagem dos tipos de decassílabos presentes na construção deste poema.

intermedia as duas partes é a figura do luar, que ora é fonte de puro encantamento, ora é sinal de exílio e condenação.

Ademais, menciona-se que a primeira parte apresenta um eu-lírico sobre o qual se opera uma elevação, como se estivesse imerso nas esferas transcendentais e apartado de si mesmo, fora do próprio eu, até o momento em que surge a dúvida e, assim sendo, afasta-se das altitudes celestes e retorna para sua individualidade, a qual está distanciada dos “Céus”. Percebe-se, portanto, uma movimentação vertical, de ascensão e descensão. A segunda parte, diferentemente, revela um eu-lírico que vagueia pelo mundo incansavelmente, como se estivesse numa espécie de périplo, percorrendo mar e terra, sem, contudo, chegar ao destino tão almejado. Ao fim, há um breve momento de tentativa de ascensão, mas, maioritariamente, o que se tem na segunda parte de “Luar de lágrimas” é um eu-lírico que se movimenta horizontalmente, o que evidencia a presença de dois extremos projetados no poema, mas também indica que há uma dinâmica sutil estabelecida entre ambos: ascensão, descensão, périplo horizontal e tentativa de nova ascensão.

Para o autor desta monografia, os dois extremos contêm fortes traços das duas constantes investigadas neste trabalho: a desesperação pelo terreno e a decisão pela transcendência. Porém, elas estão presentes de maneira que não se enxerga uma anulação que uma possa operar sobre a outra, o que resulta numa oscilação e numa espécie de limbo intermédio e solitário, com o qual o eu-lírico, ao fim do poema, terá de se deparar.

4.3.1 Ascensão e descensão

Uma vez que foram feitos os prévios esclarecimentos, passa-se à análise da ascensão, valendo-se de um excerto que vai da terceira até a quinta estrofe da primeira parte:

Lá, a florescência dos Desejos
Tem sempre um novo e original perfume,
Tudo rejuvenesce dentre harpejos
E dentre palmas verdes se resume.

As próprias mocidades e as infâncias
Das coisas têm um esplendor infindo
E as imortalidades e as distâncias

Estão sempre florindo e reflorindo.

Tudo aí se consola e transfigura

Num Relicário de viver perfeito,

E em cada uma alma peregrina e pura

Alvora o sentimento mais eleito. (Sousa, 1995, p. 168)

Percebe-se, primeiramente, a ênfase do eu-lírico acerca do rejuvenescimento e do viço, por meio de imagens e evocações que apontam para um estado de novidade incessante e inextinguível. Ainda que haja um “lá”, que situa invariavelmente a esfera paradisíaca num outro local, aparentemente distante do eu-lírico, a capacidade de contemplação deste último é tão vívida que soa como uma recordação dos “Céus”, ou mesmo um transporte a eles que se dá simultaneamente à visão. Nesta ascensão, causada por um arrebatamento do observador, nota-se que os “Desejos” florescem a modo de não perderem essência alguma, pois seu aroma “tem sempre um novo e original perfume”. A palavra “original”, diante da assonância anterior construída por “e” e “o” no verso a que pertence, provoca uma sensação de compressão e exaltação, passando-se do som “o” para “i” e, por fim, terminando em um ditongo aberto “al”. Isso importa para compor a atmosfera de exaltação e euforia que a visão celestial e apocalíptica gera em seu observador. Assim sendo, reforça-se, de antemão, o efeito do rejuvenescimento “dentre harpejos”, conferindo à música e à harmonia um papel crucial na esfera transcendental do paraíso. “Dentre palmas verdes” tudo está resumido, como se nada mais precisasse ser dito acerca do que se dá naquela região celestial – tem-se ali um mundo onde as coisas são plenamente viçosas e venturosas, tal qual as folhas de palmeira recém-formadas, símbolo da vitória e do triunfo.

Na estrofe seguinte, “as mocidades e as infâncias” de todas as coisas não se perdem no curso do fenecimento, que é natural à vida humana mortal e à passageira realidade terrena, mas possuem, muito diferentemente, “um esplendor infindo”, cintilando nas altitudes para sempre, sem sequer fraquejar por um só instante. “As imortalidades e as distâncias”, que remetem tanto à perpetuidade da alma humana e da essência das coisas quanto à possibilidade de alagar-se e expandir-se, “estão sempre florindo e reflorindo”, como se jamais cessassem de se renovar em contínuos ciclos de reflorescimento, estendendo-se infinitamente pelos horizontes inefáveis. Uma vez que a vida humana mortal é tão frágil e limitada, cheia de empecilhos e fatalidades, a grande consolação é a contemplação de um universo livre de todas as mazelas, pleno de viço, de beleza e de possibilidades de expansão do ser. Se a realidade

terrena é marcada pelos abrolhos e decepções, a esfera transcendental do paraíso redime e transforma todas as coisas naquilo que elas, na verdade, deveriam ser, para o eu-lírico.

Não é aleatório, portanto, o fato de a quinta estrofe da primeira parte se iniciar com “tudo aí se consola e transfigura”, pois existe uma necessidade de consolação e transformação de todas as coisas, bem como da vida humana passageira e evanescente. Uma verdadeira transfiguração cósmica, quando contemplada pelo eu-lírico extasiado, revela-se como a porta para a dimensão perfeita, o mais triunfante e gracioso de todos os mundos imagináveis e acessíveis somente a quem se lança no âmbito do incognoscível. Tal transfiguração que a tudo alcança ocorre “num Relicário de viver perfeito”, o que demonstra a percepção de uma esfera transcendental lapidar e irretocável, uma vez que “Relicário” surge como símbolo de impecabilidade, considerando-se sua qualidade de objeto de arte finamente lavrado. Assim sendo, trata-se de uma região celestial de caráter moral, posto que composta de perfeição, e arrebatada completamente o seu observador, o qual declara, no terceiro verso desta quinta estrofe, que aquela esfera transcendental do paraíso faz alvorecer, isto é, amanhecer “em cada uma alma peregrina e pura” um sentimento singular, visto ser o “mais eleito”. As almas que são dotadas de pureza, portanto, aprimoram-se nos “Céus”, nascendo nelas uma sentimentalidade incomum, de qualidade celestial. Pelo que se pode perceber, nesta ascensão originada pelo arrebatamento do eu-lírico, a constante da decisão pela transcendência, proposta por esta monografia.

Em contrapartida, no entanto, ainda na primeira parte de “Luar de lágrimas”, nota-se que há um movimento de descensão, ocasionado pelo decaimento do arrebatamento, que já não transmite tão firmemente as delícias do paraíso que está sendo contemplado, e pela invasão das dores humanas, concernentes à realidade terrena do eu-lírico, a qual é vivenciada existencialmente na carne fugaz. É, pois, o anúncio do fim do êxtase, o qual pode ser facilmente pressentido pelas últimas duas estrofes da primeira parte do poema analisado:

Mas ah! das Almas esse azul letargo,
Esse eterno, imortal Isolamento,
Tudo se envolve num luar amargo
De Saudade, de Dor, de Esquecimento!

Tudo se envolve nas neblinas densas
De outras recordações, de outras lembranças,

No doce luar das lágrimas imensas

Das mais inconsoláveis esperanças. (Sousa, 1995, p. 169)

Novamente, a mudança de tom e a frustração gerada pela quebra da continuidade é por meio do operador argumentativo de oposição seguido por uma interjeição, tal como em “A ironia dos vermes”: “Mas ah!”. Isso demonstra a nota de decepção inevitável com o que está por vir, que é o ofuscamento da visão celestial através das “neblinas densas” da dor. O “azul letargo” das “Almas”, que era aparentemente imutável e tranquilo, começa a se alterar sutilmente, deixando de ser aquele amável e seguro refúgio. O “eterno e imortal Isolamento”, impenetrável quanto às chagas da existência humana, passa a ser envolvido “num luar amargo”, o qual é “de Saudade, de Dor, de Esquecimento”, o que permite a inferência de que as mazelas terrenais estão, gradualmente, penetrando a contemplação do eu-lírico e contorcendo aquela visão celestial que o arrebatava. A “Dor” existencial, a “Saudade”, que pode estar associada a um ente querido morto, e o “Esquecimento”, que talvez se atrele à vaidade das coisas e dos feitos humanos, assumem seu lugar no contexto da esfera transcendental, que já não corresponde inteiramente, neste momento, ao paraíso.

As “neblinas densas”, que aparecem no primeiro verso da última estrofe da primeira parte do poema, vêm, então, para sepultar assustadora e docilmente aquela eufórica alegria do eu-lírico, que outrora se extasiara com o arrebatamento que o tomara e o elevara às altitudes celestiais. A visão apocalíptica paradisíaca vai sendo anuviada por uma névoa grossa “de outras recordações, de outras lembranças”, as quais são dolorosas e fraturadas pela desolação terrena. O ofuscamento ocorre doce e mansamente, transfigurando um luar arrebatador de acesso ao paraíso e o mudando num “lugar de lágrimas imensas”, o qual, apesar de toda a doçura com que chega, revela-se inclemente e aziago, assim como o último verso, que ressoa como um mau agouro: “das mais inconsoláveis esperanças”. Aqui, pois, tem princípio a oscilação entre as duas constantes, visto que, ainda percebendo-se os traços da decisão pela transcendência, por parte do eu-lírico, as marcas da desesperação pelo terreno também se fazem presentes e notórias, originando-se, por conseguinte, um limbo em que ambas podem ser constatadas, sem que uma anule a outra.

4.3.2 Périplo horizontal e tentativa de nova ascensão

A segunda parte de “Luar de lágrimas” é desoladora e cheia de aflição, e o eu-lírico, nela, está absorvido pelo terror, bem como pela dor do exílio. Seus passos são de um

condenado que não encontra meios de redenção – não existem sinais visíveis que lhe apontem uma saída ou um resgate vindouro. No entanto, na busca pelos seus “Mortos”, que lhe são tão caros e preciosos, ele vaga incessantemente pelas regiões diversas da terra, tal qual um andarilho sem lar, inquirindo todas as coisas, insistentemente, no intento de descobrir o paradeiro das “Almas” que já não estão em sua presença. Desta maneira, o eu-lírico realiza um périplo horizontal, o qual pode ser percebido num excerto que vai da décima-quarta estrofe à décima-oitava:

Em vão fui perguntar ao Mar antigo
Qual era o vosso desolado abrigo.

Em vão vos procurei, cheio de chagas,
Por estradas insólitas e vagas.

Em vão andei mil noites por desertos,
Com passos espectrais, dúbios, incertos.

Em vão clamei pelo luar a fora,
Pelos ocasos, pelo albor da aurora.

Em vão corri nos areais terríveis
E por curvas de montes impassíveis. (Sousa, 1995, p. 170-171)

Diferentemente do que pode ser visto na ascensão arrebatada da primeira parte do poema, todos os dísticos deste excerto expressam uma paisagem íngreme e marcadamente terrena. O primeiro verso de cada uma das estrofes exala a frustração proveniente da procura malograda, que nunca chega ao termo desejado, o qual é o “desolado abrigo” dos “Mortos”. Sempre é “em vão”⁸ que tudo é empreendido pelo eu-lírico, apesar de vagar por todos os tipos de paragens, redutos e territórios, indagando a tudo e todas as coisas com o propósito de saber aquilo de que ele anseia ter conhecimento. No primeiro dos dísticos do excerto, ele foi perguntar ao “Mar antigo”, pois as águas do mar são tão antigas quanto a própria terra, de

⁸ Configura-se uma anáfora, isto é, um encadeamento realizado por meio da repetição da expressão no início dos versos. No caso do excerto da segunda parte de “Luar de lágrimas”, enfatiza a inevitável frustração proveniente do fracasso da busca pelos “Mortos”.

maneira que poderiam lhe ser uma fonte segura de sabedoria, capazes de lhe revelar o tão almejado mistério. No segundo dos dísticos, a declaração é de que os “Mortos” foram procurados “por estradas insólitas e vagas”, o que comunica uma certa singularidade no empenho do eu-lírico, o qual se lança a caminhos incomuns, desconhecidos e opacos. Menciona-se ainda que, afora esse impulso de romper através de trajetos desconhecidos, o eu-lírico se encontra “cheio de chagas”, as quais advêm das inhóspitas localidades pelas quais ele já fez sua vereda interminável.

No terceiro dos dísticos, vê-se que “mil noites” ele ainda teve de andar através dos “desertos”, já como se fosse ele mesmo um morto, uma figura fantasmagórica, sem peso e sem vitalidade, “com passos espectrais, dúbios, incertos”, cambaleando de fadiga e exaustão. Não cessa, contudo, de prosseguir, mas continua a jornada num ímpeto constante, mesmo que o fira e o desgaste até o limite. No quarto dos dísticos, o clamor do eu-lírico avança sobre as demarcações celestes de passagem do tempo, das quais participam o sol e a lua. Uma súplica ininterrupta pode ser inferida, visto que o luar, os ocasos e o “albor da aurora”, com todo seu fulgor de amanhecer, são estágios diversos que remetem à noite, à tarde e ao princípio da manhã. No quinto e último dos dísticos do excerto, o tom se agrava, uma vez que o eu-lírico procura correr e atravessar localidades hostis e claramente perigosas, como os “areais terríveis” e as “curvas dos montes impassíveis”, revelando o quão disposto se manifesta, lançando-se à beira da fatalidade a fim de alcançar o termo desejado. Contudo, ainda assim, foi “em vão” que ele tudo empreendeu, significando que o périplo horizontal resultou inútil e não lhe permitiu acessar novamente a presença de seus “Mortos”, os quais estão apartados de si e são, afinal, seu mais precioso tesouro. Assim sendo, a realidade terrena se demonstra incapaz de lhe responder uma questão de natureza transcendental, não podendo o redirecionar para as altitudes celestiais do paraíso outrora vislumbrado.

Desesperando-se, conseqüentemente, de que é terreno, abandonando a matéria, que é muda, e as coisas visíveis, que nada lhe podem declarar do que é inefável, o eu-lírico opta por ascender mais uma vez, mas de maneira distinta. Se antes a ascensão se dera por um arrebatamento de natureza mística, tal como se houvesse ocorrido um transporte sobrenatural sobre a alma do eu-lírico, agora ele intencionalmente, valendo-se da força de seu próprio espírito interior, busca ascender mais uma vez à esfera transcendental do paraíso, com o propósito de reunir-se com os seus “Mortos”. Da quadragésima estrofe à quadragésima-quarta da segunda parte do poema, pode-se retirar um excerto que expressa essa tentativa de nova ascensão que o eu-lírico de “Luar de lágrimas” intenta empreender:

E sem ninguém, ninguém que me responda
Tudo a minh'alma nos abismos sonda.

Tudo, sedenta, quer saber, sedenta
Na febre da Ilusão que mais aumenta.

Tudo, mas tudo quer saber, não cessa
De perscrutar e a perscrutar começa.

De novo sobe e desce escadarias
D'estrelas, de mistérios, de harmonias.

Sobe e não cansa, sobe sempre, austera,
Pelas escadarias da Quimera. (Sousa, 1995, p. 172-173)

No primeiro dos dísticos deste excerto, o eu-lírico expressa a mudez cósmica que o rodeia e não lhe concede resposta alguma quanto ao paradeiro de seus “Mortos”. No entanto, isso não é mais um impeditivo à sua jornada, que abandona a horizontalidade terrena para se erguer, novamente, em direção a uma movimentação vertical. Agora a sua alma se dedica a sondar tudo o que há nos profundos “abismos” e a descobrir os segredos que lhe foram negados. O segundo e o terceiro dos dísticos se coadunam com essa decisão, retomando a palavra “tudo” do primeiro dístico e repetindo a expressão “quer saber” para enfatizar o imenso desejo de conhecimento que devora a alma do eu-lírico, a qual se encontra completamente sedenta “na febre da Ilusão que mais aumenta”. A ânsia irrefreável de alçar-se à plenitude do paraíso outrora vislumbrado e ao território dos queridos “Mortos” não cessa de se expandir no íntimo do ser irrequieto, que já não pode se contentar com o exílio e o distanciamento da paz, do amor e da alegria que possui, ou possuía, com seus entes queridos. Assim sendo, a perscrutação vertical é incessante e contínua, tal como o foram os passos do andarilho no périplo horizontal. Ao passo que “a perscrutar começa”, a alma do eu-lírico vai, gradualmente, se elevando da ambiência terrena, rumando à transcendência celestial. Ainda que haja uma camada de “Ilusão” na crença que envolve tal alma, o que implica a atmosfera interior da dúvida, ou seja, de uma convicção que apresenta em si uma incerteza, a febre da tal “Ilusão” somente cresce, ao invés de retrair-se, como se isso fosse uma sina incontornável ao

eu-lírico, fadado a buscar uma alternativa existencial que aponte para uma realidade supranatural – um espaço transcendente que lhe é irremediavelmente necessário.

Por conseguinte, no quarto dos dísticos, a alma do eu-lírico “de novo sobe e desce escadarias”, galgando e caindo em seu percurso de perscrutação do infinito, na tentativa de ascender novamente ao paraíso de outrora. As “escadarias” não são terrenas, comuns à vida humana mortal, mas são “d’estrelas, de mistérios, de harmonias”, permitindo-lhe, por sua própria natureza espiritual, penetrar a esfera transcendental e o que ela contém de inefável e arrebatador. Conforme a tentativa de nova ascensão é empreendida, o ânimo e a força são restaurados à alma do eu-lírico, que já não cede à fadiga que afligia o andarilho sem lar. Pelo contrário, no quinto e último dístico deste último excerto, percebe-se que ela consegue avançar cada vez mais, pois “sobre e não cansa, sobre sempre, austera”, como se se desprendesse de amarras e obstáculos que antes a impediam de ascender. As “escadarias da Quimera”, isto é, do sonho, concedem-lhe os degraus pelos quais consegue continuar ascendendo, elevando-se, pois, às maiores altitudes, galgando-as em direção àquela visão celestial encantatória e arrebatadora. Pelo que se pode afirmar que, havendo uma desesperação ativa do eu-lírico em relação àquilo que é terreno, a sua alma decide-se por anelar e partir em uma jornada vertical rumo à transcendência, ansiando por vencer quais obstáculos que possam surgir na trajetória.

No entanto, ressalta-se aqui que o autor desta monografia afirma somente existir uma “tentativa”, pois a nova ascensão não se sustenta ao final da segunda parte de “Luar de lágrimas”, o que demonstra que a transcendência, neste poema ao menos, não é algo plenamente alcançado, mas se mantém no âmbito da dúvida e da oscilação, na qual se pode enxergar as duas constantes estudadas e investigadas ao longo deste trabalho.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar de não receber uma atenção equivalente a que é destinada aos **Broquéis** (1893) e aos **Últimos sonetos** (1905), **Faróis** (1900) demonstra ser um livro singular na trajetória poética de Cruz e Sousa, dotado de dilemas de natureza existencial muito marcantes, os quais são envolvidos pelo horror ao legado corporal, que é fugaz e passageiro, e pela ânsia incontornável de transcendência, frente à “deprimência da glória vã”, como é dito por Lauro Junkes. O segundo conjunto de versos simbolistas cruzeirosianos mostra-se como uma fonte rica de pesquisa e necessita ser mais apreciado em sua singularidade, contemplado em suas minúcias específicas, que o distinguem ou o vinculam aos demais livros do Dante Negro, sem ser abordado de maneira tão geral, atitude esta que o torna um elemento menos protagonista, senão secundário, nas investigações.

Através de uma leitura contínua e prolongada, realizada ao longo de meses, o autor desta monografia chegou à hipótese de que há duas constantes espirituais em **Faróis** (1900), a saber, a “desesperação pelo terreno” e a “decisão pela transcendência”, as quais puderam ser identificadas e, a fim de que fossem verdadeiramente verificadas por meio de análise mais profunda e consistente, observadas em três poemas específicos, considerados os mais representativos para que se cumprisse seguramente a pesquisa empreendida.

A biografia de João da Cruz e Sousa revela o grande empenho e a perseverança constante que o poeta simbolista catarinense teve de apresentar, a fim de que sua inovadora obra fosse concluída, malgrado houvesse, durante os últimos anos de sua vida, enfrentado tantos empecilhos e adversidades, como também sofrimentos duríssimos em sua própria alma, referentes à sua esposa e ao sustento de sua família. A poética cruzeirosiana é, certamente, um fruto muito incomum e espantoso no cenário literário nacional de fins do século XIX.

A fortuna crítica demonstra a feliz apreciação e os estudos muito mais atenciosos de que foi alvo a obra do Cisne Negro, após a sua morte. Do princípio do século XX até os anos recentes do século XXI, faz-se notória a presença de Cruz e Sousa nas meditações de críticos canônicos e especializados e nas obras de história da literatura brasileira, bem como em outros textos de formatos diversos, alcançando o seio das universidades brasileiras, onde já se percebem tendências estabelecidas de abordagem e temática nos estudos acerca da poesia cruzeirosiana. Tal fato evidencia não somente a qualidade artística especial da obra de Cruz e Sousa, que é tão duradoura no universo da lírica brasileira, mas também a necessária

adequação pela qual passou o meio crítico nacional, a qual foi tão bem-vinda ao mundo das Letras do Brasil.

O referencial teórico expressa, por meio de **O estudo analítico do poema**, Antonio Candido, o quanto são necessários o entendimento e a aplicação de alguns elementos fundamentais do texto poético, para que se execute uma leitura analítica consistente. Hugo Friedrich, com a **Estrutura da lírica moderna**, fornece os subsídios para que se aprecie e se compreenda os principais imperativos estéticos dos fins do século XIX, os quais muito bem se fazem sentir na poesia cruzeirosiana, tão dedicada a exploração do mistério, ao uso da anormalidade e do “despotismo do som”, no intento de alcançar, através de sua magia inquietante, as regiões da transcendência ambicionada. Michel Collot, em **O sujeito lírico fora de si**, demonstra como o Simbolismo executa uma “apreensão simbólica do mundo” através do eu-lírico, o qual é possuído por um “deus” ou uma força transcendental; e Leonardo Pereira de Oliveira, em **A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa**, comenta a forte tensão interior do eu-lírico cruzeirosiano, o qual se debate entre a busca pela transcendência nunca plenamente atingida e os traços da existência terrena, que nunca podem ser totalmente abandonados ou ignorados, mas participam da criação poética em forma de dor e de obstáculo à elevação transcendente. Os termos colhidos no **Dicionário de filosofia** do Google Sites permitiram a fixação dos conceitos de “morte”, “transcendência” e “imortalidade” mobilizados ao longo das análises.

Sustentadas pelo referencial teórico, as análises chegaram a conclusões positivas que confirmam a hipótese motriz da pesquisa empreendida. Em “A ironia dos vermes”, a “desesperação pelo terreno” se fez sentir pelo incontornável desalento do eu-lírico em relação à “imaginária e cândida princesa”, a qual é uma beldade morta, ricamente vestida e inserida num “cortejo sepulcral” de pompa, beleza e riqueza. Ainda que a ostentação dos “faustos mortais” seja exibida e proclamada, nada impede ao eu-lírico a consideração de que, no fim, todo o legado corporal, juntamente com o espetáculo fúnebre, resulta inútil e ineficaz contra a inexorabilidade da morte. Os “apodrecimentos da Matéria” são inevitáveis, e os vermes hão de devorar a “cândida princesa” assim como o fariam com uma “simples camponesa” desconhecida.

Em “Metempsicose”, a “decisão pela transcendência” se faz perceptível através do reconhecimento de um apodrecimento corporal da criatura amada, de “corpo divino e sacrossanto”, juntamente com a contemplação da imortalidade da alma e da superioridade

transcendental que a mulher assume após a morte. Se, outrora, já se tratava de bela mulher, tanto em aparência física quanto em espírito, uma vez que ela tida como alguém que recebeu asilo celestial e está “entre a Harmonia que nos Céus desfila”, o eu-lírico se extasia com a possibilidade de esplendor e a convoca ao ressurgimento, enxergando-a na pura e plena “Beleza”, “no transcendentalismo da Pureza”, ressuscitando diante de seus olhos. Há brancura, há fulgência e há luz após as “catalépticas visões”, as quais são consideradas como um legítimo engano e uma aparência falaciosa, visto que a morte, para o eu-lírico, é somente algo aparente, não possuindo verdade consistente em si mesma.

Em “Luar de lágrimas”, a oscilação entre as duas constantes pôde ser percebida por meio de quatro movimentos que se distribuem em dois pares, cada um se desenvolvendo num das duas partes do longo poema: ascensão e descensão; e périplo horizontal e tentativa de nova ascensão. Na primeira parte do poema, nota-se que eu-lírico ascende, por meio de um arrebatamento, à contemplação da esfera transcendental do paraíso, a qual é plena de viço e harmonia, de caráter evidentemente apocalíptico. O contínuo florescimento e reflorescimento dos “Desejos”, das “imortalidades e as distâncias”, com as “mocidades e as infâncias” intermináveis revelam a plenitude desse espaço celestial. No entanto, ocorre uma descensão, quando as recordações da realidade terrena invadem o eu-lírico, por meio das “neblinas densas” que ofuscam a visão paradisíaca e a convertem numa outra, marca por “outras lembranças” e “outras recordações”. O luar, que é elo das duas partes do poema, deixa de ser de beleza inefável e torna-se “amargo”, e os males terrenos penetram a visão da esfera transcendental.

Na segunda parte do poema, o périplo horizontal se expressa por meio da frustração do eu-lírico ao procurar as “Almas”, os seus “Mortos queridos”, dos quais se encontra apartado, incapaz de os alcançar. Atravessando ambientes inóspitos diversos e perguntando a tudo e todas as coisas, ele prossegue até o limite, sempre em vão, sem se defrontar com as respostas que anela, as quais lhe dirigiriam ao paradeiro tão almejado. Abandonando, então, à realidade terrena e o que esta lhe poderia proporcionar, a alma do eu-lírico intenta ascender, por sua própria força, à esfera transcendental, realizando uma elevação espiritual e febril simbolizada pelo voo, perscrutando o mistério através das “escadarias da Quimera”. Ainda que haja uma “Ilusão”, uma certa dúvida no interior do impulso que move a alma do eu-lírico, isso lhe é uma sina incontornável, de maneira que ele necessita prosseguir nessa tentativa de nova ascensão.

Assim sendo, conclui-se que este trabalho de conclusão de curso alcançou o objetivo central ao qual, desde o princípio, se destinou, permitindo, ainda, ao seu autor não somente um desafio, mas também uma oportunidade para estudar mais atentamente a obra de um dos principais poetas brasileiros de todos os tempos, bem como um verdadeiro desenvolvimento interior no tocante às capacidades de análise do texto poético e de exercitar a interpretação textual em textos de linguagem virtuosística e ricamente expressiva.

6 REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. rev. e aum. São Paulo: Cultrix, 1980.

BUENO, Alexei. Cruz e Sousa: ars spes unica. *In*: SOPHIA, Daniela Carvalho (org.); RANGEL, Rosângela Florido (org.). **Inventário do arquivo Cruz e Sousa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2021. p. 10-19. PDF (113 p.).

BRUGGER, W. **Dicionário de Filosofia**. 3. ed. São Paulo: EPU, 1977.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

CASTRO, Eugénio de. **Horas**. 2. ed. Coimbra: Typographia França Amado, 1912.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. **Signótica**, Goiás, v. 25, n. 1, p. 221-241, 23 jun. 2026.

DUROZOI, G. e ROUSSEL, A. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Lisboa: Verbo, [s. d.]

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni e Dora Ferreira da Silva. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

JUNKES, Lauro. Cruz e Sousa: da paixão à paixão. *In*: CRUZ E SOUSA, João da. **Obra completa: poesia**. 1. ed. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. v. 1.

JÚNIOR, Álvaro Santos Simões. Antecedentes e repercussão inicial da publicação de Faróis (1900) de Cruz e Sousa. **Via atlântica**, São Paulo, ed. 34, p. 115-129, 2018.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORA, J. Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Loyola, 2004.

MURICI, José Cândido de Andrade. Atualidade de Cruz e Sousa. *In*: SOUSA, João da Cruz e. **Obra completa**. 1. ed. atual. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MURICI, José Cândido de Andrade. Presença do simbolismo. *In*: COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil**. 4. ed. rev. São Paulo: Global, 1997. v. 4.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira**: da carta de Caminha aos contemporâneos. 1. ed. São Paulo: Leya, 2011.

OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. **A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa**. Orientador: Ana Maria Lisboa de Mello. 2007. Dissertação (Mestre em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

RABELLO, Ivone Daré. **Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa**. Orientador: Iná Camargo Costa. 1997. Tese (Doutor em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

ROMERO, Sílvio. **Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária**: seleção e apresentação de Antonio Candido. 1. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978.

SECCHIN, Antonio Carlos. Cruz e Sousa: o desterro do corpo. **Poesia sempre**, Rio de Janeiro, ano 7, ed. 10, 1999. Disponível em: http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/cruz_e_sousa_o_deterro_do_corpo.html. Acesso em: 15 nov. 2025.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**: seus fundamentos econômicos. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1964.

SOUSA, João da Cruz e. **Obra completa**. 1. ed. atual. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 3. ed. rev. e aum. Petrópolis: Vozes, 1976.

7 ANEXO

Luar de lágrimas, de Cruz e Sousa

I.

Nos estrelados, límpidos caminhos
Dos Céus, que um luar criva de prata e de ouro,
Abrem-se róseos e cheirosos ninhos,
E há muitas messes do bom trigo louro.

Os astros cantam meigas cavatinas,
E na frescura as almas claras gozam
Alvoradas eternas, cristalinas,
E os Dons supremos, divinais esposam.

Lá, a florescência dos Desejos
Tem sempre um novo e original perfume,
Tudo rejuvenesce dentre harpejos
E dentre palmas verdes se resume.

As próprias mocidades e as infâncias
Das coisas têm um esplendor infindo
E as imortalidades e as distâncias
Estão sempre florindo e reflorindo.

Tudo aí se consola e transfigura
Num Relicário de viver perfeito,

E em cada uma alma peregrina e pura

Alvora o sentimento mais eleito.

Tudo aí vive e sonha o imaculado

Sonho esquisito e azul das quint'essências,

Tudo é sutil e cândido, estrelado,

Embalsamado de eternos essências.

Lá as Horas são águias, voam, voam

Com grandes asas resplandecedoras...

E harpas augustas finamente soam

As Aleluias glorificadoras.

Forasteiros de todos os matizes

Sentem ali felicidades castas

E os que essas libações gozam felizes

Deixam da terra as vastidões nefastas.

Anjos excelsos e contemplativos,

Soberbos e solenes, soberanos,

Com aspectos grandiloquos, altivos,

Sonham sorrindo, angelicais e ufanos.

Lá não existe a convulsão da Vida
Nem os tremendos, trágicos abrolhos.
Há por tudo a doçura indefinida
Dos azuis melancólicos de uns olhos.

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

Há magos e arcangélicos poderes
Para que as existências se transformem...
E os mais egrégios e completos seres
Sonos sagrados, impolutos dormem...

É lá que vagam, que plangentes erram,
Lá que devem vagar, decerto, flóreas,
Puras, as Almas que eu perdi, que encerram
O meu Amor nas Urnas ilusórias.

Hosanas de perdão e de bondade,
De celestial misericórdia santa
Abençoam toda essa claridade
Que na harmonia das Esferas canta.

Preces ardentes como ardentes sarças
Sobem no meio das divinas messes.
Lembra o voo das pombas e das garças
A leve ondulação de tantas preces.

E quem penetra nesse ideal Domínio,
Por entre os raios das estrelas belas,
Todo o celeste e singular escrínio,
Todo o escrínio das lágrimas vê nelas.

E absorto, penetrando os Céus tão calmos,
Céus de constelações que maravilham,
Não sabe, acaso, se com os brilhos almos,
São estrelas ou lágrimas que brilham.

Mas ah! das Almas esse azul letargo,
Esse eterno, imortal Isolamento,
Tudo se envolve num luar amargo
De Saudade, de Dor, de Esquecimento!

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

II.

Ó mortos meus, ó desabados mortos!
Chego de viajar todos os portos.

Volto de ver inóspitas paragens,
As mais profundas regiões selvagens.

Andei errando por funestas tendas
Onde das almas escutei as lendas.

E tornei a voltar por uma estrada
Erma, na solidão, abandonada.

Caminhos maus, atalhos infinitos
Por onde só ouvi ânsias e gritos.

Por toda a parte a rir o incêndio e a peste
Debaixo da Ilusão do Azul celeste.

Era também luar, luar lutuoso
Pelas estradas onde errei saudoso...

Era também luar, o luar das penas,
Brando luar das Ilusões terrenas.

Era um luar de triste morbidez
Amortalhando toda a natureza.

E eu em vão busquei, Mortos queridos,
Por entre os meus tristíssimos gemidos.

Em vão pedi os filtros dos segredos
Da vossa morte, à voz dos arvoredos.

Em vão fui perguntar ao Mar que é cego
A lei do Mar do Sonho onde navego.

Ao Mar que é cego, que não vê quem morre
Nas suas ondas, onde o sol escorre...

Em vão fui perguntar ao Mar antigo
Qual era o vosso desolado abrigo.

Em vão vos procurei, cheio de chagas,
Por estradas insólitas e vagas.

Em vão andei mil noites por desertos,
Com passos espectrais, dúbios, incertos.

Em vão clamei pelo luar a fora,
Pelos ocasos, pelo albor da aurora.

Em vão corri nos areais terríveis
E por curvas de montes impassíveis.

Só um luar, só um luar de morte
Vagava igual a mim, com a mesma sorte.

Só um luar sempre calado e dúctil,
Para a minha aflição, acerbo e inútil.

Um luar de silêncio formidável
Sempre me acompanhando, impenetrável.

Só um luar de mortos e de mortas
Para sempre a fechar-me as vossas portas.

E eu, já purgado dos terrestres Crimes,
Sem achar nunca essas portas sublimes.

Sempre fechado à chave de mistério
O vosso exílio pelo Azul sidéreo.

Só um luar de trêmulos martírios
A iluminar-me com clarões de círios.

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

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

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

Sozinho para longe caminhando
Sem o vosso carinho venerando.

Percorrendo o deserto mais sombrio
E de abandono a tiritar de frio...

Ó Sombras meigas, ó Refúgios ternos

Ah! como penetrei tantos Infernos!

Como eu desci sem vós negras escarpas,

Ó Almas do meu ser, Ó Almas de harpas!

Como senti todo esse abismo ignaro

Sem nenhuma de vós por meu amparo.

Sem a bênção gozar, serena e doce,

Que o vosso Ser aos meus cuidados trouxe.

Sem ter ao pé de mim o astral cruzeiro

Do vosso grande amor alvissareiro.

Por isso, ó sombras, sombras impolutas,

Eu ando a perguntar às formas brutas.

E ao vento e ao mar e aos temporais que ululam

Onde é que esses perfis se crepusculam.

Caminho, a perguntar, em vão, a tudo,

E só vejo um luar soturno e mudo.

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

E sem ninguém, ninguém que me responda
Tudo a minh'alma nos abismos sonda.

Tudo, sedenta, quer saber, sedenta
Na febre da Ilusão que mais aumenta.

Tudo, mas tudo quer saber, não cessa
De perscrutar e a perscrutar começa.

De novo sobe e desce escadarias
D'estrelas, de mistérios, de harmonias.

Sobe e não cansa, sobe sempre, austera,
Pelas escadarias da Quimera.

Volta, circula, abrindo as asas volta
E os voos de águia nas Estrelas solta.

Cada vez mais os voos no alto apruma
Para as etéreas amplidões da Bruma.

E tanta força na ascensão desprende
Da envergadura, à proporção que ascende...

Tamanho impulso, colossal, tamanho
Ganha na Altura, no Esplendor estranho.

Tanto os esforços em subir concentra,
Em tantas zonas de Prodígios entra.

Nas duas asas tal vigor supremo
Leva, através de todo o Azul extremo,

Que parece cem águias de atrás garras
Com asas gigantescas e bizarras.

Cem águias soberanas, poderosas
Levantando as cabeças fabulosas.

E voa, voa, voa, voa imersa
Na grande luz dos Páramos dispersa.

E voa, voa, voa, voa, voa
Nas Esferas sem fim perdida à toa.

Até que exausta de fadiga e sonho
Nessa vertigem, nesse errar medonho.

Até que tonta de abranger Espaços,
Da Luz nos fulgidíssimos abraços.

Depois de voar a tão sutis Encantos,
Vendo que as Ilusões a abandonaram,
Chora o luar das lágrimas, os prantos
Que pelos Astros se cristalizaram!