



Sublime e crise da eloquência: aproximações entre Castro Alves e Cruz e Sousa

Sublime and crisis of eloquence: approximations between Castro Alves and Cruz e Sousa

Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Universidade Estadual Paulista (Unesp), Assis, São Paulo / Brasil

f.santos@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0002-4438-4187>

Resumo: Estas considerações buscam discutir o modo como a estética do sublime representa um ponto sensível para o desenvolvimento de uma poesia, cujas imagens, relacionadas à impossibilidade e à aspiração ao transcendente, repercutem espécie de crise da eloquência, expressa no poema “O vôo do Gênio”, de Castro Alves, e em diversos momentos da poesia de Cruz e Sousa, de que se destaca o poema “Tédio”. Considerando-se a relevância da retórica para a vida letrada do Brasil do século XIX, pretende-se demonstrar que uma linguagem estética, como o sublime, que revela as insuficiências do discurso eloquente, pode ser considerada indício de flagrante inovação artística. Assim, as manifestações do sublime entrevistadas em Castro e Alves e Cruz e Sousa atestariam a conversão da retórica da elevação, familiar à poesia dos oitocentos, em uma moderna poética da grandeza negativa, consciente dos limites do discurso e imbuída do anseio por aquilo que o transcende.

Palavras-Chave: Castro Alves; Cruz e Sousa; sublime; romantismo; simbolismo.

Abstract: These considerations intend to discuss how the aesthetic of the sublime represents a sensitive point for the development of a poetry, whose images, related to the impossibility and to the aspiration to the transcendent, reflect a kind of crisis of eloquence, expressed in the poem “O vôo do Gênio”, by Castro Alves, and in several moments of the poetry of Cruz e Sousa, from which we highlight the poem “Tédio”. Considering the relevance of rhetoric for the literate life of Brazil in the nineteenth century, it is sought to demonstrate that an aesthetic language, as the sublime, which reveals the inadequacies of the eloquent discourse, can be considered with evidence of blatant artistic innovation. Thus, the manifestations of the sublime found in Castro Alves and Cruz e Sousa would attest to the conversion of the rhetoric of elevation, familiar to the poetry of the nineteenth century, in a modern poetic of negative grandeur, conscious of the limits of discourse and imbued with the longing for what transcends it.

Keywords: Castro Alves; Cruz e Sousa; sublime; romanticism; symbolism.

A sensibilidade à ideia da crise da linguagem poética, cuja história tem como ponto sensível o célebre ensaio poético de Mallarmé *Crise de Vers* e que corresponde a um dos motivos mais recorrentes da poesia moderna (SISCAR, 2010, p. 42), parece se manifestar, com explicitude até então rara na literatura brasileira, junto às novidades estéticas que com o Simbolismo aportam em nossa vida letrada em fins do século XIX. As primeiras respostas emitidas por nossos simbolistas ao postulado da crise do verso, da poesia ou da própria expressão, se assim preferirmos, certamente foram discretas, o que não impediu que despertassem desconfiância de um ambiente em que o Parnasianismo já se acomodara com sua concepção estável de poesia.

Da constatação da crise, advém uma defesa da inventividade poética, da libertação da poesia dos códigos instituídos e o desenvolvimento de uma linguagem de ambição transcendental, evocadora do evanescente, consciente de insuficiências e, em grande medida, autorreflexiva. Assombrado pela crise da expressão, o inaugurador oficial do Simbolismo brasileiro, Cruz e Sousa (1861-1898) tantas vezes cantou o drama da performance poética, como consciência de afastamento, impossibilidade e mesmo transgressão, o que leva à identificação da poesia com o mal e à representação do poeta como um angustiado visionário do inacessível e artífice do impossível.

Em *Faróis* (1900), por exemplo, a concepção de arte sugere a Cruz e Sousa imagens como a do astro do poema “Visão”, aparição que recebe os atributos de “arte maldita” e “mago fruto letal” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 103), ou a “A flor do diabo”, criação sacrílega, gerada da areia “Das praias infinitas do Desejo/[...] Desencantada com o calor de um beijo” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 71) dado pelo Diabo, seu criador, em inversão satânica do gesto pelo qual Deus engendrou o homem do barro. Essa flor, dotada de tantos encantos, também tem entre seus ingredientes “a melancolia de todas as distâncias” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 72), sentimento que parece concentrar a cosmovisão cruziana. Já a persona poética, em muitos poemas desde *Broquéis* (1893), é retratada como a sensibilidade esfacelada pela aspiração ao inatingível. O poeta, para Cruz e Sousa, é o “Acrobata da dor” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 57), palhaço cujas “macabras piruetas de aço” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 57), queda e riso desesperado, são a expressão do sofrimento que o artista oferta como espetáculo a um público exigente; é “o Diabo, já senil, já fósfil/De sua criação desiludido” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 72), que surge, em “Flor do Diabo”, poema de *Faróis*,

a lamentar sua frustração criativa, enquanto “Chora e sonha com mundos pitorescos/Na nostalgia das Regiões Sonhadas” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 73). O poeta é, em suma, como denotam títulos de poemas de *Últimos sonetos* (1905), o prisioneiro do “Cárcere das Almas”, “O Assinalado”, “O cavador do Infinito”, ou o “Emparedado”, da prosa de *Evocações* (1898). Com efeito, pode-se dizer que as imagens dramáticas pelas quais Cruz e Sousa representa a poesia e o poeta são projeções de um projeto estético integrado pela intuição de que a arte é uma reação dolorosa aos sentimentos de falência, aporia e crise.

Talvez o sentimento da crise e os temas dele provenientes correspondam a algo de singular trazido pela obra de Cruz e Sousa a um ambiente literário em que o Decadentismo e o Simbolismo não eram propriamente novidades. Essa singularidade talvez justifique, em alguma medida, o flagrante estranhamento com que as obras de Cruz e Sousa foram inicialmente recebidas pelos grandes críticos do tempo, Araripe Júnior, Sílvio Romero e José Veríssimo, que não ignoravam o Simbolismo europeu, bem como por um agitador cultural, como Medeiros e Albuquerque, a quem se atribui a divulgação do Simbolismo e do Decadentismo no Brasil (MURICY, 1987, p. 90).

Exemplo de incompreensão é o artigo “O Movimento de 1893”, de Araripe Júnior, publicado no periódico *A Semana*, em 1894, portanto, um ano após a publicação dos primeiros livros simbolistas de Cruz e Sousa, *Missal e Broquéis* (1893). O crítico volta atenções ao então chamado grupo dos *novos*, os poetas simbolistas que orbitavam em torno do periódico *Folha Popular*: Bernardino Lopes, Emiliano Pernetá, Oscar Rosas e Cruz e Sousa, sendo este último o principal alvo de suas avaliações.

Orientado por uma interpretação racial que se pretendia científica, Araripe Júnior trata as imagens dos poemas de Cruz e Sousa, seus ritmos, a inclinação a abstrações que neles há, como indícios da sensibilidade de um poeta de “origem africana” que se apresenta “maravilhado” (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 199) diante dos produtos da cultura ocidental, aos quais não estaria perfeitamente ajustado. Sobre *Missal*, livro de poemas em prosa, sentencia Araripe Júnior: “é um livro singular pela cadência da frase e pela estranha combinação de dois elementos opostos, – o sentimento de um africano engastado em linguagem fim de século.” (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 203). Da suposta inadaptação da sensibilidade do poeta negro

à cultura europeia adviria, para Araripe Júnior, a superficialidade na apropriação das criações da nova escola que se flagraria em Cruz e Sousa:

O poeta lê e busca vertiginosamente nos livros dos nefelibatas e nas obras indicadas pela escola o vocabulário, a técnica e as situações individuais que mais lhe convém adaptar [...]. Cruz e Sousa não lê nos livros de tais autores senão o que é formal, o que verbalmente parece *exquis*, o paradoxo aparente, a antítese, a oposição de frases (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 201).

Os juízos de Araripe Júnior são, com efeito, enviesados por um enfoque racial equivocado e pelo descrédito prévio que reserva à estética simbolista; por acidente, contudo, acabam por captar algumas das linhas de força do Simbolismo cruziano, como o senso de vertigem, o gosto pelo paradoxo, a articulação de elementos antitéticos, indícios de uma expressão matizada, poderíamos dizer, pela dissonância, pela crise. O julgamento que atribui superficialidade à maneira pela qual Cruz e Sousa cultiva as novidades simbolistas é certamente produto de clara e, provavelmente, deliberada incompreensão. Pode ser escusada uma defesa da inovação representada pela poesia de Cruz e Sousa, já que nossa história literária há muito a reconhece; mesmo assim, é possível recorrer a breve comparação de criações de Cruz e Sousa com aquelas disponíveis aos leitores do tempo sob divisa de decadentes, como forma de se verificar a autenticidade que Cruz e Sousa confere a motivos e procedimentos difundidos pelas novas escolas literárias de fins do século XIX.

O satanismo, à maneira de Baudelaire, e temas a ele próximos, a blasfêmia e o niilismo, por exemplo, como se sabe, são muito caros ao Decadentismo. Medeiros e Albuquerque, certamente com intenção de firmar-se como discípulo da escola, recorre frequentemente a estes temas em suas *Canções da Decadência* (1887), gerando peças como o poema “A aguia”:

A aguia

- [1.] Vi baixar da amplidão do paramo profundo
uma aguia segurando um gigantesco verme
e não pude deixar, pasmado, de deter-me
p’ra saber onde achara esse despojo immundo.

[5.] A águia me respondeu, volvendo o olhar afflicto,
onde pairava a sombra immensa do Terror,
que vinha do fatal e gélido negror
das noites sepulchraes dos campos do infinito.

“... Sobre o corpo de Deus, exposto e corrompido,
[10.] do Nada na mudez da lugubre carneira,
pastava lentamente, em fúria carniceira,
este verme tenaz que eu trouxe suspenso...”
(MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1887, p. 123-124)

Tem-se aqui um poema que professa a morte de Deus. Dotado de dicção visionária, ele apresenta o poeta que interpela uma águia vinda dos espaços do infinito a trazer pelo bico um verme enorme que colhera, revelará a ave, junto ao cadáver de Deus. A atmosfera desenvolvida é lúgubre: a águia provém do céu profundo e, descobriremos, vazio, cruzando um mundo onde tudo ressumbra o frio e o macabro que se refletem nos olhos do animal, em lampejo niilista, como as “noites sepulchraes dos campos do infinito” (8º verso).

A despeito de sua temática transgressora, o poema de Medeiros e Albuquerque não se furta a convenções: a composição em forma de fábula e a discursividade cristalina o tornam infenso a qualquer sugestão que permita aquele efeito imersivo e enigmático que o Simbolismo tanto procurou. É antes uma peça retórica, uma alegoria direcionada, que transforma a cena da águia em emblema de uma profissão de fé niilista. Aliás, a alegoria é decodificada pelo próprio texto em calculado efeito de surpresa que se deflagra quando ocorre a revelação da origem do verme que a águia transporta e com essa o desvelamento da cosmovisão do poema. Desolador em sua mensagem metafísica, mas consolador em sua forma discursiva, o poema de Medeiros e Albuquerque não concede espaço para mistérios, dúvidas, perplexidades que, por assim dizer, comuniquem ao plano da expressão o horror metafísico que reside em seu conteúdo.

Diversa é a forma com que Cruz e Sousa converte a blasfêmia em motivo poético para traduzir, talvez, uma cosmovisão particularmente angustiada. Numerosos são os poemas cruzianos, como “Condenação fatal”,

¹ Preservou-se a grafia original.

“Cavador do infinito”, “Sexta-feira Santa”, integrantes de *Últimos Sonetos* (1905), em que há certo assombro diante do vazio metafísico, que se torna mais dramático no contraste entre a aspiração ao inefável e os tormentos da realidade sensível. Nesses poemas, a angústia metafísica não é apenas tema, mas se inscreve na própria medula da composição por meio de imagens enigmáticas. Já no primeiro livro de versos simbolistas de Cruz e Sousa, *Broquéis*, surge o soneto “Cristo de Bronze”, que dá mostras de uma cosmovisão atormentada, que se manifesta em poema de forte apelo visual:

Cristo de Bronze

[1.] Ó Cristos de ouro, de marfim, de prata,
Cristos ideais, serenos, luminosos,
Ensangüentados Cristos dolorosos
Cuja cabeça a Dor e a Luz retrata.

[5.] Ó Cristos de altivez intemerata,
Ó Cristos de metais estrepitosos
Que gritam como os tigres venenosos
Do desejo carnal que enerva e mata.

Cristos de pedra, de madeira e barro...

[10.] Ó Cristo humano, estético, bizarro,
Amortalhado nas fatais injúrias...

Na rija cruz aspérrima pregado
Canta o Cristo de bronze do Pecado,
Ri o Cristo de bronze das luxúrias!...
(CRUZ E SOUSA, 1993, p. 35)

O soneto de Cruz e Sousa envolve o tema satanista da blasfêmia com procedimentos efrásticos, popularizados pelo Parnasianismo, valendo-se desses recursos para converter a efigie de Cristo, talvez o crucifixo, em ídolo da patética condição humana. Tal composição se opera a partir da conspurcação da imagem sacralizada de Cristo ao sabor da degradação da matéria-prima do sagrado objeto. Uma galeria de representações de Cristo desfila pelo poema, em dinâmica pela qual ícones feitos de metais nobres

são sucedidos por outros, de matéria inferior, até que se chega à prefiguração do Cristo de bronze que dá título ao poema.

Os Cristos representados entre o 1º quarteto e o 1º terceto (do 1º ao 11º verso) percorrem dois polos, delineando dicotomias muito caras ao universo de Cruz e Sousa. De um lado, tem-se o plano elevado das altas aspirações, da divindade, do ideal, representado pelos Cristos de ouro, marfim e prata (1º quarteto) e pelos Cristos altivos do 2º quarteto, mesmo que esses já permitam entrever as manifestações dos tormentos do desejo que ganham voz no rugir de feras (“tigres venenosos”, 7º verso). No outro polo, tem-se a realidade chã, da carência, da insuficiência, da angústia material, que ganha forma nos Cristos compostos de materiais modestíssimos. No 1º terceto, surgem os Cristos de pedra, madeira e barro, que falam à miséria e às dores humanas: “Ó Cristo humano, estético, bizarro,/amortalhado nas fatais injúrias” (do 10º ao 11º verso).

No último terceto (do 12º ao 14º versos), instaura-se uma dissonância, uma ruptura que faz da blasfêmia a síntese da dialética produzida pela oposição entre as ideias do sagrado e do profano, ou do divino e do humano: surge o Cristo de Bronze, o Cristo da blasfêmia, de uma blasfêmia dotada de intensa humanidade. Este Cristo, cujos atributos talvez já tenham sido anunciados pelas sugestões de tormentos carnis do segundo quarteto do poema (do 5º ao 8º versos), tem por matéria o bronze, metal que traz a cor da carne e os contornos de tudo que ela comporta, o pecado, a luxúria. Este Cristo subverte a austeridade que cabe ao divino ao rir (14º verso), na chave de ouro do soneto, um riso satânico, irônico e trágico, que expressa todas as dimensões postas em conflito pelo poema. De um lado, as aspirações à divindade, de outro, o sofrimento e o desejo, elementos que colidem para produzir a imagem do Cristo de Bronze, retrato da condição humana que se consagra como tal em seus anseios e tormentos.

As imagens do poema surgem de um ponto de convergência entre a matéria inanimada (metal, pedra, madeira) e a carne; entre iconografia religiosa e alusões ao íntimo da subjetividade, nexos sutis que se divisam nos interstícios de uma dicção turbilhonada, feita de evocação de imagens que não contam com o arrimo da meditação ou da sentenciosa decodificação das alegorias direcionadas.

Os Cristos de Cruz e Sousa poderiam ser compreendidos, com efeito, na chave daquele conceito particular de alegoria teorizado por Walter

Benjamin, como espécie de herança moderna de certos usos discursivos identificados pelo filósofo como barrocos – as alegorias conscientes de cisão, que se oferecem como interpretação crítica da história (BENJAMIN, 2013, p. 187), alegorias alijadas da possibilidade de uma revelação que traga algum lenitivo à constatação da fratura entre aquilo a que se alude e o que se realiza como expressão.

Enquanto “A aguia” de Medeiros e Albuquerque, por recursos discursivos previsíveis, como a composição fabular e a construção de alegorias fechadas, emula a epifania do vazio pela decodificação de imagens previamente conduzidas para uma revelação de efeitos puramente retóricos, os Cristos de Cruz e Sousa parecem converter a angústia metafísica, que a representação do sagrado pode suscitar, em tormentos íntimos que revelam a condição humana em sua carnação. “Cristo de Bronze” logra representar essa cosmovisão angustiada justamente por se valer de uma plasticidade sugestiva que não desfaz o halo de mistério que envolve as imagens por ele evocadas. Não se pode deixar de reconhecer que, “o Cristo humano” de Cruz e Sousa também é definido como “estético, bizarro” (10º verso), o que pode dizer algo sobre sua concepção pessoal de poesia. Este Cristo não é apenas um reflexo da condição humana, mas também da maneira pela qual essa condição se faz arte, e essa maneira parece encontrar na consciência das angústias uma força motriz. Toda a obra de Cruz e Sousa se apresenta como mostras de uma modalidade de poesia simbolista febril, patética, consideravelmente distinta das suavidades que os êmulos de Verlaine difundiram entre nós e da contenção expressional que permite efeitos de hermetismo comuns à poesia inspirada por Mallarmé.

O *pathos* expressional representa uma nota ímpar da poesia de Cruz e Sousa e este pode ser compreendido, demonstra o estudo de Ivone Daré Rabello, como ressonância da situação social do artista que gerou essa obra: um poeta negro, pobre, marginalizado pelos círculos letrados constituídos por uma elite que, embora ostentasse a fachada do esclarecimento, ainda se prendia a ideologias de lastro escravagista, que se travestiam, naquele fim de século, com as roupas importadas do cientificismo e do positivismo. Poeta este que cantou a angústia, sobretudo na forma do anseio por transcendência e da consciência de impossibilidade, elementos reativos a sua condição histórica:

Na poética de Cruz e Sousa, a lírica põe em cena uma aspiração e uma inversão diabólica. Na poesia que anseia o sonho ideal, conta-se a história das desventuras que degradam o objeto da inspiração e a própria subjetividade que anseia. Sempre em tom sublime – sem a mescla de estilos que agrada o gosto contemporâneo –, a aspiração ao transcendente, símbolo da resposta à falsa positividade da realidade histórica moderna, especialmente nesse Brasil de fim de século, mostra-se com mais relevo nas imagens da impossibilidade de sua realização (RABELLO, 2006, p.77).

A incompreensão de que padece a obra de Cruz e Sousa no momento de sua recepção inicial é consonante com a que sofreu o próprio movimento simbolista em nossas letras. Como demonstra Simões Junior (2014), no estudo “As resenhas de livros simbolistas no vespertino *A Notícia* (1897-1905)”, Medeiros e Albuquerque, sob o pseudônimo de J. dos Santos, emite avaliações críticas aos livros simbolistas então publicados nas quais se manifesta: “o propósito consciente e talvez programático de sufocar as manifestações do Simbolismo no Brasil” (SIMÕES JUNIOR, 2014, p. 131). Curiosamente, Medeiros e Albuquerque, o primeiro a divulgar obras simbolistas no Brasil, autor de versos decadentes e expresso admirador de Mallarmé e Verlaine (SIMÕES JUNIOR, 2014, p.130), tornou-se um dos principais detratores da nova escola, conforme essa ganhava adeptos no Brasil.

Pode-se dizer que a recepção negativa ao Simbolismo se deve às mesmas razões que garantiram o sucesso do Parnasianismo – as expectativas de uma comunidade letrada entusiasmada com a aurora dos novos tempos, republicanos e de aspiração burguesa, seduzida pelas promessas do progresso técnico, e por isso avessa à proclamação pessimista e nostálgica da poesia simbolista. Ademais, o onirismo e o misticismo simbolistas faziam reviver obsessões românticas que se queriam superadas; sem falar que a cosmovisão decadentista que se associa ao Simbolismo representava aquele fim de século sob densa atmosfera de negatividade.

O Parnasianismo, por outro lado, com seu esteticismo rigoroso, oferece-se como uma estética diametralmente oposta ao Romantismo e a seus preceitos de valoração da subjetividade de idealização do espontâneo, considerados, naquela época, tão obsoletos quanto o Segundo Reinado, que amparara sob seu manto tantas manifestações do espírito romântico convenientes a seu projeto de Nação. A escola do Parnaso também oferece

às mentalidades do tempo uma poesia acadêmica, ornamental e mesmo mundana, conveniente à isenção do confronto com as contradições dos meios de implementação da modernização que se processa entre nós, mesmo que de modo incipiente, naqueles últimos anos do século XIX. Além disso, o Parnasianismo permitia um retorno aos modelos clássicos, os quais a literatura romântica buscou superar como exigência para sua afirmação, mas que subjaziam a muitas práticas culturais correntes nos oitocentos, sendo, talvez, a mais sólida delas o cultivo da retórica como importante disciplina de formação escolar e instrumento útil às atividades letradas disponíveis no país. Dos bancos escolares, ao púlpito e à tribuna, passando pela imprensa, a retórica é quase onipresente, não sendo a poesia daqueles tempos especialmente resguardada de sua influência.

A poesia parnasiana permite o desafio do amor ao ornato e à expressão de efeito persuasivo, tão favorecida pela instituição retórica. Em seu cultivo de formas clássicas, nas quais a retórica confina com a poética, o Parnasianismo parece ter reabilitado práticas que os românticos haviam, de algum modo, evitado. Assim, pode-se dizer que a oposição que o Simbolismo representa ao Parnasianismo, em espectro mais amplo, envolve a oferta de uma cosmovisão catastrófica e subjetiva diversa daquela que o Parnasianismo refletia muito bem: a visão de mundo de uma época que se quer otimista diante da promessa de novos tempos, o que leva ao cultivo despreocupado das belas letras e ao distanciamento estético, que evita o abalo da harmonia do universo da poesia pela convulsão da história. No âmbito mais imediato da expressão e dos hábitos discursivos propriamente ditos, constata-se também que o Simbolismo assediou, de algum modo, as práticas retóricas tradicionais de nossa cultura, práticas estas que haviam encontrado no pendor classicista da poesia parnasiana uma forma de se revestirem com o verniz de uma tendência literária, considerada, àquele tempo, moderna.

Como demonstra o trabalho *O império da Eloquência*, de Roberto Acízelo de Souza, no século XIX, a retórica é uma instituição relevante para a vida cultural do Brasil, tendo servido de esteio à formação dos homens de letras (SOUZA, 1999, p. 29-30). Os românticos, como dizíamos, já haviam buscado se desvencilhar dos modelos da retórica; o alto valor que sua poesia dá à expressão e ao culto do espontâneo tem implicações, ao menos como programa, fundamentalmente antirretóricas. Todavia a ambição poética do

Romantismo que encenou mais explicitamente a crise da eloquência talvez seja aquela também perseguida pelos simbolistas: a do desenvolvimento de uma poesia transcendental, que tematiza o próprio ideal e encontra no sublime uma forma privilegiada de expressão.

A categoria do sublime, *grosso modo*, envolve a manifestação e o efeito da grandeza, que repercute sobre a sensibilidade como intensa comoção. Embora a difusão das ideias sobre o sublime ganhe força a partir do desenvolvimento das estéticas do século XVIII, as origens do conceito remontam à Antiguidade, especificamente ao opúsculo *Peri Hypous* (“Da Grandeza”), obra escrita em grego e atribuída a Longino, obscuro autor que teria vivido no século II da Era Comum e sob o Império Romano. O fato de as primeiras considerações sobre o sublime surgirem em ambiente no qual a retórica contava com grande prestígio, como foi a Cultura da Roma Antiga, poderia levar à interpretação da categoria do sublime como relativa a algum artifício útil à eloquência. Longino, no entanto, trata o sublime como a excelência da expressão que se alcança, não pela persuasão, mas pela promoção do arrebatamento e do assombro. O sublime, afirma Longino, é “o cume e a excelência dos discursos” e “não leva os ouvintes à persuasão, mas ao êxtase; e o maravilhoso, quando acompanhado de assombro, prevalece sempre sobre o que se destina a persuadir e a agradar” (LONGINO, 2015, p. 37). Desde Longino, portanto, há sugestão de que o sublime, pelo menos no que compete ao efeito por ele almejado, assinala a fronteira que há entre poética e retórica.

A partir da recuperação de Longino no ambiente representado pelas estéticas do século XVIII, o conceito de sublime estimulará reflexões sobre aqueles fenômenos que arrebatam a nossa sensibilidade. Paulatinamente, são acrescentados ao repertório do sublime, as ideias do terror e da obscuridade, essas importantes para o tratado de Edmund Burke (1993, p. 65-66), *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime* bem como da transcendência, fenômeno relacionado a concepção de sublime que se apresenta na Terceira Crítica de Kant (2020, p. 140), a *Crítica da faculdade de Julgar*. A Terceira Crítica de Kant, em particular, trata o sublime como a disposição de espírito suscitada pelos fenômenos que, por sua potência ou grandeza, desafiam o entendimento, oprimem a imaginação, exigindo dessa um esforço transcendental, que buscará na razão, polo de manifestação das ideias, o auxílio para a tradução da experiência sensível

à inteligibilidade. Assim, o sublime, para Kant, ampliaria, mediante uma ação agônica, os próprios limites da imaginação, elevando a sensibilidade à altura onde pairam as ideias grandiosas, como a da potência aniquiladora e a do infinito (KANT, 2020, p. 143-144).

De Longino a Burke e Kant, para que fiquemos apenas naqueles que talvez representem três dos momentos de maior relevância para a tradição do sublime, observa-se uma trajetória na qual o sublime, de linguagem produtora do arrebatamento do discurso, converte-se em fenômeno que desafia a expressão ao confrontá-la com seu limite, justamente quando essa demanda o grandioso. Se, para a enérgica concepção de sublime longiniana, a grandeza é uma forma de expressão radiante e intensa, “o sublime, produzido no momento certo, faz tudo em pedaços como um raio e, num instante, mostra toda a força do orador” (LONGINO, 2015, p. 37), nas reflexões estéticas do século XVIII, o conceito de sublime vai se revestindo cada vez mais de obscuridade, que reflete, talvez, o caráter incompreensível, inexprimível e, por isso, opressivo, daquilo que nos comove por nos fazer intuir o poder acima de nossas faculdades e o ilimitado.

Burke dirá que o sublime, categoria que para ele tem no assombro o seu ponto alto, seria favorecido pelas manifestações das ausências, elementos hostis ao nosso senso de autopreservação: “Todas as privações em geral são grandiosas, porque são todas terríveis: vazio, trevas, solidão e silêncio.” (BURKE, 1993, p. 76). Kant que por sua vez, pertenceria, como demonstra Márcio Seligmann-Silva (2018, p. 35), a uma vertente de pensamento que considera o sublime em sentido mais espiritualista que a concepção sensualista de Burke, também divisa no sublime forte conteúdo de opressão e agonia, pelo menos para a experiência intelectual. Kant encontra justamente no que desafia o entendimento e, com ele, a expressão, o ponto de onde se irradia o sublime:

aquilo que [...] desperta em nós o sentimento do sublime na pura e simples apreensão, sem quaisquer raciocínios, pode parecer, quanto à forma, contrário a fins para a nossa faculdade de julgar, inadequado à nossa faculdade de exposição e, por assim dizer, uma violência para a nossa imaginação [...].” (KANT, 2020, p. 141).

Manifestação da grandeza que emite um desafio à potência do discurso, o sublime pode ser compreendido como fenômeno estético cuja

natureza confina com a ideia de crise expressional. Isso pode explicar a inclinação cada vez mais evidente na tradição romântica, de que a poesia simbolista de fins dos oitocentos faz parte, para a expressão misteriosa, sugestiva, elíptica, sobretudo quando a poesia busca vislumbrar planos e fenômenos transcendentais. Nesse sentido, o sublime surge como um problema para as formas de expressão reguladas, como aquelas fiéis a prescrições retóricas, exigindo a superação de modelos, tópicos e esquemas discursivos. Tal exigência impele a linguagem a um plano experimental e autorreflexivo. O sublime parece exceder os limites circunscritos pelas fórmulas que amparam o discurso eloquente.

Embora para as épocas modernas o sublime seja principalmente um problema filosófico, as origens do conceito em Longino, autor sensível aos postulados da retórica antiga, permitiu que o conceito também adentrasse o ambiente representado pelos manuais de oratória produzidos desde o século XVIII. Eduardo Vieira Martins, em *A fonte subterrânea: José de Alencar e a Retórica Oitocentista*, considera a presença do sublime, divisado como estilo, nas retóricas difundidas entre os românticos brasileiros, como as *Lectures on rhetoric and belles lettres* (1789), de Hugh Blair. Segundo Martins, a leitura que Blair faz do sublime remonta a muitas das ideias de Burke, e por isso, embora adequadas à eloquência, ofereceu-se como fonte de inspiração para que os românticos cultivassem uma linguagem sensível ao grandioso, sobretudo em suas dimensões terríveis e referidas à natureza (MARTINS, 2005, p. 70).

Longino (2015, p. 67-81) já previa meios de elevação do discurso pelo emprego de algumas figuras de retórica, entre elas, apóstrofes e indagações, que despertam a empatia da audiência e servem à evocação; os assíndetos, que dinamizam a narração de eventos, tornando-a vívida; as perífrases que se harmonizam às palavras empregadas em sentido literal de modo ampliar seus sentidos; as metáforas surpreendentes; as hipérbolos elaboradas com decoro etc. Os exemplos dados pelo autor antigo seriam passíveis de conversão em esquemas úteis ao desenvolvimento de uma retórica da grandeza, mas não parecem ser suficientes para assegurar o autêntico sublime. Longino assinala que o sublime, na condição de “eco da grandeza interior” (LONGINO, 2015, p. 48), não pode ser propriamente objeto de lições, dependendo de uma disposição inata do poeta ou orador para o engendramento de grandes ideias. Não é fortuito que Abrams (2010,

p. 108-109) sugira a proximidade entre os postulados de Longino, para os quais a excelência da expressão é faculdade de um espírito superior, e a concepção romântica de poesia como criação ligada à disposição genial.

Pode-se dizer que, se ancorado apenas em esquemas retóricos, sem a participação do gênio ou, dito de modo mais modesto, sem alguma competência inventiva, o estilo sublime surge como arremedo da grandeza. A esse risco os românticos parecem ter respondido com a busca pela autenticidade da expressão, o que leva à desconfiança dos atalhos prometidos pelas preceptivas da eloquência. O sublime, por assim dizer, genuíno, parece exigir dos poetas românticos a superação do estilo sublime erigido sob ornato retórico; daí essa categoria estética levar a eloquência à crise.

Curiosamente, a percepção dessa crise no Romantismo brasileiro talvez seja mais explícita no mais eloquente dos nossos poetas românticos, Castro Alves (1847-1871). Como reconhece Luís Augusto Fischer, na obra de Castro Alves “se manifesta [...] em grau considerável, a crise do artista com relação a seu instrumento – a palavra, a poesia – e a sua condição social, o que significa dizer, ao cabo, a crise do artista moderno” (FISCHER, 2003, p. 95). Ao prefigurar a crise do artista moderno em relação aos meios de expressão e a seu lugar na sociedade, Castro Alves antecipa aquele sentimento de excentricidade que foi tematizado por poetas decadentes e simbolistas. No âmbito social, o poeta é o marginalizado e o maldito. No âmbito da criação, o poeta é aquele que demanda um ideal, sempre distante, e, conseqüentemente, refratário a qualquer fórmula discursiva. É a busca desse ideal que torna imperativo o confronto com limites impostos pela retórica.

Os poeta brasileiros do *fin-de-siècle*, como também demonstra Fischer (2003), não puderam ignorar o apelo da poética alvesiana; afinal, Castro Alves era o último grande romântico e a sensibilidade de transição para um novo estilo, o arauto dos novos tempos ansiados pela jovem Nação e o revolucionário contestador do *status quo*, modelo para as novas gerações em suas aspirações progressistas, republicanas e antiescravagistas. Daí boa parte da poesia pós-romântica brasileira, sobretudo aquela comprometida com as campanhas abolicionistas e republicanas, ter buscado inspiração nesse poeta. No plano dos procedimentos estéticos, mesmo aquelas orientações literárias menos marcadas pelo fervor social, também traem a marca do poeta condoreiro. É inegável, por exemplo, o modo como a

enárgeia de Castro Alves dialoga com a sensorialidade escultórica da poesia parnasiana; menos evidentes talvez sejam os pontos de contato entre esse pendor para imagens, sobretudo as mais tensas e dramáticas, com a inteligência analógica que rege as correspondências simbolistas, embora um exame mais próximo permita divisar algo de Castro Alves, pelo menos no principal simbolista brasileiro, Cruz e Sousa que, aliás, foi muito alvesiano nos poemas que escreveu contra a escravidão.

Um crítico da envergadura de Mário de Andrade, ao perceber possíveis correspondências entre a voragem de imagens poéticas que toma de assalto tanto a poesia de Castro Alves como a de Cruz e Sousa, buscou demarcar claramente a fronteira entre ambas as formas de expressão. Adverte Mário de Andrade, em ensaio sobre Castro Alves, que não se deve confundir “o pantagruelismo carnívoro da oratória de Castro Alves” com o “delírio verbal tão de uso de Cruz e Sousa” (ANDRADE, 2002, p. 139). Não ousaríamos discordar do crítico, até porque nos parece iluminar a sugestão de que o que represa as imagens profusas de Castro Alves, impedindo-as de gerar algo como o turbilhão inventivo de Cruz e Sousa, é justamente a retórica. Ainda assim, parece-nos possível buscar, justamente por essa constatação, alguns pontos de contato entre os dois poetas. Pode-se dizer que, quando a matéria da poesia de Castro Alves exige algo além daquilo que se conforma com a linguagem regulada pela eloquência, a dicção do poeta aproxima-se, em alguma medida, daquela que caracteriza Cruz e Sousa, sobretudo no que se refere a evocações misteriosas. Esses momentos da poesia alvesiana parecem ser justamente aqueles nos quais a estética do sublime, transcendental e inventiva, delineia o horizonte da ambição poética. Há um poema de Castro Alves, em particular, no qual o sublime carrega ideias transcendentais e relativas ao risco de a linguagem soçobrar em sua insuficiência, poema esse que abre o profuso da oratória alvesiana ao testemunho do confronto com o limite da expressão. Referimo-nos a “O vôo do Gênio”, integrante de *Espumas flutuantes* (1870).

A despeito das convenções que o perpassam, “O vôo do Gênio” revela, em sua substância, o sentimento de impotência do verbo poético diante da plenitude, que poderia ser interpretado como fenômeno radicado naquela linhagem da crise, nesse caso, da dicção poética diante da errática promessa da idealidade, tão profícua para que as preocupações estéticas

tradicionais do Romantismo evoluíssem para assumir a dimensão dramática que a criação literária assume no plano da moderna poesia autoconsciente.

A seguir, apresentamos alguns excertos de “O vôo do Gênio”; as estrofes reproduzidas surgem numeradas para fins de referência:

O vôo do Gênio
À atriz Eugênia Câmara

- [1.] Um dia, em que na terra a sós vagava
Pela estrada sombria da existência,
Sem rosas – nos vergéis da adolescência,
Sem luz d’estrela – pelo céu do amor;
Senti as asas de um arcanjo errante
Roçar-me brandamente pela frente,
Como o cisne, que adeja sobre a fonte,
Às vezes toca a solitária flor.
[...]
- [2.] “Onde me levas, pois?...” – “Longe te levo
Ao país do ideal, terra das flores,
Onde a brisa do céu tem mais amores
E a fantasia – lagos mais azuis...”
E fui... e fui... ergui-me no infinito,
Lá onde o vôo d’água não se eleva...
Abaixo – via a terra – abismo em treva!
Acima – o firmamento – abismo em luz!

[...]
- [3.] “Onde me levas mais, anjo divino?”
–”Vem ouvir, sobre as harpas inspiradas,
O canto das esferas namoradas,
Quando eu encho de amor o azul dos céus.
Quero levar-te das paixões nos mares.
Quero levar-te a dédalos profundos,
Onde refervem sóis... e céus... e mundos...
Mais sóis... mais mundos, e onde tudo é meu...

[...]

[4.] “Porém não paras neste vôo errante!
A que outros mundos elevar-me tentas?
Já não sinto o soprar de auras sedentas,
Nem bebo a taça de um feroso amor.
Sinto que rolo em bátratos profundos...
Já não tens asas, águia da Tessália,
Maldições sobre ti... tu és Onfália,
Ninguém te ergue das trevas e do horror.

[5.] “Porém silêncio! No maldito abismo,
Onde caí contigo criminosa,
Canta uma voz, sentida e maviosa,
Que arrependida sobe a Jeová!
Perdão! Perdão! Senhor, p’ra quem soluça,
Talvez seja algum anjo peregrino...
...Mas não! inda eras tu, gênio divino,
Também sabes chorar, como Eloá!

[6.] “Não mais, ó serafim! suspende as asas!
Que, através das estrelas arrastado,
Meu ser arqueja louco, deslumbrado,
Sobre as constelações e os céus azuis.
Arcanjo! Arcanjo! basta... já contigo
Mergulhei das paixões nas vagas cêrulas...
Mas nos meus dedos – já não cabem – pérolas –
Mas na minh’alma – já não cabe – luz!
(ALVES, 2005, p. 32-33).

A dedicatória do poema traz o nome de Eugênia Câmara, segundo os biógrafos, o grande amor do poeta. Mais que remeter a convenções dos versos de circunstância, ou ser um recurso que convença da abertura da poesia à solicitude da experiência vivida, algo tão prezado pelo Romantismo, essa dedicatória poderia ser tratada como inscrição reveladora de aspectos próprios da natureza do poema. O voo do gênio é análogo à experiência do amor, que se apresenta aqui como dúbia trajetória de transcendência,

elevação e queda, atraída pela força que emana do eterno feminino, prefigurado na dedicatória e materializado no corpo do poema na imagem do anjo (sabermos depois, um anjo feminino) que arrasta o poeta às mais elevadas esferas, para, depois, precipitá-lo no abismo, instância da incerteza, da queda das altas aspirações e da expressão constrangida pela dúvida e pelo emudecimento.

O percurso do gênio se dá por senda pavimentada pela tradição, mas ambiciona um ponto de chegada particular: tornar-se a expressão do modo como Castro Alves lê o mito do poeta romântico, transgressor e anátema, como o Prometeu, de Shelley e o Satã de Milton, figuras míticas e literárias que tanto fascinaram o poeta baiano. A fábula do voo do gênio, que para honrar a tradição dos poemas épicos é narrada em oitava rima camoniana, inicia seu itinerário no espaço da incerteza: “pela estrada sombria da existência” (1ª estrofe, 2º verso), caminho percorrido por tantos poetas desde Dante. Essa errância é interrompida pela manifestação do anjo, que se revelará como o gênio e abduzirá o poeta rumo “ao país do ideal” (2ª estrofe, 2º verso). A primeira impressão deixada pela transcendência é a da vertigem do entrelugar, pretexto para a exploração aguda de paradoxos hiperbólicos, que, de maneira aziaga, já anunciam o destino do rapto do poeta pela imaginação: divisam-se dois abismos: “Abaixo – via a terra – abismo em treva!/Acima – o firmamento – abismo em luz!” (2ª estrofe, 7º e 8º versos). No contraste entre os fenômenos da luz e das trevas, assinala-se a perspectiva do poeta como vívida comoção diante do aniquilamento no absoluto. O voo, inicialmente conduzido pelo máximo enlevo, percorre a geografia do além; em seu curso depara-se com espetáculos impressionantes, ouve-se a música das esferas tangida pelas “harpas inspiradas” (3ª estrofe, 2º verso), sucedem-se “mais sóis... mais mundos” (3ª estrofe, 8º verso), apresenta-se, enfim, a promessa da plenitude.

Quando o enlevo confina com o êxtase, o anjo, que conduzia a viagem, revela seus atributos femininos e precipita o poeta no abismo do silêncio (5ª estrofe). Exilado da graça, talvez por ser vítima da *hybris* daquele que se cria visionário, o poeta reencena, agora, a queda de Satã e, ao invés de ouvir a música das esferas, torna-se audiência dos prantos de arrependimento do anjo caído em que o gênio se convertera (5ª estrofe).

O anjo-gênio em momento algum se apresenta em contornos facilmente discerníveis; entidade sublime que paira acima do esforço

prefigurativo, apenas pode ser referido de forma indireta, por comparações e perífrases, que se tornam mais frequentes quando se testemunha a conversão do voo do gênio em queda. O anjo é evocado como “águia da Tessália” (4ª estrofe, 6º verso), imagem misteriosa que talvez se refira ao mito do jovem Ganimedes, abduzido por Zeus que, encantado pelo rapaz, assumira a forma de águia para sequestrá-lo. O gênio é também “Onfália” (4ª estrofe, 7º verso), ou Ônfale, um protótipo da mulher fatal, cujo mito diz ter submetido Hércules, que vencido por seus encantos fiava a seus pés em roupas femininas, enquanto ela própria trajava a pele do Leão de Nemeia. Com efeito, tais perífrases fazem pensar em amores arrebatadores e no desejo capaz de elevar ou precipitar com a mesma força inexorável.

Em determinado momento, ouve-se ecoar no abismo o pranto de Eloá (5ª estrofe, 8º verso), que empresta seus atributos ao sentimento de remorso que move as vozes da entidade-gênio e do próprio poeta: “Canta uma voz, sentida e maviosa,/Que arrependida sobe a Jeová!/[...] Talvez seja algum anjo peregrino.../...Mas não! inda eras tu, gênio divino,/Também sabes chorar, como Eloá! (5ª estrofe, do 3º ao 8º versos). Embora não seja uma perífrase, a comparação com Eloá, o anjo feminino do poema *Eloá, ou la souer des anges*, de Alfred Vigny, tem efeito evocativo semelhante ao que o emprego desse recurso retórico produz ao longo do poema. Eloá confere, com efeito, imagem feminina ao gênio constantemente referido pelo poeta como “Arcanjo”. Arcanjo este, aliás, que guarda algo do satânico arrependimento dos anjos caídos de Milton.

As evocações de figuras mitológicas e literárias, seja por perífrases ou comparações, parecem ter uma função expressiva; não seriam meras referências a imagens canônicas, oriundas da mitologia clássica ou da mitologia literária prezada pelo Romantismo dispostas no poema para traduzir erudição e conferir aura ao tema. Parecem ser antes produtos de um esforço performático que compõem a mitologia particular do poema ao conclamar para ele temas como os dos amores trágicos, da abdução divina, da transgressão e da queda. Por serem vínculos que unem o percurso do voo do gênio alvesiano, uma fábula sobre a ambição da poesia, a motivos consagrados pela tradição, essas figuras podem ser lidas como uma pedraria retórica engastada em mosaico singular, que representa a insuficiência da palavra diante da fantasia e a experiência da elevação poética como arrebatamento amoroso, imbuído de todos os riscos que lhe são próprios.

Ao fim do poema, a queda das altas aspirações revela-se como mergulho nos dédalos da paixão, percurso de uma viagem iniciática conduzida pela mulher amada; dádiva e maldição, a viagem do Gênio tem como destino o bátrio do silêncio, onde se debate a nostalgia da infável experiência diante da qual toda forma de expressão falha. Declara o poeta ao fim de seu itinerário: “Mas nos meus dedos – já não cabem – pérolas –/Mas na minh’alma – já não cabe – luz!” (6ª estrofe, 7º e 8º versos). “Pérolas” e “luz”, imagens que emitem a radiância do abismo, diluindo em abstração aquilo que o espírito, e conseqüentemente, a expressão, não pode conter.

“O vôo do Gênio” parece descobrir, em algum momento, a eclipse, ou pelo menos o cultivo de imagens negativas, como exigência da própria temática a que se oferece – como falar das grandezas inescrutáveis da imaginação senão por via indireta? A queda do gênio no abismo parece impor o desnudamento da panóplia retórica de que o poema se valera – a profusão de referências à cultura canônica, as metáforas que convencionalmente materializam a elevação, a pletora entusiasmada da imaginação poética em pleno voo, são elementos que colidem, ao fim, com a dicção reticente que atesta a aceitação do vazio.

Em Castro Alves, a negatividade, representada pela insuficiência da palavra, parece ser um frustrante ponto de chegada; Cruz e Sousa, por seu turno, parte dela para emissão da catastrófica ode à melancolia que constitui seu poema “Tédio”, de *Faróis* (1900), uma evocação desesperada que converte o caos informe em matéria maleável nas mãos do gênio criador.

“Tédio” é como “O vôo do Gênio”, um poema visionário, todavia, produto de uma espécie de visionarismo performático, visto que, nele, o universo que se oferece ao olhar vidente é justamente aquele que se constrói como esforço agônico de engendrar a expressão em meio ao vácuo. O tédio, plano cosmológico que comporta a poesia de Cruz e Sousa, surge como um conceito sublime, e como tal, infável, insubmisso a qualquer circunscrição, daí o poema ser construído como ode evocadora de algo ausente, que se distende em trama de imagens construídas no plano de uma grande perífrase, na qual o conceito do tédio se decompõe em inúmeras formas desoladoras, catastróficas, algumas terrivelmente grandiosas, outras abjetas, que apresentam contornos diversos de um vasto universo doente. Apresentamos alguns excertos do poema tendo as estrofes numeradas:

Tédio

[1.] Vala comum de corpos que apodrecem,
Esverdeada gangrena
Cobrindo vastidões que fosforescem
Sobre a esfera terrena.

[...]

[2.] Flores sangrentas do soturno vício
Que as almas queima e morde...
Música estranha de letal suplício,
Vago, mórbido acorde...

[...]

[3.] Plaga vencida por tremendas pragas,
Devorada por pestes,
Esboroadada pelas rubras chagas
Dos incêndios celestes.

[...]

[4.] Silêncio carregado e fundo e denso
Como um poço secreto,
Dobre pesado, carrilhão imenso
Do segredo inquieto...

[5.] Florescência do Mal, hediondo parto
Tenebroso do crime,
Pandemonium feral de ventre farto
Do Nirvana sublime.

[...]

[6.] Porco lúgubre, lúbrico, trevoso
Do tábido pecado,
Fuçando colossal, formidoloso
Nos lodos do passado.

[...]

[7.] Quanta vez envolvido do teu luto
Nos sudários profundos
Eu, calado, a tremer, ao longe, escuto
Desmoronarem mundos!

[...]

[8.] O Tédio! Rei da Morte! Rei boêmio!
Ó Fantasma enfadonho!
És o sol negro, o criador, o gêmeo,
Velho irmão do meu sonho!
(CRUZ E SOUSA, 1993, p. 79-82)

A seleção de excertos para demonstração permite certa liberdade autorizada pela composição fragmentária do poema; cada quadra traz uma imagem, produto da decomposição prismática do tédio. Esse procedimento inviabiliza a tentativa de se estabelecer uma cadência de causa e efeito; todavia, é possível discernir dois momentos sensíveis.

Num primeiro momento, surgem perífrases misteriosas que se sucedem de modo relativamente monótono, compondo os diversos aspectos do cosmo-tédio. Esse universo se estende por instâncias que vão desde o mundo como vala comum (1º verso), ao *pandemonium* do Nirvana sublime (5ª estrofe, 3º e 4º versos), apresentando paisagens feitas de chagas putrefatas, incêndios, poços e noites indevassáveis, dobres e músicas sinistras, silêncios, animais abjetos. Tem-se uma galeria de imagens cuja ronda faz pensar nas paragens mais obscuras do inconsciente de onde certamente essas sombras provêm para dar corpo a dores, anseios, desejos reprimidos, remorsos, à náusea, sensações as mais variáveis, todas negativas e amparadas por um conceito absoluto de tédio. Em outro momento, há a apóstrofe ao tédio, que é celebrado por uma ode que canta a ruína e a dor como motores da potência criativa, passível de ser engendrada do abismo (7ª e 8ª estrofes).

O tédio, para Cruz e Sousa, é um espaço negro e absoluto, entrecortado pelo vermelho do sangue e das chamas, onde se presenciam a morte dos mundos (7ª estrofe, 4º verso) e o silêncio cósmico que emana de poços escuros (4ª estrofe). O tédio é também um útero que gesta o caos e o nada consolador: “Pandemonium feral de ventre farto/Do Nirvana

sublime”, (5ª estrofe, 3º e 4º versos), um sorvedouro que convulsiona as imagens poéticas na voragem do subterrâneo; é, sobretudo, o vácuo que permite ao poema sondar a ideia do ilimitado, uma grande ausência que pode ser preenchida pela imaginação hiperbólica.

Castro Alves, dizíamos, teve sua imaginação precipitada no mesmo abismo de onde a consciência de Cruz e Sousa engendra suas criações e parte para singrar os rumos da transcendência. Se esse movimento de transcendência pode ser compreendido como a submersão nos subterrâneos da fantasia ou a ascensão às alturas em que a imaginação divisa o ruir dos mundos, tudo dependerá da perspectiva pela qual se aborda o fenômeno. Elevação e queda são trajetórias igualmente válidas para a disposição ao sublime justamente por encaminharem ao além, nesse caso, representado pela alusão àquilo que excede os limites da enunciação, conteúdos secretos a que a imaginação empresta forma com sua assombrosa plasticidade.

As alucinações da nevrose que povoam o tédio cruziano, conceito que para ele tem o valor do *spleen* dos românticos e de Baudelaire, são, em alguma medida, uma forma de visão do ideal que se descortina como delírio melancólico. Tal interpretação é chancelada pelo nexos evidente entre o tédio cantado por Cruz e Sousa e o “sonho”, vocábulo pelo qual frequentemente os simbolistas se referiram às instâncias da idealidade: “Quanta vez envolvido do teu luto/ Nos sudários profundos/ Eu, calado, a tremer, ao longe, escuto/ Desmoronarem mundos![...]/O Tédio! Rei da Morte! Rei boêmio!/ Ó Fantasma enfadonho!/ És o sol negro, o criador, o gêmeo,/ Velho irmão do meu sonho!” (CRUZ E SOUSA, 1993, p. 82).

Do silêncio cósmico (esse antípoda da música das esferas), que entoa a ruína dos mundos, sob os raios do mesmo sol negro que já perpassara “El Desdichado” (1854), de Nerval, e a famosa gravura de Dürer, *Melencolia I* (1514), surgem as imagens erráticas que evoluem em arabesco para dar forma a um esforço prefigurativo que reage ao veto imposto pelo nada. O poema triunfa sobre o vazio da melancolia justamente pelo registro do esforço que empreende para conter a grandeza informe das ausências em cadeias feitas as cadeias de imagens convulsas.

De Castro Alves a Cruz e Sousa, o sublime parece percorrer um caminho em que a retórica da elevação, discursiva e centrada em tropos previsivelmente ligados ao grandioso, transfigura-se na poética de uma grandeza negativa, que, ao cabo, atesta a própria essência da linguagem sublime na condição de fenômeno discernível no limiar da enunciação.

Thomas Weiskel já dissera que, após o Romantismo, o sublime apenas se torna crível se “contido” pela ironia ou “parodiado” pelo grotesco, isso, pois, a sensibilidade moderna, talvez por ter presenciado a instrumentalização da razão e a redução do mundo à quantificação, perdeu a fé na transcendência que torna o sublime viável (WEISKEL, 1994, p. 21). Em sua demanda por plenitude, o sublime pode vislumbrar tanto o absoluto, como sua sombra, o nada, sendo que a negatividade dita frequentemente as formas pelas quais o sublime se transfigura para ainda tocar a sensibilidade moderna.

Dotado de certo hermetismo raro em poeta eloquente como Castro Alves, “O vôo do Gênio” descobre a expressão negativa como imperativo da poesia que fala do ideal. Nesse sentido, Castro Alves cumpre a vocação visionária que sua poesia tanto tematizou, preparando o caminho para a exploração da temática da crise da linguagem, captada inicialmente como crise da eloquência, que tem no Simbolismo de Cruz e Sousa espécie de consagração. Seja divisando a queda do Gênio ou o desmoronamento dos mundos, os poemas aqui considerados, em maior ou menor medida, reconhecem a consciência de aniquilamento como condição para que, na modernidade, ainda se possa acenar ao ideal. Como o objeto do afeto melancólico investigado por Kristeva a partir das lições de Freud (KRISTEVA, 1989, p. 98-100), o ideal parece subsistir na época do declínio dos ídolos como conteúdo que se intui essencial e perdido e cuja representação é inacessível a qualquer discurso, exceto talvez àquele que se assume como poética do esfacelamento.

Le Ciel est Mort (“o céu está morto”), anuncia Mallarmé em “L’Azur” (MALLARMÉ, 1971, p. 166), eis um emblema oportuno a certa linhagem de poetas modernos, assombrados pela dimensão fantasmática da grandeza perdida: Cruz e Sousa certamente é um deles e Castro Alves, mesmo que por intuição, talvez não esteja deles tão distante quanto se poderia supor. Essa linhagem de que falamos é constituída por idealistas frustrados, asfixiados pelas formas literárias da tradição, pelas condições sociais do presente, pelo descompasso entre a ambição de suas poéticas e as expectativas estéticas do meio, e, sobretudo imbuídos da necessidade de falar do ideal para falar da história. São poetas que cantam uma grandeza perdida, que exerce sobre a sensibilidade moderna a atração gravitacional de um buraco deixado no céu por um astro morto.

Referências

- ABRAMS, M. H. *O espelho e a lâmpada: Teoria romântica e tradição crítica*. 1. ed. Tradução Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- ALVES, C. *Poesias completas de Castro Alves*. 20. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005. (Coleção Prestígio)
- ANDRADE, M. Castro Alves. In: ANDRADE, M. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p. 129-144.
- ARARIPE JÚNIOR. O movimento literário de 1893. In: CAROLLO, C. L. (Seleção e apresentação.). *Decadentismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos; Brasília: INL, 1980. p. 188-210.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. 2. ed. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. 1. ed. Tradução apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papyrus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- CRUZ E SOUSA. *Poesia completa*. 1. ed. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura: Fundação Banco do Brasil, 1993.
- FISCHER, L. A. *Parnasianismo Brasileiro: entre ressonância e dissonância*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. (Coleção Memória das Letras)
- KANT, I. *Crítica da Faculdade de Julgar*. 3. ed. Tradução Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2020.
- KRISTEVA, J. *Sol negro: depressão e melancolia*. 2. ed. Tradução Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LONGINO, D. *Do sublime*. 1. ed. Tradução, introdução e comentário Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra 2015.
- MALLARMÉ, S. L'Azur. In: LE PARNASSE Contemporain: recueil de vers nouveaux (1866). Genève: Slatkine Reprints, 1971. p. 165-166.
- MARTINS, E. V. *A fonte subterrânea: José de Alencar e a Retórica Oitocentista*. 1. ed. Londrina: Eduel; São Paulo: Edusp, 2005.
- MEDEIROS E ALBUQUERQUE. *Canções da Decadência*. 1. ed. Pelotas: Editores Carlos Pinto & Comp., 1887.

MURICY, A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Volume 1)

RABELLO, I. D. *Um canto à margem: Uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. 1. ed. São Paulo: Nankin: Edusp, 2006.

SELIGMANN-SILVA, M. Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo. In: SELIGMANN-SILVA, M. *O Local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018. p. 31-44.

SIMÕES JUNIOR, A. S. As resenhas de livros simbolistas no vespertino A Notícia (1897-1905). In: SIMÕES JUNIOR, A. S. *Estudos de literatura e imprensa*. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014. p. 113-131.

SISCAR, M. “Responda Cadáver”: as palavras de fogo da poesia moderna. In: SISCAR, M. *Poesia e Crise: ensaios sobre a “Crise da poesia” como topos da modernidade*. 1. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2010. p. 41-54.

SOUZA, R. A. Q. de. *O império da eloquência: Retórica e Poética no Brasil oitocentista*. 1.ed. Rio de Janeiro: EdUERJ: EdUFF, 1999.

WEISKEL, T. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. 1. ed. Tradução Patrícia Flores da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1994.