

## No Inferno, no Brasil: a trama baudelairiana em Cruz e Sousa

Júlio Cezar Bastoni da Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** Por meio da leitura do poema em prosa “No inferno”, publicado em *Evocações* (1898), este artigo visa apresentar alguns aspectos da recepção da literatura de Charles Baudelaire e seu papel fundamental na criação poética de Cruz e Sousa. O argumento ressalta a incorporação, pelo poeta brasileiro, de motivos, temas, processos e gêneros por meio de uma particular interpretação da poesia baudelairiana, sem prejuízo profundamente ligada à recepção do autor de *Les Fleurs du Mal* (1857) em seu contexto de origem, na literatura decadentista e simbolista francesas. Além disso, são recuperadas as questões ligadas à recepção da poesia sousiana em seu momento, bem como sua frontal oposição ao discurso dominante, sobejamente impregnado de um estreito nacionalismo, do positivismo e das teorias raciais coevas. Trata-se, nesse sentido, de um corpo estranho na literatura brasileira, senão na própria constelação dos poetas de *fin-de-siècle*, o que lhe garante especial interesse como instante particular na formação da poesia moderna.

**Palavras-chave:** Cruz e Sousa; Charles Baudelaire; poema em prosa; decadentismo e simbolismo no Brasil; recepção.

## In Hell, in Brazil: Baudelairean fabric in Cruz e Sousa

**Abstract:** Through the reading of the prose poem “No inferno” [“In Hell”], published in *Evocações* (1898), this article aims to present some aspects of the reception of Charles Baudelaire’s literature and its fundamental role in Cruz e Sousa’s poetic creation. The argument highlights the Brazilian poet’s incorporation of motifs, themes, processes and genres through a particular interpretation of Baudelaire’s poetry, without prejudice to its profound connection to the reception of the author of *Les Fleurs du Mal* (1857) in its original context, in French decadent and symbolist literature. In addition, the article revisits issues related to the reception of Sousa’s poetry at that time, as well as its direct opposition to the dominant discourse, which was largely imbued with narrow nationalism, positivism and contemporary racial theories. In this sense, he may be called a foreign body in Brazilian literature, if not in the very constellation of *fin-de-siècle* poets, which grants special interest in it as a particular moment in the formation of modern poetry.

**Keywords:** Cruz e Sousa; Charles Baudelaire; prose poem; decadentism and symbolism in Brazil; reception.

## Introdução

---

<sup>1</sup> Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP - Araraquara), e Professor Adjunto de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Ceará (Departamento de Literatura-UFC) e no Programa de Pós-Graduação em Letras: Literatura Comparada (PPGLEtras-UFC). ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-0086-1148>. E-mail: [juliobastoni@ufc.br](mailto:juliobastoni@ufc.br).

Um poeta negro desce aos infernos... ou migra para a primeira capital da República, onde escreverá boa parte de sua poesia da maturidade, publicada a partir de *Missal* e *Broquéis* (1893) e em volumosa obra póstuma. O poema em prosa de Cruz e Sousa “No inferno”, editado em *Evocações* (1898), apresenta o que poderíamos chamar de um itinerário poético e espiritual do poeta, sem deixar de aludir aos deslocamentos do corpo, dado que, nesse texto, aparentemente infenso a interpretações outras para além de uma confissão de devoção estética, Cruz e Sousa apresenta a dissonância própria de sua expressão poética, que não raramente tange à sua situação como uma espécie de poeta fora do lugar, conjugando à dicção decadente-simbolista a situação criadora de um artista “à margem” (RABELLO, 2006).

“No inferno” reedita um *topos* comum à poesia ocidental: a descida aos mundos inferos, ao Tártaro, ao Hades: Ulisses, Eneias, sobretudo Dante (TORRES, 1998). O poeta florentino é especialmente presente na obra de Cruz e Sousa – menções a passagens, motivos, reminiscências, sobretudo da *Divina Comédia*, são comuns na obra do poeta brasileiro (SILVA, 2020) – mas também porque, nesse texto, além da menção ao adjetivo derivado “dantesco” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 607), há uma operação semelhante à que ocorre no grande poema do qual Dante é autor-personagem. No inferno, o eu poético sousiano encontra não Virgílio, mas Baudelaire, e também não como guia, mas, no caso do poema em prosa simbolista, num tutelar ou ente reverencial – engendrando uma filiação estética que não se desliga da própria figura baudelaireana, tal qual compreendida em seu tempo.<sup>2</sup> Também, diferentemente de Virgílio e Dante, na *Comédia*, não há trajeto via Purgatório, ou Paraíso apresentado por Beatriz, com a consequente contemplação do espaço etéreo e da proximidade divina: a ocasião é a da admirativa mirada à figura luciferina e ao ambiente disforme, composta por variações em torno de formas expressionais abstratas e desligadas de qualquer teologia constrictiva, antes, uma forma de negação a qualquer referencialidade fixa e, no limite, à expressão poética de cariz normativo – aspecto formal basilar de seus poemas em prosa, senão propriamente desse gênero enquanto prática libertadora do verso na poesia oitocentista.<sup>3</sup> Um percurso, logo,

---

<sup>2</sup> “[...] the Baudelaire of his own age was the satanic Baudelaire” [“O Baudelaire de seu tempo era o Baudelaire satânico”] (PRAZ, 1970, p. 145, tradução nossa). Ver também, neste sentido, o capítulo “Vampirisme et satanisme”, na coletânea *Baudelaire devant ses contemporains* (BANDY; PICHOSIS, 1957, p. 267-274).

<sup>3</sup> Simone Rossinetti Rufinoni (2024, p. 185-194, *passim*) realiza excelente arrazoado das contribuições em torno da temática, em direção à sua realização particular em terras brasileiras, na obra de Cruz e Sousa.

satânico, no que essa noção guarda de acusação, de oposição ao estabelecido (TORRES, 1998). Em “No inferno”, o andamento e composição em contraste da abertura dão o tom de todo o poema em prosa:

Mergulhando a imaginação nos vermelhos Remos feéricos e cabalísticos de Satã, lá onde Voltaire faz sem dúvida acender a sua ironia rubra como tropical e sanguíneo cáctus aberto, encontrei um dia Baudelaire, profundo e lívido, de clara e deslumbradora beleza, deixando flutuar sobre os ombros nobres a onda pomposa de cabeleira ardentemente negra, onde dir-se-ia viver e chamejar uma paixão.

A cabeça triunfante, majestosa, vertiginada por caprichos d'onipotência, circulada de uma auréola de incoercíveis regiões do Desconhecido, apresentava, no entanto, imenso desolamento, aparências pungentes de angústia psíquica, fazendo evocar os vagos infinitos místicos, as supremas tristezas decadentes dos opulentos e contemplativos ocasos...

Como que a celeste imaculabilidade, a candidez elísea de um Santo e a extravagante, absurda e inquisidora intuição de Demônio dormiam longa e promiscuamente sonos magos naquela ideal e assinalada cabeça.

A face, branca e lânguida, escanhoadada como a de um grego, destacava calma, num vivo relevo, dentre a voluptuosa noite de azeviche molhado, poderosa e tépida, da ampla cabeleira. [...]

Parecia-me surpreender nele grandes garras avassaladoras e grandes asas geniais arcangélicas que o envolviam todo, condoreiramente, num vasto manto soberano.

Era no esdrúxulo, luxuoso e luxurioso parque de sombras do Inferno (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 607).

É preciso notar, de antemão, que o próprio andamento sintático do texto obedece a uma sequência tendencialmente musical – aspecto comum em grande parte dos poemas em prosa, mas de solução própria a cada realização, cada poeta. Esse aspecto, já ressaltado por um crítico atento à técnica de Cruz e Sousa – Carlos Felipe Moisés (2012) –, é especialmente notável nessa abertura. No segundo parágrafo, por exemplo, ainda que façamos abstração do ritmo irregular, da sequência irregular de fortes e fracas, é indispensável perceber que a apresentação dicotômica da figura mirada é interrompida, subitamente, em meio ao parágrafo, pela adversativa “no entanto”, que marca, sonora e quase graficamente, as duas dimensões contrastivas do longo período, que qualificam, como que em forma de arabesco, “a cabeça” do personagem: “[...] apresentava, no entanto, imenso [...]”.<sup>4</sup> Desse modo, após o primeiro parágrafo, que apresenta a descida

<sup>4</sup> Evidentemente, minúcias desta natureza multiplicam-se e perdem-se, em quantidade e em variedade ao largo do longo poema, o que é próprio ao gênero, em especial se pensarmos na liberação da versificação

pelo mergulho da “imaginação” no bátrio, onde encontra a figura de Baudelaire, o que se segue são longas sequências de contrastes que cercam a figura, orbitam a representação de um Santo-Demônio,<sup>5</sup> de face *branca* em uma noite de *azeviche*. Ainda, o parágrafo anterior, onde a figuração dicotômica é apresentada, é central para o argumento, pois revelador de uma dimensão da poesia baudelaireana fortemente apropriada pela poética de Cruz e Sousa: sua vocação transcendental (“auréola de incoercíveis regiões do Desconhecido”) e a desolação melancólica que a atrai para o baixo, o chão (“imenso desolamento”; “supremas tristezas decadentes [dos] ocasos”), dúplici faceta do poeta, não raramente compondo dimensões do mesmo texto.

Não se trata, pois, apenas de recurso descritivo ou figuração, digamos, barroca, da efígie do poeta francês: funciona, mesmo, como um comentário de filiação, diríamos metapoético, da própria gama de motivos e perspectivas da obra sousiana.<sup>6</sup> Baudelaire, em crítica célebre à ópera *Tannhäuser*, de Wagner – este, também, gênio tutelar para vários dos decadentes-simbolistas – afirma: “*Tannhäuser* representa a luta de dois princípios que elegeram o coração humano por principal campo de batalha, isto é, a da carne com o espírito, do inferno com o céu, de Satã com Deus” (BAUDELAIRE, 1976, p. 794, tradução nossa);<sup>7</sup> algo que Marcel Ruff, comentando a mesma passagem, diz serem “[...] temas fundamentais de seu próprio pensamento”<sup>8</sup> (RUFF, 1966, p. 175, tradução nossa) reconhecidos na obra do compositor alemão. No caso de Cruz e Sousa, a dualidade apontada é congenial à sua obra, como é passível de ser percebido em inúmeras transições – com gradações diversas entre os diferentes textos, é bem verdade –, entre uma poesia aferrada à matéria – o erotismo, a carne, a pobreza, o protesto antiescravista – e outra, não menos importante, de caráter místico – transcendentalizante, em assunto e

---

tradicional impulsionada pelo poema em prosa: algo como uma “vontade de organização artística, em permanente tensão com a anarquia ou a negação destrutiva” (BERNARD *apud* MOISÉS, 2012, p. 251).

<sup>5</sup> Tal figuração de Baudelaire era largamente difundida pela literatura decadente e simbolista do período. Cito a leitura de Émile Verhaeren, simbolista belga: “[...] sua imaginação [de Baudelaire] sempre restou fiel ao culto negro: enquanto poeta, ele é cristão – um cristão assombrado pelo diabo (VERHAEREN, 2002, p. 43, tradução nossa). [...] “son imagination est toujours restée fidèle au culte noir; en tant que poète, il est chrétien – un chrétien hanté par le diable”].

<sup>6</sup> Glória Carneiro do Amaral, em comentário sobre o texto, afirma: “‘No inferno’ articula, assim, a visão que Cruz e Sousa tinha da obra de Baudelaire. Se tivesse sido diretamente questionado a esse respeito, talvez não tivesse dado tão ilustradora resposta” (1996, p. 271).

<sup>7</sup> “*Tannhäuser* représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c’est-à-dire de la chair avec l’esprit, de l’enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu”.

<sup>8</sup> “[...] les thèmes fondamentaux de sa propre pensée”.

com referências religiosas e mesmo gnósticas.<sup>9</sup> Tal caráter dúplice, já notado pela recepção crítica sousiana (SILVA, 2021), é um verdadeiro índice de uma incorporação de motivos baudelairianos no simbolismo brasileiro, que desestabilizam a poética nacional ainda eivada de ecos de nosso romantismo – parnasianismo adentro, como aponta Fischer (2003) – e ligada sumamente à questão nacional – que servia, ainda, como pedra de toque quase incontornável para a aferição da qualidade ou adequação estética – como discutiremos adiante. Daí a estranha figura de Baudelaire, em “No inferno”, representar não um guia – novamente, Virgílio e Dante, como personagens –, mas uma representação de uma espécie de ente tutelar de características dúplises, algo como uma figuração alegórica da dupla faceta, alta e baixa, transcendente e imanente, divina e satânica, pela qual Cruz e Sousa interpretou e recriou localmente a obra do poeta francês; uma pintura luciferina, decaída mas de grandeza (divina) resguardada: “[parecia-me] surpreender nele grandes garras avassaladoras e grandes asas geniais arcangélicas que o envolviam todo, condoreiramente, num vasto manto soberano” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 607). Para não perdermos de vista a alusão à *Divina Comédia*, talvez possa ser dito sobre Cruz e Sousa e Baudelaire algo próximo ao que Erich Auerbach anota sobre Dante, enquanto poeta; para ele, importava não a referência clássica latina *tout court*, mas a releitura católico-figurativa da *Eneida* e demais obras do poeta romano: “[...] a atmosfera virgiliana está mesmo contida em sua obra, ainda que tenha sido a tal ponto dominada pela força do próprio caráter de Dante, que seria mais correto dizer que ele a transformou e incorporou, em vez de ter sido por ela influenciado” (AUERBACH, 2022, p. 146). Essa operação ultrapassa, portanto, o mero apelo à influência – que é de rigor, obviamente –, com frequente apelo ao modismo – algo presente na fortuna crítica sousiana, como se verá, e mesmo na relativa ao próprio movimento decadente-simbolista –, pois ressalta as formas de incorporação diferenciais que são realizadas na apropriação da matéria poética baudelairiana. Resta saber, de qualquer modo, quais são os possíveis sentidos, talvez os mais determinantes, desta apropriação.

### “No esdrúxulo, luxuoso e luxurioso parque de sombras do Inferno”

---

<sup>9</sup> O assunto acerca da *religiosidade* (ou ausência dela) na poesia de Cruz e Sousa é bastante extenso, e ultrapassa os limites deste artigo. Tasso da Silveira (1979), poeta católico, não deixa de nela ver uma aspiração cristã, o que é refutado por Roger Bastide em sua célebre aproximação entre o “católico atormentado” (1973, p. 76) Baudelaire e Cruz e Sousa. Sobre o gnosticismo, em breve chega a Cruz e Sousa e ao simbolismo brasileiro, ver Willer (2010, p. 419 e ss.).

Dolf Oehler (1999), em *O velho mundo desce aos infernos*, análise da produção e dos círculos literários, culturais e da agitação intelectual na França de meados do século XIX, especialmente após o que chama de “trauma de junho de 1848”, nota que a imagem do inferno é algo recorrente, associado à crise social e às condições do processo político de então. Nesse sentido, à época que Baudelaire iniciava a composição e publicação de alguns poemas que seriam finalmente editados em *Les Fleurs du Mal* (1857), tal associação era corrente, e se faz presente não apenas na obra deste e outros poetas, mas também na imprensa e em demais meios:

Ainda em outros contextos o ano de 1848 depara com a imagem do inferno: primeiro, no contexto das condições assombrosas que reinavam em Paris e na França, particularmente em relação às atrocidades cometidas e aos tormentos padecidos – na descrição dos massacres, é invariável a associação com o inferno em geral ou o *Inferno* de Dante –, e, a seguir no tocante às consequências do acontecimento (OEHLER, 1999, p. 42).

Cita, ainda, os poemas do ciclo “Révolte” da coletânea baudelairiana – um empreendimento “satânico” de “confronto ao Deus injusto da Bíblia, o pai dos ricos etc.” (OEHLER, 1999, p. 41) – bem como os versos finais da quarta estrofe de “Au lecteur”, que abre *Les Fleurs du Mal*: “Chaque Jour vers l’Enfer nous descendons d’un pas, / Sans horreur, à travers des tenèbres qui puent” (BAUDELAIRE, 1975, p. 5).<sup>10</sup> De fato, as referências ao(s) demônio(s), ao Inferno, ou o apelo ao que se poderia chamar de uma postura ou estética “satânica” (TORRES, 1998; RUFINONI, 2024) em Baudelaire abundam como faces de uma poesia que se coloca de maneira tensionadora na contramão da modernização de seu tempo (OEHLER, 1999), e fazem parte do próprio panorama de sua recepção coeva – a começar pelo conhecido processo motivado contra *Les Fleurs du Mal*: “um desafio lançado contra as leis que protegem a religião e a moral” (PICHOS, 1986, p. 388-389, tradução nossa).<sup>11</sup>

Para além, obviamente, da reação mesquinha e de certa postura de escândalo que teria sido em grande parte fomentada pelo próprio poeta – “[...] havia muito de afetação e mistificação deliberada em certas de suas atitudes” (PRAZ, 1970, p. 145, tradução

<sup>10</sup> “Cada día ao Inferno descemos un passo, / Sem horror, através das trevas que trescalam” (BAUDELAIRE, 2021, p. 25, tradução de Margarida Patriota).

<sup>11</sup> “Un reto lanzado contra las leyes que protegen a la religión y a la moral”.

nossa)<sup>12</sup> –, a verdade é que o empreendimento de uma postura satânica na poesia baudelairiana possui sentidos múltiplos, no que diz respeito à sua tensa relação com a literatura do período, bem como a certa postura poética avessa a acomodações restritivas de cunho moral – da qual repetidas vezes, ao longo de sua obra, aparta a arte e a poesia.<sup>13</sup> Essa postura de afronta, já insinuada em seus múltiplos aspectos desde a leitura clássica de Walter Benjamin (2024) – em especial, mas não apenas, na descrença baudelairiana no chamado progresso de tipo burguês – é retomada por Dolf Oehler, inclusive nos poemas que compõem parte da vertente mais evidentemente satânica de Baudelaire, a começar pelos poemas do citado ciclo “Révolte”; tratar-se-ia, em poemas como “Le reniement de Saint Pierre” e “Abel et Caïn”, de concentrar-se “[...] naquele Deus que a burguesia criou à sua imagem e semelhança” (OEHLER, 2004, p. 104), unindo uma espécie de “teologia radical” (BENJAMIN *apud* OEHLER, 2004, p. 104), manifestada nos poemas, à crítica social desestabilizadora, forjada na assunção deste Outro – satânico – como tema ou discurso. De maneira complementar, e certamente engenhosa, Marie-Helène Catherine Torres (1998) considera, de forma diversa, a chamada “arquitetura secreta” (RUFF, 1966, p. 103) de *Les Fleurs du Mal* – isto é, a organização interna da coletânea, já ressaltada pelo próprio poeta: para a pesquisadora, as diversas partes do livro – do poema “Au lecteur” à seção “La mort” – compõem algo “[...] como etapas de uma viagem explorando a miséria humana” (TORRES, 1998, p. 41), uma descida, portanto, ao inferno da condição terrena.<sup>14</sup> O “mergulho no abismo” (BAUDELAIRE, 1975, p. 134)<sup>15</sup> baudelairiano, nesse sentido, poderia ser pensado como algo tendente ao enfrentamento da adversa condição terrena, e o tensionamento de sua poesia entre a aspiração à transcendência e ao horror da matéria dão bem o tom pelo qual ela pôde ser apropriada pelos decadentes e simbolistas de final de século. Tal tensão, portanto, configuraria uma complexa abordagem da experiência social e individual moderna, como resposta da poesia aos tempos correntes.

---

<sup>12</sup> “[...] there was a great deal of affectation and deliberate mystification in certain of his attitudes”.

<sup>13</sup> “Há muitas morais. Há a moral positiva e prática à qual todos devem obedecer. Mas há a moral das artes. Esta é diversa, e desde o começo do mundo, as Artes bem o provaram” (BAUDELAIRE, 1975, p. 194, tradução nossa). Destaque-se que esta passagem é referente, justamente, à sua defesa no processo contra *Les Fleurs du Mal*.

<sup>14</sup> Walter Benjamin (2024, p. 163) chama a isso de “várias estações” do calvário em Baudelaire.

<sup>15</sup> Referência aos últimos versos da primeira edição de *Les Fleurs du Mal*, no poema “Le Voyage”: “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe ? / Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau!”. [“Cair fundo no abismo, Inferno ou Céu, que importa? / No fundo do ignoto, para descobrir o novo!” (2021, p. 399, tradução de Margarida Patriota)].

“No esdrúxulo, luxuoso e luxurioso parque de sombras do Inferno” de Cruz e Sousa, a situação do poeta moderno à margem dos grandes centros parece diversa – ou de solução duplamente radical. Não excluindo os debates de fundo moralizante do contexto francês de meados do século XIX, a recepção a um poeta simbolista, ademais negro, corpo estranho em meio a uma sociedade (ainda) escravocrata, dá contornos desestabilizadores à linguagem poética por ele incorporada. É certo que, poucos anos antes do reconhecimento dessa poesia por estas plagas, a recepção de grande parte da imprensa francesa aos decadentes possui contornos semelhantes aos locais: a própria noção de decadência, depois incorporada como epíteto por alguns de seus atores, implicava um juízo de valor desfavorável, de cunho moralizante (MORETTO, 1989, p. 32; MARQUÈZE-POUEY, 1986, p. 25). De maneira diversa, porém, os decadentes franceses eram mirados sob a lupa de uma suposta decadência civilizacional, tema recorrente no *fin-de-siècle*, com ramificações pela cultura e mesmo pelo pensamento supostamente científico da época – vide, por exemplo, o livro *Degeneração* (1892), de Max Nordau, que faria fama nos anos finais do XIX, e que dedica um de seus capítulos aos simbolistas europeus. Já no célebre prefácio de Théophile Gautier a *Les Fleurs du Mal*, tal avaliação de uma civilização em ocaso está presente (MORETTO, 1989), e permanece de maneira relativamente constante até os primeiros anos do século XX; assim como o “trauma” notado por Oehler na cultura francesa pós-1848, a sucessão de crises da sociedade da época engendrava uma relação entre o pessimismo decadentista e a própria decadência civilizacional, algo como uma neurose, um sintoma dos tempos:

Especialmente o estado da França depois de 1871, sua vida política, social e intelectual, sem justificar necessariamente a afirmação de uma decadência, são ricos de fatos suficientemente importantes por eles próprios e plenos de consequências para revelar uma crise de uma gravidade particular, uma angústia profunda, o sentimento de falências múltiplas: a falência política era sobremaneira sentida; após o liberalismo e o impulso econômico do Segundo Império, a derrota militar, a tragédia da Comuna, a miséria de uma República mal assentada e desde já minada por seus escândalos, o enfrentamento das classes sociais, todas abaladas, de um modo ou outro, pela guerra (MARQUÈZE-POUEY, 1986, p. 22, tradução nossa).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> “Surtout l’état de la France après 1871, sa vie politique, sociale et intellectuelle, sans justifier nécessairement l’affirmation d’une décadence, sont riches de faits assez lourds de conséquences pour révéler une crise d’une particulière gravité, une angoisse profonde, le sentiment de faillites multiple; la faillite politique surtout était fortement ressentie: après le libéralisme de l’essor économique du Second Empire, la défaite militaire, la tragédie de la Commune, la misère d’une République mal assise et minée

No Brasil, por sua vez, sem desconhecer possíveis diferenças de avaliação sobre seu estado, digamos, civilizacional, imperava, desde o romantismo, a noção – nacionalista – de *país novo*, o que, diga-se de passagem, permaneceria em voga entre muitos de nossos intelectuais século XX adentro. A esta avaliação projetiva de um país ainda em formação, não escaparam críticos, jornalistas, escritores, pensadores de final de século, que, em tese, teriam superado a imaginação romântica em nome de um pensamento de fundo positivista, ainda que frequentemente em choque com o estado de coisas presente, em especial devido às lentes europeias que, com alguma exceção, todos portavam.<sup>17</sup> Nesse sentido, é instrutivo o acompanhamento da recepção de Cruz e Sousa em sua época, como se pode ler na coletânea organizada por Álvaro Santos Simões Júnior (2022), importante trabalho que colige a crítica na imprensa entre a publicação de *Missal* (1893) e os *Últimos sonetos* (1905). Dentre as diferentes opiniões, avultavam as críticas negativas aos “novos”, geração literária assim nomeada que desponta a partir dos anos iniciais da década de 1890: do modismo imotivado aos argumentos medicalizadores, do juízo estético estreito ao racismo escancarado, é certo que, no Brasil, a consagração de uma poesia como a de Cruz e Sousa caminharia a passos bastante lentos, e não se estabeleceria definitivamente, à parte sua voga entre os próprios simbolistas, pós-simbolistas e os chamados penumbristas, apenas em tempo próximo ao do grupo da revista *Festa*, no final da década de 1920. Os argumentos sobre a decadência civilizacional, já apontados na imprensa francesa da década de 1880, não são apenas repetidos: aqui, ganham tons oblíquos de provincianismo, de uma defesa de valores dominantes – morais, políticos, estéticos – e de trincheira contra a dissidência poética em vias de formação, dissonância de difícil afirmação naqueles primeiros anos da República.

Talvez o julgamento mais célebre tenha sido o de Araripe Júnior, dos mais importantes críticos de sua geração, presente no texto “Retrospecto literário do ano de 1893” – ano em que vieram à luz *Missal* e *Broquéis* –, publicado no periódico *A Semana*, nos meses iniciais de 1894 e depois editado em volume independente. Para além dos apelos ao “artista de sangue africano”, que tornaria “curiosa” (ARARIPE JÚNIOR, 2022,

---

déjà par ses scandales, l’affrontement des classes sociales, toutes frappées, de façon ou d’autre, par la guerre”.

<sup>17</sup> Sobre o assunto, ver *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1914*, de Roberto Ventura (1991).

p. 205) a adoção do decadentismo como prática no país por um poeta daquela origem, os – digamos –, pontos altos da crítica dizem respeito à reflexão sobre a tendência poética e sua validade (ou não) no país, que revelam um crítico bastante afinado com a discussão de anos anteriores ao outro lado do Atlântico, bem como uma aproximação, embora inaceitável correntemente se tomada sem maiores considerações, reveladora de seu período no delineamento do perfil poético sousiano. Após uma profissão de fé positivista, citando nominalmente Auguste Comte, Araripe arrisca uma leitura afinada ao discurso dominante, permeada pelas expectativas do momento dos anos iniciais da República, cujo modelo civilizacional, incontornavelmente, voltava-se aos países do norte ou além-mar:

Mas o que é certo é que a lucidez criada por esses mesmos métodos no seio da Europa, enquanto não chega o momento de arrancarem-se os governos às mãos dos antigos maquinistas; essa lucidez, tornando-se nos últimos anos temerária, penetrando em classes muito baixas, e mostrando à universalidade das turbas onde está a causa imediata dos males, e quanta fraqueza orgânica reside nos aparentemente fortes; essa lucidez, aumentando a força propulsiva de todas as aptidões, de todos os apetites, de todas as aspirações, de todos os sonhos e até de todas as loucuras sociais, abriu mais cedo do que era de esperar as juntas do organismo secular, e começou a dar saída a todas estas chamadas extravagâncias de século, que se resumem, na frase pretensiosa de alguns criticistas, em duas palavras hoje na moda – *pessimismo* e *decadência*.

Pessimismo de quem? Como decadência? (ARARIPE JÚNIOR, 2022, p. 213-214).

A suposta decadência, nesse sentido, seria ilusória, o que corroboraria as avaliações medicalizadoras do período, que atribuem a uma espécie de moléstia social o que se ligasse a pessimismo, decadentismo, simbolismo etc. – uma “literatura lombrosiana”, em suma (ARARIPE JÚNIOR, 2022, p. 221).<sup>18</sup> A aspiração civilizacional, no entanto, baralha-se, entra em uma espécie de curto circuito, quando Araripe Júnior se dedica a pensar a literatura de Cruz e Sousa utilizando uma perspectiva que será, posteriormente, de rigor quando da consideração de sua poesia e de seu lugar na série literária brasileira: como compreender um poeta negro, afinado à última palavra da renovação artística francesa, negativa embora porque colocaria em xeque os valores civilizacionais supostamente compartilhados lá e cá? A longa citação do crítico justifica-se por ser uma verdadeira coletânea de impropérios, vasta amostra do feitio da recepção

<sup>18</sup> Não será demais insistir em afirmar que avaliações semelhantes também faziam parte da recepção do decadentismo na França. Cf. Marquèze-Pouey (1986).

de uma figura de exceção nas letras nacionais, e profundamente significativa dos tempos que corriam:

O autor do *Missal*, disse eu, é um poeta maravilhado. Ingênuo no meio da civilização ocidental, para a qual seus antepassados concorreram apenas com o braço físico, ele olha tudo com os olhos de um Epimênides: e todas as suas sensações são condicionadas por movimento de surpresa que se dilui imediatamente em gestos de adoração. Imagine-se esse africano na rua do Ouvidor, transportado de uma cidade pequena e acanhada como é a capital de Santa Catarina. Tudo nele se transforma nas sensações do naufrago de uma raça que, pelos seus dotes, e encontra iniciado na grande vida e relativamente acomodado no seio “harminoso” (como ele mesmo diz) dessa deliciosa movimentação. As *professional beauties* que passam lançam-lhe olhares cheios de curiosidade; e o poeta, se se trata principalmente de uma loura, fica em hipnose, com o gesto vesgo dos pensamentos inexprimíveis [...]. Adiante o perambulante estaca em frente de um grupo e refere-se aos amigos do *cabaret*; ouve pareceres, opina sobre escolas e agride os que não lhe parecem intelectuais. Intelectual, como ele, não há muitos, dizem os sodalícios. E ele, satisfeito, reconciliado com as suas dúvidas íntimas, destaca-se do grupo, e mais além vai embevecer-se diante de uma vitrina, cheia de jóias, de *bibelots* e de todas essas ricas nimiedades [...] Estuda esses objetos; marca-os na memória; são miçangas talvez com que o seu estilo mais logo se enfeitará. Segue. Ei-lo postado na porta do Costrejan. Que riquíssimos móveis de estilo variegado! Que belos bronzes copiados dos grandes escultores! Que mármorees [...]! Como todas essas coisas o maravilham! Como todas estas coisas o maravilham! E lhe arregaçam os lábios mostrando os alvos dentes dos ancestrais! Não cessam aí as maravilhas do poeta. Volta rua acima; em pé, junto ao Londres, estão políticos, que conversam, gritam, acotovelam-se; nativistas, elecionistas, sectários de todos os credos e anenúbios politicantes exibem-se, gesticulam. O poeta, então, ouve sem destacar todo esse Charivari, e num movimento de repulsa, diz consigo mesmo que não passam de cretinos quando se ocupam do que existe fora da arte, do que não tem cores vivas, perfumes inebriantes, sons agudos, ritmo celeste e formas eternas. Retira-se indignado. Resta-lhe, porém, a consciência de que viu a civilização no que ela possui de mais adorável – a mulher e as vibrações primitivas do éter (ARARIPE JÚNIOR, 2022 p. 222-223).

Para além do oblíquo apelo ao modismo, que dá o tom da crítica à literatura de Cruz e Sousa e, por extensão, à literatura decadentista do período, a imagem pintada por Araripe Júnior é uma verdadeira amostra dos desvãos da modernidade à brasileira. Frequentemente atenta ao último chamado europeu, seus porta-vozes não se encabulam de, em nome de um nacionalismo abstruso, condenar um suposto modismo literário sem mais atentar para a constituição diferencial de sua prática no país; ou, ao contrário, e talvez mais precisamente, de apontar negativamente a diferença justamente onde residiria

a presença do corpo estranho no meio supostamente civilizado do campo literário coevo – o que talvez fosse fonte de orgulho pátrio, não custa dizer, em outras circunstâncias. A rua do Ouvidor, lojas, vitrines, grupos literários, políticos, mulheres das altas rodas, são enumerados por Araripe Júnior como que em uma composição de um quadro de absurdo: a não pertença daquele corpo em tal ambiente é ressaltada pelo jogo irônico do crítico, que não se atenta de seu papel cúmplice na mesma farsa.

Na imagem do poema sousiano – “esdrúxulo, luxuoso e luxurioso parque de sombras do Inferno” – as assonâncias dos qualificativos apontam para a composição em negativo do espaço que poeta e referência estética – Baudelaire – ocupam: entre as luzes da civilização, o *parque de sombras* da poesia-inferno, espaço de refúgio da sensibilidade alheia ao imaginado progresso burguês, em chave de rebelião.<sup>19</sup> Não são estranhos, nesse sentido, frequentes apelos, em *Evocações*, a esses espaços obscuros, como que comundo – para além do motivo corrente na poesia decadentista, desde sua matriz – um espaço de exceção na literatura do período, que identifica projeto literário e a figura do poeta dissonante, maldito, posto à parte existencial e esteticamente: o cemitério e o esquife (“Abrindo féretros”), o sono (“O Sono”; “O Sonho do Idiota”), a mancha ou o estigma como signo da exclusão (“A nódoa”; “Asco e dor”), a inumação em vida (“Emparedado”), enfim, a morte (“Condenado à morte”; “Morto” “Talvez a morte?!...”). Para além da compreensão temática destes poemas, especialmente em uma chave que nota a relação tensionadora da poesia de Cruz e Sousa com a posição do negro na sociedade brasileira, como é realizado por inúmeros comentários a sua obra, é necessário frisar que eles formam uma espécie de poética, um projeto literário ímpar que visa, justamente, construir essa dimensão de oposição ao que se poderia praticar às claras, um artefato literário de profunda recusa ao discurso dominante, em suma. O próprio gênero do poema em prosa é, como nota Simone Rossinetti Ruffinoni, “[...] propício às divagações e aos ensaios estético-interpretativos” (RUFFINONI, 2024, p. 193) e, não surpreendentemente, ocupa dimensão equivalente à obra em versos de Cruz e Sousa: a recusa, portanto, não se resume na adoção dos motivos da poesia decadente-simbolista, mas ao próprio impulso transformador, de ruptura, que ela guarda em potência.

---

<sup>19</sup> “Baudelaire viu-se forçado a reclamar a dignidade do poeta numa sociedade que já não tinha qualquer dignidade para dar” (BENJAMIN, 2024, p. 162).

Em “No inferno”, a composição onírica do espaço constrói-se justamente como um espaço de oposição às luzes. Se, na imagem da crítica de Araripe Júnior, pinta-se um poeta deslumbrado com a civilização, aderente à moda e às mercadorias do centro urbano, signo da modernidade da qual seu corpo estaria alijado de antemão, no poema em prosa as imagens surgem de maneira desfigurada, como uma deformação de teor quase expressionista *avant la lettre*. Baudelaire, “mudo”, figura “austera e altiva”, como “um deus de cristal e bronze” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 608), é uma espécie de centro imantado, em torno do qual as diferentes figuras que compõem o espaço são dispostas: “árvores esguias e compridíssimas”, faunos, “alamedas exóticas”, “intermináveis e sombrias” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 607-608), compõem a paisagem ífera. Seguida de uma longa apóstrofe à figura do poeta, “[murmurada] quase em segredo” – “– Charles, meu belo Charles voluptuoso e melancólico, meu Charles *nonchalant*, nevoento aquário de *spleen*, profeta muçulmano do Tédio, ó Baudelaire, desolado, nostálgico e delicado! [...]” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 608) –, na qual o eu poético descortina a comunhão com as “complexas, indefiníveis músicas” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 608) da poesia, o discurso é organizado, ao cabo, pela imagem definitiva, que se destaca na composição do espaço do sonho:

Mas, em meio do misterioso parque, elevava-se uma árvore estranha, mais alta e prodigiosa que as outras, cujos frutos eram astros e cujas grandes e solitárias flores de sangue, grandes flores acerbadas e temerosas, flores do Mal, ébrias de aromas mornos e amargos, de dolências tristes e búdicas, de inebriamentos, de segredos perigosos, de emanações fatais e fugitivas, de fluidos de venenosas mancenilhas, deixavam languidamente escorrer das pétalas um óleo flamejante.

E esse óleo luminoso e secreto, escorrendo com abundância pelo maravilhoso parque do Inferno, formava então os rios fosforescentes da Imaginação, onde as almas dos Meditativos e Sonhadores, tantalizadas de tédio, ondulavam e vagavam insaciavelmente (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 610).

Para além da menção explícita às “flores do Mal”, que faz as vezes de chave para a identificação do espaço onírico como espaço da poesia baudelairiana tal qual apropriada pelo eu poético, nota-se que as qualificações para tais frutos e flores, por acumulação, referem-se a figuras que orbitam o perigo, o veneno, o obscuro, o pernicioso, em suma, a própria morte. O espaço do sonho, descortinado na abertura do texto, encerra-se pelo apelo aos aspectos evocativos da finitude, figura notavelmente presente, na tradição, em oposição aos elementos ligados à vida: a imanência terrena, a luz, a existência comezinha.

Assim, se na crítica de Araripe Júnior temos um irônico exemplo do absurdo e da não pertença – um corpo estranho, maravilhado pelos elementos da civilização na qual não pode tomar parte –, a poesia de Cruz e Sousa cria outro espaço que se destaca pelo insólito, não como aspecto de adesão, mas de profunda recusa pelo existente. Se não nos enganamos, aí está em grande parte o sentido íntimo da poesia sousiana, na qual aspectos próprios à superação da experiência terrena – em sentido tendencialmente místico – encontram-se e convivem de maneira tensa com os elementos fascinadores da negatividade, que, não obstante, são matrizes ou fontes da própria “Imaginação”, âmbito da criação do novo e da oposição ao estabelecido. Da dor ou do tédio, do sonho ou da morte, enfeixados pela experiência estética e pela apropriação de um pensamento poético alheio, cria-se, em potência, o diverso, homólogo à dimensão existencialmente apartada presente na figura do poeta. Não à toa, pode-se evocar essa mesma postura na epígrafe de Cruz e Sousa a *Broquéis*, retirada de “À une heure du matin”, poema em prosa de *Le spleen de Paris*, citado do original francês: “Seigneur mon Dieu! Accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 62).<sup>20</sup>

Ainda, a passagem de “No inferno” remete, a partir da figura da árvore das flores do Mal, retrospectivamente, para as outras imagens presentes no texto que fazem menção aos aspectos da obra baudelairiana tal qual apropriados pelo eu poético. Nesse sentido, a composição do cenário, os elementos e motivos enaltecidos na apóstrofe à figura luciferina de Baudelaire, sugerem alusões que perfazem algo como uma oblíqua tessitura de uma constelação ou, no caso, de um parque infernal, no qual cada um dos elementos tende a remeter a diferentes facetas e temas da poesia baudelairiana.<sup>21</sup> Pode-se pensar em três dimensões desta construção: a primeira, a própria situação da descida ao inferno, presente no poema “Don Juan aux enfers”,<sup>22</sup> décimo quinto poema de *Les Fleurs du Mal*. Nele, a figura de Don Juan, especialmente baseada na personagem da versão da peça de

---

<sup>20</sup> “Senhor meu Deus! Conceda-me a graça de produzir alguns belos versos que provem a mim mesmo que não sou o último dos homens, que não sou inferior àqueles que desprezo” (1995, p. 62, tradução nossa).

<sup>21</sup> Aspecto já anotado por Glória Carneiro do Amaral: “O longo monólogo de Cruz e Sousa ocupa a maior parte do texto e constrói-se através de interpelações e exclamações, que giram em torno da obra de Baudelaire” (1996, p. 269).

<sup>22</sup> Nas notas de sua tradução de *As Flores do Mal*, publicada originalmente em 1958, Jamil Almansur Haddad nota a relação deste poema com a prosa sousiana: “O poema em prosa de Cruz e Sousa ‘No inferno’ pode, praticamente, ser considerado, um ‘Baudelaire no Inferno’ [...]” (BAUDELAIRE, 1985, p. 111).

Molière, atravessa de modo indiferente – “[...] ne daignait rien voir” (BAUDELAIRE, 1975, p. 20) –<sup>23</sup> o rio Caronte, observado pelas suas vítimas e pelas faltas em vida cometidas; Amaral (1996, p. 267) nota a semelhança entre a figura deste poema e a personagem de Baudelaire, “[...] majestosa, concentrada em si mesma, isolada, meio à turba infernal”. Pode-se aventar, neste ponto, a figuração ideal do poeta, que identifica o próprio desígnio do eu poético à outra personagem do poema em prosa, a quem louva e deseja ambiciosamente “as olímpicas e monstruosas florações do Orgulho” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 609), que o destacariam frente às contingências de seu meio, com o necessário refúgio na criação poética. Lembremos que essa dimensão é recorrente na obra de Cruz e Sousa, seja em poemas como “O Assinalado”, de *Últimos sonetos* (1905) ou “Iniciado”, de *Evocações*, no qual a devoção artística é figurada como uma espécie de um sacerdócio destinado aos eleitos; ou, ao contrário, como em “Emparedado”, a mesma devoção é imaginada em seu caráter agônico, entre o desprezo e a mediocridade circundantes.

Em um segundo plano, por sua vez, o poema baudelaireano rememorado é, certamente, “Correspondances”, quarto poema de *Les Fleurs du Mal*, cuja interpretação finissecular é determinante para a proposta poética decadente-simbolista.<sup>24</sup> Tal apropriação tende a interpretar o poema de Baudelaire como uma espécie programa poético que supõe uma “analogia universal” (BAUDELAIRE *apud* PEYRE, 1974, p. 45), que aproximaria o mundo espiritual do material e criaria, a partir do potencial acesso do poeta “a uma mais alta essência” (PEYRE, 1974, p., 45), a possibilidade de sugeri-la em verbo ou alegoria. No caso do poema em prosa de Cruz e Sousa, a analogia se estabelece, primeiramente, pela própria figuração do espaço ínfero, que permite alusão aos primeiros versos do poema de Baudelaire; se, em “No inferno”, divisamos “árvores esguias e compridíssimas”, um “fabuloso parque” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 607) ínfero, “Correspondances” estabelece uma entrada do poeta pelas “florestas de símbolos”, onde “perfumes, cores e sons se respondem”. Na “tenebrosa e profunda unidade” do inferno sousiano (BAUDELAIRE, 1975, p. 11, tradução nossa).<sup>25</sup>, na qual o eu poético, em sua

<sup>23</sup> “[...] não ousava ver nada”, na tradução de Margarida Patriota (2021, p. 67). Uma versão mais literal seria “nada se dignava a ver” – o que acentuaria o tom desdenhoso e altivo da figura, presente no original.

<sup>24</sup> Sobre este assunto, ver, especialmente, o segmento “L’Évangile des Correspondances”, em Michaud (1961, p. 412-413) e os capítulos “O swedenborguismo e os românticos” e “Baudelaire”, em Balakian (2000, p. 11-45).

<sup>25</sup> “[...] des forêts de symboles / [...] Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”; “Dans une ténébreuse et profonde unité”.

apóstrofe a figura de Baudelaire, procura “aquela rara, escrupulosa psicose de som, cor e aroma”, as correspondências dizem menos respeito a um princípio espiritual da composição poética do que à própria formulação de uma íntima comunhão com a poética baudelaireana, da qual se apropria como uma espécie de *forma mentis*. Assim, para além da “importância que lhes atribui [às correspondências] o poeta catarinense” (AMARAL, 1996, p. 269-270), pode-se dizer que o poema baudelaireano funciona como uma sorte de chave para a figuração de um projeto literário que, sendo alheio, torna-se seu, com significativa importância para a representação do ofício e da posição do poeta representada neste e em outros poemas. Uma transformação e incorporação, portanto, no sentido a que aludimos na citação de Erich Auerbach, reveladora da natureza da recepção de um projeto poético e da reinterpretação de seus princípios em contexto diverso.

Enfim, delineada definitivamente pela filiação apresentada, o poema dispersa, ao longo da pintura do espaço ífero e da longa apóstrofe à figura central, uma série de evocações à obra de Baudelaire, como que compondo um inventário poético organizado em torno de motivos e temas fundamentais para a sua apropriação. As referências se diluem, a seguir o próprio ritmo alucinatório do texto – as possíveis alusões são apenas aproximações entre tantas, como vocábulos, imagens, motivos, situadas a partir da obra do poeta francês: “profeta [...] do Tédio” (“Spleen”); “letíficos aromas de ópios e nardos” (*Paradis artificiels*, “Les Phares”); “decaído Arcanjo” (“Le possédé”); “volubilidades mentais de bandoleiros” (“Bohémien en voyage”) (1995, p. 608); “vinho turvo” e “perfumosos falernos” (“Le vin”); lascívia e *nonchalance* (“Danse macabre”); “Rainha destronada” (“Une nuit que j’étais près d’une affreuse juive”); “Rebelião sagrada” (“Révolte”); “carícias nervosas e felinas” (“Le chat”); “capras narinas” (“Chanson d’après-midi”) (1995, p. 609); e outras, dispersas ao longo da vasta evocação. “No inferno”, nesse sentido, para além de uma espécie de texto semidevocional à figura de um poeta-modelo, incontornável para a estética *fin-de-siècle*, configura-se mesmo como uma vasta teia metapoética, na qual são delineados os processos e os sentidos de apropriação local da poética baudelaireana por Cruz e Sousa, que lança mão, em seu poema em prosa, de um enunciador fortemente implicado com as possibilidades e contingências de seu tempo.

### Baudelaire sob um “sol africano” (?)

Há uma nota dissonante adicional em “No inferno”. Algo já se falou sobre a presença de motivos orientais na obra de Baudelaire, que também fariam carreira na poesia de final de século, entre parnasianos, decadentistas e simbolistas, seja sob o signo do exótico, seja do misticismo oriental, como forma, inclusive, no caso dos últimos especialmente, de oposição ao racionalismo positivista do momento (AMARAL, 1996, p. 270). Tais referências, por exemplo, podem ser percebidas em um poema como “L’invitation au voyage”, pleno de um escapismo de fundo quase idílico, não fosse o forte erotismo sugerido pelo apelo aos estímulos à sensualidade nele presentes. Mario Praz, por sua vez, levanta uma suposta ideia de Baudelaire, exposta ao poeta Catulle Mendès, que faria jus à sua poesia mais radical, embora nunca tenha sido levada a cabo: “Baudelaire [...] deu a Mendès a ideia de um longo poema sobre a Índia moderna, com sua miséria, suas torturas, suas pragas e opressões, seus langores de amor e formas embaçadas pela luz insuportável” (PRAZ, 1970, p. 154, tradução nossa).<sup>26</sup> Eis a passagem do texto original de Mendès, uma memória de sua convivência com Baudelaire, publicado originalmente em 1902:

Ele falava de seu projeto para um vasto poema hindu no qual conteria toda a luminosa melancolia do sol. Leconte de Lisle tomou a Índia antiga, com seu plácido nada. Mas, a Índia moderna, é a miséria, a tortura, a angústia, a peste, o desânimo, e os langores do amor, e o serpenteamento das formas, no ofuscamento de uma luz furiosa! É o *spleen* radiante! Falarei da lamentável beleza do eterno meio-dia e os esplendores escamosos dos leprosos na adorável e execrável coruscação do dia!’ (MENDÈS, 1957, p. 160, tradução nossa)<sup>27</sup>

Exata ou não a informação do amigo de letras, certo é que, se este projeto fosse levado a cabo, seria uma interpretação radical da modernidade que muito contribuiria para a leitura benjaminiana de Baudelaire (BENJAMIN, 2024), quando pensa a cidade parisiense em seus desvãos – as imagens e formas da rua, da multidão, os trapeiros, os pobres, os revoltosos etc. Mais: tal projeto certamente calaria fundo em um poeta à periferia, que engendrou em seus poemas – verso e prosa – imagens de mesmo feitio. Não

---

<sup>26</sup> “Baudelaire also gave Mendès the idea of a long poem on modern India, with its misery, its tortures, its plagues and oppressions, its languors of love, and forms blurred by the unbearable light”.

<sup>27</sup> “Il disait son projet d’un vaste poème hindou où il ferait tenir toute ‘la melancolie lumineuse du soleil. Leconte de Lisle a pris L’Inde ancienne, avec son placide néant. Mais L’Inde moderne c’est la misère, la torture, la détresse, la peste, l’accablement, et les langueurs de l’amour, et le serpentement des formes, dans l’éblouissement d’une furieuse lumière! C’est le spleen radieux! Je dirai la lamentable beauté de l’éternel Midi et les splendeurs squameuses des lèpres dans l’adorable et exécration du jour!”

estranhamente, nesse sentido, há uma passagem em “No inferno” bastante significativa: o eu poético situa Baudelaire como originado pelo sol de África, mantendo aquela dualidade inicialmente apontada de um poeta dividido entre o espírito e a matéria, a transcendência e a imanência:

Essa alma de funestos Signos, como que gerada dentro de *atordoante e feiticeiro sol africano*, com todas as evaporações flamívomas, com todas as barbarias das florestas, com todo o vácuo inquietante, desolador, inenarrável, dos desertos, flexibiliza-se, vibratiliza-se, adquire suavidades paradisíacas de açucenais sidéreos, do céu espiritualizado pelos mortuários círios roxos dos ocasos... (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 609, grifo nosso)

Para além do apelo à possibilidade de uma releitura do exotismo da literatura decadente-simbolista por Cruz e Sousa, podemos dizer que não é corriqueira a localização de um motivo poético sob o sol de África,<sup>28</sup> ao menos tendo em consideração a África vista à época – e, aqui, obviamente, não me refiro a tais imagens, presentes, por exemplo, na poesia romântica abolicionista. É espantosa a resposta – não aparentemente irônica –<sup>29</sup> à ideia, corrente à época, e da qual vimos amostra no texto de Araripe Júnior, de uma determinação racial para a ação humana, sob influência do clima, raça e que tais. Num país que se modernizava, ao menos politicamente, sob a República – com todas as taras históricas de sempre carregadas anos adentro – um poeta se coloca, conscientemente, à parte, e constrói uma sorte de espaço de exceção que não poderia ser recebido senão pela mordacidade da crítica e por meio do apelo à dissonância desta figura de poeta; algo como uma potenciação da excepcionalidade, posta por um poeta à margem. Cruz e Sousa não faria por menos, e cria, no “Emparedado”, poema em prosa que fecha as *Evocações*, uma figura muito singular, que o seguiria como epíteto – este, dissociado, porém, de sua profunda significação criativa: Dante negro.

A África virgem, inviolada no Sentimento, avalanche humana amassada com argilas funestas e secretas para fundir a Epopeia suprema da Dor do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante negro!

---

<sup>28</sup> A não ser, evidentemente, na mesma chave exotizante como a referida à Ásia, tal qual verso do poema “La Chevelure”, do próprio Baudelaire: “A langorosa Ásia e a escaldante África” (BAUDELAIRE, 1975, p. 26, tradução nossa) [“La langoreuse Asie et la brûlante Afrique [...]”].

<sup>29</sup> Sobre a ironia, procedimento incontornável da poesia moderna, mas talvez pouco visível na poética sousiana, ver Ricieri (2024). O artigo em questão é também uma excelente contribuição para os estudos da recepção de Baudelaire no Brasil, da qual, inclusive, realiza breve balanço.

Dessa África que parece gerada para os divinos cinzéis das colossais e prodigiosas esculturas, para as largas e fantásticas Inspirações convulsas de Doré – Inspirações inflamadas, soberbas, choradas, soluçadas, bebidas nos Infernos e nos Céus profundos do Sentimento humano (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 672-673).

Como na imagem de fecho de “No inferno”, na qual o “óleo luminoso e secreto” que goteja das flores do mal engendra os “rios fosforescentes da Imaginação” (CRUZ E SOUSA, 1995, p. 610), o poeta concebe a criação poética como emanada da própria dor e do sofrimento existenciais, criando para si a imagem de um poeta à parte, dissociado do medíocre meio circundante; maldito, em suma, no sentido que Paul Verlaine atribuiu à expressão, inclusive no que se relaciona à expressão poética de um “ideal irreprimível” (VERLAINE, p. 636, tradução nossa).<sup>30</sup> Corpo e poética estranhos, portanto, cujo mergulho na criação consiste em uma verdadeira descida aos infernos, espécie de ato inaugural de uma poética moderna no país, da qual não se excluem, inclusive, os experimentos formais, como o próprio poema em prosa, relativamente pouco praticado no país. Ainda, pensamos, há muito o que esse “Dante negro” pode nos dizer.

## Referências

- AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ARARIPE JÚNIOR. Retrospecto literário do ano de 1893. In: SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. *Cruz e Sousa na imprensa carioca: do Missal aos Últimos Sonetos (1893-1905)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2022. p. 205-228.
- AUERBACH, Erich. *Dante como poeta do mundo terreno*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2022.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BANDY, William Thomas; PICHOS, Claude (Orgs.). *Baudelaire devant ses contemporains*. Monaco: Editions du Rocher, 1957.
- BASTIDE, Roger. A poesia afro-brasileira. In: BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 3-110.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. vol. 1. (Coleção Bibliothèque de la Pléiade).

---

<sup>30</sup> “Idéal incompressible”.

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Ed. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1976. vol. 2. (Coleção Bibliothèque de la Pléiade).

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 2. ed. Trad. Jamil Almansur Haddad. São Paulo : Max Limonad, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal* [ao pé da fonte]. Trad. Margarida Patriota. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2021.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa*. Org. Andrade Muricy e Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo brasileiro: entre ressonância e dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

MARQUÈZE-POUEY, Louis. *Le mouvement décadent en France*. Paris: PUF, 1986.

MENDÈS, Cattule. Baudelaire, une nuit. In: BANDY, William Thomas; PICHOS, Claude (Orgs.). *Baudelaire devant ses contemporains*. Monaco: Editions du Rocher, 1957. p. 157-162.

MICHAUD, Guy. *Message poétique du symbolisme*. Paris: Librairie Nizet, 1961.

MOISÉS, Carlos Felipe. *Tradição e ruptura: o pacto da transgressão na literatura moderna*. Vila Velha, ES: Opção, 2012.

MORETTO, Fúlvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. Trad. Samuel Titan Jr.; Márcio Suzuki *et al.* São Paulo : Cosac & Naify, 2004.

PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le symbolisme?* Paris: PUF, 1974.

PICHOS, Claude; ZIEGLER, Jean. *Baudelaire*. Trad. Pierrette Salas Martinelli. Valencia: Alfons el Magnànim, 1989.

PRAZ, Mario. *The romantic agony*. 2. ed. Trad. Angus Davidson. Londres: Oxford University Press, 1970.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin: EdUSP, 2006.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. Notas sobre alguma recepção poética de Baudelaire, no Brasil, em fins do XIX (Cruz e Sousa, Gonzaga Duque). *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 33, n. 4, p. 12-29, 2024.

RUFF, Marcel. *Baudelaire*. Paris: Hatier, 1966. (Coleção Connaissance des Lettres).

RUFINONI, Simone Rossinetti. *A forma negra da morte: satanismo e escravidão no poema em prosa de Cruz e Sousa*. São Paulo: Alameda, 2024.

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. ‘Dante Negro’: a *Divina Comédia*, segundo Cruz e Sousa. *Revista Signum*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 2, p. 137-160, 2020.

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. Cruz e Sousa, entre o tribuno e o místico. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 30, n. 3, p. 290-316, 2021.

SILVEIRA, Tasso da. Cruz e Sousa e a crítica. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Cruz e Sousa: fortuna crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1979. p. 31-49.

SIMÕES JUNIOR, Álvaro Santos. *Cruz e Sousa na imprensa carioca: do Missal aos Últimos Sonetos (1893-1905)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2022.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Cruz e Sousa e Baudelaire: satanismo poético*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERHAEREN, Émile. *De Baudelaire à Mallarmé*. Bruxelas: Éditions Complexe, 2002.

VERLAINE, Paul. *Œuvres en prose complètes*. Ed. Jacques Borel. Paris: Gallimard, 1972. (Coleção Bibliothèque de la Pléiade).

WILLER, Cláudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

**Recebido em: 30 de maio de 2025.**

**Aceito em: 28 de agosto de 2025.**