

CRUZ E SOUZA, KIERKEGAARD E UM PRINCÍPIO DO EXISTENCIALISMO NO BRASIL

Éder Alves de Macedo¹

RESUMO: O presente artigo realiza uma análise de um soneto do poeta simbolista brasileiro Cruz e Sousa, fazendo uso de conceitos da filosofia existencialista do dinamarquês Soren Kierkegaard. Com isso, procura-se apontar, além de uma série de temáticas compartilhadas entre o poeta e o filósofo, a presença do existencialismo em aspectos formais do poema analisado.

Palavras-chave: Cruz e Sousa; Kierkegaard; Existencialismo; forma.

Cruz e Sousa, Kierkegaard and a principle of the Existentialism in Brazil

ABSTRACT: This article appraises a sonnet by the symbolist Brazilian poet Cruz e Sousa, approaching concepts from the existentialist philosophy by the Danish philosopher Soren Kierkegaard. Therefore, it is searched for pointing at, beside a roll of themes shared by the poet and the philosopher, the presence of the existentialism in formal aspects in an appraised poem.

Keywords: Cruz e Sousa; Kierkegaard; Existentialism; form.

A obra do poeta brasileiro Cruz e Sousa (1861ó1898) é não só o alicerce do movimento simbolista no país, mas também representante de um conjunto de ideias, senão adjacentes, ligadas a esses preceitos literários. Com isso, se, em um primeiro momento, aspectos do simbolismo e da modernidade são elementos constituintes da sua poética, em um segundo instante, a produção de Sousa é, no país, o nascedouro de uma filosofia que dava seus primeiros passos no mundo: o existencialismo.

Sob essa ótica, este artigo pretende analisar a temática e a estrutura do soneto *õCárcere das Almas*, de Cruz e Sousa, da obra *Últimos Sonetos* (1905), tendo como base conceitos presentes na filosofia do dinamarquês Soren Aabye Kierkegaard (1813ó1855), considerado o precursor do existencialismo mais tarde difundido ideologicamente no mundo por Jean-Paul Sartre.

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras, Literatura Brasileira, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), RS, Brasil. noncomposmentis@bol.com.br

Entretanto, este trabalho pretende menos apontar o existencialismo como uma ideologia da época que constatar traços õembrionáriosõ do que mais tarde atuaria diretamente na literatura modernista e moderna brasileira. Nesse sentido, o que se buscará será se estabelecer um modelo de análise que pretende aliar tema e forma no resgate de ideias que compõem as adjacências de ideologias hegemônicas. Assim, mais que uma abordagem do existencialismo, será resgatada essa filosofia aquém de uma concepção de simbolismo e, por conseguinte, de modernidade.

De acordo com Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, o simbolismo surgiu enquanto um híbrido que buscava conciliar a estética parnasiana e a temática totalizadora perdida pelos românticos, ambos os movimentos próprios do século XIX, no Brasil.

O Parnaso legou aos simbolistas a paixão do efeito estético. Mas os novos poetas buscavam algo mais: transcender os seus mestres para reconquistar o sentimento de totalidade que parecia perdido desde a crise do Romantismo (BOSI, 1987, p. 295).

Com isso, conforme o crítico, pertencia aos autores simbolistas o projeto de elevar sua poesia a um õestatuto de privilégio que tradicionalmente caberia à religião ou à filosofiaõ (BOSI, 1987, p. 295). Para tanto, a partir de um movimento de ruptura das ideologias burguesas e deterministas do final do século XIX, na Europa, o simbolismo suscitou-se como uma expressão de contato com temas transcendentais: õAs novas atitudes do espírito almejam a apreensão direta de valores transcendentais, o Bem, o Belo, o Verdadeiro, o Sagrado, e situam-se no pólo (*sic*) oposto da *ratio* calculista e anônimaõ (BOSI, 1987, p. 296).

Essa percepção, em parte, vai ao encontro do que o poeta Charles Baudelaire conceituou como moderno, termo primeiramente adotado por ele, mas difundido, a partir de então, como característico de um movimento de ruptura para com o determinismo do final do século XIX. De acordo com Dino Del Pino, em *Introdução ao Estudo da Literatura*, segundo Baudelaire, a poesia moderna õnão pode, sob pena de morte ou de decadência, ser assimilada à ciência ou à moral, pois não tem a verdade como objeto; não tem por objeto senão ela mesmaõ (PINO, 1976, p. 152). Por conseguinte, Del Pino acrescenta:

Na medida em que o poeta é dono de uma visão transfiguradora da realidade, não se deterá. Posto em contato com o mundo através dos sentidos, será fiel à sua natureza, àquilo que vê e àquilo que sente, devendo, no entanto, saber transformá-lo (PINO, 1976, p. 153).

Nessa perspectiva, a conduta moderno-simbolista apresenta-se como uma atitude de oposição à reificação onipresente na sociedade contemporânea. E, à medida que, conforme Baudelaire, não apenas a arte pela arte ganha espaço, mas também o transitório e o subjetivo são matéria poética, o fazer poesia reconfigura-se: o *eu lírico*, então, frente a esse processo de alienação na sociedade industrial, volta-se ao *a priori* em si, isto é, intensifica-se um procedimento de reflexivo resgate transcendental do ser enquanto entidade passível de apreensão metafísica.

Bosi destaca a importância do simbolismo na produção de vanguarda que marcaria as transformações nas literaturas da primeira metade do século XX:

As principais técnicas literárias da vanguarda, como o *monólogo interior* e a *corrente de consciência* de Joyce, a *sondagem infinitesimal na memória* de Proust, a *desarticulação sintática* de Apollinaire e a *linguagem automática* do Inconsciente dos surrealistas não seriam possíveis sem a pressão que o Simbolismo exerceu sobre as convenções de estilo dos naturalistas (BOSI, 1987, p. 300).

É nesse bojo que um esboço das ideias que formariam existencialismo atuante e engajado do pós-Segunda Guerra Mundial surge enquanto oposição às sistemáticas romântica e naturalista em voga. O filósofo Walter Kaufmann, em *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*, define esse primeiro existencialismo como um movimento de afronta aos cânones filosóficos e literários proeminentes até o início do século XIX. Ele destaca o escritor russo Fiodor Dostoievski como uma das grandes vozes representativas dessa filosofia na literatura. Kaufmann aponta a obra *Notas do Subsolo*, publicada, pela primeira vez, em 1864, como um marco da filosofia existencialista, uma vez que realiza a ruptura dos paradigmas deterministas, religiosos e românticos da época. Conforme o filósofo, essa obra é o retrato de um *uncompromising concentration on the dark side of man's inner life* (KAUFMANN, 1960, p. 13): característica essa classificada, por ele, como existencialista por, principalmente, aplicar-se ao indivíduo e ao seu íntimo, e se opor às idealizações românticas e religiosas, e aos determinismos científicos da época.

O filósofo continua e, a seguir, aponta o dinamarquês Soren Kierkegaard como outro existencialista atuante, muito embora o termo existencialismo ainda não existisse e, mais tarde, muitos dos, hoje, classificados como existencialistas tivessem negado tal denominação. Segundo Kaufmann, conquanto Kierkegaard tenha falecido nove anos antes da primeira

publicação de *Notas do Subsolo*, a atuação do filósofo no que concerne à sistematização do existencialismo não seria completa sem a presença da obra de Dostoiévski. Para Walter Kaufmann, o literato e o filósofo complementam o sentido primário daquilo que mais tarde chamar-se-ia existencialismo em termos de que a obra literária apresenta-se focada em uma abordagem mais objetiva dos fatos: “Kierkegaard confronts us as an individual while Dostoevsky offers us a world. Both are infinitely disturbing, but there is an overwhelming vastness about Dostoevsky and a strident narrowness about Kierkegaard” (KAUFMANN, 1960, p. 14).

No entanto, Kierkegaard primordialmente é um existencialista por, na onda moderna de rupturas com ideologias hegemônicas, contrapor-se precisamente à filosofia hegeliana e atribuir seu ponto de estudo ao indivíduo concreto. João da Penha, em *O que é Existencialismo*, esclarece essa questão, sintetizando parte da filosofia hegeliana:

Inicialmente empolgado, como a maioria de seus contemporâneos, pelas ideias de Hegel, Kierkegaard logo depois se oporia energeticamente ao intento hegeliano de condensar a realidade num sistema. Mediante um sistema, pretende-se explicar tudo, abarcar tudo, de modo a estabelecer uma visão total da realidade, em seus mínimos aspectos, a partir de determinados princípios que se interligam ordenadamente. A ambição de Hegel foi justamente a de integrar, no que denominou Ideia Absoluta, toda a realidade do mundo. No processo que conduz a essa culminância, o indivíduo nada mais é do que uma de suas fases (PENHA, 1983, p. 20).

Penha destaca que, indo de encontro ao hegelianismo, Kierkegaard põe o indivíduo concreto enquanto ponto de partida de sua análise: “O erro de Hegel, sentencia Kierkegaard, foi ter ignorado a existência concreta do indivíduo” (PENHA, 1983, p. 20). Jean-Paul Sartre, em *Questão de Método*, busca esclarecer em que aspectos há distinções entre a metodologia de ambos os filósofos:

Para Kierkegaard, pouco importa que Hegel fale de “liberdade de morrer” ou que descreva corretamente alguns aspectos da fé, o que ele critica no hegelianismo é o fato de negligenciar a insuperável opacidade da experiência vivida. Não é somente, nem sobretudo, no nível dos conceitos que está o desacordo, mas antes no da crítica do saber e da delimitação de seu alcance (SARTRE *apud* KIERKEGAARD, 1984, p. VIII).

Esta é uma das premissas que integra os conceitos basilares do existencialismo: “é preciso partir da subjetividade” (SARTRE, 2012, p. 18), com a qual Sartre, em sua conferência, proferida em 1945, *O Existencialismo é um Humanismo*, alicerça essa filosofia. Sob essa ótica, em Kierkegaard, o indivíduo e sua liberdade surgem como ponto de partida; nesse sentido, o embrião desse existencialismo dá-se à medida que suas ideias contrapõem-se às sistematizações filosóficas clássicas e no momento em voga. Kaufmann afirma que

The crucial difference between an informed and uninformed, a reasoned and unreasoned, a responsible and irresponsible decision, escapes Kierkegaard. Yet he is unquestionably right that reason cannot absolve us from the need for decisions, and he sees that Greeks and Christians and modern philosophy have tried to ignore this all-important fact (KAUFMANN, 1960, p. 17).

Observa-se que é ressaltada a necessidade de decisões enquanto um atributo, ou mesmo, levando em conta o posicionamento sartriano, enquanto uma condenação. Em *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*, obra lançada em 1944 e considerada um dos basilares teóricos do Existencialismo, Sartre afirma que õde fato, somos uma liberdade que escolhe, mas não escolhemos ser livres: estamos condenados à liberdadeõ (SARTRE, 2008, p. 597).

Com isso, é um fato que a filosofia kierkegaardiana, ao passo que se solidifica a partir de um foco na subjetividade humana e na arbitrariedade ética, uma vez que alicerçada pela liberdade, mostra-se como o embrião do existencialismo atuante da segunda metade do século XX. Logo, a despeito de Kierkegaard ser cristão e Sartre, ateu, este sistematizou a filosofia baseado nos princípios do filósofo dinamarquês. E é com base nessas premissas que o existencialismo kierkegardiano pode ser visto como uma ideologia adjacente aos ideais hegemônicos do século XIX, nesse caso, ao simbolismo e à modernidade.

Não há relatos da ocorrência do existencialismo de Kierkegaard, no século XIX, no Brasil. Todavia, enquanto uma ideologia adjacente, ele esteve presente nas premissas que constituíam o movimento simbolista no mundo e, por conseguinte, no país. Assim, é possível apontar conceitos basilares dos primórdios da filosofia existencialista na estrutura e na temática da poesia simbolista: neste caso, precisamente, na poesia de Cruz e Sousa.

O simbolismo no Brasil, segundo José Veríssimo, tratou-se de um õproduto de exportaçãoõ (VERÍSSIMO *apud* BOSI, 1987, p. 300). Bosi destaca que õnão é fácil indicar homologias entre a vida brasileira do último decênio do século e a nova poesia, considerada também como visão da existênciaõ (BOSI, 1987, pp. 300-301). Para o crítico, se, em um primeiro momento, percebia-se certa veia nacional abolicionista, õalcançadas as metas em 88 e 89, [os simbolistas] entraram a percorrer a linha européia (sic) do estetismo, passando muitas vezes do Parnaso ao Simbolismo e outras tantas voltando ao ponto de partidaõ (BOSI, 1987, p. 302).

Nesse bojo, conforme Bosi, tanto simbolistas quanto parnasianos compartilharam das preocupações para com a forma. Contudo, o crítico salienta que, enquanto, para os parnasos, havia *o culto da Forma*, para o simbolismo, havia *a religião do Verbo*. Destarte, Alfredo Bosi funcionaliza a forma uma vez que ela se mostre como ferramenta do projeto metafísico do simbolista. E, para o crítico, nenhum outro inovou tanto quanto Cruz e Sousa: a linguagem de Cruz e Sousa foi revolucionária de tal forma que os traços parnasianos mantidos acabam por integrar-se num código verbal novo e remeter a significados igualmente novos (BOSI, 1987, p. 305).

No que concerne às temáticas presentes na obra de Sousa, Bosi destaca a sublimação da angústia sexual presente em alguns poemas:

Assim, a angústia sexual, manifesta em vários passos, não é apenas resíduo naturalista, porque recebe, em geral, tratamento platonizante e abre caminho para um dos processos psicológicos mais comuns no poeta: a *sublimação* (BOSI, 1987, p. 305).

Em Cruz e Sousa, a sensualidade não assume caráter naturalista, mas, sim, psicológico: o erotismo sublimado mostra-se como expressão subjetiva, logo, em alguns casos, objeto síntese de uma relação antitética.

Não obstante Kierkegaard tenha se contraposto à sistemática hegeliana, ele, ao apreender o indivíduo, fez uso do seu método dialético. Em *O Desespero Humano*, o filósofo dinamarquês estabelece o *Self* (Eu) como elemento síntese de processos antitéticos: o homem é uma síntese de infinito e de finito, de temporal e de eterno, de liberdade e de necessidade, é, em suma, uma síntese (KIERKEGAARD, 1984, p. 196).

No primeiro quarteto do poema de Sousa, *Acrobata da dor*, de *Broquéis*:

Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço, que desengonçado,
Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
De uma ironia e de uma dor violenta (SOUSA, 2002, p. 73),

os elementos alegóricos sugerem imagens antitéticas: o riso e a tormenta; o palhaço nervoso, o riso absurdo e inflado; a ironia e a dor violenta. Esses significados apenas são passíveis de

leitura existencial enquanto componentes de uma síntese representativa de uma condição humana primária: segundo Kierkegaard, o desespero.

O filósofo aponta o desespero como o resultante de uma discordância primordial na aceção do *Self*. Se o ser humano é produto de uma síntese entre opostos, resta-lhe o desespero, uma vez que se vê como resultado de seu *self* imediato e de seu *self* possível.

O desespero é a discordância interna numa síntese cuja relação diz respeito a si própria. Mas a síntese não é a discordância, é apenas a sua possibilidade, ou então implica-a. Do contrário não haveria sombra de desespero, e desesperar não seria mais que uma característica humana, inerente à nossa natureza, ou seja, que o desespero não existiria, sendo apenas um acidente para o homem, um sofrimento como uma doença em que se soçobrasse, ou, como a morte, nosso comum destino. O desespero está portanto em nós; mas se não fôssemos uma síntese, não poderíamos desesperar, e tampouco o poderíamos se esta síntese não tivesse recebida de Deus, ao nascer, a sua firmeza (KIERKEGAARD, 1984, pp. 197-198).

Nessa perspectiva, o desespero não é simplesmente um residual do ser humano como elemento síntese. Esse atributo unicamente humano se dá enquanto produto da liberdade inerente à natureza do *Self*. Com isso, visto que livre, o ser humano desespera-se ao apreender-se mediado pelo finito e pelo infinito, pela necessidade imediata e pelo seu possível: *“O eu é necessidade, porque é ele próprio, e possível, porque deve realizar-se”* (KIERKEGAARD, 1984, p. 212).

A partir dessa relação, as construções semânticas na obra de Cruz e Souza podem ser analisadas em observância desse processo dialético. Com isso, aquém de um procedimento de sublimação, essa dialética mostra-se como reveladora de constituintes de um *Self* tomado pelo desespero.

Braços nervosos, tentadoras serpes

Que prendem, tetanizam como os herpes,

Dos delírios na trêmula coorte...

Pompa de carnes tépidas e flóreas,

Braços de estranhas correções marmóreas,

Abertos para o Amor e para a Morte! (SOUSA, 2002, p. 31)

Nesses últimos tercetos do poema *õBraçosõ*, de *Broquéis*, a sensualidade se dá enquanto síntese dialética entre inocência e concupiscência: para além de um movimento de sublimação, as construções imagético-alegóricas, entre o branco e o marmóreo, e o tépido e o carnal, revelam juízos morais por parte do *eu lírico*, portanto, aspectos idiossincrásicos e identitários constituintes do *Self*. A partir dessa leitura, chega-se ao conceito de pecado e de angústia, presentes na filosofia de Kierkegaard. Para o filósofo, o pecado, muito embora caráter não inato do *Self*, interfere na sua construção ao passo que é a partir de sua compreensão que o ser humano perde sua inocência e tem contato com a angústia.

Na obra *O Conceito de Angústia*, Kierkegaard foca seus estudos no pecado e na conseqüente construção da culpa. Nesse sentido, ele busca chegar ao próprio conceito de angústia, partindo do princípio de que o *Self* se faz quando em contato com o pecado e com a culpa:

O conceito de pecado e de culpa constitui o indivíduo como o indivíduo. Não vem ao caso aqui qualquer relação com o mundo inteiro, com todo o passado. Trata-se apenas de que ele é culpado em razão do destino, em razão, pois, de tudo quanto não vem ao caso, e ele deve com isso vir a ser algo que justamente supera o conceito de destino, e ele vêm a sê-lo pelo destino (KIERKEGAARD, 2011, p. 106).

Salienta-se que, para o filósofo, o conceito de destino sempre está suspenso pela liberdade: o destino é algo a sempre ser superado enquanto se torna novamente destino. E, nesse ínterim, o indivíduo compõe-se como tal, a menos que se torne angustiado frente à sua culpa e à sua liberdade: *õ*Desse modo, a angústia é a vertigem da liberdade, que surge quando o espírito quer estabelecer a síntese, e a liberdade olha para baixo, para sua própria possibilidade, e então agarra a finitude para nela firmar-seõ (KIERKEGAARD, 2011, p. 67).

Conquanto sejam conceitos presentes em obras distintas, o desespero e a angústia relacionam-se na medida em que ambos são como que elementos residuais de um processo dialético de formação do *Self*. De um lado, o desespero origina-se através de uma síntese entre o finito e o infinito, o necessário e o possível; de outro, a angústia ocorre contanto o indivíduo perceba-se enquanto indivíduo livre, pois, dotado de culpa e de pecaminosidade.

Em se tratando da poesia de Sousa, Bosi destaca alguns aspectos formais próprios da sua originalidade. O crítico aponta para uma atípica adjetivação, muito comum na obra do poeta.

Às vezes a oposição do adjetivo concreto ao nome abstrato alcança efeitos raros:

nevroses amarelas

azuis diafaneidades

fulvas vitórias

triunfamentos acres

brancas opulências

agres torturas

aladas alegrias

doçuras feéricas

negras nevrastenias.

Daí para os processos sinestésicos é um passo: *acres aromas, brilhos errantes, cavo clangor, sonoras ondulações, fragrância crua, verdes e acres eletrismos...* (BOSI, 1987, p. 308).

A fim de esclarecer esse procedimento linguístico, Bosi citou o sociólogo francês Roger Bastide, que afirmou que essa adjetivação atípica traz à tona um processo de solidez da substância abstrata:

Destrução de formas (no plural) nas cerrações da noite, cristalização da Forma (no singular) ou **solidificação do espiritual** numa geometria do translúcido, tais são, afinal, os dois processos antitéticos e complementares ao mesmo tempo, que permitiram a Cruz e Sousa trazer aos homens a mensagem da sua experiência e apresentá-la em poesia de beleza única, lampeja com todas as cintilações do diamante (BASTIDE *apud* BOSI, 1987, p. 309). [grifo meu]

Com esse processo, dialética da forma enquanto reveladora de uma solidificação do espiritual, Cruz e Sousa não apenas se aproxima da matéria transcendental almejada pelos simbolistas, mas também cristaliza seu desespero e sua angústia: para esta, as brancas opulências, do poema Braços, sugerem inocência e concupiscência, opostos de uma mesma síntese do *Self*; enquanto os triunfamentos acres, de Antífona, uma vez que antitéticos, anulam-se semanticamente e descortinam o vazio, o nada e, nisso, o próprio desespero.

Ao tratar do desespero, Kierkegaard muito pouco se refere da expressão artística dessa *doença mortal*, classificação atribuída pelo próprio filósofo. Entretanto, ele afirma que, contanto somente expressão poética, o desespero pode ser expresso não como síntese através seu contrário, logo, não como construção dialética. Contudo, o elemento antitético deve encontrar-se na forma:

Não se pode dar definição direta (não dialética) de nenhuma forma de desespero, é sempre necessário que uma forma reflita seu contrário. Pode-se descrever sem dialética o estado do desesperado no desespero, tal como fazem os poetas, deixando que ele próprio fale. Mas o desespero só se define pelo seu contrário; e para que tenha valor artístico a expressão deve ter então no colorido como que um reflexo dialético do contrário (KIERKEGAARD, 1984, p. 208).

O poema *õCárcere das Almas* pertence à derradeira obra de Cruz e Sousa, *Últimos Sonetos*, e, de acordo com Alfredo Bosi, é o livro em que õa visão de mundo de Cruz e Sousa toma forma definitivaõ (BOSI, 1987, p. 311).

CÁRCERE DAS ALMAS

Ah! Toda a alma num cárcere anda presa,
Soluçando nas trevas, entre as grades
Do calabouço olhando imensidades,
Mares, estrelas, tardes, natureza

Tudo se veste de uma igual grandeza
Quando a alma entre grilhões as liberdades
Sonha e sonhando, as imortalidades
Rasga no etéreo Espaço da Pureza.

Ó almas presas, mudas e fechadas
Nas prisões colossais e abandonadas
Da Dor no calabouço, atroz, funéreo!

Nesses silêncios solitários, graves,

Que chaveiro do Céu possui as chaves

Para abrir-vos as portas do Mistério?! (SOUSA, 1960, p. 73)

Trata-se de uma forma fixa: um soneto petrarquiano; é composto, pois, de quatro estrofes, dois quartetos e dois tercetos, todos decassílabos. Os dois primeiros versos do primeiro quarteto, o segundo verso do segundo quarteto e os dois últimos versos de ambos os tercetos tratam-se de versos heroicos, portanto, a tônica recai na sexta e na décima sílabas. Por outro lado, os dois últimos versos do primeiro quarteto, o primeiro verso do segundo quarteto e o primeiro verso do segundo terceto são versos sáficos: as tônicas localizam-se nas quarta, oitava e décima sílabas.

No entanto, os dois últimos versos do segundo quarteto e o primeiro do primeiro terceto apresentam tônicas irregulares uma vez que, embora se acentuem as quartas e décimas sílabas, na oitava não há tonicidade: há uma tônica intermediária, nesses versos, que recai sobre a sexta sílaba, sugerindo, no verso, um ritmo uniformemente compassado, centralizado no poema (sétimo, oitavo e nono verso):

Sonha e sonhando, as imortalidades

Rasga no etéreo Espaço da Pureza.

Ó almas presas, mudas e fechadas

Bosi distingue esse fato como um afrouxamento do rigor métrico exigido pelo Parnaso. Conforme ele, ainda que se use o soneto e o decassílabo, ãeste afrouxa o ritmo, deslocando os acentos tradicionais (BOSI, 1987, p. 307). E, a partir de uma análise geral da obra do poeta, o crítico destaca que ãNão são raros nos Broquéis e nos Faróis exemplos da cadência, menos marcada, que se apóia (sic) na 4ª. Sílaba (como obrigatória)ö (BOSI, 1987, p. 307)

É interessante apontar que, em determinados versos, a fim de que seja preservada a rigorosa métrica, há hiatos, onde, à primeira vista, classificar-se-iam ditongos ou tritongos:

Ó almas presas mudas e fechadas;

Que chaveiro do Céu possui as chaves[grifo meu].

As rimas se articulam em concordância com a forma clássica: nas duas primeiras estrofes, obedecem à forma fixa ABBA, enquanto nos últimos tercetos, respectivamente, organizam-se em CCD e BBD. Além disso, somente as rimas A (*presa/natureza*), da primeira estrofe, B (*graves/chaves*), do penúltimo terceto, e D (*funéreo/Mistério*), ligação entre a penúltima e a última estrofe, são ricas.

Ainda quanto ao aspecto formal do poema, há o uso de maiúsculas nos substantivos *Espaço, Pureza, Dor, Céu e Mistério*. De acordo com Bosi, esse recurso visa a ôdar um valor absoluto a certos termos (BOSI, 1987, p. 308). Com isso, o uso de maiúsculas, antes de um sentido absoluto, dá aos termos valor onomástico: o caráter próprio desses substantivos sugere um referente que transcende o ser imediato do mundo. Assim, o *eu lírico*, atribuindo valor simbólico aos significados, estende-os semanticamente: mais que signos, tornam-se *entes*, representantes da substância primordial do mundo.

Destarte, é perceptível esse recurso como um método no qual a matéria do poema dialoga com o conteúdo: os símbolos enquanto representações da substância primordial do mundo ou, de acordo com a terminologia existencialista, representações do ser ontológico. Nesse bojo, no poema, como um todo, forma e conteúdo amalgamam-se como representantes de uma síntese existencial.

Bosi destacou que, em Sousa, os desígnios formais dos Parnasos estão afrouxados, conquanto o poeta tenha optado pelo soneto em grande parte de sua obra. Nesse sentido, é necessário que seja avaliado o papel dessa forma fixa na semântica final de *ôCárcere das Almas*.

É um fato a presença do desespero kierkegaardiano no poema. Há um *eu lírico* espectador e mediador de uma dialética: síntese entre o *self* imediato e aprisionado no corpo e o *self* possível e transcendente. Se, para Kierkegaard, ôcarecer do infinito comprime e limita desesperadamente (KIERKEGAARD, 1984, p. 210), a segunda estrofe:

Tudo veste de uma igual grandeza

Quando a alma entre grilhões as liberdades

Sonha e sonhando, as imortalidades

Rasga no etéreo Espaço da Pureza,

é expressão de desespero, uma vez que há um *eu lírico* livre e, portanto, consciente de que é mediano em relação ao imediato e ao possível. Muito embora, para Kierkegaard, o desespero seja *a priori* ao ser uma vez livre, a sua intensidade aumenta com a consciência. Quanto mais, por possuir uma exata idéia (sic) do desespero, se desespera, tanto melhor se tem a clara consciência de o ser, tanto melhor se sente a sua intensidade (KIERKEGAARD, 1984, p. 220).

Como *eu lírico* consciente, a sua escolha vocabular expressa a relação antitética entre o finito e o infinito, entre um *self* imediato e um *self* possível: nesse ínterim, este é representado por substantivos abstratos, enquanto aquele, por concretos.

Finito (*self* imediato)

cárcere,

trevas,

grades,

calabouço,

grilhões,

prisões;

Infinito (*self* possível)

imensidades,

liberdades,

imortalidades,

grandeza,

Pureza,

Mistério.

Há substantivos concretos, no poema, que alegorizam o *self* possível, tais como *mares, estrelas, tardes* e *Céu*; entretanto, eles são representativos de uma não finitude, ao passo que são humanamente incontáveis ou metáforas de uma apreensão transcendental e existencial do mundo.

Com isso, o desespero é elemento síntese de contradições internas e externas. São internas, visto que representadas pelas antíteses e pelos paradoxos semânticos de um eu lírico espectador. Em contraponto, contradição externa se mostra enquanto forma fixa, o soneto: o modelo clássico surge como estrutura estável para que o desespero kierkegaardiano insurja de uma síntese de um ãreflexo dialético do contrário. Para além da forma pela forma, preceito parnasiano, nesse poema, o clássico atua como integrante de um processo de síntese: a rigidez formal da tradição contrasta com a liberdade transcendente do eu-lírico. Com isso, à medida que o conteúdo intui a substância primordial do mundo, o ser ontológico transcendental e a alma, o soneto, como forma, revela o *self* imediato, o ente histórico e finito, o cárcere.

Como visto, o desespero existencial é resultante de uma síntese em que o ãcolorido: a forma presente na construção lexical, nos processos de escolha vocabular e na estrutura do soneto, é integrante dessa dialética. E é nesse sentido que, conforme Kierkegaard, a expressão artística garante seu valor. Portanto, não seria exagero afirmar que o existencialismo, como ideologia adjacente ao simbolismo e à modernidade, teve sua primeira atuação literária significativa, no Brasil, na poesia de Cruz e Sousa.

É um fato que a análise de um poema não garante a generalização da filosofia enquanto uma ideologia atuante no Brasil. Todavia, nada impede que estudos mais quantitativos sejam efetuados ou que toda a obra do poeta seja observada sob uma ótica existencial. Nesse sentido, mais que uma constatação, esse artigo pretende promover uma análise visando à apreensão de conceitos existenciais enquanto resultantes dialéticos de conteúdo e forma.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

DEL PINO, Dino de Souza. *Introdução ao estudo da literatura*. 6. ed. Porto Alegre: Formação, 1976.

KAUFMANN, Walter. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. 12. ed. The United States of America: Meridian Books, 1960.

KIERKEGAARD, Soren. *Diário de um Sedutor; Temor e tremor; O desespero humano*. Traduções de Carlos Grifo, Maria José Marinho, Adolfo Casais Monteiro. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *O conceito de angústia: uma simples reflexão psicológico-demonstrativa do pecado hereditário*. Tradução de Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

PENHA, João da. *O que é Existencialismo*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SARTRE, Jean-Paul. *O Existencialismo é um Humanismo*. Apresentação e notas, ArletteElkaïm-Sartre. Tradução de João Batista Kreuch. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. *O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Tradução de Paulo Perdigão. 16. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

SOUSA, João Cruz e. *Poesia por Tasso da Silveira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1960.

_____. *Broquéis*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

Recebido em 28 de agosto de 2013.

Aceito em 2 de fevereiro de 2014