

EVOCÇÕES DANTESCAS NA PROSA POÉTICA DE CRUZ E SOUSA

[EVOCATION OF DANTE IN THE PROSE POETRY OF CRUZ E SOUSA]

BÁRBARA COSTA RIBEIROⁱ

ORCID 0000-0003-2283-0737

Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, CE, Brasil

JÚLIO CEZAR BASTONI DA SILVAⁱⁱ

ORCID 0000-0002-0086-1148

Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, CE, Brasil

Resumo: Este artigo analisa a prosa poética de Cruz e Sousa, à luz da *Comédia* de Dante. Nosso estudo se concentra especificamente no texto “Capro”, de Cruz e Sousa, com o intuito de examinar reminiscências dantescas ali presentes, compreendendo, afinal, como ambos os autores, nos textos analisados, veem a relação entre o poeta, o meio natural e a tarefa da escrita – aspectos explorados tanto na obra de Dante como na de Cruz e Sousa.

Palavras-chave: Cruz e Sousa; Capro; Dante

Abstract: This article examines the prose poetry of Cruz e Sousa in the light of Dante’s *Comedy*. Our analysis focuses on the text “Capro”, by Cruz e Sousa, in order to verify the Dantesque reminiscences in the text, and finally understand how both authors see the poetic relationship between the poet, the natural environment and the task of writing – aspects that can be found in the works of Dante and Cruz e Sousa.

Keywords: Cruz e Sousa; Capro; Dante

Introdução

Neste artigo, apresentamos algumas possibilidades de leitura à prosa poética de Cruz e Sousa, especificamente em relação ao poema “Capro”, de *Evocações*.

Para sustentar a análise dos índices textuais investigados, recorreremos a algumas outras passagens de *Evocações*, com referências também a escritos de Cruz e Sousa em outros livros – a partir da consulta a sua *Obra Completa*¹ –, permitindo-nos, assim, uma aproximação entre a poesia de Dante e a de Cruz e Sousa por meio de uma perspectiva textual, atentando-nos a certas reminiscências e tonalidades dantescas presentes em Cruz e Sousa.

Nossa metodologia consiste na leitura minuciosa de “Capro”, vinculando-a a determinadas passagens da *Comédia*², escolhidas não em razão de uma correspondência direta entre os autores, mas a partir de reverberações, com o intuito de detectar as reminiscências dantescas no texto do autor brasileiro. Nosso principal objetivo, com isso, não é apenas constatar a presença dantesca em Cruz e Sousa, mas aproximar os autores a fim de que se iluminem mutuamente, propiciando uma compreensão mais ampla das imagens sinestésicas construídas por Cruz e Sousa e de sua reflexão metapoética sobre o ofício da poesia.

Desse modo, acabamos por concluir, como se verá, que a obra de Cruz e Sousa lança sobre a *Comédia* de Dante uma potência nova (não necessariamente alimentada pela disputa “tradição *versus* influência”), abrindo-se caminhos de leitura e de interpretação aos textos dantesco e sousiano que realçam a singularidade e o arrojamento de ambos os autores, no que diz respeito, especificamente, à relação entre um eu lírico poeta e o meio natural em que ele se move.

¹Obra com organização de Lauro Junkes, em dois volumes, de 2008.

²Especificamente o Canto XIII do *Inferno* e o Canto XXVII do *Purgatório* – tomando as imagens da floresta dos suicidas e de uma determinada cabra, como se verá.

Cruz e Sousa e seus fantasmas

Debruçar-se sobre a obra de Cruz e Sousa é também encontrar os fantasmas de suas leituras. Ao falarmos nesses fantasmas, referimo-nos, por exemplo, às frequentes menções a nomes como Baudelaire, Voltaire, Shakespeare, Petrarca, e o próprio Dante, para além das filiações filosóficas, como se pode comprovar por meio do insistente diálogo de sua obra com ideias de Schopenhauer.

Ao optarmos pelo exame de *Evocações*, aqui, evocamos também alguns desses fantasmas. Neste caso, nosso chamamento dirige-se a Dante. A imagem da fantasmagoria se faz muito pertinente porque, ao aproximarmos esses dois autores, a partir de “Capro”, essa presença dantesca no texto em questão é também uma espécie de “assombração” – identidade não totalmente material, de contornos imprecisos.

Tentar encontrar ou mesmo intuir *ressonâncias* dantescas na obra de Cruz e Sousa é a única forma, afinal, de aproximar os autores, uma vez que não há registros bibliográficos aos quais possamos apelar para a confirmação dessa “influência” de um sobre outro. Isto é, não se pode determinar, com exatidão, se alguma vez Cruz e Sousa traduziu ou leu Dante, pois não existem “notícias de eventuais notas de leitura ou comentários marginais que possa ter feito à *Comédia*”, de modo que “as ressonâncias dantescas em sua obra têm de ser buscadas enquanto elementos aproximáveis, com ou sem menção ao poema medieval, em sua produção em versos ou em prosa” (SILVA, 2020, p. 138). Essa postura de aproximação, portanto, é a que adotamos.

Ainda no sentido histórico, insistimos em apontar o que se sabe com alguma certeza sobre a presença de Dante no Brasil. A primeira tradução da *Comédia* para o português passa a circular somente no século XIX³, o que já atesta, pelo menos, a obra de Dante entre um público leitor. Mesmo sem testificarmos a presença bibliográfica de Dante entre as leituras de Cruz e Sousa, entendemos que as inspirações dantescas eram uma realidade palpável no século XIX, no Brasil.

A possibilidade de unir os autores se estabelece também pelo testemunho dos textos, pelo tom irmanado e pela proximidade de conceitos como transcendência,

³Feita em 1843, pelo médico italiano Luiz Vicente de Simoni; os cantos traduzidos estão presentes no livro *Ramalhete poético do parnaso italiano*. (VIEIRA, 2020, p. 135).

experiência corporal, busca pela palavra poética, inefabilidade, representações do Mal e do Bem que compartilham⁴.

Desse modo, a *Comédia* habita textos de Cruz e Sousa, fazendo-o por meio de índices que podem ser lidos não necessariamente como uma retomada explícita, mas como um ecoar de vozes que se cruzam. Com base nessa percepção, em nossa análise, tanto faz considerarmos as imagens de Dante como presentes em Cruz e Sousa ou as de Cruz e Sousa presentes em Dante – mesmo que isso fira a lógica da cronologia. Importa-nos dizer que o exame empreendido por nós quer evocar as vozes dos poetas como se compusessem suas cenas ao mesmo tempo, entrelaçando-se.

Quanto à escolha de nosso recorte, estamos certos de que a presença dantesca na obra de Cruz e Sousa seria muito mais evidente se recorrêssemos à análise de outros textos em que o poeta brasileiro faz referência direta ao termo “dantesco” ou ao próprio nome “Dante”. Além desse emprego vocabular explícito, encontramos ainda, em Cruz e Sousa, frequentes imagens de satanases, chamas infernais, e menções ao Inferno – sejam elas advindas do ideário dantesco ou da concepção de Mal a partir da influência simbolista como a de Baudelaire.

Somente na obra *Evocações* (em que se insere “Capro”), por exemplo, encontramos referências a Dante ou ao termo “dantesco” em sete textos diferentes – são eles: “Iniciado”, “A noite”, “Intuições”, “Anjos rebelados”, “No inferno”, “Espelho contra espelho”, “A sombra” e “Emparedado”.

Levando tudo isso em consideração, “Capro” não compõe a referência mais explícita a Dante, uma vez que nem mesmo cita qualquer termo vinculado diretamente ao universo dantesco. Sendo assim, vale reconhecer que optamos por um caminho menos explícito de análise; mas acreditamos ser essa uma via que colore de modo especial tanto a *Comédia* quanto “Capro”.

⁴Esses vínculos podem ser facilmente extraídos do comentário de Antonio Carlos Secchin (2018) sobre a obra de Cruz e Sousa; percebe-se, na descrição de Secchin, a profusão de índices que aliam as poéticas de Dante e Cruz e Sousa: “De *Broquéis* aos póstumos *Faróis* (1900) e *Últimos sonetos* (1905), assinala-se uma obra de progressiva abstratização da obra de Cruz e Sousa, marcada pelo ímpeto de transcendência e pelo coroamento da figura mística do poeta como condutor ou grande guia dos caminhos da salvação, mesmo que o preço da empreitada seja pago na moeda da vivência extremada da dor” (SECCHIN, 2018, p. 121-122).

Capro, Fauno, Satã

No poema “Satã”, de *Broquéis*, Cruz e Souza traz a figura do Diabo aproximada à imagem do animal caprino, na primeira estrofe do soneto:

Capro e revel, com os fabulosos cornos
Na frente real de rei dos reis vetustos,
Com bizarros e lúbricos contornos,
Ei-lo Satã dentre os Satãs augustos. [...]. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 1, p. 400)

Além da condição “lúbrica”, Satã é também associado ao bode ou à cabra, com a menção a “capro”, e ao comportamento insurgente, pelo vocábulo “revel”. De modo especial, a lubricidade e a condição diabólica, ou revoltosa, são um primeiro ponto de referência para os nexos internos de “Capro”, em *Evocações*. Neste último texto, o capro, associado à figura do Poeta, mas não diretamente à do Diabo, pode ser compreendido como um ser insubmisso, violento em seus desejos; porém, ao mesmo tempo, assolado pela incapacidade de transformar a sua própria sensibilidade artística – que capta o mundo com exuberância – em texto escrito.

O elemento infernal, que se pode atribuir ao capro, de acordo com a aproximação que Cruz e Sousa faz entre a figura caprina e o Diabo, no poema “Satã”, é levado além em *Evocações*; em “Capro”, faz-se dessa imagem infernal não simplesmente a figura do Diabo, mas o elemento subjetivo da confusão interior, do desejo insaciável, da identidade problemática e, por fim, o elemento do fracasso.

Essa compreensão do elemento infernal atrelado a uma subjetiva condição mantém vínculo, ainda, com outro texto de *Evocações*, o poema “Iniciado”. Ali, o sujeito “Iniciado” na Arte é também aquele que carrega dentro de si o “Inferno dantesco”: “[...] se dentro de todo o teu ser há o Inferno dantesco, tumultuoso de Visões, épico de majestade mental, a crescer, a crescer [...], és o Eleito dela, o Impressionado, o Iniciado [...]” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 392-393).

Esse texto inaugura *Evocações*, apresentando, portanto, a presença dantesca como uma fagulha inicial à composição da obra, e também como um fator determinante de construção da identidade do Poeta, o “Iniciado”. Essa imagem do Poeta enquanto alguém que padece em sua predestinada condição será fundamental à construção de “Capro”, mais à frente.

Partindo da presença dantesca inicial, associada ao sofrimento infernal, e considerando todas as menções que existem a Dante nos poemas do livro em questão, é de impressionar que, em “Capro”, o Diabo dantesco ou a visão arquetípica de um Inferno similar ao da *Comédia* não apareçam.

Vale apontar ainda, pelo viés dantesco, que a aproximação de Satã à figura caprina, por sinal, não é tão usual na *Comédia*. Ali, o Diabo não se apresenta como um “capro”, mesmo que surja com um corpo híbrido e que haja, na *Comédia*, a menção a bodes e cabras em alguns momentos⁵.

A figura do Diabo, na *Comédia*, constitui-se de maneira um tanto mais monstruosa que as figurações bucólicas caprinas. O elemento do horrível atribuído à imagem do Diabo se agrava ao longo dos séculos, vale dizer, partindo-se da perspectiva do Ocidente medieval. Esse agravamento paulatino acaba criando registros muito variáveis à imagem demoníaca na história. De certo modo, a representação diabólica na *Comédia* coincidirá com um ponto culminante do horrendo para a figura de Lúcifer.

A representação do Diabo com cascos e corpo peludo vai se transformando em figuração cada vez mais monstruosa gradualmente (COSTA; ANDRADE, 2012, p. 156). Quando chegamos a Dante, Lúcifer atende a uma caracterização totalmente particular e estrondosa. Para o “bestiário dantesco”, as formas do Diabo se estabelecem pela multiplicidade de cabeças e asas de morcego: o Diabo é, enfim, um ser recortado, com traços mitológicos, humanos, angélicos e animais.

Ao mencionarmos imagens caprinas e figuras mitológicas, como sátiro e fauno, às quais Dante não recorre diretamente para compor o seu Diabo, não podemos deixar de apontar que essas figuras são emblemáticas para a composição dos *topoi* do Simbolismo. Essa presença, em especial a do fauno, no século XIX, como em *L’après-midi d’un faune*, de Stéphane Mallarmé, atesta a permanência da associação entre a condição caprina e os seres da floresta – lúbricos, erráticos, facilmente associados a travessuras diabólicas.

⁵ Uma breve consulta à *Enciclopedia Dantesca*, por exemplo, revela a ocorrência dos termos “capra” e “becco” (no sentido também de “capra”) nas seguintes passagens (a maior parte delas com o emprego literal): Inferno XV, v. 72; Inferno XVII, v. 73; Inferno XXXVII, v. 50; Purgatório XX, v. 52 – passagens com menção a “becco”. Já em Inferno XIX, v. 132; Purgatório XXVII, v. 77-86; e Paraíso XXVII, v. 69, estão as menções a “capra”. Valeria, ainda, a consulta ao termo “agnello” (cordeiro), para o caso de uma pesquisa ainda mais profunda de imagens pastoris na *Comédia*. Disponível em: <https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca>.

A lubricidade que apontamos tem relação com a imagem caprina construída por Cruz e Sousa. Sabe-se que, mitologicamente, no cortejo do deus Dioniso, estão os descendentes de Pã, faunos ou sátiros, seres que aliam natureza e sensualismo (BARROS, 2011, p. 65). Essa imagem extremamente sensual da natureza e dos seres que a habitam, prenhe de nexos sinestésicos próprios do Simbolismo, é o que vamos encontrar no ambiente de “Capro”, com Cruz e Sousa.

Tal representação – mitológica e também simbolista – do fauno anuncia, para nós, o estabelecimento de um código poético que associa, em especial, a cor vermelha ao sangue, à paixão, à natureza, relação que se observa de maneira muito pujante em “Capro”.

Examinamos, nesse texto de Cruz e Sousa, em específico, três pontos que parecem vinculá-lo de maneira especial a certos fios poéticos presentes também em Dante e sua *Comédia*. Em nosso recorte, o elemento da sinestesia, para a composição das imagens de “Capro”, destaca três aspectos fundamentais de vinculação entre Dante e Cruz e Sousa: o emprego das cores, em especial, vermelho e verde, como evocadores dos elementos sanguíneos e naturais; a imagem do Poeta como um ser caprino; o contraste entre triunfo e fracasso a partir do descompasso entre inspiração e impossibilidade de registro escrito.

Por meio desses elementos, em Cruz e Sousa, a presença de Dante é algo passível de ser enxergado. Para atestar a possibilidade dessa leitura entre imagens coloridas, recortamos, na *Comédia*, o canto infernal da floresta dos suicidas, e, para a articulação do tríplice movimento que une Satã, Capro e Poeta, destacamos elementos presentes no Canto XXVII do *Purgatório*, em que o enunciador do poema, Dante, compara-se a si mesmo a uma cabra, apascentado por outros dois poetas, os “pastores” Virgílio e Estácio.

Nesse canto, animal caprino e poeta encontram sua junção, na expressão de Dante, por meio de uma passagem singela, logo após as labaredas de um fogo purificador, próximos à saída do *Purgatório* e à selva que os separa do *Paraíso*. Vê-se, então, poeta e cabra, em Dante, unidos em movimento similar (embora destituído de pessimismo e desespero) ao que Cruz e Sousa articula na composição de “Capro”. Dito isto, guardemos tais imagens dantescas na mente, enquanto procedemos ao exame dos trechos de “Capro”, para posterior comparação com as imagens da *Comédia*.

“A cor, a luz, o perfume”

Assim inicia-se “Capro”:

Dentro daquele organismo em seiva fumente de novilho [...] trinavam, cantavam pássaros, vibravam fanfarras marciais.

Temperamento de guerra, ostentoso como um carro de triunfo, outrora, nas hostes helênicas, era a volúpia que lhe ritmava as ideias [...]. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 407)

Há aí a designação de um ser movido pela volúpia, um “organismo” ainda misterioso, a espojar-se na imensidão da relva. Ao que tudo indica, o “Capro” do título, pela descrição da seiva de um “novilho”, relaciona-se à tradição mitológica dos seres caprinos. Ainda não se alcança a imagem do capro aproximada à do poeta, neste momento, mas ela virá, e saberemos então de que espécie de “fauno” se trata.

Sobre esse ser em cujo organismo cantam os sons da natureza, segue-se dizendo:

Virginal, como a alva constelação dos astros, a sua Arte abria-se numa florescência vigorosa, dimanando o aroma natural, puro, criador e intenso, de terras lavradas e germinais, revolidas de fresco, a doçura verde das tenras e viçosas folhagens, entre as quais brilha ao sol a loura abundância sazoadada dos frutos [...]. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 407)

Aqui, o capro é já aproximado à imagem de artista, pela menção à “Arte” que floresce vigorosa, de “aroma natural”. Começam então as sugestões naturais, a sinestesia voltada ao elemento vegetal, como em “doçura verde”. Ademais, menções que reforçam a noção de infância e de virgindade, ou de inocência, estão nos termos “doçura”, folhagens “tenras”, que se vinculam, ao mesmo tempo, à natureza.

O ser apresentado, a princípio, parece se encontrar em estado virginal, inocente, mesmo possuindo um organismo dado à volúpia. Trata-se, talvez, da infância de sua vida, ou da adolescência. Nesse ponto, interessante notar que a imagem de “terras lavradas” pode tanto vincular-se a uma noção de começo, preparo, início de vida (o que se intensifica pelo registro da “abundância sazoadada de frutos”), como também abrir-se à imagem um pouco mais dolorosa de sulcos como feridas, da terra que se ara como se se desferissem golpes. Isto surge, aqui, como uma promessa quanto ao negativo desfecho da trajetória do capro.

As imagens vegetais, no poema de Cruz e Sousa, vão se adensando, em par com a natureza do ser descrito. O efeito máximo dessa paisagem é explorado por recursos sinestésicos. A confusão de sentidos começa a apresentar sua potência: “A sua natureza deveria ser estudada sem roupagens, sem atavios, livremente, a golpes crus e acres, a tons violentos e rubros [...]” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 407). Com “golpes crus e acres”, “tons violentos e rubros”, começa a exploração da sinestesia, para a descrição particular do ser idiossincrático que é o capro.

A ausência de roupagem com que o eu lírico indica que deveria ser estudada a sua natureza sugere uma ideia de nudez não envergonhada, mas gloriosa e exuberante, como algo que desnuda também a sua condição especial. A nudez, no capro, se distancia do sentimento de vergonha, mas evidentemente prossegue sugerindo a mesma lubricidade caprina, por vezes diabólica, aqui vista como uma pulsão positiva, por ora.

Além da majestade de sua natureza física, o poema atesta também a potência mental do capro: “A afloração da sua força psíquica fazia lembrar uma fantástica floresta vermelha por efeito de um incêndio colossal: – largas e longas manchas de sangue alastrando tudo, clarinando tudo de gritos, de brados, de púrpuras de indignação, de ódios artísticos, de despeitos, de tédios mortais, de *spleens* enevoados” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 407).

A ideia de um estudo de sua natureza, mencionada antes, aqui se alia à sua “força psíquica”, digna de nota. Então se inserem “incêndio” e “sangue”, os quais serão derramados como tinta em diversas passagens. Surge também, finalmente, a menção às florestas, com o trecho “fantástica floresta vermelha”. Nessa cena, o vermelho do fogo, que incendeia a floresta, resulta na névoa melancólica do *spleen*, as “cinzas” após o incêndio.

A sinestesia, no “Capro”, se define muito pelo emprego do vermelho, e a cor, imbuída de cheiro, textura, calor, atinge o capro de maneira singular: “A cor, a luz, o perfume, para a sua esquisita e caprichosa sensibilidade, sangravam, vertiam sangue [...]”; o capro, em sua “tendência espiritual orgânica para os efeitos sangrentos, preferia à clorose das magnólias e lírios brancos a rubente coloração das rosas e cravos bizarros” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 407-408). Com a comparação entre lírios, magnólias, rosas e cravos, o vermelho é colocado em primeiro plano, vindo antes do “desbotado” branco na preferência sensível do poeta caprino. Interessante aspecto, para quem se

aproxima do código de cores da poesia de Cruz e Sousa, considerar esse tratamento “rebaixado” conferido à cor branca⁶, pelos olhos do capro.

A caprichosa sensibilidade do capro verte sangue, e essa sensibilidade sinestésica pode ser entendida tanto como um dispositivo de captação do mundo quanto da própria poesia. Essas imagens tintas de rubro, ao longo do poema, circularão como uma esfera de fogo, de centro móvel: sua definição, sempre em movimento, não pode ser fechada; o vermelho associado ao capro será, por vezes, raiva, desejo, volúpia, sofrimento – ainda que pareça previsível simbologia (a partir do sangue, do fogo, e dos elementos da natureza que evocam essa coloração), esse vermelho, contudo, não pode ser fechado dentro de um sentido único, de um código unívoco de correspondência. As imagens associadas ao capro e relacionadas ao fogo e à claridade confirmam também a sua condição de artista ou esteta:

Superexcitado pelas nevroses ardentes do Pensamento, [...] toda a sua estética se manifestava então por uma corrente impetuosa de luxúria, de caprismo, de lubricidade pagã de sátiro, de fauno mítico, estirado ao sol, como certos animais no período da incubação, gozando, sibaritamente, a morna carícia do eterno clarão fecundante. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 408)

Anunciam-se ainda, aí, as imagens inevitáveis do sátiro e do fauno. São vinculadas a uma cadeia de “luxúria” e “lubricidade”, e se integram ao vermelho ardente das nevroses e ao fogo do sol.

“Sibaritamente”, sexualmente, até, com desejo incontrolável, a inspiração poética e a lubricidade se aproximam mutuamente, e o capro aguarda a “carícia” de um clarão “fecundante”, que parece reforçar a noção de nascimento da inspiração e concretização de uma obra – pois se trata de um ser estético. Suas ideias são gestadas pelo sol, sob o

⁶ A cor branca atende a uma forte tendência interpretativa em Cruz e Sousa, vista, com frequência, como chave de análise para questões raciais. Ivan Junqueira (2000), por outro lado, discorre sobre essa “obsessão” do poeta apontando uma via diversa. Esta nos interessa, em especial, porque aproxima o branco, em Cruz e Sousa, ao uso que dele faz Dante no *Paraíso*: “Aspecto no mínimo curioso na poesia de Cruz e Sousa é sua obsessão pelo branco [...]. São poucos os poemas em que o autor não faz alguma referência à cor [...]. Estaria essa obsidante procura da pureza vinculada de alguma forma à sua condição de homem de cor? Não cremos [...]. Claro está que falamos também aqui, e talvez até com maior pertinência, daquele branco dantesco que inunda cada um dos cantos do *Paradiso* [...]. Teria Cruz e Sousa lido os versos da *Commedia* dantesca? Não sabemos, e pouco importa. O que importa é que essa suspeita mais ainda se avoluma quando observamos que, em Cruz e Sousa, a obsessão pelo branco radica visceralmente numa busca de pureza amorosa [...].” (JUNQUEIRA, 2000, p. 173). Por nossa vez, apontamos este como um caminho interpretativo que mais se adensa, uma vez que o branco, na leitura de “Capro”, se reveste inusitadamente de um valor disfórico, associado à esterilidade, também à morte, como o reverso do vermelho, este vinculado à volúpia e à vida.

fogo, em “claras, cortantes cores” que ferem a sua retina (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 408).

O vermelho nas retinas do capro encontra o verde das folhagens: “Feriam-lhe agudamente a retina, impressionando-a, hipnotizando aquela idiosincrasia fatal, o ensanguentamento dos ocasos, os vermelhos clarinantes dos clarões de fogo, os rubros candentes, inflamados, das forjas, os escarlates violentos das púrpuras, os álacres rubis de certas tropicais florações e folhagens [...]” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 408). O elemento vegetal, no texto, passa a ter importância para a construção do espaço poético e para o estabelecimento de imagens naturais que, caleidoscópicas, oscilam entre as cores do fogo, das folhas e do mar. O verde vai representar uma espécie de ponte entre elementos naturais e metáforas sinestésicas.

As sensações do capro, descritas no poema, multiplicam-se. Não só os olhos, que captam a luz, mas também o olfato do capro constitui-se como dispositivo sinestésico de inspiração. Com seu olfato “que tudo sentia”, o eu lírico declara quais eram os cheiros prediletos do ser:

[...] cheiros mais prediletos, mais sugestivos para ele, [...] eram os cheiros acres de matérias resinosas, as emanações de folhas silvestres machucadas, a exalação úbere dos estábulos, o aroma estonteador e verde das mareas, o odor do sedimento de certos líquidos, o *fartum* que diversos animais segregam, o hircismo quente dos bodes, o estimulante de fermentação da cevada nas cervejarias, o sumo travoroso e ativo dos limões verdeongos, quase que tocados de um sentido penetrante, claro, inteligente, e todos os amargos sabores das frutas ácidas e cálidas que como que lhe feriam, abriam numa chaga [...]. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 409)

Talvez seja esse um dos momentos mais agudos de elaboração poética do texto. Por meio do olfato, os cheiros se transformam em eufórica plasticidade. As imagens, neste ponto, são praticamente palpáveis. Ao mesmo tempo em que o eu lírico – por meio da consciência do capro – descreve os cheiros favoritos do estranho ser, tece também as cores e as texturas dessa paisagem olfativa.

Essa longa enumeração de cheiros não é gratuita descrição, mas uma série de cenas, pequenos *frames* de imagem. As vírgulas, nessa lista de sentidos olfativos, separam cenas que evocam paisagens múltiplas, instantes congelados das ações que produzem o aroma. Esses cheiros vêm acompanhados, como dissemos, de cor e textura

peculiares, daí acreditarmos ser este um momento “sagrado” de contemplação do mecanismo sinestésico de Cruz e Sousa.

Na enumeração dos sentidos, as folhas não são verdes, mas silvestres e machucadas; os cheiros acres são também resinosos, como se tocássemos e víssemos o âmbar a escorrer da matéria rugosa das árvores; a menção aos “estábulos” traz, ao mesmo tempo, o cheiro e a cor do leite, o macio rosado dos mamíferos e suas mamas, pela menção a “úbere”; além disso, a imagem do estábulo se constrói contígua à imagem da água, com o “verde das maresias”, que sugere tanto o mar quanto a grama que serve de alimento aos seres do estábulo, resgatando ainda a imagem prévia das folhas machucadas, nessa cena esverdeada.

Vemos então a transição da predominância do vermelho para novas tonalidades, com cheiros acres e fortes, os quais se transformam, ao longo da enumeração, em novos elementos, num piscar sucessivo. Visualizamos, nessa variação de texturas, o líquido do mar, e, mais à frente, a forma líquida retorna, junto aos cheiros acres e à cor terrosa, quando se descreve a fermentação da cevada nas cervejarias e o sumo dos limões, que são, similarmente às folhas, “verdoengos”.

De novo, o eu lírico volta ao sentimento poético de todas essas imagens – à noção de que o dado sensível atinge a visão e as narinas do capro como inspiração poética–, ao dizer que tais cheiros são “tocados de um sentido penetrante”, “inteligente”. Essa percepção do gatilho à criação poética é confirmada à frente, quando se diz que o capro, ferido por esses dados sensíveis, é penetrado pela arte por meio dos odores fascinantes; como se ele “se empurpurasse, se enlabeledasse no esplendor triunfal da Arte, esses odores todos o penetravam, o fascinavam, alertando-o, transfigurando-o para a Escrita, para a Forma” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 409).

Nesse ponto, chama-se a atenção para a chegada absoluta de sua condição de artista. É interessante notar ainda que quem descreve o capro e suas emoções, com tanta intimidade, é, na verdade, alguém de fora de sua interioridade. Alguém, como se verá, capaz de testemunhar também a sua morte, vislumbrar seus pés animais, comprovação da vitória da Vontade – termo schopenhaueriano, amplamente desenvolvido em *O mundo como vontade e representação* (SCHOPENHAUER, 2015) – sobre o homem.

Essa transformação do eu lírico em um ser que não fala sobre si, mas sobre o capro, numa espécie de coincidência entre as duas mentes e as duas personalidades, será um mecanismo importante para a conclusão do poema e o testemunho do fracasso. Esse fracasso do capro, enquanto artista, começa a se anunciar na seguinte passagem:

[...] Mas, uma vez caído em frente ao papel branco, que tinha de receber o exuberante pólen do seu espírito, todos esses ímpetos, esses fervores esmoreciam, o calor dessa temperatura artística baixava logo e ei-lo então novamente vencido [...], no adormecimento que lhe tolhia sempre o próprio esforço da vontade. (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 409)

O prenúncio de seu fracasso é marcado pela impossibilidade de converter a palavra pensada e a palavra sentida em palavra escrita. Mais uma vez, como a descorada magnólia, a folha branca do papel, opaca, contrasta com a vida calorosa de sua inspiração. O capro, até então vigoroso, forte, violento, é apresentado como “vencido”, incapaz até mesmo de recuperar algo tão pequeno quanto a delicadeza do “pólen” de sua inspiração; a sua vontade pessoal se descobre atravessada por uma outra espécie de força, a paralisia.

Chega-se, então, à ideia da morte. Aqueles que conhecem a sensibilidade extrema do capro perguntam-lhe sobre a sua obra. Condenam-lhe a sua “preguiça” e os “longos sonos de luxúria”. Nessa repreensão, vem também, incessante, o anúncio da morte: “– Então! nada tens feito que revele a tua estesia [...]. Vives preguiçando, dormindo lassos, longos sonos de luxúria... Olha que a morte aí vêm, aí vêm já, irremovível e oblíqua [...]” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 412).

Apesar do alerta, o capro é vencido pelo “lento suplício do pingo d’água”, a tortura da espera. A esperança como condenação – vã espera pela obra e pelo reconhecimento – é, de muitos modos, a mesma imagem que encontramos confessada pelo eu lírico de “Emparedado”, ao fim de *Evocações*. Apesar das tentativas inúmeras, vem sempre o fracasso, como acontece ao capro, em sua “impotência conceptiva”.

O capro passa a se perder, então, “na floresta de brumas”, no infernal “ranger de dentes daquela impotência” (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 415). O inferno, assim, se mostra como a impotência de criar. O infinito de sua sensibilidade representa não a glória do poeta que concebe uma escrita para a eternidade, mas sim o infinito incontornável da morte, angústia de uma demanda pela obra sem o advento da obra.

Morto o capro, enfim, o eu lírico – ser igualmente misterioso – o observa na sepultura:

[...] os seus pés, hirtos, enregelados no féretro, pareciam ter também, sinistra e ironicamente, estranha evidência capra, como se toda aquela espiritualidade que transbordara em luxúria, como se todo aquele vão e dilacerado esforço houvesse, por agudos fenômenos de sensibilidade nervosa, por cristalização de angústias lancinantes, desesperadas, supremas, transformado fantástica e exoticamente o seu ser naquela expressão animal reveladora do seu espírito, por um espectral e derradeiro desdém da Natureza... (CRUZ E SOUSA, 2008, v. 2, p. 416)

O pé caprino é estranhado pelo eu lírico que o observa, como uma marca assombrosa da ironia da Natureza. Os pés que percorreram a terra, como os de um animal, são contrastados com “a espiritualidade que transbordara em luxúria”. Nos pés, a evidência da impossibilidade de transformar a sensibilidade terrena na transcendência poética.

Parece que o texto se encerra com a constatação sutil, atravessada pelo corpo do capro morto, de uma disputa poética entre transcendência e imanência, vida e escrita, corpo e superação do corpo – superação que, afinal, não acontece, uma vez que o corpo se transforma em prisão terrena até mesmo no momento da morte. O fracasso do capro, assim, em toda a sua sensibilidade violenta, lúbrica, faminta, está nos pés de bode, justamente; são eles, talvez, a evidência de que a sua vida não o conduziu a qualquer tipo de superação da prisão do corpo. O “desdém da natureza”, nesse ponto, configura-se como a própria natureza e a sua Vontade, que atravessa o mundo como o indomável, inapreensível, como aquilo que reduz os seres à sua forma limitada, por mais singulares que tenham sido os seus aguçados sentidos.

O vegetal, a cabra e o poeta na *Comédia*

A imagem do vegetal ferido na floresta dos suicidas, na *Comédia*, e a inevitabilidade de seu tormento com as Harpias, destino incontornável, são interessantes pontos de toque entre o texto dantesco e o texto de Cruz e Sousa – tanto as configurações do espaço natural, das cores a ele aplicadas, quanto a ideia de um suplício eterno.

Destacamos o canto em que os suicidas aparecem, para o diálogo com a imagem caprina de Cruz e Sousa, porque a junção do vegetal e do sangue, nesse ponto da *Comédia*, e a impossibilidade de fugir da prisão do corpo, mesmo após a morte, evocam as inspirações filosóficas e poéticas de Cruz e Sousa. No Canto XIII do *Inferno*, lemos que o poeta florentino e Virgílio adentram um bosque “doloroso”, na tradução de Cristiano Martins (1976):

Não tinha Nesso o vau inda alcançado,
quando num bosque entramos doloroso,
que de caminho algum era cortado.

Tingia as frondes um fosco oleoso,
galhos se abriam curvos e mirrados,
e fruta favo só e venenoso. (DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, XIII, v. 1-6)

Estamos diante de uma paisagem natural cuja exuberância tende para o grotesco; sensação que se intensifica conforme Virgílio explica a Dante a natureza da pena ali sofrida, ainda na tradução de Martins (1976):

“Antes de ser o bosque palmilhado,
sabe que estás no giro aqui segundo”,
disse o meu guia, “o qual vai terminando

quando surgir, adiante, o areal profundo.
Mas olha bem: Coisa verás que dita
crida jamais seria no teu mundo”. (DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, XVIII, v. 16-21)

O inacreditável da paisagem, alertado por Virgílio, está para se revelar: os ramos das plantas, ao redor, são, na verdade, corpos. As árvores, para grande surpresa de Dante, além de condenarem à danação eterna os suicidas – aqueles que, tendo aberto mão de seu próprio corpo, foram condenados à prisão do corpo vegetal após a morte –, choram como se jorrassem sangue e palavra.

Incentivado por Virgílio, Dante experimenta extrair de um dos arbustos próximos uma farpa, um “raminho” pequeno, para ver o que acontece e descobrir enfim o segredo do bosque soturno; ao que se desespera a planta machucada, tingindo-se de sangue:

Um ramo então colhi, a mão erguendo,
a uma árvore vizinha, que, desperta,
gritou-me: “Olha o que fazes me ofendendo!”

E, pois, de sangue escuro recoberta,
“Por que me feres?”, insistiu, magoada.
“De ti toda a piedade já deserta?”

Homem fui, planta sou ora atacada:
mas tua mão seria mais prudente
se a alma das serpes fosse aqui plantada”.

Como a acha verde, que a uma ponta, ardente,
o fogo abrasa, e à outra resina exala,
e crepitando vai do ar à corrente,

assim, a um tempo, o corte ali trescala
palavra e sangue; então, triste e curvado,
quedei-me, como alguém que a culpa abala. (DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, XVIII, v. 31-45)

O que chama a atenção é que, no bosque amaldiçoado, a cor verde encontra o tom vermelho do sangue, uma vez que, ao falarem, as árvores despejam “palavra e sangue”. O vermelho e o verde são as mesmas cores com que Cruz e Sousa pinta o sonho de seu capro, que se transforma em pesadelo da natureza.

A imagem natural, de vida plena, como se observa no início de um texto tal qual “Capro”, aqui encontra uma outra tônica. Por outro lado, a noção do “vegetal ferido”, da natureza que plange, está presente no “Capro” como a ameaça do futuro, por meio dos cheiros, cores e sensações da natureza que causarão a hipertrofia de seus sentidos e a impossibilidade de escrever ou produzir.

Estabelecido o seu desespero, o capro tenta ainda encontrar, em sua paisagem natural, o alento; mas a sua própria condição de desesperado o impede de encontrar a paz, e seu estado transforma os próprios sentidos de seu corpo e os dados do mundo numa espécie de condenação, como a do bosque horrendo de Dante.

O poeta como cabra, ou o capro como poeta, encontra a sua inspiração em meio ao mundo natural que, em sua profusão de sentidos, acaba embotando a sua capacidade. As paisagens naturais, no “Capro”, não entregam, ao final, qualquer redenção – e o mesmo acontece na floresta dantesca dos suicidas, em que todos os dias as penas renascem junto ao sofrimento constante.

No texto de Dante, às bordas de uma outra floresta, dessa vez sobre a Montanha do *Purgatório*, repousa bela paisagem e a imagem do poeta encontra também a sua projeção em uma cena caprina. O mecanismo de aproximação entre a cabra e o poeta,

em Dante, possui um teor voltado à paz do rebanho bíblico, pastorado por figuras que transmitem segurança, como Davi ou o próprio Cristo. Neste caso, as figuras de paz, para Dante, são outros poetas, que por ele zelam:

cada um de nós fez de um degrau seu leito,
posto que ia, veloz, se aproximando,
o instante de parar no trilho estreito.

Similarmente às cabras que, pastando,
às grimpas se alçam, ágeis e vibrantes,
mas se juntam, saciadas, ruminando,

à sombra, pelas horas causticantes,
sob o olhar do pastor, cujo cajado
erguido as torna calmas e confiantes;

e como o guardador que junto ao gado
pernoita aos ventos ríspidos, glaciais,
por mantê-lo das feras resguardado

– estávamos ali, sem fazer mais,
eu, tal a cabra, os dois, tais os pastores,
premidos pelos muros laterais. (DANTE ALIGHIERI, *Purgatório* XXVII, v. 73-87)

Antes do anoitecer, atravessaram os poetas as chamas, chegaram à escada que conduz ao Éden, a noite os surpreende então; dormem ali mesmo, antes de atingirem o topo do monte. O poeta, como cabra, tendo atravessado as chamas purificadoras do *Purgatório*, com Estácio e Virgílio, descansa a meio do caminho, nos degraus. A imagem do descanso liga-se à da cabra guardada por seus pastores. O vermelho do fogo, aqui, é de outra ordem: deixa para trás as paixões, a luxúria e o sangue. A natureza sombria e obscura da passagem dos suicidas e de outras paisagens infernais também ficou para trás. Não mais os vegetais que sangram, as Harpias que trucidam as almas-árvores.

Agora, a perscrutar o Paraíso Terrestre, o poeta está pronto para, nessa nova dimensão vegetal, vagar em quase completa liberdade:

O desejo de Dante tornou-se agora livre para vagar, para se perder; em uma palavra, para divagar. A liberdade de escolha [...] assume a forma de divagação. Em outras palavras, quando Dante chega ao paraíso terrestre, ele já aprendeu a dominar os caminhos da

floresta. Ele se tornou um habitante da floresta. (HARRISON, 1992, p. 85, *tradução nossa*)⁷

Dante encontra-se não mais na “*selva oscura*”, mas em uma espécie de “floresta da redenção”. Ainda de acordo com o estudo de Harrison (1992) sobre as florestas, agora, no cume do monte do *Purgatório*, a selva deixa de ser um local de partida para se tornar o retiro de descanso, lugar da chegada e do pouso. Quando colocadas em comparação – a selva inicial da peregrinação de Dante e a selva edênica do monte –, essa segunda floresta resta não como um lugar que inspira medo, mas sim enlevo, encantamento (HARRISON, 1992, p. 84).

Dante está encantado, apaziguado. À beira de seu “final feliz”, o destino poético de Dante-cabra contrasta com o destino mortal do poeta em “Capro”. Mas o que fica para nós, mesmo, dessa comparação, é a maneira como, prene de imagens que captamos em “Capro”, o texto de Dante se abre ainda mais às paisagens, às cores e aos cheiros de seu itinerário natural – essa natureza estranha que o circunda e que por vezes o horroriza e o invade, ao longo da *Comédia*; mesma relação de invasão do Capro pelos dados sensíveis do mundo natural.

Assim como Dante, Cruz e Sousa, em sua poesia, é capaz, justamente, de transformar o signo em “coisa”. Se o símbolo, caro ao pensamento simbolista, pode ser levado além, sem perder-se em seu próprio hermetismo, talvez esse “ir-além”, sinestésico por excelência, esteja nesse passo a mais (que é também dantesco), ou seja, o de fazer a “coisa” evocar a materialidade de sua própria substância por meio da maneira como os elementos são narrados em poesia.

Se tanto Dante quando Cruz e Sousa desejam alcançar transcendências, parecidos, enfim, que os dados poéticos mais materiais de seus textos, as evidentes imanências – a escolha de palavras, a composição de paisagens que evocam texturas, cheiros, lágrimas, sangue, a remodelação dos corpos por meio de atitudes poéticas muito singulares –, são responsáveis pelo sucesso de uma empreitada poética desse tipo, observado nos dois autores, ainda que o poeta-personagem, ao final das jornadas, não encontre a felicidade da palavra, mas o fracasso do indizível. Porque mesmo Dante

⁷“Dante’s will has now become free to wander, to stray, in a word, to divagate. The will’s freedom [...] takes the form of divagation. In other words, by the time Dante arrives at the earthly paradise he has learned to master the ways of the forest. He has become a forester” (HARRISON, 1992, p. 85).

poeta, protagonista da *Comédia*, está constantemente assombrado por uma espécie de “fracasso feliz” – o da palavra que não consegue conter, afinal, a *maravilha*.

Conclusão

O cotejo entre Dante e Cruz e Sousa oferece vislumbres iluminadores sobre a obra de um e de outro; ao mesmo tempo, essa projeção acaba criando áreas de sombra. Por exemplo: o destino do poeta, em “Capro”, permite também pensar que o “poeta-cabra”, em Dante, encontre, com seu “final feliz”, também uma espécie de fracasso – o da tarefa da poesia ou o da transcendência.

Se, conforme Secchin (2018), podemos pensar a obra de Cruz e Sousa como o testemunho de que “o asilo no espírito foi incapaz de promover o exílio do corpo” (2018, p. 131), talvez essa percepção de falência, como um aprisionamento da vida e da poesia na dimensão corpórea, ofereça à *Comédia* pontos de reflexão interessantes, como o do fracasso.

Cruz e Sousa traz ao texto dantesco a percepção de que o poeta é, na *Comédia* também, uma espécie de vencido. Se a floresta do *Purgatório*, para Dante, é o momento em que o poeta se redime, purifica-se, domina a floresta outrora obscura, a outra selva, do começo da jornada, agora ele vive o ponto culminante em que o final feliz se estabelece, triunfando sobre o medo. Mas seria precipitado terminar a *Comédia* no meio de seu caminho. A possibilidade que se anuncia é a de que, talvez, não haja verdadeiro final feliz para Dante, porque o fim de sua jornada não é o fim da própria história – ele está condenado ao retorno ao mundo terreno, a fim de escrever o relato, sempre insuficiente, segundo ele mesmo.

Sendo o corpo e a imanência temas comuns em Cruz e Sousa, ponderados à luz da filosofia de Schopenhauer, o corpo acaba também se revelando, na comparação entre poetas, como uma prisão dantesca para o próprio Dante, no poema.

Em “Capro”, os prazeres do corpo tornam-se o seu suplício, pois graças à sua potência sensível o poeta se vê paralisado diante da arte. Essa percepção confirma o viés filosófico da escrita de Cruz e Sousa, valendo-se do pensamento de Schopenhauer; para ambos, a vida terrena é o trajeto infernal, “em que as sevícias do corpo e as misérias do mundo são compreendidas como longo castigo” (SILVA, 2020, p. 143). A travessia do

inferno, que se transforma em material filosófico, permite que juntemos esses três nomes, agora: Dante, Schopenhauer, Cruz e Sousa.

Na tensão entre materialidade e espiritualidade, a imanência do corpo e a impossibilidade de se alçar a um estado superior ao da volubilidade da Vontade dão o tom à lírica de Cruz e Sousa. Poderíamos pensar, por outro lado, que, em Dante, o vale de lágrimas ou a trajetória infernal são, sim, superados – ao contrário do que aconteceria em “Capro”. Afinal, na *Comédia*, o poeta consegue observar a transcendência da matéria, conhecê-la – ele vê a substância divina, que se desfolha perante ele como um livro. Contudo, temos de pensar também que os caminhos infernais, para Dante, são tão cruéis quanto aqueles enfrentados pelo capro sousiano, em seu ofício estético. Dante passar por eles padecendo-os no próprio corpo, e retorna à terra com o mesmo corpo frágil e perecível.

É natural considerarmos que o final feliz de Dante contrasta com o final que encontramos no texto de Cruz e Sousa, mas isso, como estamos apontando, pode ser colocado em questão. Nesse sentido, de acordo com o que sugere Sterzi (2008) – ao analisar a lírica de Dante e as implicações modernas do poema entre as catalogações “tragédia” e “comédia” –, o que se abre no texto dantesco, afinal, é a possibilidade de um fim trágico, não apenas feliz: “[...] é à luz desta coincidência liminar do cômico e do trágico que, penso, se deve observar o fato de que o momento de plenitude do desfecho do *Paradiso* dependa de uma renúncia derradeira ao amor de Beatrice [...]” (STERZI, 2008, p. 15).

Mesmo a suposta felicidade dessa troca – de Beatrice pelo amor divino – é uma alegria e um final provisórios, porque Dante não permanece na perpétua contemplação dessa “força incorpórea” – a de Deus –, como a chama Sterzi (2008, p. 15). Dante viu Deus, mas não permaneceu ali. O seu ofício de escritor o arrastou de volta à materialidade, ao lugar em que, com seu corpo, deve enunciar o poema, no futuro pós-Paraíso, condenado, eternamente, à missão de contar, com a ameaça também constante (imortalizada na palavra poética) de que a memória o faça perder tudo, para sempre.

Como sugere Schopenhauer, enfim, a vida não é algo a ser fruído, um final feliz, mas uma tarefa, um esforço incessante, e o gênero humano, em toda parte, é o testemunho de sua própria discórdia (SCHOPENHAUER, 2015, p. 427). Nessa falta de conciliação, Cruz e Sousa retorna e permite que pensemos poeticamente essa espécie de

fracasso, naufrágio permanente do poeta no mundo. Esse fracasso, mesmo que inegável, não destrói a poesia; na verdade, mantém a sua difícil chama acesa.

Admitindo o fracasso tanto para o poeta do texto de Dante quanto para o poeta do texto de Cruz e Sousa, seguimos nos perguntando onde estará Dante, terminada a sua jornada; e o que o enunciador do “Capro”, por sua vez, terá visto nos pés caprinos do morto. Essas vozes viram o que nós não vimos, como leitores, mas que podemos, para sempre, cogitar. Todas as dúvidas, advindas do fracasso do ato de escrita (ficcionalizado) e do reino aprisionante do corpo, colocam a perder qualquer destino feliz de seus poetas, em favor da dúvida; mas essa dúvida é o que alimenta a própria poesia, e é por meio dela, afinal, que a poesia continuamente triunfa.

Referências bibliográficas

- BARROS, Fernando Monteiro de. Poesia simbolista: tradição e modernidade. Belford Roxo: *Revista UNIABEU*, v. 4, n. 8, 2011, p. 56-71. Disponível em: <<https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/view/234>>. Acesso em: 10 mar. 2021.
- BOSSERT, Adolphe. *Introdução a Schopenhauer*. Trad. Regina Schöpke e Mauro Baladi. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.
- COSTA, Daniel Lula; ANDRADE, Solange Ramos de. Algumas considerações sobre o Diabo na *Divina Comédia*. In: MAGALHÃES, Antonio Carlos de Melo et al. (Org.). *O demoníaco na literatura* [on-line]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. p. 149-160. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-11.pdf>>. Acesso em: 08 mar. 2021.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa: poesia*. Organização de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, v. 1, 2008.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa: prosa*. Organização de Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, v. 2, 2008.
- CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- DANTE ALIGHIERI. *A divina comédia*. Tradução e notas de Cristiano Martins. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia: Inferno*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2019.

- DANTE ALIGHIERI. *Divina Commedia: Purgatorio*. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 2019.
- HARRISON, Robert Pogue. *Forests: the shadow of civilization*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.
- JUNQUEIRA, Ivan. A modernidade de Cruz e Sousa. *Poesia sempre*. Rio de Janeiro, v. 8, n. 13, p. 168-175, 2000.
- MOURÃO, Cátia. Bestiário fantástico das águas: evolução do legado da Antiguidade na Época Medieval. In: MIRANDA, Adelaide; CHAMBEL, Pedro (Coord.). *Bestiário medieval: perspectivas de abordagens*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, 2014, p. 79-97.
- SCHOPENHAUER, Arthur. Caracterização da vontade de vida. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*, segundo tomo: suplementos aos quatro livros do primeiro tomo. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2015, p. 421-432.
- SECCHIN, Antonio Carlos. Cruz e Sousa: o desterro do corpo. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Percursos da poesia brasileira: do século XVIII ao XXI*. Belo Horizonte: Autêntica; Editora UFMG, 2018, p. 120-132.
- STERZI, Eduardo. *A prova dos nove: alguma poesia moderna e a tarefa da alegria*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.
- VIEIRA, Matheus Silva. Sobre aportes, ecos e circulações do *Comento sopra la Comedia* na América Latina: Dante Alighieri, Cristoforo Landino e seus leitores durante o período colonial. Londrina: *Revista Signum*, v. 21, n. 2, p. 112-136, 2020. Disponível em: <<http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/557>>. Acesso em: 09 mar. 2021.
- SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. “Dante negro”: a *Divina Comédia*, segundo Cruz e Sousa. Londrina: *Revista Signum*, 21, n. 2, p. 137-160, 2020. Disponível em: <<http://www.abrem.org.br/revistas/index.php/signum/article/view/559/507>>. Acesso em: 09 mar. 2021.

Recebido em 07/08/2021

Aceito em 19/11/2021

ⁱ **Bárbara Costa Ribeiro** é Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Literatura Comparada, da Universidade Federal do Ceará. Graduada em Letras-Português pela Universidade Federal do Ceará. **E-mail:** costaribeirobarbara@gmail.com

ⁱⁱ **Júlio Cezar Bastoni da Silva** é Professor de Literatura Brasileira, Departamento de Literatura, na Universidade Federal do Ceará. Doutor em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP, *campus* Araraquara). **E-mail:** juliobastoni@ufc.br