

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA **UnB**
INSTITUTO DE LETRAS **IL**
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS **TEL**
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UnB, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira, sob orientação da Prof^a Dr^a Sylvania Helena Cyntrão.

VOLNEI JOSÉ RIGHI

Brasília (DF), 17 de abril de 2006

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA **UnB**
INSTITUTO DE LETRAS **IL**
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS **TEL**
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

EXAME DE DISSERTAÇÃO

RIGHI, Volnei José. **O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa.**
Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do
Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UnB
(área de concentração: Literatura Brasileira), em abril de 2006.

BANCA EXAMINADORA

Dissertação para obtenção do título de “Mestre”

Presidente e Orientadora: **Profª Drª Sylvia Helena Cyntrão**

Examinador: **Prof Dr André Luís Gomes**

Examinador: **Prof Dr Antônio Donizeti Pires**

Suplente: **Profª Drª Rita de Cassi Pereira**

Professor Dr Rogério da Silva Lima, Coordenador
do Programa de Pós-Graduação do Departamento
de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de
Brasília – UnB.

Brasília (DF), 17 de abril de 2006

À

Girlayne Christine Domingues Costa

AGRADECIMENTOS

À Profª Drª Sylvia Helena Cyntrão, pelo grandioso trabalho de orientação desta pesquisa. Pelo alívio imediato e pronto atendimento, além do profissionalismo e do respeito às divergências. Pela disponibilidade, sensibilidade e ampla visão literária.

Aos demais componentes da Banca Examinadora, Prof Dr André Luís Gomes, Prof Dr Antônio Donizeti Pires e Profª Drª Rita de Cassi Pereira, pela dedicação e leitura atenta desta dissertação.

Ao Prof Dr Rogério da Silva Lima, pelo apoio incondicional que viabilizou o tempo e o espaço necessários à consecução da pesquisa.

Ao Prof Dr Gilberto Figueiredo Martins, pela orientação de toda ordem, desde a elaboração do Anteprojeto, o cumprimento dos créditos, o estágio e a monitoria. Pela sua competência e vasto horizonte profissional.

À Profª Drª Ana Laura dos Reis Corrêa, pelo interesse e disponibilidade constantes. Pela sua simpatia e profundo respeito às causas do outro.

À Dora Duarte Silva, zelosa e solidária funcionária do Departamento. Pela imprescindível, salutar e competente presença por detrás do balcão, mantendo o coração como escudo.

À Profª Vilma Mara Franze Amaral (*in memoriam*), por ter me apresentado o Movimento Simbolista durante a Graduação em Letras, com toda sua sapiência e sensibilidade de educadora-modelo.

À Diretoria Gestão de Pessoas e à Secretaria Executiva do Banco do Brasil S.A., pela sensibilidade dos administradores José Marcio Moreira Corrêa e Márcia Jorge Bergo, extensivos aos respectivos colegas das equipes. Pelo apoio do Conglomerado BB à minha pesquisa, concedendo-me incontáveis horas do expediente bancário para o desenvolvimento das atividades acadêmicas.

Aos meus amigos, Almir Jorge Macedo Nascimento, Lucila Morais da Silveira, Sibelius dos Santos Segala e Terezinha Goreti Rodrigues dos Santos, pela parceria e cumplicidade. Pelas vezes de amigos-revisores, amigos-tradutores, amigos-psicólogos, amigos-sonoros, amigos-poetas, amigos-cúmplices.

Ao José Carlos de Sousa Santos, pelos primeiros raios de sol. Pela lua cheia. Pela chuva intensa. Pelos raios e trovões. Pela bonança e escassez.

À Girlayne Christine Domingues Costa, por todas as cores e pelos amores de efeito. Pelo respeito sempre soberano à diversidade do olhar. Pelos braços e abraços envolventes, motivadores e edificantes. Pelo universo intelectual e moral.

À minha mãe, Delma Madalena Della-Flora Righi, e ao meu pai, João Vilmar Righi. À minha irmã, Rozeli Santa Righi, e ao meu irmão, Volmir Antônio Righi. Aos meus sobrinhos, Rodrigo Righi Santiago e Lorenzo Paz Righi. À Sisane Marques Paz e ao Marino Ostwald Scherf. À madrinha, Dejanira Tereza Della-Flora Santi. Pelo amor maior e incansável desejo de sorte e sucesso. Pelo sangue, o suor, o sorriso e a lágrima.

RESUMO

Cruz e Sousa, para compor sua obra, valeu-se, inicialmente, da sua natural verve artística, sem dúvida alimentada pela forma intensa com que vivia suas dores e seus desejos. A dor do artista e a dor provocada pelo preconceito racial, bem como suas sutis oscilações, foram as duas variáveis mais exploradas pelo poeta. Note-se que se tratam de dores diferentes: a primeira é a dor cósmica do artista, da qual provém o impulso criativo e a moção maior do poeta para produzir belezas; a segunda é uma reação ao preconceito racial, uma dor que punge a alma do homem e do artista. Essa é a dor que provoca a ira, a vingança, que possui a cor da noite, da morte, da África escravizada, mas que também habita a criação literária.

Cada uma dessas vertentes congrega um número significativo de composições, sejam elas em forma de sonetos, de longos poemas em verso ou de poemas em prosa. Assim, ao longo desta pesquisa, são trazidas composições selecionadas de Cruz e Sousa analisadas textualmente na busca de uma abertura para a incorporação das dimensões de cunho social, político e psicológico, com foco em questões específicas da mitologia, da tragédia e do mundo filosófico-espiritual, valorizando o que há de atual naquela literatura do final do século XIX.

Como Cruz e Sousa é uma parte da história literária brasileira, é certo e natural que tenha sido influenciado pelo seu próprio passado e que tenha deixado um legado às gerações vindouras. Assim, atribuímos ao poeta francês e simbolista Charles Baudelaire a maior fonte de inspiração do poeta catarinense, enquanto que o Modernismo brasileiro carrega a marca de ter tido Cruz e Sousa como um de seus precursores mais representativos.

A base teórica utilizada nas análises interpretativas apresenta a exploração da fortuna crítica sobre Cruz e Sousa, além de definições dos temas abordados, como mito, tragédia e poema em prosa. Antonio Candido e Davi Arrigucci Júnior fazem-se presentes quando o assunto é transportar para a literatura a realidade factual; ou seja, mostrar “de que maneira a realidade social ou psicológica se transforma em estrutura literária”.

ABSTRACT

In order to create his works, Cruz e Sousa has initially used his natural artistic inclination, which was, no doubt, fed by the intense way in which he experienced his pains and desires. The artist's pain, and the one triggered by racial prejudice as well as its subtle fluctuations were the two most explored variables by the poet. They are different pains however: the first is the cosmic artist's pain, because that is where his drive the creative impulse to produce beauty comes from; the latter is the reaction to racial prejudice, is a pain which hurts the soul of the man and the artist. This is the pain which instills the wrath and the vengeance, the pain which has the color of the night, of death, of slave África, but that makes the literary creation too.

Each of these paths has a significant number of compositions, be they in sonnet form, long poems in verse or poems in prose. Thus, selected compositions by Cruz e Sousa are brought along this research and are analyzed textually looking for an opening for the inclusion of the social, political and psychological dimensions, with the focus in specific questions of mythology, tragedy and the philosophical-spiritual world, emphasizing what is current in the literature of the end of the 19th century.

Since Cruz e Sousa is a part of the Brazilian literary history, it is correct and natural that he was influenced by its own past and that he left a legacy to the coming generations. Thus, it is to the French and symbolist poet Charles Baudelaire that his major source of inspiration is attributed, while Brazilian Modernism carries the mark of having Cruz e Sousa as one of the most representative premier.

The theoretical base which was used at the interpretatives analyses presents an exploration of the critique wealth about Cruz e Sousa, besides definitions of the themes investigated, such as myth, tragedy and poems in prose. Antonio Candido and Davi Arrigucci Júnior, are discussed when the subject is to carry the factual reality to literature; in other words, to show "in which fashion the social or psychological reality transforms itself in literary structure."

EPÍGRAFE

Apagaram tudo
Pintaram tudo de cinza
A palavra no muro
Ficou coberta de tinta

Apagaram tudo
Pintaram tudo de cinza
Só ficou no muro
Tristeza e tinta fresca

Nós que passamos apressados
Pelas ruas da cidade
Merecemos ler as letras
E as palavras de gentileza
Por isso eu pergunto
A vocês no mundo
Se é mais inteligente
O livro ou a sabedoria

O mundo é uma escola
A vida é um circo
Amor palavra que liberta
Já dizia o profeta.

("Gentileza", Marisa Monte, 2000)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	19
CAPÍTULO I LITERATURA E SOCIEDADE	31
1.1 Cruz e Sousa: fundamentos e ressonâncias	32
1.2 Literatura e sociedade: uma leitura	45
1.3 O poema em prosa	50
CAPÍTULO II AS <i>EVOCÇÕES</i> DE CRUZ E SOUSA	55
2.1 O “Iniciado”	57
2.2 O “Condenado à Morte”	66
2.3 O “Emparedado”	80
CAPÍTULO III TRAGÉDIA SOCIAL	101
3.1 Entre a vigília e o sonho: uma visão <i>freudiana</i>	104
3.2 <i>Gauches</i> na história, insanos na arte: uma aproximação entre Cruz e Sousa e Lima Barreto	114
3.3 Cruz e Sousa e a canção brasileira contemporânea	127
CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
BIBLIOGRAFIA	147
ANEXOS (SONETOS, POEMAS EM PROSA E CANÇÃO)	151

INTRODUÇÃO

Ler, estudar, analisar a obra de João da Cruz e Sousa (o “Poeta Negro”, o “Cisne Negro”) é tarefa complexa que causa profunda apreensão, considerando o mistério que envolve sua vida. Essa apreensão, no entanto, não é maior do que o desejo consciente de acompanhá-lo por entre as paredes desse labirinto humano. Ao contrário do que diz o mito, não há um monstro como o Minotauro no cenário que se propõe aqui desvendar. Apesar dos ferozes gritos ensurdecadores e aterrorizantes, da dor que mutila o corpo e o espírito, o ser que lá se refugia é um homem: um homem capaz de amar, de sonhar, de idealizar, de sugerir, de transcender e de ascender espontaneamente ao etéreo mundo sobrenatural.

A presente pesquisa sobre Cruz e Sousa iniciou-se com a necessidade de situar a vertente “poema em prosa” no sistema literário brasileiro, estilo particularmente utilizado pelo simbolismo. Assim, procurou-se ampliar os conhecimentos acerca do movimento simbolista brasileiro, escola literária tão cheia de cores, sons e mistérios, além de sublinhar suas características mais marcantes, como as evocações, as sugestões e as correspondências.

Dentro do movimento simbolista, mas ainda sem definir o artista a ser estudado, é investigada a forma de escritura denominada “poema em prosa”, sem defini-la como “gênero”. É necessário esclarecer que, conforme será visto em espaço específico, a denominação de “gênero” somente é utilizada para a poesia e a prosa. O “poema em prosa”, então, é tratado inicialmente como “estilo literário”. Assim, é certo que o “poema em prosa” rompe os padrões formais em curso, apesar da influência inicial que Cruz e Sousa teve da escola parnasiana.

A opção pelo estudo do segmento escolhido da obra do poeta catarinense surge pelo interesse em adentrar as especificidades e o lirismo do poema em prosa. A atenção maior deste estudo estará centrada no livro **Evocações**, obra escrita na modalidade de poema em prosa. A partir daí, busca-se contextualizar a estrutura de **Evocações** no ambiente social da segunda metade do século XIX e com os conflitos vividos pelo autor em sua época.

Para isso, são utilizados textos de **Evocações** para demonstrar a relação entre aquela sociedade, a história, o mito, a forma literária e o momento atual. O poema em prosa assume lugar de destaque, visto que surge em um cenário de absoluta exclusão social, considerando a pouca difusão dessa modalidade de representação literária no Brasil, além do sentimento de marginalidade vivido por Cruz e Sousa.

O conjunto temático da obra de Cruz e Sousa contempla olhares e sensações de toda ordem. Há, em contrapartida, um indicativo de rumo, como a causa abolicionista com todos os seus desdobramentos e implicações. Sob a ótica da produção intelectual, também é abordado aqui o tema que destaca o valor e o propósito de uma literatura escrita por um negro, filho de escravos, erudito, ativo, idealista.

O interesse por um autor simbolista brasileiro deve-se às especificidades desse movimento em solo nacional, como as questões de cunho social, diferentemente daquelas vividas pelos simbolistas europeus. Aqui, a tragédia social é intensificada a partir do momento em que se torna patente a divisão das raças, negando-se àquelas ditas inferiores a capacidade e os dons mais altos do espírito.

Nesse sentido, a mitologia emerge como elemento fundamental para que se estabeleçam relações entre os elementos da concepção clássica do trágico às adaptações da realidade sócio-histórica brasileira do século XIX. Além disso, alguns elementos da estética simbolista como cromatismo, musicalidade, correspondência, sugestão, melancolia, morte, sombra, noite, sublime/grotesco, trágico e social, com destaque especial aos símbolos, serão utilizados para melhor compreensão daquelas relações.

Inicialmente, foi levantada a fortuna crítica sobre a obra de Cruz e Sousa dentro do movimento simbolista no Brasil para avaliar seu alcance e seus limites. A partir dessas publicações e manifestações, nacionais ou estrangeiras, foi possível visualizar qual o nível de influência do poeta catarinense como precursor do Modernismo brasileiro.

Da mesma forma, é realizada a análise interpretativa de um conjunto de textos em prosa do simbolista brasileiro, identificando elementos dessa estética em poemas em prosa de **Evocações**, destacando a relação entre os elementos formais da composição, a temática simbolista e os dados biográficos do período histórico em que viveu e produziu sua obra. Na seqüência, procura-se traçar uma analogia entre o percurso do herói trágico (*pathos*/paixão/sofrimento; catarse/purgação; destino/condição; peripécias; reconhecimento) e a condição sócio-econômica do poeta negro no Brasil escravista, relacionando passado mítico e atualidade histórica. Nesse sentido, pretende-se relacionar a crise da identidade do sujeito em um panorama marcado pela opressão e mecanização, pelo trabalho escravo e predomínio crescente da mercadoria como valor e verdade.

A idéia do desenvolvimento desta pesquisa surgiu da necessidade de reavaliar a produção da literatura simbolista no Brasil, destacando sua dimensão histórico-social, bem como a originalidade temática e estrutural da prosa simbolista de Cruz e Sousa, sobre a qual foram encontradas poucas fontes de consulta.

O presente estudo está dividido em três capítulos, orientados no sentido de desenvolver a proposta sinalizada no título: “O poeta emparedado: tragédia social em Cruz e Sousa”. No primeiro deles, é exposta a teoria em que as análises são fundamentadas. Considerando os objetivos já delimitados anteriormente, explicita-se a forma para o atingimento desses propósitos, razão pela qual são trazidos os pressupostos teóricos e a linha de pesquisa. Faz-se a abordagem do Mito que ronda o cenário cruzeense, desde sua principal fonte de inspiração (Charles Baudelaire) até a herança deixada para o movimento literário subsequente ao de sua época (Modernismo). Essa abordagem trata da importância da poética de Cruz e Sousa para a sociedade finisecular (século XIX), para a abertura do Modernismo (Semana de Arte Moderna de 1922, extensiva a todo o século XX), bem como para a sociedade que inicia o terceiro milênio (século XXI).

Certo de que Cruz e Sousa é o maior mito de si mesmo, é mostrado quais elementos mitológicos o Poeta mais invoca e de que forma se estabelece essa relação em sua obra. Além disso, analisa-se a possibilidade de Cruz e Sousa ter criado seus próprios mitos, ao mesmo tempo em que podem ter transformado sua vida e sua obra em um cenário mitológico e mágico.

Também estuda-se aqui a tradição da modalidade do poema em prosa na literatura brasileira e no cenário europeu, sobretudo na literatura francesa, e sua influência na obra **Evocações**.

O segundo capítulo é dedicado à apresentação e análise de textos selecionados de **Evocações**. Além de uma abordagem geral sobre a obra, são analisados os textos “Iniciado”, “Condenado à Morte” e “Emparedado”, sem prejuízo de remissões a outras composições do livro.

O terceiro e último capítulo trata da tragédia social que foi a vida de Cruz e Sousa, mostrando como esse aspecto influenciou sua obra. Seguindo a linha evolutiva do tempo, essa tragicidade do poeta é tematizada sob três perspectivas: 1ª) da teoria freudiana acerca do sonho; 2ª) do diálogo com Lima Barreto; e 3ª) da tematização do negro na canção brasileira contemporânea. Trata-se aqui de estabelecer interfaces que trazem a realidade de Cruz e Sousa até os dias atuais.

Em seguida às Considerações finais e à apresentação da bibliografia utilizada, estão os sonetos, os poemas em prosa e a letra da canção utilizados desde o início da pesquisa, com o propósito de oferecer as referências necessárias ao leitor especializado.

Sendo a biografia de Cruz e Sousa elucidativa de muitas questões que envolvem sua escritura, elaborou-se, à guisa de introdução contextual, um breve relato de fatos que serviram de referência para seus poemas. Ciente de haver exaustivo número de publicações que tratam desse tema, é intenção deste estudo também oferecer uma contribuição destacando os fatos mais relevantes da vida e da obra do “Cisne Negro” brasileiro, certo de que ainda é possível cotejar fatos e histórias pouco investigados pela crítica com os textos que produziu.

João da Cruz nasce em 24 de novembro de 1861, na cidade de Nossa Senhora do Desterro, hoje Florianópolis, capital da então Província de Santa Catarina. Sua morte ocorreu em 19 de março 1898, no povoado e estação de Sítio (MG), aos 36 anos, vítima de tuberculose.

As descrições acerca do local de passamento do poeta somente foram encontradas em dicionário histórico, sem qualquer referência em livros ou artigos da crítica, tampouco mencionado pelo seu biógrafo. Assim, faz-se necessário registrar que o povoado e estação do Sítio (MG) fazia parte do distrito de Bias Fortes, município de Barbacena (MG). Por meio de decreto-lei, Bias Fortes passou a denominar-se Sítio em 17 de dezembro de 1938. Sítio, por sua vez, desmembrou-se de Barbacena e elevou-se à categoria de cidade em 27 de dezembro de 1948, com a denominação de Antônio Carlos (MG). No final do século XIX, Sítio possuía uma estação de trem (marco zero da Estrada de Ferro Oeste de Minas - EFOM, passagem da linha da Central do Brasil rumo a Belo Horizonte), algumas poucas casas e um sanatório. Considerando a altitude do local (mais de mil metros acima do nível do mar), era para lá que viajavam, em desespero, aqueles que agonizavam de tuberculose (o mal do século), em busca de clima agradável, cama e descanso, visando minorar seu sofrimento. O sanatório de Sítio somente foi desativado com a criação do sanatório da Mantiqueira, em Barbacena¹.

O pai do Poeta, Guilherme da Cruz, de profissão mestre-pedreiro, era escravo na fazenda do Capitão, Coronel e futuro Marechal-de-Campo Guilherme Xavier de Sousa. Sua mãe, Carolina Eva da Conceição, lavadeira, foi alforriada por ocasião do seu casamento com o mestre-pedreiro. Como o Capitão e sua esposa, Dona Clarinda Fagundes Xavier de Sousa, não tiveram filhos, trouxeram o menino João da Cruz para o convívio na Casa Grande, atribuindo-lhe o sobrenome “Sousa”. O recém-nominado João da Cruz e Sousa cresceu e foi educado sob os olhares atentos e carinhosos dos donos da Fazenda, com a preocupação primeira de prepará-lo para outro “gênero de vida”, diferente daquele vivido por seus pais. Nessa época (1865/66), D. Clarinda ocupou-se de ensinar as primeiras letras ao menino. Segundo Muricy (1987), Cruz e Sousa aprendeu Matemática no Ateneu Provincial Catarinense com o famoso sábio alemão Fritz Müller; Francês com o professor João José de Rosas Ribeiro (pai de Oscar Rosas, amigo do Poeta); Latim e Grego com o erudito orientalista Padre Leite de Almeida, então Diretor do Ateneu; Inglês com Anfilóquio Nunes Pires.

¹ Cf. Francisco José Ribeiro Vasconcellos: “A Morte do Sítio”. Disponível: <http://ihp.org.br/docs>, capturado em 17 de fevereiro de 2005, e **Dicionário Histórico-Geográfico de Minas Gerais**, de Waldemar de Almeida Barbosa. Ver, ainda, http://estacoesferroviarias.com.br/rmv_efom/barbacena, capturado em 17 de fevereiro de 2005.

Pela educação obtida, aos 7 anos (meados de 1868), Cruz e Sousa foi capaz de escrever seus primeiros versos com rima, fato que chamaria a atenção do Capitão Guilherme, face à valorização desse feito à época.

Educação, luxo e conforto nunca faltaram a Cruz e Sousa, pelo menos enquanto viveram seus tutores (“pais postiços”), o Marechal-de-Campo e D. Clarinda. Após a morte de ambos, Cruz e Sousa viu-se perdido, sem aquela sólida estrutura familiar que o sustentava. Como não se podia prever essa fatalidade, Cruz e Sousa não foi preparado para as exigências da vida prática, tampouco para as calamidades que se sucederam. Mesmo sozinho e sem noção da nova realidade, mantinha os gostos refinados, tanto para a comida como para as roupas. Tampouco seus verdadeiros pais souberam lidar com o filho, pois, como sua vida passou longe das senzalas, não havia afinidade entre eles.

Assim, Cruz e Sousa começa a sentir na pele as carências, o preconceito racial, a pobreza, até então somente vistos pela janela do Solar Patriarcal Provinciano do Segundo Império – a Casa Grande. Por conseguinte, violência, estigma, miséria e doença são marcas que atingiram o poeta primeiramente no plano do corpo e, mais tarde, em seu estilo literário.

Em 1877, aos 16 anos, Cruz e Sousa publica seus primeiros versos nos jornais da Província. Com 20 anos (em 1881), funda o jornal literário *Colombo* em parceria com Virgílio dos Reis Várzea², com edições limitadas ao período de 07 de maio a 24 de setembro de 1881. Ainda nesse mesmo ano, começa sua primeira viagem pelo Brasil, acompanhando a Companhia Teatral Dramática de Julieta dos Santos, a qual durou dois anos. No ano seguinte, em 1882, começa a redigir a *Tribuna Livre*.

Seu envolvimento com as questões escravistas atinge o ponto mais alto em 1883, ainda durante a excursão pelo norte do país com a “Companhia de Teatro Julieta dos Santos”, período no qual realiza conferências abolicionistas nas comunidades por onde passa. Ainda nesse ano, publica o folheto **Julieta dos Santos**, em parceria com Virgílio Várzea e Manoel dos Santos Lostada.

² Virgílio Várzea (1863-1941): fiel amigo de Cruz e Sousa.

De volta a Desterro, em 1884, Cruz e Sousa é convidado pelo sociólogo Francisco Luís da Gama Rosa³, Presidente da Província de Santa Catarina, para ser Promotor Público de Laguna (SC), mas o ato é impugnado pelos chefes políticos da região que não toleravam a idéia de um promotor negro.

A produção literária de Cruz e Sousa e seu envolvimento com o jornalismo crítico continuam com a publicação, em 1885, em nova parceria com Virgílio Várzea, do Livro **Tropos e Fantasias**. Nesse ano, assume a direção do jornal ilustrado *O Moleque*.

Após a inusitada viagem pelo país com a Companhia Julieta dos Santos, Cruz e Sousa segue em excursão ao Rio Grande do Sul, em 1886, oportunidade na qual conhece Porto Alegre e o Teatro São Pedro. Em 1887, a convite do amigo Oscar Rosas, vai ao Rio de Janeiro na expectativa de ascender socialmente e envolver-se mais intimamente com a literatura. Em 1888, ainda no Rio de Janeiro, conhece Nestor Vítor⁴, B. Lopes e Luís Delfino. Sem colocação na Corte da época, volta a Santa Catarina em 17 de março de 1889. Nessa época, Cruz e Sousa escreve ao amigo Virgílio Várzea demonstrando mágoa e dor por não ter sido reconhecido como artista, tampouco conquistado seu espaço na capital, conforme fragmento abaixo:

Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa. [...] Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo o leito, cuspidado de todo o lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor! [...].⁵

Mesmo assim, muda-se para o Rio de Janeiro em 1890 e obtém seu primeiro emprego. Uma série de acontecimentos pessoais atingem o poeta a partir de 1891, ano da morte da sua mãe. Publica artigos e manifestos simbolistas na *Folha Popular* e no *O Tempo*. Conhece Gavita, sua futura esposa, em 1892.

³ Conhecido como Dr Gama Rosa (1852-1918): sociólogo, eleito Governador da Província de Santa Catarina em 1893, tendo governado por treze meses.

⁴ Nestor Vítor (1868-1932): Abolicionista, professor e poeta. Encarregou-se da publicação póstuma de **Evocações, Faróis e Últimos Sonetos**. Em 12-10-1897, *por devotamento e admiração*, Cruz e Sousa dedicou ao amigo o “Pacto de Almas”, um conjunto de três sonetos: “Para Sempre!”, “Longe de Tudo” e “Alma das Almas”. Em 1923, promoveu a primeira edição das Obras Completas.

⁵ In: “Obra Completa”: 2000, p.822-823.

Em 28 de fevereiro de 1893, publica **Missal** (obra em poema em prosa) e, em 28 de agosto surge **Broquéis** (livro de poesia), pedras fundamentais do Simbolismo no Brasil. Casa-se em 09 de novembro de 1893 e em dezembro é nomeado arquivista na Central do Brasil.

Cruz e Sousa teve quatro filhos: o primogênito Raul (nascido em 22 de fevereiro de 1894); Guilherme (em 22 de fevereiro de 1895); Rinaldo (em 24 de julho de 1897); e João da Cruz e Sousa Júnior (em 30 de agosto de 1898). Antes do nascimento do terceiro filho, o poeta vive a loucura de Gavita (de março a setembro/outubro de 1896). Nesse período, em 29 de agosto de 1896, recebe um telegrama noticiando a morte do seu pai, aos 90 anos de idade.

Evocações, obra em poema em prosa, fica pronta em 1897 e entra em processo de edição e impressão. No final desse ano, Cruz e Sousa descobre formalmente sua enfermidade, período em que escreve cartas aos amigos versando sobre a iminência da morte, além de muitos sonetos com o mesmo pano de fundo. Em 15 de março de 1898, à noite, viaja de trem com Gavita para tratar da saúde. Na estação, antes de embarcar, entrega a Nestor Vítor toda sua produção literária já editada, além das obras inéditas **Evocações**, **Faróis** e **Últimos Sonetos**, publicadas postumamente.

Em 1899, após a morte do poeta, o amigo Nestor Vítor publica o livro **Cruz e Sousa**. Na seqüência (1900/1901), organiza e publica **Faróis**. Ainda coube a Nestor Vítor organizar e dirigir a publicação, em Paris, do livro **Últimos Sonetos** (1905). Gavita morre em 13 de setembro de 1901 (dois dos seus filhos morreram antes dela e um imediatamente após a sua morte). Em fins de 1914, João da Cruz e Sousa Júnior ligou-se a Francelina Maria da Conceição, a qual lhe deu um filho póstumo, Sílvio Cruz e Sousa, único neto do Poeta Negro. João da Cruz, último filho de Cruz e Sousa, morreu de tuberculose pulmonar, como seu pai, em 15 de fevereiro de 1915, aos 16 anos.

Portanto, segundo os registros da crítica especializada, é atribuída a Cruz e Sousa a seguinte produção literária:

1883 **Julieta dos Santos – Homenagem ao Gênio Dramático Brasileiro** (poesia): em parceria com Virgílio dos Reis Várzea e Manoel dos Santos Lostada (colaboração de Moreira de Vasconcelos);

1885 **Tropos e Fantasias** (prosa): colaboração de Virgílio dos Reis Várzea;

1887 **Histórias Simples** (prosa): escritas em diferentes datas daquele ano, com data de publicação ainda desconhecida;

1893 (janeiro/fevereiro) – **Missal**: (prosa); e, em 28 de agosto, **Broquéis** (poesia): consideradas as publicações que inauguraram o movimento simbolista no Brasil;

1898 (agosto) – **Evocações** (prosa): editada/promovida por Nestor Vitor e Saturnino de Meireles. Em 1897, **Evocações** já estava pronta para o prelo;

1900 **Faróis** (poesia): organizada por Nestor Vitor;

1905 **Últimos Sonetos** (poesia): publicada em Paris, sob direção de Nestor Vitor;

1945 **O Livro Derradeiro** (poesia): preparada por Andrade Muricy (Cambiantes; Outros Sonetos; Campesinas; Dispersas);

1961 **Outras Evocações**: (prosa);

1961 **Dispersos**: (prosa/ensaios).

A cada leitura feita os horizontes da pesquisa se ampliam consideravelmente. Essa foi a sensação vivida ao encontrarmos a versão *fac-similar* da obra **Julieta dos Santos – Homenagem ao Gênio Dramático Brasileiro**, publicada em janeiro de 1883, em Desterro, escrita por João da Cruz e Sousa, Virgílio dos Reis Várzea e Manoel dos Santos Lostada. Até sua reedição, em 1990, e mesmo a partir de críticas bem mais recentes, não tínhamos notícia da existência desse livro. Por essa razão, as bibliografias de Cruz e Sousa consideram que sua estréia literária se deu com **Tropos e Fantasias**, em 1885. Ubiratan Machado e Iaponan Soares nos provaram o contrário e, na apresentação que fizeram do citado livro em homenagem à Julieta dos Santos, esclarecem:

Curioso o destino do livrinho, sobre o qual recaiu o mais completo silêncio. Parece que os próprios autores fizeram questão de esquecê-lo. Em nenhuma de suas obras aludiram a esse pecado da mocidade que, como todo pecado, seria mais conveniente esquecer, não se chamasse um dos pecadores João da Cruz e Sousa. Quando se trata de um escritor desse nível, mesmo os pecados merecem ser lembrados. [...] O folheto foi lançado no início de 1883. Em sua edição de 21 de janeiro, o jornal “O Caixeiro”, do Desterro, agradecia aos autores a remessa do “pequeno folheto repleto de suas belas produções em homenagem ao Gênio Dramático Julieta dos Santos”.

Note-se que a vida de Cruz e Sousa é permeada pela busca de uma identidade. Sua obra, por conseguinte, aspira a um espaço que possa reconhecer o poeta e torná-lo único, independentemente da raça à qual pertença. A pesquisadora Ilka Boaventura Leite, em seu artigo “Identidade negra e a expressão literária: o visível e o invisível em Cruz e Sousa”⁶(p.97-101), ressalta esse aspecto:

Cruz e Sousa não é pele, é essência. Sobretudo porque são as experiências, recortadas pelo sentimento de pertencimento a uma coletividade escravizada, marginalizada, que definem suas alianças. Nas relações pessoa-a-pessoa conheceu as práticas intermediadas por discriminação sutil, ou o racismo exacerbado.

Ilka Leite lembra que os descendentes de africanos firmaram uma identidade positiva por meio de práticas cotidianas e coletivas, como as artes plásticas, a religiosidade, o esporte, as expressões corporais e as diferentes expressões literárias (ensaio, crônica, romance e poesia). Ressalta, ainda, que “a criatividade é a marca da força coletiva contida nas práticas compartilhadas, expressando o conteúdo cultural e estético dos descendentes de africanos [...]”. No entanto, a partir do momento em que aumenta o contingente de escravos libertos, os quais, na opinião da pesquisadora, “vão se transformando em ‘negros’, a ideologia do embranquecimento vai tornando-os invisíveis. [...] Sabemos que o lado mais dramático do racismo é a sua negação da pessoa. [...] O racismo se constitui pelo processo de tornar o outro *invisível*.”. Durante sua vida, Cruz e Sousa gravitou entre o visível e o invisível, pois “não havia uma sociedade disposta a reconhecê-lo, a sua capacidade e o seu talento, independente de sua cor”, enfatiza.

Ainda com a contribuição de Ilka Leite, é certo que “Cruz e Sousa escreveu [...] numa militância solitária que o conduziu sobretudo e mais do que tudo, ao papel de *precursor*. Vendo sua obra como produto desta luta, podemos dizer que foram suas poesias, suas pautas jornalísticas que o tornaram *visível*.” Portanto, conclui a pesquisadora, “Cruz e Sousa é precursor na luta por uma cidadania plena para os negros de seu país. Foi em sua época uma voz solitária, angustiada, às vezes desesperada. Sua escrita, contudo, irá lhe permitir distanciar olhar sua sociedade e a si – e estranhá-la para melhor [vivê-la/vê-la]”.

⁶ In: SOARES, Iaponan e MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Cruz e Sousa: No centenário de Broquéis e Missal**. Florianópolis: UFSC, 1994.

É necessário esclarecer, finalmente, que o uso eventual de maiúsculas neste trabalho segue o estilo simbolista que ressalta o absoluto da substância. Portanto, o Mundo, o Sol, o Mal, as Visões, o Estético, a Terra e o Mar, tudo, enfim, que aqui for grafado com inicial maiúscula, segue a mesma temática simbolista de ênfase e de amplitude, sob a tutela silenciosa do Poeta Negro.

CAPÍTULO I

LITERATURA E SOCIEDADE

Ainda no final do século XIX, começou-se timidamente a dissertar sobre o escritor Cruz e Sousa, primeiramente sobre o fatídico momento da morte, a situação de penúria dos seus últimos momentos, relegando a obra a comentários genéricos. Gradativamente, o trabalho da crítica sobre a obra foi assumindo proporções tão grandiosas quanto o horizonte que podemos vislumbrar nos dias atuais. A obra **Coleção Fortuna Crítica 4** (1979), organizada por Afrânio Coutinho, reúne grande parte desse material.

Inicialmente, é demonstrada aqui a relação que há entre a vida de Cruz e Sousa e a sua obra, bem como o conseqüente impacto dessa confluência no processo de formação da Literatura Brasileira em sua dimensão social, além das tensões geradas pelo fazer poético e literário do artista em suas experiências tangíveis. Para tanto, serão trazidos conceitos teóricos de Antonio Candido impressos na obra **Literatura e Sociedade**, a qual trata da intersecção entre literatura e sociedade, bem como os de Davi Arrigucci Júnior com sua leitura acerca do fazer poético na obra **Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira**. Da mesma forma, esses pensamentos teóricos demonstrarão a relação da trajetória pessoal e artística de Cruz e Sousa como precursor do Modernismo brasileiro.

Essa interação é necessária para que se possa evidenciar como o poeta se relaciona com sua arte e com o mundo real, e de que forma ocorre a “transformação da sociedade em texto”, conforme Candido (2000) procurou demonstrar. Por extensão, e restringindo-nos ao mesmo recorte histórico em que Cruz e Sousa constituiu sua biografia, a literatura brasileira também teve seu momento de criação, de formação, já que foram introduzidos novos estilos, novo vocabulário e uma nova estética finissecular, capazes de influenciar os rumos da literatura do século XX.

Da mesma forma, este capítulo se ocupará em dar sustentação teórica à forte presença do poema em prosa neste estudo, considerando tratar-se de uma modalidade de escrita amplamente explorada por Cruz e Sousa em obras como **Missal, Evocações e Outras Evocações**, dividindo a opinião da crítica especializada. Destaca-se a pesquisa do professor Antônio Donizeti Pires, **Pela volúpia do vago: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira**, que dará importante suporte ao fim proposto. Da mesma forma, o próprio Cruz e Sousa, no texto “Intuições”, expõe sua visão acerca das várias modalidades de expressão, incluindo-se a opção pelo poema em prosa.

1.1 Cruz e Sousa: fundamentos e ressonâncias

Conforme o crítico Álvaro Cardoso Gomes (1994), a arte do Simbolismo é, por excelência, a arte da evocação. A sugestão induz e evoca sem revelar o todo do objeto. O autor simbolista trabalha a subjetividade, a alusão e os conceitos deformados: modifica a definição do real na medida em que o mundo objetivo cede lugar ao subjetivo. O Simbolismo fixa-se no que transcende, no que vai além do sujeito para algo fora dele, ultrapassando os limites da experiência possível. Aborda o insólito, o bizarro, o inefável, o absurdo, o mítico e o místico, o hermético, a religiosidade (um ser superior: Deus e/ou Diabo). Nesse contexto, há um mundo sobrenatural, que pouco se distingue do real/natural, no qual surgem sentimentos e sensações antagônicos, de pólos contrários.

Nas artes, o movimento simbolista parte do relacionamento expressivo dos elementos sensíveis (cores, sons, formas, linhas, volumes, planos, dimensões, perspectivas) que caracterizam a beleza e a harmonia (não necessariamente o belo em sua concepção clássica). Utiliza-se da musicalidade, do cromatismo e das sinestésias. Prende-se aos contrastes: Deus/Homem; Criador/Criatura; Vivo/Obscuro; Bem/Mal; Sublime/Grotesco. Para Teles (1994, p.25), “[...] a musicalidade simbolista, apesar de toda a preocupação religiosa, está fundada na expressão, quer dizer, na linguagem e na retórica, na maneira de trabalhar artisticamente o poema”.

A inversão da ordem natural das coisas, como o ato cronológico de nascer e de morrer, causa estranhamento ao simbolista: quem nasce antes deveria morrer primeiro. A morte, por conseguinte, passa a ser premeditada, como desejo mórbido de transcendência.

O símbolo, para o simbolista, está associado àquilo que, por meio de uma palavra ou imagem, possa remetê-lo ao desconhecido ou que possa despertá-lo para um determinado e elevado estado espiritual. Como o simbolista deseja encontrar a harmonia entre o material e o espiritual aqui na Terra, as teorias sobre as “correspondências”, de Baudelaire, bem como as definições de “sinestésias” e “musicalidade”, convergem para o atingimento desse objetivo de unidade entre o “real” e o “ideal”. É, também, marca do simbolista querer relacionar o visível e o oculto na busca de “conhecer o desconhecido”, configurando, assim, um novo símbolo para as “correspondências”. De acordo com Teles (1994: p.25),

Sendo o universo concebido como um conjunto de símbolos e sendo estes os alicerces da religião e da Arte, cabe ao poeta encontrar as significações simbólicas que se escondem no íntimo das coisas, procurando revelar o “irrevelável”, o que, por muito simples, passa invisível pelos olhos dos homens. Assim, a poesia é vista como uma forma de explicação do mundo e o símbolo como uma síntese de todas as manifestações da unidade essencial do homem e do mundo.

Conforme Gomes (1994, p.18), as “sinestésias”, marcadas pela abstração do pensamento, buscam representar o instante da percepção de um objeto. Mas, para isso, o simbolista tem de abdicar dos seus acessos de inteligência e de razão, as quais tendem a separar as sensações em blocos distintos, inviabilizando o perfeito estado sinestésico. A “musicalidade”, por seu turno, vem para embalar a arte das sensações subjetivas. Tanto a forma como o conteúdo da música são subjetivos, muito embora o seu propósito de comunicar a interioridade e de sugerir o preenchimento das suas lacunas seja alcançado. De acordo com Gomes (1994, p.23-24), é por meio da sonoridade que a música exprime estados de alma e nos coloca diante do símbolo caracterizado por “estado de espírito”. Portanto, entende-se o Simbolismo como sendo um fenômeno literário com características imateriais e etéreas.

O Simbolismo brasileiro, em particular o de Cruz e Sousa, sofreu influência das “Correspondências” do francês Charles Baudelaire⁷, conforme nos antecipa Gomes (1994, p.15). É certo, no entanto, que a saga do poeta francês não tem relação direta com o negro e escravo, visto o adiantado da modernidade presente na Europa em relação ao Brasil, particularmente a França que vive o pós-Revolução Industrial. No entanto, o que une Baudelaire e Cruz e Sousa “é uma poesia de rebeldia e de insurgimento em relação à ordem vigente”⁸. Da mesma forma, “Cruz e Sousa não fala em vida moderna, nem menciona a cidade. Mas sua reivindicação é a mesma de Baudelaire, em seu prefácio: maior possibilidade de criação e de expressão da alma do artista”⁹. Por essa razão é que Cruz e Sousa sentia-se livre para buscar outras formas de expressão, como o “poema em prosa”, a exemplo do que fez Baudelaire. Ambos exploraram a poesia, os sonetos e o poema em prosa - um híbrido poético. Em **Evocações**, pela extensão dos textos, Cruz e Sousa se afasta do estilo mais enxuto de Baudelaire, mas isso não quer dizer que “o farol da obra baudelairiana tenha se apagado para o poeta catarinense. Muitas idéias são comuns. [...] A essência dessa nova forma – o poema em prosa – é idêntica para os dois: a maleabilidade. Um fala em souplesse (termo francês que significava “flexibilidade”, “agilidade”); o outro, em ductibilidade.” Ainda segundo Amaral¹⁰, a maior parte dos textos de Cruz e Sousa são construídos por meio de interpelações e exclamações, as quais giram em torno da obra de Baudelaire. Sobre esse assunto, destaca:

⁷ A biografia de Baudelaire também se torna elucidativa nesta proposta de fundamentar um viés da inspiração artística de Cruz e Sousa. Durante a curta vida, de 9 de abril de 1821 a 31 de agosto de 1867, Charles Baudelaire produziu vasta obra literária composta por poemas, poemas em prosa e a prosa propriamente dita. Era filho do também francês Joseph-François Baudelaire e da britânica Caroline Archimbaut-Defayis. Quando Baudelaire nasceu, seu pai contava com 61 anos de idade (era viúvo e já pai de um filho), e sua mãe, com 26 anos. Bem nascido, Charles Baudelaire começou a sentir o peso da vida real aos seis anos de idade, com a morte do seu pai, em 10 de fevereiro de 1827. Outro tropeço na vida do menino Baudelaire foi o segundo casamento da sua mãe, prematuramente, já em 1828, com o chefe de batalhão militar, Jacques Aupick, futuro tenente-coronel e chefe do Estado-Maior da 7ª Divisão de Lyon. Assim, privado da intimidade com o pai, atormentado pelas desavenças com seu meio-irmão, destituído do amor materno, enquadrado na disciplina militar, imerso na solidão infinita dos internatos de Lyon e de Paris, já é possível desenhar as marcas e amarguras que esse menino-poeta registrará em sua obra como reflexo da trajetória de vida. Assim está estabelecido o suporte do real para o mito baudelairiano. A degeneração pessoal e a produção literária de Baudelaire não tardam, esta última consolidada com a publicação de **As Flores do Mal** (*Les fleurs du mal*), em 1857. Aos 21 anos, requer a herança deixada pelo pai, a qual é gasta com displicência. Na seqüência, é preso, tenta o suicídio, envolve-se com entorpecentes, contrai sífilis, doença que, aliada a outras complicações físicas, leva-o à morte aos 46 anos de idade, em Paris. (Cf. JUNQUEIRA, Ivan Nóbrega. “Calendário Baudelairiano”. In: BAUDELAIRE, Charles. **As flores do Mal**: 1985, p.13-40.)

⁸ AMARAL, Glória Carneiro do. “Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire”. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.).

Travessia 26 – Cruz e Sousa: 1993, p.131 (127-136).

⁹ *Idem*, p.130 (127-136).

¹⁰ *Idem*, p.134 (127-136).

A primeira interpelação diz respeito à “rara”, escrupulosa psicose de som, cor e aroma. Ou seja: estamos face à sucessão que compõe o antológico verso das “Correspondências”, “les parfums, les couleurs et les sons se répondent”. A obra poética de Cruz e Sousa, na qual encontramos diversos exemplos das correspondências, mostra a importância que lhes atribuiu o poeta catarinense. Descrevendo a música, os aromas e os sabores que capta na poesia de Baudelaire, utiliza-se de verbos como beber, devorar, gozar, ver, sentir, perceber, experimentar, que reforçam uma abordagem sensorialista.

Outra relação entre Cruz e Sousa e Baudelaire é a presença do satanismo em suas construções. Esse alinhamento tem por objetivo fazer com que seus protestos contra a ordem social, a moral e a religião sejam ouvidos. Surge, então, o *satanismo literário*, destinado a demonstrar que *o mal, conservando seus aspectos violentos, é dialeticamente necessário à manifestação e ao triunfo do bem*¹¹.

Montenegro (1988, p.76) afirma que “Baudelaire, cada dia, descia aos infernos através das trevas para adquirir forças, sem horror, pois considerava o Diabo um sábio químico perito em encantamentos e magias.”. Todo esse encadeamento de forças estranhas foi retratado nas composições do poeta francês por meio de temáticas como a noite, as trevas, a fome (a falta, a carestia), a morte, o inferno, o diabo, consideradas pelo Artista maiores do que ele ou mesmo capazes de provocar a redenção do homem. Assim a crítica se manifesta sobre o assunto¹²:

A noite, para o diabólico Charles, abrandava tudo, mesmo a fome, e apagava tudo, mesmo a vergonha. Quando as trevas caíam, ele exclamava: - Enfim! As trevas refrescavam o espírito sôfrego de repouso. [...] À noite, as trevas quentes e langorosas faziam Baudelaire respirar perfumes exóticos de climas encantadores.

Mais fatalista é o entendimento de Albert Thibaudet¹³ acerca do significado da morte em Baudelaire. Conforme ele, “Um dos ciclos da poesia baudelaireana é a morte. Não é ela uma esperança de paraíso, nem uma queda no inferno. É o fim da jornada.”.

¹¹ TORRES, Marie-Hélène Catherine. “O Satanismo em Cruz e Sousa e Baudelaire”. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Travessia 26 – Cruz e Sousa**: 1993, p.137 (137-142).

¹² *Apud* MONTENEGRO, Abelardo Fernando. “O Satanismo Baudelaireano”. In: **Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista no Brasil**: 1988, p.76-77 (75-82).

¹³ *Idem*, p.78 (75-82).

Outro tema recorrente em Baudelaire é a evasão, a qual também poderia ocorrer por meio da cabalística morte. No entanto, um pouco mais ameno do que o extermínio absoluto do ser sobre a Terra, Montenegro (1988, p.76) nos diz que “A evasão, em Baudelaire, processa-se pelo sono, pelo sonho, pela viagem ou pela morte. Em geral, ele se sentia livre à noite, em plenas trevas.”. Cruz e Sousa, por sua vez, em textos como “O Homem Dormindo” e “O Sonho do Idiota”, adiante analisados, também recorre ao sonho e ao sono para expressar a fuga do sujeito do mundo real.

Para Benjamin Fondane¹⁴, “A grande novidade da poesia baudelairiana reside na consciência que Baudelaire tem da irrealdade da evasão; é a consciência que ele tem do artificial que é *Artificial*. Sabe que os caminhos que nos propõe não nos conduzem a parte alguma.”. Sobre o tema, complementa:

O culto da arte pela arte não é, em Baudelaire, uma evasão, uma fuga fácil, uma purificação levada a bom termo de seu triste eu; mas uma terrível luta empreendida sem esperança, sem ilusões, desesperadamente contra o abismo – a única coisa que ele execra, mas que considera Real.

Charles Baudelaire e Cruz e Sousa ainda convergem quando o assunto é poder. Enquanto o primeiro aspirava a um poderio mais contraventor a qualquer preço, o segundo almejava um poder libertador e artístico, também sem mensurar os custos dessa empreitada. Conforme Montenegro,

Baudelaire tinha verdadeira sede de poder. Descia aos infernos e subia além das esferas celestes a fim de purificar-se por meio do fogo e da luz. Nas suas orações, estava sempre a pedir forças, recorrendo aos amuletos. A oração representava uma operação mágica. Pedia à Morte que inoculasse seu veneno a fim de reconfortá-lo. (p.80).

O poeta negro [também] tinha ânsia de poder. Desejava subir e brilhar. Repellido, entretanto, pela sociedade branca, encontrava, num desejo de desforra, os remédios e os filtros baudelairianos. Desceu, então, aos abismos e voltou de posse de vidros policrômicos, mágicos, que lhe fizeram ver a vida em sua plena beleza. (p.81).

Ainda seguindo o pensamento de Montenegro, a noite pode trazer ventura, é capaz de ser branca e de desencadear a Arte; já a treva é arte do Demônio e só traz desgraça, conservando-se, imutavelmente, negra. Para o crítico, “diabolicamente, a noite [para Baudelaire] enviava as suas trevas dentro das quais se ocultavam gnomos e vampiros.

¹⁴ *Apud* MONTENEGRO, Abelardo Fernando. “O Satanismo Baudelairiano”. *In: Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista no Brasil*: 1988, p.78 (75-82)

E era de uma noite infernal, africana, da cor de sua raça, que Cruz e Sousa, sonambúlica e esteticamente, arrancava as suas criações cerebrinas”. Da mesma forma, “Cruz e Sousa via na angústia de Baudelaire a sua própria angústia”. Por meio do texto “No Inferno”¹⁵, Cruz e Sousa, além de clarificar sua aderência aos temas baudelairianos, exorta exaustivamente o nome do poeta francês, até mesmo na expectativa de dialogar com o já morto Charles Baudelaire:

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

Acerca do suposto diálogo que Cruz e Sousa aspirava manter com Baudelaire, o poeta catarinense estava certo de que o concretizava em outro excerto de “No Inferno”:

E eu, então, murmurei-lhe, 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! Onde está aquela rara, escrupulosa psicose de som, de cor, de aroma, de sensibilidade; a febre selvagem daqueles bravios e demoníacos cataclismos mentais; aquela infinita e arrebatadora Nevrose, aquela espiritual doença que te enervava e dilacerava? Onde está ela? Os tesouros d’ouro e diamante, as pedrarias e marchetarias do Ganges, as púrpuras e estrelas dos firmamentos indianos, que tu nababescamente possuístes, onde estão agora?

A invocação e exaltação ao nome de Baudelaire ficam para o final. Porém, já está claro para Cruz e Sousa que Baudelaire morrera, traduzido por “Vencido!”, “Agora que estás livre, purificado pela Morte”:

Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Ó Baudelaire! Augusto e tenebroso Vencido! Inolvidável Fidalgo de sonhos de imperecíveis elixires! Soberano Exilado do Oriente e do Letes! Três vezes com dolência clamado pelas fanfarras plangentes e saudosas da minha Evocação! Agora que estás livre, purificado pela Morte, das argilas pecadoras, eu vejo sempre o teu Espírito errar, como veemente sensação luminosa, na Aleluia fúlgida dos Astros, nas pompas e chamas do Setentrião, talvez ainda sonhando, nos êxtases apaixonados do Sonho ...

¹⁵ **Evocações.** In: “Obra Completa”: 2000, p.607-610.

Cabem, ainda, algumas descrições físicas de Baudelaire, apesar de os dois poetas nunca terem se conhecido. O contato que Cruz e Sousa teve com o autor de **As Flores do Mal**, além da obra, foi somente por meio de imagens, copiadas ou fotografadas, pois, quando o poeta francês morreu, Cruz e Sousa contava com 5 anos e nove meses. Ao narrar a aparência de Baudelaire, surge o adjetivo “branca”, em oposição à pigmentação da pele do próprio Poeta Negro:

E a singular figura de Baudelaire, alta, branca, fecundada nas virgens florescências da Originalidade, continuava em silêncio, impassível, dolorosamente perdida e eternizada nas Abstrações supremas ...

Conforme Jean Fréville¹⁶, “A literatura de um país só exerce uma verdadeira influência sobre a literatura de outro país quando tais países se encontram em condições econômicas e sociais similares”. Assim, como as condições econômicas e sociais do Brasil e da França eram e são muito diferentes, Montenegro (1988, p.187) entende que “o nosso movimento simbolista não teve significação prática imediata, revestindo-se, apenas, de caráter puramente literário”. Não podemos ignorar, no entanto, que a cultura de um país dominante tem sido imposta aos países sub-desenvolvidos ou em desenvolvimento. Já a propagação interna do Simbolismo, conforme Peregrino Júnior¹⁷, teve quatro áreas de influência: paranaense, metropolitana, mineira e a área da segunda geração simbolista.

Outros autores estrangeiros, no entanto, bem como suas respectivas teorias, também deixaram marcas na história simbolista brasileira, tais como: Rimbaud (a vidência), Mallarmé (música e sugestão), Verlaine (a arte poética), Valéry (a essência da poesia), Edgar Allan Poe (o sobrenatural) e Oscar Wilde (o insólito, a ousadia). Naturalmente que, mesmo absorvendo algumas dessas tendências européias, em solo brasileiro são adicionados outros ingredientes não visíveis nas fontes estrangeiras, como a condição de país colonizado em plena escravidão, fazendo com que o simbolismo aqui produzido ofereça sua genuína e simbólica especificidade nacional.

¹⁶ *Apud* MONTENEGRO, Abelardo Fernando. “Expansão do Movimento Simbolista”. In: **Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista no Brasil**: 1988, p.187 (184-188).

¹⁷ *Idem*.

Teles (1994, p.29), por sua vez, destaca que “a grande influência na poesia de Cruz e Sousa vem de duas fontes brasileiras: de Castro Alves, algumas vezes mencionado [nas produções do poeta do Desterro], e Olavo Bilac, que aparece no corte de alguns alexandrinos e em certas imagens [...]”, mas reconhece que “[...] o seu gosto retórico e estilístico se formou na leitura dos grandes simbolistas europeus”. Lembra, ainda, o crítico, que “desde cedo ele [Cruz e Sousa] sentiu que o modelo romântico de Castro Alves e o parnasiano de Olavo Bilac não se afinavam com a sua sensibilidade, com os timbres de sua emoção que aspirava abrir-se para outras imensidades” (p.61).

Segundo Pires (2002, p.247), a transposição do Simbolismo para o Modernismo ocorre primeiramente com o confronto entre *símbolo* (século XIX) e *alegoria* (século XX), os quais, cada um em sua época, foram transformados em categorias literárias. Em sua pesquisa, consta a teoria de Goethe sobre o tema, citada por Dante Tringali na **Introdução à retórica** (1988, p.142): “o simbólico não só qualifica a arte, mas também mede o valor. A alegoria pertence a outro plano [da filosofia, da ciência], apenas ilustra um conceito através de uma ficção.”.

Assim, Pires conclui que o símbolo representa uma busca ideal e espiritual de unidade e coesão, embasado na teoria das correspondências de Baudelaire. No entanto, diz que essa concepção é negada pela alegoria, a qual está calcada no real fragmentado (corroído pela ironia), encontrando sua melhor expressão na arte de vanguarda, que marca a modernidade do século XX. Conforme Herrmann Cohen, citado por Walter Benjamin¹⁸, a ambigüidade e a polissemia são traços fundamentais da *alegoria* pela riqueza de significações, contrapondo-se com a pureza e a unidade de sentido do *símbolo*.

¹⁸ Apud PIRES, 2002, p.248-249.

Pires (2002, p.250-251) concorda, ainda, com o pensamento do crítico José Guilherme Merquior expresso em **De Anchieta a Euclides**. De forma geral, trata-se da transformação do *símbolo* (enquanto busca ideal, de união analógica) em *alegoria* (enquanto jogo, rasura, fragmentação e consciência da perda da aura e da unidade). Assim, Pires vê clarificada a questão do verso harmônico em Cruz e Sousa (um simbolista encharcado de espiritualidade e crença na teoria das correspondências) e em Mário de Andrade (um modernista conscientemente dividido). Ainda há uma recorrência a Merquior para frisar que a passagem do Simbolismo ao Modernismo na maioria das literaturas ocidentais se deu “em termos de conquistas técnicas, [da] consciência artesanal da linguagem e [da] autonomia da criação literária”.

Davi Arrigucci Júnior, ao analisar a poesia de Manuel Bandeira, diz que “as raízes da lírica moderna” encontram solo fértil na concepção simbolista atribuída à poesia, além de possuir “estreita liga de Parnasianismo e Simbolismo”.

Assim, tampouco a atitude do Eu lírico ou o tratamento temático parecem escapar do esperado dentro da mesma tradição da poesia finissecular, **com sua estreita liga de Parnasianismo e Simbolismo**, que no Brasil se dá desde a implantação desses estilos, persistindo na continuidade da penumbra pós-simbolista. Mas, apesar da conhecida tenuidade da experiência simbolista entre nós, é evidente em Bandeira, conforme se verifica aqui, a predominância do Simbolismo e de sua concepção fundamental da poesia, **de que saem as raízes da lírica moderna**. O poder de sugestão da linguagem, sua capacidade de alusão ambígua – condição essencial da poesia nessa perspectiva -, aparece, em ‘Alumbramento’, apoiado na melodia que induz e nas imagens que dão forma à *visão*, unindo imaginação e sensibilidade [...]. No caso, uma melodia que se interrompe e se reata, conduzindo, pela suspensão do som, às imagens visionárias: sonoridade fundida na visualidade. Música imaginária, que suspende para a visão dos céus. (Arrigucci: 2003, p.148). [negritos meus]

Em outro trecho da crítica, referindo-se ao poema “Alumbramento”, de Bandeira (p.146), Arrigucci destaca outros traços da influência simbolista na modernidade de 1922:

[...] ao se buscar, ao longo do poema, correspondências que permitam uma linha corrente de leitura, logo se percebe uma série de outros termos semelhantes ao primeiro pelo traço visual, **além de aparentados a ele pela filiação à tradição comum do Simbolismo** ou ainda, em menor número, próximos dele pelo gosto parnasiano do vocábulo classicizante, nobre e pouco usual. (Arrigucci: 2003, p.149). [negrito meu]

Conforme Arrigucci (2003, p.166), algumas características simbolistas, como musicalidade e sonho, também estão presentes na poesia de Bandeira: “Música e sonho, com seu poder encantatório, parecem guardar ainda vibrantes no poema os **ecos das origens simbolistas** de [Manuel] Bandeira e, através delas, da primitiva fonte romântica”. [negrito meu]

Na obra **Outros achados e perdidos**¹⁹, Arrigucci questiona a leitura que o crítico francês Roger Bastide faz de Cruz e Sousa, a qual, segundo ele, torna-se prejudicada pelo “[...] reducionismo sociológico, nem sempre capaz de demonstrar a pertinência estética do social para a compreensão da estrutura poética.”. Em contrapartida, reconhece o valor da crítica de Bastide, principalmente pela “[...] interpretação mais penetrante e completa que se fez de Cruz e Sousa, revelando o que sua poesia tem de fundamental, particular e original no quadro desse movimento [Simbolista], **decisivo para os rumos que tomaria nossa lírica moderna**, como se pode comprovar pela linha de continuidade que, partindo dele, vai dar em Augusto dos Anjos e, mais tarde, em Manuel Bandeira.” [negrito meu]

Conforme Teles (1994, p.56), “em 1924, numa carta a Manuel Bandeira, Mário [de Andrade] diz que foi ‘reacionário contra o simbolismo. Hoje não sou. Não sou mais modernista. Mas sou moderno, como você. **Hoje eu já posso dizer que sou também um descendente do simbolismo. O modernismo evoluciona**’”. [negrito meu]
O crítico Gilberto Teles ainda diz que:

Depois do poeta catarinense chega-se [...] ao *silêncio* [pois “só a fundação de outra aventura na linguagem literária seria possível para a originalidade da nova literatura”]: calam-se os recursos poéticos conhecidos na poesia do século XIX e alguns postos em relevo por Cruz e Sousa vão atuar no gosto literário dos pré-modernistas, como no **Eu** (1912), de Augusto dos Anjos, na poesia tardia de Olavo Bilac (na **Tarde**, de 1919) e até na renovação do aprendizado poético de Manuel Bandeira e de Mário de Andrade (p.19-20).

¹⁹ 1999, p.167.

Pires (2002, p.393), por seu turno, diz que “[...] Cruz e Sousa, em **Evocações**, sob o diapasão simbolista-decadentista-expressionista, [estão] algumas das páginas mais tocantes, terríveis e perturbadoras de nossa literatura: páginas em que a escavação dos meandros inconscientes e do universo onírico, através da análise psicológica e da consciência da Dor metafísica, **revelam porque o poeta é [...] o instaurador da modernidade na literatura brasileira.**” [negrito meu]

Conforme Pedro Vergara em seu livro **A Poesia Moderna Rio-Grandense**, Cruz e Sousa ultrapassou os limites geográficos nacionais e inspirou a obra de Leopoldo Lugones, tido como o maior poeta moderno da Argentina.²⁰

Montenegro (1988, p.183, 186), por sua vez, diz que “Cruz e Sousa é exaltado pelo movimento renascentista católico e pela corrente mística do modernismo”, as quais valorizam “o lado noturno da obra do poeta negro”. Essa corrente, destaca o autor, “encontram raízes no simbolismo”. Nesse sentido e para reforçar seu próprio entendimento, Montenegro lembra as palavras de Tristão de Ataíde²¹: “Em 1918, o modernismo sucedeu ao simbolismo como herdeiro legítimo e não como opositor.”.

Assim, vê-se de forma marcante a importância de Cruz e Sousa para a literatura brasileira, extensiva ao Modernismo que o sucedeu. A voz subterrânea do poeta simbolista, a forma revolucionária e livre de expressão artística, a utilização da matéria literária como veículo de acessos e provocações sociais, os gritos solitários do artista provocados pelo encarceramento e aniquilamento do ser humano – só para citar algumas variáveis - representam um caminho de suma importância para a poesia do século XX, razões pelas quais defende-se que o Simbolismo se tornou conexão para o Modernismo, contando com o respaldo da crítica especializada citada.

“Enfim, a poesia [e o poema] em prosa de Cruz e Sousa ajuda[ram] a configurar a nascente [da] modernidade literária brasileira, seja pela temática e pela valorização da liberdade artística, dissolvendo os gêneros literários e os conceitos tradicionais de prosa e poesia [...], seja pela escavação dos conteúdos profundos do Eu.”, conclui Pires (p.431).

Em seu texto, Teles (1994) fez uma aproximação dos poemas “O rebanho” e “Ode ao burguês”, de Mário de Andrade, com o último poema de Cruz e Sousa, “Marche aux flambeaux”. Para Teles, essa aproximação revela algo bem mais sutil do que a apropriação de recursos técnicos como enumeração e métrica. Tratam-se de grandes semelhanças de concepção temática, como a carnavalização (carnaval e bebedeira), bem como toda uma situação de desvairismo. Para Teles (p.59), “o certo é que ‘Marche aux flambeaux’, visto de hoje, **é mesmo o cordão umbilical que liga o simbolismo à linguagem irônica e humorística dos primeiros tempos modernistas**”. [negrito meu]

De acordo com Cassiano Nunes, em seu texto “Cruz e Sousa e o mito do poeta como herói moral”²², o que o torna ímpar na história da poesia brasileira é a expressão cabal, potente, magnífica de um mito²³: o mito do poeta como herói moral, como vítima redentora, como mártir anunciador do triunfo geral da sociedade. De forma didática, Cassiano Nunes complementa:

Na mitologia grega, Prometeu, que, para dar um benefício aos homens, sofre o castigo de Zeus, é a melhor exemplificação do mito a que nos referimos. Jesus Cristo, deus feito homem, que morre para nos salvar, e muitos dos seus seguidores entusiastas, os mártires do cristianismo, também são modelos aproximados desse mito, que parte do conflito e da tortura para findar na apoteose.

No caso de Cruz e Sousa, no entanto, o triunfo e a apoteose alcançados somente se referem à literatura e, mesmo assim, postumamente, considerando que a trajetória da sua vida é trágica, nada diferente do fim que teve. Melhor assim, pois, conforme Kothe²⁴, quanto maior a sua desgraça, tanto maior é a sua grandeza.

²⁰ *Apud* MONTENEGRO, Abelardo Fernando. “A Influência de Cruz e Sousa”. *In: Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista no Brasil*: 1988, p.181 (179-184).

²¹ *Idem*. “Expansão do Movimento Simbolista”, p.186 (184-188).

²² *In:* MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Travessia 26 – Cruz e Sousa*: 1993, p.26.

²³ Segundo o dicionário Houaiss (2001, p.1936), há várias denominações para Mito, dentre as quais destacam-se: “relato fantástico de tradição oral, geralmente protagonizado por seres que encarnam, sob forma simbólica, as forças da natureza e os aspectos gerais da condição humana”; e “representação de fatos e/ou personagens históricos, freqüentemente deformados, amplificados através do imaginário coletivo e de longas tradições literárias, orais ou escritas”.

²⁴ *Apud* NUNES, Cassiano. “Cruz e Sousa e o Mito do Poeta como Herói Moral”. *In:* MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Travessia 26 – Cruz e Sousa*: 1993, p.27.

Assim sobreviveu o poeta, sobrecarregado pelas tintas negras e pesadas do preconceito, acorrentado aos grilhões da escravidão, sentindo a carestia do “pão-nosso de cada dia”²⁵, tendo o talento esvaído entremeio ao mero emprego de arquivista, bem como a própria vida desperdiçada pelo desregramento de conduta. Assim a dor se torna maior. Maior, também, a extensão da arte por ele produzida. Portanto, dor e sofrimento não lhe faltaram. Conforme Raul Brandão²⁶, “a dor era sempre necessária para se produzir alguma coisa de belo”. E sentencia: “O sofrimento cria”.

O mito está presente em toda a obra de Cruz e Sousa, tanto o mitomístico como o mito do herói trágico. É recorrente em suas composições a presença de personagens mitológicos, geralmente a quem são atribuídos feitos gloriosos, sobre-humanos, sempre contrapondo-se às limitações naturais do homem comum. A realidade de Cruz e Sousa é a de quem vive e respira o próprio mito, representado por meio da arte.

De forma geral, é peculiar ao artista criar e viver o seu mito, sempre na expectativa de aproximar-se do divino na figura de deuses ou semi-deuses. Esses iluminados seres prostram-se diante do mundo com reconhecida superioridade, tanto artística como de visionários, firmando-se não como homens comuns simplesmente, mas como quem está protegido pela vida eterna aqui na Terra, ou mesmo pela idealizada capacidade de ser maior do que a morte. Conforme Sobral (2001, p.16), há, na verdade, apenas o desejo de o Artista vencer a morte. No entanto, sua eternidade terrena é vivenciada pela perpetuação da obra produzida, já que o corpo, como exemplo de matéria natural, morre. Para Cruz e Sousa, essa consciência de infinitas impossibilidades, de barreiras absolutamente intransponíveis entre o real e o ideal, gera a instabilidade permanente do seu espírito, traz a dor e a resignação, as quais são traduzidas em arte.

²⁵ Excerto da oração do “Pai Nosso”. Disponível: <http://www.presbiteros.com.br>, capturado em 22 de fevereiro de 2005.

²⁶ *Apud* GOMES, Álvaro Cardoso. “A Beleza e a Dor”. In: **A Estética Simbolista**: 1994, p.144-146.

Na atualidade, entende-se o mito como algo que não é explicável simplesmente à luz da razão, o que nos impulsiona a sair em defesa de uma conceituação de mito associada ao divino, ao sagrado, ao sublime, desde que seja facultado ao homem comum poder comungar desses acessos e desse entendimento. Apesar de o mundo estar desacreditado, repleto de ceticismo, a atmosfera do sagrado, do espiritual, do sobrenatural vagueia pacientemente sob o sol à procura de olhares mais sensíveis (o olhar do Artista, do Iluminado homem comum), de olfatos mais aguçados, de tato mais delicado, de paladar mais doce, a tal ponto de poder server todas essas essências com mais nobreza e completude.

Sobre o entendimento contemporâneo do mito, bem como do ceticismo humano no mundo moderno mencionados acima, Sobral (2001, p.11) diz que o mito “pertence a um cosmo simbólico que ainda não é o nosso, de homens modernos vivendo num mundo dessacralizado”. Mesmo assim, considerando que “o mito [...] cria as possibilidades de existência em todos os níveis”, cabe ao Iluminado Artista decifrar o enigma, desmistificar e traduzir o símbolo e promover a interação entre a Terra e o Céu (Sobral, 2001, p.25). Será visto posteriormente como se dá a circularidade cultural desse mito no capítulo III deste trabalho.

1.2 Literatura e sociedade: uma leitura

Literatura e Sociedade (Candido, 2000) proporciona uma reflexão acurada da dimensão estética da literatura, mantendo as suas implicações sociais como foco principal. O autor destaca algumas modalidades de estudo sociológico, como as relações entre: a literatura, o gênero, o período e as condições sociais; o texto como espelho da sociedade; a ação recíproca (obra/público); o estatuto social do escritor; a função política (obra/escritor); as origens da literatura. Para Antonio Candido, por conseguinte, o esquema teórico que sustenta o seu conceito de literatura subentende a articulação e interação permanentes da tríade obra, autor e público, os quais conferem sentido uns aos outros, conceito que permeará as análises da obra de Cruz e Sousa na seqüência deste trabalho.

No “Prefácio à terceira edição” de **Literatura e Sociedade**, Candido diz que procurou focalizar vários níveis de correlação entre literatura e sociedade, sejam eles convencionais ou mais acentuados, mas evitou o que chamou de ponto de vista “paralelístico”. Para ele, essa visão paralelística é um caminho limitado, pois consiste em segregar os aspectos sociais e sua ocorrência nas obras, o que acaba por impedir que se chegue ao conhecimento de uma efetiva interpretação.

Dentro de **Literatura e Sociedade**, o autor destaca textos que, segundo ele, tratam do problema fundamental para a análise literária, qual seja: “averiguar como a realidade social se transforma em componente de uma estrutura literária, a ponto de ela poder ser estudada em si mesma; e como só o conhecimento desta estrutura permite compreender a função que a obra exerce.”. Ressalta, ainda, que sua preocupação é de “acentuar o relevo especial que deve ser dado à estrutura, como momento de uma realidade mais complexa, cujo conhecimento adequado não dispensa o estudo da circunstância onde mergulha a obra, nem da sua função.”, mas não teve a intenção de fazer uma análise estruturalista no estudo da literatura.

O pensamento de Candido, especificamente quanto ao processo de formação da literatura brasileira, foi sintetizado pelo próprio autor em entrevistas datadas de 06 de junho e 30 de setembro de 1996, reunidas em livro por Jackson (2002), conforme abaixo²⁷:

Só compreendo a crítica de uma obra quando ela é realmente estética. Portanto, meu esforço desde o começo foi saber como é que o meio social e os traços que caracterizam a sociedade se manifestam na obra não como tema, mas como fatura; de que modo aquilo que está na sociedade se torna uma coisa totalmente diferente, que é o texto literário. É o que eu chamo processo de *redução estrutural*, cabendo ao crítico averiguar como a realidade é reduzida ao estado de estrutura literária. Como, por exemplo, a família na sociedade se torna a família dentro de um romance, o que é completamente diferente. [...] A tônica é sempre a mesma: demonstrar efetivamente, por meio da análise, [...] de que maneira a realidade social ou psicológica se transforma em estrutura literária. [...] No que se refere à poesia, [...] o importante é a elaboração de uma estrutura em que todos os dados da personalidade e da sociedade são sublimados de tal maneira pelo trabalho criador, que se tornam uma realidade praticamente autônoma.

²⁷ p. 126-127 (125-175).

Ainda para enfatizar um imprescindível respaldo teórico, essa idéia se confirma em outro excerto da entrevista de Candido²⁸:

Sempre tive interesse pela reação da literatura com certos condicionantes sociais, [...] o que chamo de processo de *redução estrutural*. Trata-se de averiguar como os estímulos que vêm da personalidade e da sociedade estão presentes na obra, não como documento, mas como criação, porque na passagem da realidade para a obra, há uma transformação. O que me interessa é o que acontece quando o escritor pega um dado da sociedade e o transforma em algo autônomo, que tem existência no livro, não na sociedade. [...] Nesse processo, o real transforma-se em estrutura literária. É um processo de redução, você reduz a multiplicidade do real a uma certa simplicidade. A obra de arte é muito mais simples do que a realidade.

Sobre a relação obra de arte e realidade, Candido (2000, p.5) diz que “[...] antes, procurava-se mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade.”. Em seguida, conclui que “[...] a matéria de uma obra é secundária, e que sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamentos, sobretudo social [...]”. Diante desse paradoxo, o autor entende que a análise estética precede quaisquer outras considerações, até mesmo o vínculo entre a obra e o ambiente.

Avançando até a atualidade, o autor está certo de que “[...] a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos [social], quanto o outro [interno, com visão estética], norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo.” (Candido: 2000, p.6). É dessa forma que o social vem para dentro da estrutura literária, com o fim específico de simplesmente influenciá-la. Conseqüentemente, “[...] o que se busca é uma interpretação estética que possa assimilar a dimensão social como fator de arte. Assim, leva-se em conta o elemento social como fator da própria construção artística [...]” (2000, p.8).

²⁸ p. 169 (125-175).

Ao contrário do que afirmava a crítica determinista, a qual anulava a individualidade da obra, o que se quer atualmente é levar o ponto de vista sintético à intimidade da interpretação, tornando-a única. Essa é a razão pela qual Candido afirma que “[...] os elementos de ordem social [são] filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra.” (2000, p.15).

Antonio Candido lembra as palavras de Sainte-Beuve, reproduzidas por René Bady, em uma tentativa de clarificar as relações entre o artista e o meio: “O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade.” (2000, p.15).

Nesse processo de criação literária, Candido diz que o padrão social ou o ponto de vista preponderante em alguns estudos (sejam filosóficos ou sociais) foi, até quase os dias atuais, o do “adulto, branco e civilizado”, o qual, valendo-se de um subjetivo crivo deformante, “reduz à sua própria realidade a realidade dos outros”. Nesse sentido, Candido lembra que Rousseau discerniu que “o menino não é um adulto em miniatura, mas um ser com problemas peculiares, devendo o adulto esforçar-se por compreendê-lo em função de tais problemas, não dos seus próprios”. A partir disso, busca-se “fugir ao erro de considerar a criança um modelo reduzido, que deve ser ajustado o mais depressa possível às normas da gente grande”. O autor conclui dizendo que “a criação literária corresponde a certas necessidades de representação do mundo, às vezes como preâmbulo a uma *práxis* socialmente condicionada. Mas isso só se torna possível graças a uma redução ao gratuito, ao teoricamente incondicionado, que dá ingresso ao mundo da *ilusão* e se transforma dialeticamente em algo empenhado, na medida em que suscita uma visão do mundo.” (2000, p.37 e 49).

Destacamos, ainda, por pertinente ao desenvolvimento do presente trabalho, o pensamento de Candido quanto à relação entre a estrutura literária e a função histórica ou social de uma obra. Conforme ele, a função histórica depende da estrutura literária, a qual “[...] repousa sobre a organização formal de certas representações mentais, condicionadas pela sociedade em que a obra foi escrita”.

Sugere o autor que “devemos levar em conta [...] um nível de realidade e um nível de elaboração da realidade; e também a diferença de perspectiva dos contemporâneos da obra, inclusive o próprio autor, e a da posteridade que ela suscita, determinando variações históricas de função numa estrutura que permanece esteticamente invariável. Em face da ordem formal que o autor estabeleceu para a sua matéria, as circunstâncias vão propiciando maneiras diferentes de interpretar, que constituem o destino da obra no tempo.” (2000, p.153).

Davi Arrigucci Júnior (2003), por sua vez, também focaliza o processo de transformação da “vida” em “matéria literária”. E vai além: diz a maneira pela qual esse fenômeno ocorre; ou seja, por meio de “uma afinidade profunda entre o poeta e o aspecto da realidade próxima a que se liga”. Sobre o assunto, o autor complementa dizendo que:

O processo de passagem, delicado e sutil, de um dado factual para a esfera lírica supõe uma afinidade profunda entre o poeta e o aspecto da realidade próxima a que se liga, para que se produza uma escolha tão significativa e ao mesmo tempo tão pessoal e íntima. Mas supõe também o reconhecimento da potencialidade literária da circunstância real, de onde se tira o elemento incorporado à construção poética. Isto decerto implica um modo de conceber a literatura que tende a ir além da mera escolha individual e é em parte determinado pelo momento histórico e pelos rumos gerais da produção literária do tempo. No caso, esse modo de conceber a literatura não se desprende da direção tomada pela literatura brasileira durante o Modernismo. Uma das características fundamentais do período modernista, quando se define, afirma e enriquece extraordinariamente a obra de [Manuel] Bandeira [...], é que *a vida de relação, tal como se mostrava no dia-a-dia, se torna matéria literária*. (p.52-53)

Arrigucci continua com essa abordagem destacando que “[a] aderência do escritor a temas de sua realidade imediata e do mais *humilde cotidiano*, como disse certa vez Bandeira, significa [...] uma conquista de liberdade de criação, com relação à obrigatoriedade convencional, anteriormente dominante, dos temas considerados de antemão poéticos.”. Lembra, ainda, que “Mário de Andrade [tinha] nas mãos um assunto apaixonante, quando trata tão gostosamente de sua vida caseira ou dos projetos, opiniões, comportamentos, futricas e fuxicos do grupo modernista ou da vida literária em geral, além da reflexão crítica sobre a arte e seus problemas.”.

No entanto, quando as atenções se voltam para Cruz e Sousa, a “reflexão crítica sobre a arte e seus problemas” é a única aproximação possível entre os dois focos, já que, para o poeta do Desterro, a “vida caseira” e seus “projetos” não tinham o mesmo tom apaixonante do cenário em que o citado modernista viveu. De qualquer forma, o que se quer é respaldar teoricamente o processo que Cruz e Sousa empreendeu e que resultou em sua história literária, tanto pela transformação em texto da sociedade que o viu crescer e transgredir suas intransponíveis regras, como pelo ineditismo no uso de uma linguagem rebuscada e ácida e, ainda, pela opção estética que acabou por inaugurar o movimento simbolista no Brasil.

1.3 Poema em prosa

Para Suzanne Bernard²⁹ (1959), em seu livro **Le Poème en Prose**, o poema em prosa “[...] é um gênero de poesia particular, que se utiliza da prosa ritmada para fins estritamente poéticos e que lhe impõe uma estrutura e uma organização de conjunto, cujas leis devemos descobrir: leis não somente formais, mas profundas, orgânicas, como em todo gênero artístico verdadeiro. Trata-se de um gênero distinto: não um híbrido a meio caminho entre prosa e verso”. Massaud Moisés (2001), inicialmente, não concorda em classificar o poema em prosa como gênero, pois, segundo ele, somente a prosa e a poesia, individualmente, assim poderiam ser definidas. Discorda, também, da afirmação de Suzanne Bernard de que o poema em prosa “não se trata de um híbrido a meio caminho entre prosa e verso”, pois, segundo ele, “se substituíssemos a palavra *verso* por *poesia*, a afirmação claudicaria”, perdendo sua linha de sustentação teórica.

Ao se falar em poema em prosa, está-se dizendo que determinada obra possui a “forma” de um *poema* (com poesia, lirismo), manifestado na formatação do “gênero” *em prosa* (texto corrido, demarcado por parágrafos). Por essa razão, Moisés (2001: p.349) clarifica que o poema em prosa se tornou de uso corrente no Simbolismo brasileiro, dado o caráter substancialmente poético desse movimento literário.

²⁹ *Apud* MOISÉS: 2001, p.349-352.

O poema em prosa brasileiro, segundo Moisés (p.351), segue os moldes iniciados pelo francês Aloysius Bertrand, em 1842. A ele, portanto, é atribuída a paternidade do poema em prosa. Bertrand, por sua vez, era considerado mestre de Charles Baudelaire. Seguindo a linha do seu tutor literário, Baudelaire publica suas primeiras composições na modalidade poema em prosa a partir de 1853. No Brasil, Raul Pompéia foi quem ousou escrever os primeiros textos em poema em prosa, a partir de 1883, mas foi pelas mãos dos simbolistas, mais especificamente Cruz e Sousa, que o poema em prosa ganhou notoriedade, ainda na segunda metade do século XIX. Em solo nacional, o poema em prosa traz em si uma verve revolucionária, contrariando estilos da época e acentuando o poder de persuasão do discurso.

Não se precisa ir tão longe para teorizar e exemplificar o poema em prosa. Basta recorrer ao próprio Cruz e Sousa que, valendo-se de uma didática exemplar (e intertextual), descreve suas impressões acerca dessa modalidade de expressão literária por meio do texto “Intuições”³⁰, também em poema em prosa:

Quanto à prosa, para ligar um fio de palestra que já há dias tivemos e que agora correlaciona-se a estes assuntos, dir-te-ei que a prosa não é qualidade excepcional dos prosadores exclusivos. Para um espírito complexo de Arte, para o verdadeiro Clarividente, para o Poeta, na grande acepção de sensibilidade desse vocábulo, prosa e verso são teclas, órgãos diferentes onde ele fere as suas Idéias e Sonhos. Prosa e verso são simples instrumentos de transmissão do Pensamento. E, quanto a mim, se me fosse dado organizar, criar uma nova forma para essa transmissão, certo de que o teria feito, a fim de dar ainda mais ductibilidade e amplidão ao meu Sonho. Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fosse. Uma Força, um Poder, uma luz, outro Aroma, outra Magia, outro Movimento capaz de veicular e fazer viver e sentir e chorar e rir e cantar e eternizar tudo o que ondeia e turbilhona em vertigens na alma de um artista definitivo, absoluto.

A prosa não pode ser sempre de caráter imutável, impassível diante da flexibilidade nervosa, da aspiração ascendente, da volubilidade irrequieta do Sentimento humano. Não há hoje, nesta Hora alta e suprema dos tempos, fórmulas preestabelecidas e constituídas em códigos para a estrutura da prosa, principalmente quando ela é feita por uma sensibilidade *doentia* e extrema. Há tantas maneiras de fazer cantar a prosa, de a fazer viver, radiar, florir e sangrar, quantas sejam as diversidades dos temperamentos reais e eleitos.

É um caquetismo intelectual ou caviliosidade dos que só produzem verso e dos que só produzem prosa, não perceberem que determinado artista se manifesta igualmente no verso e na prosa, especialmente quando nessa prosa ele consegue traduzir, comunicar com clareza, com profundidade, a sua estesia, a sua idiosincrasia, os seus êxtases, as suas ansiedades íntimas. Pouco importa que essa prosa não guarde regularidades de preceitos, de dogmas, de convenções, que embora partindo às vezes de cérebros até certo ponto livres, são ainda, de certo modo, por certas causas, convenções puras. O que importa é que o artista consiga dizer imperturbavelmente, com a sinceridade dos seus nervos e da sua visão, o que de mais delicado e elevado experimenta (p.585-586).

³⁰ **Evocações.** In: “Obra Completa”: 2000, p.575-594.

Para Cruz e Sousa, o artista pode buscar novas formas de se expressar, podendo ser em prosa, em poesia, as duas ao mesmo tempo, ou nem prosa e nem poesia, dependendo do “espírito complexo da Arte” impregnado na alma do artista, o que é responsável por proporcionar “outro Aroma, outra Magia, outro Movimento” à produção artística. Conforme ele, o prosador não precisa ser um exclusivo criador em prosa; tampouco o poeta, de poesia. Ambos, independentemente da marca, ocupam-se em transmitir um pensamento, um estado de alma, à revelia da forma como o texto é distribuído na folha de papel. Cruz e Sousa deseja ir além da palavra e da forma. Sua arte de prosador e de poeta extrapola a escrita e os aspectos perceptíveis à luz da razão. Tudo é força e poder. Tudo é mágico e carrega essências exóticas.

Conforme Suzanne Bernard³¹, existem duas características primordiais para a existência do “poema em prosa”: brevidade e gratuidade, esta última utilizada no sentido de espontaneidade, de naturalidade. Segundo Amaral³², esses pré-requisitos foram atendidos por Cruz e Sousa em **Missal**, pois os textos são relativamente curtos, de duas a três páginas. No entanto, como à época a tendência à narração e à discussão de problemas estéticos ganhava mais e mais fôlego, essa amplitude discursiva é acentuada em **Evocações**, transformando cada texto em pequenos ensaios estéticos, como é o caso de “Emparedado”, escapando às características propostas por Suzanne Bernard.

Sobre o assunto, a posição defendida nesta pesquisa está alinhada ao pensamento de Pires (2002, p.367-380), descrito em sua pesquisa **Pela volúpia do Vago: O Simbolismo – O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira**. Conforme ele, ainda não há consenso entre os estudiosos acerca do valor dos poemas em prosa de Cruz e Sousa, os quais são “mal assimilados e incompreendidos pela crítica”. Salaria que, “[...] no geral, há certo descaso – e falta de subsídios crítico-teóricos – em relação à poesia em prosa de Cruz e Sousa, vista negativamente como narrativa falhada. Assim, verifica-se que continua em aberto a necessidade de uma análise mais acurada dos poemas em prosa do autor”.

³¹ *Apud* AMARAL, Glória Carneiro do. “Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire”. *In*: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Travessia 26 – Cruz e Sousa**: 1993, p.129 (127-136).

³² “Cruz e Sousa, leitor de Baudelaire”. *In*: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Travessia 26 – Cruz e Sousa**: 1993, p.129 (127-136).

Em sua tese, Pires (2002) reúne o posicionamento de alguns críticos sobre o assunto. De um lado, dentre os que consideram o poema em prosa de Cruz e Sousa menor do que sua poesia estão Sílvio Romero, José Veríssimo, Ronald de Carvalho, Raimundo Magalhães Júnior, Gama Rosa, Alfredo Bosi, dentre outros. Ronald de Carvalho (1922, p.379), na **Pequena história da literatura brasileira**, diz que “A prosa de ficção dos simbolistas, de que **Missal** e as **Evocações**, de Cruz e Sousa, dão bem a medida, é despicienda e de valor duvidoso.” (*apud* Pires, p.369). Wilson Martins, por sua vez, em **Pontos de vista** (1962), afirma que “O prosador, em Cruz e Sousa, é, com grande freqüência, medíocre e menos que medíocre (inclusive em **Missal**): nele, também, o nosso poema em prosa e a nossa prosa poética não atingiram culminâncias sensacionais.” (*apud* Pires, p.370).

Em contrapartida, nomes como Massaud Moisés, Sonia Brayner, Terezinha Tagé, Tristão de Athayde, Ivan Teixeira, Sílvio Castro vêem o poema em prosa de Cruz e Sousa como algo original, típico de quem inventa o seu próprio canto a partir da desconstrução das formas tradicionais, à revelia das normas literárias rígidas. Nestor Vitor, por sua vez, procura agir de forma isenta, avaliando tanto o valor da poesia como do poema em prosa, sem esconder sua preferência pela poesia em versos do Poeta Negro, destaca Pires. A estudiosa Sonia Brayner, em **Labirinto do espaço romanesco** (1979, p.238-239), ao se referir às obras **Missal** e **Evocações**, de Cruz e Sousa, diz que “Seus poemas em prosa são movimentos de re-flexão sobre a negatividade da situação de ‘emparedado’, distanciado para sempre de uma possível unidade com o mundo. A ironia trágica que lhe exaspera a voz poética encontra na construção mais flexível do poema em prosa campo para a violência de sua inspiração torturada. [...] Esta narratividade essencial que tenta captar a linguagem do sonho, da memória e da experiência corresponde a uma *fala* subjetiva sem esquemas preestabelecidos a criar sua própria modulação. [...] Um clima de superexcitação nervosa, de alucinação, de onirismo invade os poemas em prosa de Cruz e Sousa. [...]”.

A título de conclusão, sentencia: “**Nenhuma obra soube tão bem traduzir para a literatura brasileira do final do século XIX o avançado estágio da luta interior que se [travava] na procura de expressão do homem moderno**”. (*apud* Pires, p.371) [negrito meu]

CAPÍTULO II

AS *EVOCÇÕES* DE CRUZ E SOUSA

A estrutura do poema em prosa foi decisiva para se chegar à obra **Evocações**, o que acabou por reunir forma, estilo, temática, profundidade, eloquência. “Evocar” denota religiosidade, fé, esperança, tudo isso vivido e sentido no plural, em tom forte e apelativo, como se o homem estivesse prostrado diante de Deus, de Nossa Senhora e de todos os santos implorando clemência, “gemendo e chorando neste vale de lágrimas³³”. Dessa forma o poeta demonstra extrema ligação às questões religiosas a ponto de considerar sua própria mãe como santa (“Mãe-misericordiosa”), conforme será mostrado na análise do texto “Iniciado”.

A mencionada eloquência é sentida, primeiramente, pela estrutura do poema em prosa, modalidade de escrita que permeia toda a obra **Evocações**. Além dos batimentos sonoros bem compassados, o poema em prosa intensifica o poder de persuasão e de penetração das palavras, bem como torna ensurdecedor os gritos e lamentos de dor do poeta, sem se descuidar da musicalidade e da estética, tão necessárias ao atingimento dos objetivos poéticos da época simbolista. O timbre do poema em prosa guarda o que há de mais cortante. Não menos importante é a musicalidade proporcionada pelos batimentos rítmicos, dentro de cada parágrafo de longa estrutura.

Considera-se **Evocações** o extrato da obra de Cruz e Sousa. Como argumentação, há de se destacar aqui que se tratam de 36 “Evocações”, título pluralizado e eminentemente simbolista pela sugestão que suscita. **Evocações** se encerra em si mesma: possui início (“Iniciado”), desenvolvimento (“Dor Negra” e “Condenado à Morte”) e *gran finale* (“Emparedado”), mostrando a última fase da vida do poeta. É dessa forma que **Evocações** carrega em si um ciclo de vida, com momento certo para nascer e morrer, como se fosse um balanço que Cruz e Sousa fez da sua vida.

³³ Excerto da oração mariana da “Salve Rainha”. Disponível: <http://www.presbiteros.com.br>, capturado em 22 de fevereiro de 2005.

Concluída em 1897, período de extrema penúria depositada nos ombros do poeta, Cruz e Sousa fez de **Evocações** o seu testamento moral como forma de romper as amarras do preconceito assim como são quebrados os padrões formais da poesia.

Sob a ótica de Pires (2002, p.393), alguns dos textos de **Evocações** “[...] são bastante curtos, caracterizando-se melhor como poemas em prosa; outros, verdadeiros contos simbolistas; outros ainda, ensaísticos, delineadores da arte poética cruciana, oferecem variadas reflexões sobre a arte e o artista. No geral, [...] há o aproveitamento estético dos problemas humanos e sociais vividos pelo poeta, ora plenamente consciente do trabalho com a linguagem, da transcendência do Eu e da busca de uma nova forma literária, livre e maleável, que lhe possibilite a expressão de seus conturbados conteúdos psíquicos.”.

Evocações foi publicado em agosto de 1898 por iniciativa de Nestor Vitor e de alguns outros amigos, cinco meses após a morte de Cruz e Sousa, ocorrida em 19 de março daquele ano. É a terceira publicação escrita em poema em prosa, mas a primeira obra do gênero após a inauguração do movimento simbolista no Brasil, marcada por **Broquéis e Missal**, em 1893. À exceção de **Tropos e Fantasias**, obra em prosa publicada em 1885 com a colaboração de Virgílio Várzea, toda a produção de Cruz e Sousa se tornou pública depois de novembro de 1890, período de mudança do poeta para o Rio de Janeiro. É composto por 36 poemas em prosa, hoje acessível dentro de uma linguagem obedecendo aos padrões atuais de grafia, mas ainda é possível visualizar o modo de escrita do final do século XIX a partir de edição *fac-similar*. Narra a trajetória da vida do poeta, desde sua chegada ao Rio de Janeiro até o encaminhamento à morte prematura na estação do Sítio (MG). A estrutura de **Evocações** a aproxima da formatação da Bíblia, abrindo e fechando um ciclo em ambas as obras: de “Iniciado” a “Emparedado”, e do Livro de Gênesis ao do Apocalipse.

“Iniciado”, “Condenado à Morte” e “Emparedado” foram os textos escolhidos para a apresentação de **Evocações**, uma vez que possuem maior representatividade dentro da obra. A análise dessas composições pretende traduzir e avaliar o tom de cada grito simbolicamente pronunciado.

Ao longo deste estudo, outras produções da mesma obra são analisadas, como “Dor Negra”, “O sonho do idiota” e “Um homem dormindo”, os quais também poderiam compor o presente capítulo, mas o propósito é de tão-somente abrir algumas páginas de **Evocações**, sem incorrer na redundância de temas.

2.1 O “Iniciado”

O poema em prosa “Iniciado” é o texto que abre a obra **Evocações**. Sua epígrafe funciona como um resumo bem acabado, antecipando tudo o que a seguiria:

Desolado alquimista da Dor, Artista, tu a depuras, a fluidificas, a espiritualizas, e ela fica para sempre imaculada essência, sacramentando divinamente a tua Obra.

Estruturado em uma seqüência narrativa, o narrador conta a trajetória de um artista. A forma dos verbos grafados na segunda pessoa do singular, tanto no presente do indicativo como no imperativo afirmativo, e dos pronomes de tratamento (“tu”) estabelecem a estética da distância reflexiva: “Vieste peregrinar”; “Vieste da tua paragem”; “Chegas para a Via-Sacra”; “Vens”; “A Arte dominou-te, venceu-te”; “E tu, então, surgirás”; “Condensa, apura, perfectibiliza”.

Como será observado, este poema em prosa é o roteiro de uma longa viagem entre o berço e a batalha, a ignorância e a vaidade, os quais segregavam estilos e comportamentos das regiões sul e sudeste do Brasil do final do século XIX. Os índices descritivos de espaço e tempo e a descrição psicológica desse “outro” (“tu”) levam, no entanto, o leitor a identificar o “tu” ao narrador-autor, que se vela como um personagem no discurso.

Em estilo romântico e em tom nostálgico, descreve a natureza do local do seu próprio nascimento, em Santa Catarina. De acordo com suas palavras, o bucólico cenário natural era seu aliado, como um amigo ou um familiar. Pelo tempo empregado ao verbo vir (pretérito perfeito do indicativo – “vieste”), fica claro que o poeta escreve já do seu destino, o Rio de Janeiro, espaço no qual pôde sentir a aridez do local, bem como o tratamento medieval dispensado pelos nativos da Corte a um forasteiro de pele negra:

“[...] Vieste peregrinar inquieto pelas inóspitas, bárbaras terras do Desconhecido [...]”. A exemplo do que ocorre com os clássicos versos do poema “Violões que Choram” (*Vozes veladas, veludas vozes/Volúpias dos violões, vozes veladas/Vagam nos velhos vórtices velozes/Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas*), Cruz e Sousa registra mais uma seqüência em aliteração: “[...] a verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens [...]”. Da mesma forma, a onomatopéia está presente em “cachoeirar dos rios”, numa tentativa de fazer soar as límpidas águas fluviais.

A mudança para o Rio de Janeiro era o ideal de boa sorte para Cruz e Sousa. A Corte era idealizada como o local em que as coisas aconteciam. Seu “Sonho”, grafado com “S” maiúsculo, torna o objetivo ainda maior: “[...] mergulhar na onda nervosa do Sonho [...]”.

A Via-Sacra é utilizada como uma espécie de sofreguidão, marcando as etapas cumpridas por Cristo, os altos e baixos, até a crucificação. Entendemos o “Vício” tanto como focado na arte, quanto o corporativismo dos artistas cariocas hermeticamente recolhidos em seus guetos, sem possibilidade de acesso a outros iluminados de origem desconhecida.

A cidade de Nossa Senhora do Desterro era o porto seguro para Cruz e Sousa, seu “firmamento”, sua fonte de inspiração e de saúde (proporcionada pela “atmosfera casta e verde”), sua liberdade de expressão e de expansão por meio “dos amplos céus úmidos”.

Conforme o parágrafo transcrito a seguir, já há uma definição do presente e do futuro de Cruz e Sousa no Rio de Janeiro, a partir do momento em que se assume como artista, poeta, iluminado, “imerso completamente na Arte”. Define, também, a temática principal dos outros 35 poemas em prosa de **Evocações**. Aqui o narrador Cruz e Sousa identifica-se ao personagem-poeta quando se refere aos ares de Santa Catarina que não sopram no Rio de Janeiro, que as “aves que lá gorjeiam” não viajaram para cá. Nosso personagem já identificado ao autor Cruz e Sousa, pelas explícitas referências biográficas, é o próprio fantasma (ou o bobo) da Corte, com sua aparência “espectral”, na iminência de perder a vida na guilhotina, razão pela qual, conforme será mostrado mais adiante, estará, para sempre, “Condenado à Morte”:

Mas, daí a pouco, uma vez imerso completamente na Arte, uma vez concentrado definitivamente nela, todo esse brilho e viço vitoriosos, por uma surpreendente transfiguração, desaparecerão para sempre, e então, tu, lívido, trêmulo, espectral, fantástico, terás o impressionante aspecto angustioso e fatal do lúgubre aparato de um guilhotinado [...].

Na análise textual que se segue, passaremos a nos referir ao personagem-poeta, o qual já está identificado ao narrador Cruz e Sousa, com o objetivo de avaliar esse procedimento de entrelaçamento ou fusão entre autor e eu-lírico.

Cruz e Sousa busca nas reminiscências da infância uma forma de fugir daquelas sensações inóspitas do Rio de Janeiro. Ao exortar a figura materna, o faz desejoso do carinho e dos cuidados proporcionados na infância por sua progenitora, dos quais abriu mão em prol do sonho e da arte. Há de se mencionar que Cruz e Sousa deixa transparecer algum arrependimento pela opção tomada de partir para a Corte. A mãe é coroada como santa, como “Espírito celestial do Amor”, idealizada como símbolo da paz que acalenta o coração, que unge o “corpo com o óleo sacrossanto dos beijos”.

Para Cruz e Sousa, ao tomar a decisão de abandonar o seio materno e buscar a arte, esse é um caminho sem volta, uma via de mão única. Por mais que conseguisse retornar à casa paterna, ele, o poeta, o dominado pela arte, não seria mais o mesmo. O poeta, já impregnado pelos labirintos da arte, não volta para casa à procura do mesmo seio que o alimentou na infância. Aquele pueril leite não mais o satisfaz, pois ele já é outro (um homem), “parecerá funesto e acerbo, como o ríctus de uma caveira, sem jamais o antigo encanto e frescura”.

A mãe não reconhece mais o filho, pois a ele foram agregadas as marcas e as máscaras da vida recolhidas ao longo do caminho. Ao se referir ao “dilaceramento da Paixão estética”, Cruz e Sousa externa um primeiro embate com a arte. Toda sua formação parnasiana, do culto da forma, da estética, parece estar sofrendo resistência no mundo novo do Rio de Janeiro, razão pela qual considera-se, ainda, “errante na Dor”. Cruz e Sousa também está dilacerado pela opressão de outras vertentes que tensionam a sua arte, como a corrente de Baudelaire e, mais adiante, o Decadentismo brasileiro.

A mãe ainda tenta resgatar a essência do filho pródigo lembrando suas peripécias de rapaz imberbe e casto. Começam a surgir elementos naturais, como as “rosas brancas”, símbolo de pureza, mas de coloração contrastante com sua raça. A saudade dos tempos idos é o que de mais real o poeta pôde desfrutar. Geograficamente, não há como voltar, pois isso significaria abrir mão do sonho. Tampouco reassumir as formas e condições da mocidade.

O lamento pelo distanciamento da mãe é extensivo ao pai e aos irmãos, os quais também sentirão um certo estranhamento por aquele ser que supostamente teria voltado ao lar. Cruz e Sousa não é reconhecido pelos seus, a quem outrora abandonara, com culpa, pois o poeta volta já impregnado pelo fascínio da arte e seduzido pelos acessos possíveis aos arianos de nascimento. A arte atua sobre a cor da pele como “força redentora”, aquela que, pela beleza, pode compensar um “defeito congênito” do nascimento. A redenção, a tentativa de perdoar-se, assumem importante papel na vida de Cruz e Sousa, pois busca-se minimizar a culpa por ter rompido abruptamente os laços de sangue negro, “inevitáveis” e “fatais” que o prendiam às suas origens e que o marcaram para além da eternidade. “E tudo isso por andares atraído por forças redentoras, perdido nos centros fascinantes do absoluto sentir e do absoluto sonhar!”.

Recém chegado ao Rio de Janeiro, ainda é possível para Cruz e Sousa sonhar com a realização do seu objetivo, da sua utopia. Vê-se como “a mais excêntrica flor do Sol”; sol esse que, ao mesmo tempo que dá vida à flor, que proporciona a fotossíntese, o alimento, também metaforiza as carnes humanas sendo rasgadas violentamente, expondo seu vermelho sangue, “cantando sangue [...]”.

Pelo próprio discurso, Cruz e Sousa chama-se a viver na dor: “vem para a Dor”, já que “és vitalmente um homem” ou pretende sê-lo, reconhece-se como tal e traz consigo “o cunho prodigioso da Arte”. Ou seja, tudo é possível pela arte e em nome dela. A dor é exibida como um estandarte, como força motriz no avanço e no desenvolvimento da arte. Não há arte sem dor; pelo menos não da forma que o artista da época, daquele movimento estético, a concebia.

A “Águia Negra do Gênio”, negra por excelência desde o nascimento, como o poeta, torna-se responsável (“o escolhido”, “o eleito”) por elevar a arte e a dor ao mais alto dos céus, ao mesmo tempo em que o “Dragão cabalístico das Nevroses” as transporta para o profundo dos infernos, às camadas inferiores da terra. Dessa forma, o poeta conquista o universo, já que sua existência, transfigurada em arte e em dor, o envolveu grandiosamente na vida (pelas garras da águia) e o amortalhou na morte (pelo fogo do dragão).

Viver no meio artístico da época é comparado a uma verdadeira batalha, “ensangüentada”, em que uns matam, outros morrem, são aniquilados ou mutilados. Mas tudo isso trata de uma guerra velada, surda, cuja arma é a palavra não dita, o projétil é o olhar desviado, a emboscada é o acesso não permitido. Trata-se de uma agressão moral, perpetuando no poeta, no “Louco Iluminado”, nos “Videntes Ideais” uma trajetória de vida tortuosa e de “glórias trágicas”.

Mas, “se não tens Dor”, não há como ser poeta, tampouco produzir belezas. O resultado disso é a aridez artística, sem inspiração, sem ilusão. Como artifício para viver uma dor, o poeta poderá exortá-la por meio das “vermelhas campanhas abertas da Vida”, das marcas e rastros da própria existência, clamando e gritando: “quem me dá uma Dor, uma Dor para me iluminar! Que eu seja o transcendentalizado da Dor!”. Destaca-se que o poeta faz uso da figura do polissíndeto, como em “e clama, e grita”, o qual, pelo uso da aditiva “e”, atribui ao texto uma sobreposição de sentido às palavras.

O poeta é convidado a vir para a dor com o propósito de elevá-la e de purificá-la. Isso significa que ele deverá intensificar a dor que sente, pois essa sensação é a mesma de quem vive no mundo ideal, dos sonhos. Dor e sonho se equivalem: “sonho que vagueia; [sonho] que oscila na luxúria da luz”. A luz expõe sensualmente a dimensão do sonho, doído sonho, cerceado pela dor de viver saudosamente esperando, “através da Esperança e da Saudade”. Ao mesmo tempo, as luzes são como “grandes lâmpadas de luas de unção piedosa, cuja velada claridade tranqüila dá ao teu semblante [ao semblante do Poeta] a expressão imaterial, incoercível, etérea, da Imortalidade [...]”.

Tudo isso culmina com a expressão de “Imortalidade” do Poeta, não do corpo, mas “das Idéias, da Forma, das Sensações, da Paixão”, as quais se submetem aos caprichos e ao erotismo das “efervescências da luz”. Por outro lado, é no “corpo vivo, quente, palpitante” que as lavas dessas erupções explodem e de fato se realizam e se materializam. É no corpo que o movimento das sensações é sentido, o estremecimento, a agitação, a sensibilidade, a vibração.

O sonho está em constante evolução e aprimoramento. Com conotação imperativa, o artista é convocado a condensá-lo, apurá-lo e perfectibilizá-lo para que o seu efeito de transcendentalização e superação seja ampliado. Comparado a um “Sol estranho”, o sonho é alçado a vãos mais altos pelos “condores e águias vitoriosas”, aves de olhares, “garras e asas” privilegiados e “conquistadores”.

Como é recorrente na obra de Cruz e Sousa, a fé é utilizada como embrião do sonho e da arte: “Para a gênese desse Sonho, para a gênese dessa Arte, é necessário o Otimismo da Fé, poderosa e religiosamente sentida”. A fé, como “Crença edificante”, é necessária para o domínio e a conquista da “grande Esfera”, de todos os espaços do universo, da eclosão da arte a partir “de um sentimento espiritualizado e sereno”.

Não raras vezes a literatura se refere às composições de Cruz e Sousa como que tomada por um pessimismo inspirado em Schopenhauer, como nos estudos do crítico francês Roger Bastide³⁴. O próprio poeta, quando diz que “Ao Pessimismo de Schopenhauer, que tu, pelo fundo de crítica psicológica e de alada e fagulhante ironia adoras, como Satã, por diabólica fantasia, adora os abstrusos venenos do Mal”, declara sua adoração ao crítico pessimista, associando também alguma admiração por Satã. O pensador prussiano Arthur Schopenhauer (1788-1860) considerava o homem como um ser finito pela sua natural condição de mortal, o que acabava por gerar dor e sofrimento. Essa é, de forma geral, a razão pela qual a filosofia de Schopenhauer é tida como pessimista. A arte, para o filósofo, mais especificamente a música, surge como uma oportunidade momentânea de escapar da dor e do sofrimento, mas isso somente é possível quando o conhecimento se desvincula da vontade em desinteressada contemplação artística³⁵.

³⁴ “A poesia noturna de Cruz e Sousa”, *In: Coleção Fortuna Crítica*, p.164-169

³⁵ Informação disponível: <http://www.pucsp.br>, capturado em 05 de dezembro de 2005.

Por outro lado, dentro do texto sob análise, o eu-lírico prefere o “Otimismo religioso de Renan” ao pessimismo de Schopenhauer, aquele mais alinhado à “retidão austera da Verdade” e à “compreensão da Vida”.

A presença dos contrários, como o “pessimismo” e o “otimismo”, é vista como imprescindível para a retidão de conduta do poeta. Da mesma forma, a soberba, os vícios da visão altiva e da sensibilidade desequilibrada em nada contribuem para o engrandecimento do homem e da sua fé. Pelo contrário, podem provocar “hipertrofias [e] vícios de percepção, [além de] graves e antipáticos desequilíbrios de sensibilidade, na frescura abençoada e nos rejuvenescimentos e reflorescências da Fé”.

A desejada harmonia ideal entre o poeta e a natureza é viabilizada por meio da confluência de diversas qualidades fundamentais em um “Otimismo religioso”, como “a bondade, o afeto, o enternecimento, a delicadeza, a resignação, a brandura, a abnegação, o sacrifício e a calma”. Mas o poeta tem consciência de que esse “fundo sincero e sério das faculdades estéticas” possui existência abstrata, de um “Ideal abstrato”, mais do mundo das idéias do que da concretude de sua realização. Por essa razão é que ele diz que a essência dessas qualidades é de “Ideal do Infinito, da Imortalidade, da Religião, da Fé”.

Por meio da conjunção adversativa “se” são estabelecidas diversas condições necessárias para que o poeta seja considerado “o Eleito” da arte, “o Impressionado, o Iniciado”, como a apropriação da “Fé” e do “sentimento original da Concepção e da Forma”. O branco surge em oposição à cor preta da mortal escuridão e da pigmentação da pele, da mesma forma que o pólo positivo “que desprende vãos brancos e largos” se choca com o pólo negativo, o qual se encerra no negrume e nos mistérios da morte. Alguns elementos simbolistas, como “luz, cor, som e aroma” são recorrentes no texto. Da mesma forma, a presença da inicial maiúscula em “Fé, Concepção, Forma, Aspiração, Morte, Inferno, Visões, Arte, Eleito, Impressionado, Iniciado” reforçam o tom forte e exortativo das palavras. A “Fé”, por sua vez, estreita a relação entre o simbolista brasileiro e Baudelaire, como forma de estabelecer a devida “correspondência entre o mundo material e o espiritual aqui na terra”, conforme teorizou o poeta francês.

O poeta conclui que suas emoções, até então, têm guiado impensadamente o seu proceder “na espontaneidade do [s]eu sangue novo”. Ele é um artista novo no Rio de Janeiro, com proposta e estilo novos. Igualmente inovadora é a sua forma de provocar a beleza da arte. Agora, no entanto, “não te[m] mais que agir fatalmente pelo [s]eu temperamento” em busca da estesia. É certo, porém, que, “para chegar[] livremente a esse resultado artístico, é mister que preceda a tudo isso um sistema de princípios integrais, fecundos e profundos na [s]ua natureza, dando-[l]he, por esse modo, uma firmeza e serenidade emotiva”.

A partir do momento em que o poeta inverte o seu propósito inicial de derrubar as barreiras da Corte por meio da força bruta e desnordeado pela emoção, racionalmente decide ser ele próprio, assumindo para si a condição de iluminado, de esteta, reunindo forças para ocupar um espaço legítimo na literatura e na sociedade. O poeta, agora, é “Ser”:

Não é, apenas, querer, não é poder, apenas – é Ser! – E se tu sabes ser, se tu és, numa legitimidade flagrante, num enraizamento muito intenso de todo o teu organismo, vivendo a Arte e não a Arte vivendo em ti; se assim tu és, na profundidade real desse esquisito e maravilhoso estado, meio-consciência, meio-névoa, que te impulsiona para a Concepção; se assim tu és, por germens inevitáveis, fatais, a tua Obra, ainda em gestação, atestará eloqüentemente, mais tarde, as inauditas manifestações do temperamento.

Para que o poeta viva a sua arte, terá de comer e beber da dor: “tudo está em seres a tua Dor” e em libertar o seu pensamento. Dessa forma, “se é certo que trazes em ti a principal essência, as expressivas raízes, a flama eterna, o nebuloso segredo dos Assinalados, um poder mágico, irresistível, a que não poderás fugir jamais”, já que se trata de uma profecia, o poeta estará livre das “humanas frivolidades terrestres [e] das impressões exteriores do Mundo”. Já que as “Abstrações e o Isolamento” são tão caros ao artista simbolista, é para lá que será jogado “soberanamente” para acurar a sua dor em nome da arte.

Novamente, a recorrente utilização da conjunção “se” funciona como uma espécie de enumeração de pré-requisitos necessários para que o poeta seja considerado um “Eleito da Arte”, um privilegiado, acima do bem e do mal, “impassível ao apedrejamento dos Impotentes”, agora que é “Ser”:

Se trazes essa verdadeira, perfeita aristocracia genésica do Sentimento; se sentes que toda a límpida e nobre grandeza está apenas na simplicidade com que te despires dos vãos ouropéis mundanos, para entrar larga e fraternalmente na Contemplação da Natureza; se vens para dizer a tua grave, funda Nevrose, que nada mais é do que a eloqüente significação da Nevrose do Infinito, que tu buscas abranger e registrar; se tens essa missão singular, quase divina, vai sereno, o peito estrelado pelas constelações da Fé, impassível ao apedrejamento dos Impotentes, firme, seguro, equilibrado por essa força oculta, misteriosa e suprema que ilumina milagrosamente os artistas calmos e poderosos na obscuridade do meio ambiente, quando floresce e alvorece nas suas almas a rara flor da Perfeição.

Caberá ao poeta, ainda, ignorar “a excomunhão e os desprezos mordazes” lançados pelos “ímpios” “contra o broquel do teu peito e contra o vigor de tronco em rebentos verdes do teu flanco”. Os ímpios são os insensíveis da corte literária, tomados de inveja verde e visguenta, estéreis de inspiração e de pensamento, os quais não possuem os dons mais altos do espírito, incapazes de se incendiar e de morrer nos “augustos e inéditos Infernos”.

O poeta deverá seguir seu caminho em silêncio, com a boca amordaçada, evitando dar vazão ao seu temperamento espontâneo de “sangue novo”. Mas a alma, alimentada e movida pelas “messes de ouro do sol”, deverá funcionar como um catalisador da energia necessária à fiel consecução da sua arte. Esta é a “chama do seu segredo”, por quem deverá manter-se apaixonado, “purificado, sem culpa de pecado mundano, na recôndita manifestação das Emoções e do Entendimento”.

Seu objetivo é a arte pura, “a Arte branca e sem mancha, sem mácula, virginal e sagrada”. Mais precisamente, o artista visa à arte aceita pelo senso comum, à época formado por uma corte branca. Surge, então, uma tensão entre “as fingidas interpretações dos cínicos apóstatas” e a “grande alma” do Poeta, da “flor espontânea e casta da [s]ua sensibilidade”.

Sua alma é o seu refúgio, tida como “esfera celeste”, guardada “dentro das muralhas de ouro do Castelo do Sonho, lá muito em cima, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta dentre as altas torres coroadas d’estrelas”, a qual é impenetrável pelos “perturbadores ululos do mundo”. E permanecerá serenamente fechado, o “belo Iniciado”, nesse mundo à parte, aprimorando a arte e o espírito.

Não há mais passado para o poeta, “agora que abandonaste a franqueza rude das montanhas” da ilha de Florianópolis. Deverá manter-se “sereno” diante desta “prodigiosa complexidade de Sentimentos”, pois já não conta mais com “a solidão concentrativa” de outrora, com o “silêncio banhado de impressionante, comunicativa e augusta poesia, da tua terra de selvas e bosques bíblicos” do Desterro. Ele próprio é um desterrado, um homem-poeta sem lugar no mundo.

E assim trilhará seu íngreme e tortuoso caminho, com “a cabeça elevada na luz, vitalizada e resplandecida na nevroside mordente da luz e os fatigados olhos sonhadores graves, ascéticos, atraídos pelo mistério da Vida, magnetizados pelo mistério da Morte [...]”.

Como se pôde perceber, Cruz e Sousa conta-nos uma história pregressa, situada espacialmente a partir do Rio de Janeiro. Há a ilusão de ter podido realizar muitos dos seus sonhos, como ter voltado ao convívio familiar deixado pelo fascínio da arte. Sua narração é idealizada, já que nada de suas pretensões tornaram-se realidade. Não haveria outro encaminhamento para a sua vida artística, pois o alicerce das suas idealizações estava calcado em um “Castelo de Sonhos”. Não há como isolar-se do mundo, apartando-se dele como se o ar pudesse ser o alimento da carne, e os aromas, o elixir da alma. Daí advém o conflito interno, numa luta desigual entre o ideal e o concreto. Além disso, há um forte embate com a teoria das correspondências de Baudelaire. Conforme o poeta francês, a perfeita harmonia entre o espiritual e o humano ocorreria aqui na terra. A partir do momento em que se exclui a variável “terra”, extermina-se a possibilidade de entendimento e comunhão.

2.2 O “Condenado à Morte”

O poema em prosa “Condenado à Morte” está estruturado sobre pares, geralmente opostos (antíteses), tais como: passado/presente; isolamento/liberdade; mundo de lá/mundo de cá; dor/alegria; claro/escuro; alto/baixo; céu/inferno; sol/lua; vida/morte; mar/terra; sanidade/loucura; tangível/ideal. Além disso, outras oposições estão apoiadas no uso sistemático de figuras de linguagem, sobretudo dêiticos, oxímoros, hipérboles, aliterações e demais construções de forte efeito sonoro.

Em “Condenado à Morte”, há um embate entre o artista dedicado exclusivamente à criação estética (influenciado pelo Simbolismo europeu), mas que, apesar disso, participa da sociedade, agindo sobre ela e absorvendo todas as suas emoções. Cruz e Sousa aclimata os princípios estéticos europeus à situação do artista vivendo em país periférico, sob regime escravocrata.

Em linhas gerais, este poema em prosa trata do dilema vivido pelo artista a partir do momento em que é colocado diante de si o paradoxo: literatura (obra de arte) e sociedade (realidade social). Essa relação entre a literatura e a sociedade é amplamente abordada por Candido (2000, p.5 e 15). Conforme ele, “[...] O valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade. [...] O fator social é invocado para explicar a estrutura da obra e seu teor de idéias, fornecendo elementos para determinar a sua validade e o seu efeito sobre nós. [...] Os elementos de ordem social serão filtrados através de uma concepção estética e trazidos ao nível da fatura, para entender a singularidade e a autonomia da obra.”.

Por meio do “fazer poético”, o artista está imerso no desejo de construção do belo, de transcendência, de sublimação do real, o que o coloca em uma outra dimensão do existir, mundo esse no qual procura tão-somente elevar-se espiritualmente. No entanto, a realidade de todos os dias (o ardor da luz do sol, a calamidade da chuva, o arbítrio dos trovões, as pestes e fatalidades, os horrores e mistérios da morte), tudo, enfim, que esteja diretamente ligado ao mundo material opõe-se sobremaneira à sublime pretensão do artista, gerando nele a mais profunda e degradante propensão ao aniquilamento. É por essa seqüência de conflitos, o que redundava em um apoteótico calvário, que “Ele” (o artista, o poeta, o “doloroso Estético”) se sente para sempre “Condenado à Morte”.

“Condenado à Morte”, como título do texto, apresenta-se como veredito prévio do embate entre as duas forças que lutam entre si no coração e na mente do artista, que são as dimensões do “Ideal” (emoção) e do “Tangível” (razão), deixando-o de tal forma perturbado que se vê sem saída, “Emparedado”, sensação, para ele, semelhante à da morte.

“Ele” somente busca a “Estética”, a beleza “rara” (inédita) presentes nas artes, no mundo do imaginário. O mundo real é o seu opositor, problematizado pelas ações da “multidão”, pelo “ruído” e “confusão” de quem não atinge o nível do pensamento e das sensações do artista. A “multidão”, como símbolo da modernidade (das *massas*), é descrita pelo comportamento “boçal” e de pouco entendimento, típico de quem não possui conhecimento de causa (“celulazinha empírica”), o que poderá até mesmo comprometer o futuro dessa “espécie”. Por conseguinte, não há outra sensação para o artista que não seja de se ver isolado do “Mundo, no exílio da Concentração, solitário”. Seu estado de transcendência e de auto-suficiência é tamanho que, apesar de estar mergulhado em tristeza, “Ele” a define como uma “tristeza majestosa de um belo deus esquecido”.

Todas as visões de enclausuramento vividas pelo artista, as quais o resumem a uma espécie de ermitão, somam-se aos demais contratempos mundanos, como as “forças múltiplas que agem na Terra”; tudo isso é sublimado, “hostilizado” pelo caráter elevado do poeta, detentor de “intuitiva percuciência de vidente”. Sobre a vidência do poeta, Rimbaud³⁶ nos diz que

O Poeta se faz vidente através de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura; ele procura a si próprio, extrai de si todos os venenos para guardar apenas as quintessências. Inefável tortura, contra a qual se torna, dentre todos, o grande enfermo, o grande criminoso, o grande maldito – e o supremo Sábio! – Pois atinge o desconhecido! Pois cultivou a alma, já rica, mais do que ninguém! Atinge o incógnito e, quando, enlouquecido, acabar perdendo a inteligência das suas visões, já as terá visto! Que morra em sua comoção pelas coisas inauditas e inomináveis: outros horríveis trabalhadores virão, começando pelos horizontes onde o outro se abateu!

Nessa seqüência de auto-denominação transcendente e espiritual e de enobrecimento eclesiástico, o artista agora é “poeta-vidente”, “poeta-asceta”, “poeta-apóstolo”, “poeta-missionário”, cuja “Fé” o sustenta e o torna “indestrutível”. Essa mesma “Fé”, aliada às suas pretensões de ser elevado e privilegiado, colocam-no em “comunhão suprema da Espiritualidade e da Forma”. Esse artista não veio ao mundo para conviver com seus iguais de carne, mas para buscar paridade com os deuses e seres espirituais, fora da órbita terrestre.

³⁶ In: GOMES: 1994, p.51-54.

Para “Ele”, tudo soa com superabundância: a “tristeza” é “majestosa”, a “intuição” é “aguda, profunda”, a “ironia” é “gelada”, o “desdém” é “soberano”, a “Fé” é “indestrutível”, a “comunhão” é “suprema” (Candido: 2000, p.5 e 13).

Quanto aos excessos cometidos pelo artista em favor da arte que produz, Candido (2000) entende que “Nada mais importante para chamar a atenção sobre uma verdade do que exagerá-la.”. Sobre o assunto, Candido destaca a dúvida de Aluísio Azevedo, narrada pelo médico Fernandes Figueira, durante a composição de **O homem**, sobre envenenamento por estricnina. Apesar das indicações recebidas e desrespeitando os dados da ciência, o romancista “[...] deu ao veneno uma ação mais rápida e mais dramática, porque necessitava que assim fosse para o seu desígnio”, em uma clara visão da modificação intensificada do real em favor da arte, da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade. “Modifica-[se] a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva, de tal maneira que o sentimento da verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. [...] Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal”.

O estado de “melancolia” é típico do artista “condenado à morte”, enquanto que o “triunfo” advém de uma guerra vitoriosa; guerra na qual os “falangiários do Ideal” (não do “Tangível”) são alegorias que estão do lado do artista, lutando com ele e consumando a batalha em seu favor, “ante seus pés”. Essa contradição faz com que “Ele” se sinta “para sempre condenado à Morte”, já que neste plano não se vislumbra solução real para o impasse entre o *fazer poético* e o “Tangível” mundo das coisas.

Como dissemos, a dimensão do olhar do artista é sempre muito ampla, grandiosa. Sua postura é de manter-se à margem de tudo, como expectador da “vida terrena do Tangível que flamejasse lá fora”, estabelecendo um distanciamento seu em relação à cena, aos fatos, em prol da elevação e do refinamento do próprio espírito, obtidos somente por meio do enclausuramento e da solidão contemplativa. O lugar do artista prostrado “aqui dentro”, na clausura do “Noviciado divino”, nunca coincide com a vida, a natureza, as “paixões”, “a ebriedade do gozo”, “o prazer”. Ao contrário, vive-se a castidade, a castração e a privação, bem como os impasses provocados pelo profano e o sagrado.

O plano nunca é o mesmo, principalmente porque “Ele” se vê em um mundo muito mais elevado do que o terreno. Assim, afasta-se ainda mais no tempo e no espaço. Leva uma vida incompatível com o avanço natural dos dias, já que está aprisionado a outras gerações, sempre pretéritas, como aquelas nas quais viveram os bárbaros na Idade Média.

Pretensamente, nada escapa ao seu olhar, já que tem um viés de ser superior, “Iluminado”, vidente. É dessa forma, “como um largo mediterrâneo”, que “Ele” vê as chagas do mundo, expostas por meio de imagens infernais que sugerem tortura física, como “espasmo de angústia lancinada, amargamente lancinada numa aflitiva treva de dilaceramentos”. Semelhante situação é narrada por Machado de Assis no texto “O Delírio”, de **Memórias Póstumas de Brás Cubas**, do qual brotam imagens apocalípticas, descritas e reveladas em uma seqüência cinematográfica. A proposta do texto é de trazer à luz da verdade tudo o que há de doente, de miséria, de cobiça na vida do homem comum:

Isto dizendo, arrebatou-me ao alto de uma montanha. Inclinei os olhos a uma das vertentes, e contemplei, durante muito tempo um largo, ao longe, através de um nevoeiro, uma coisa única. Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo. A história do homem e da terra tinha assim uma intensidade que lhe não podiam dar nem a imaginação nem a ciência, porque a ciência é mais lenta e a imaginação mais vaga, enquanto que o que eu ali via era a condensação viva de todos os tempos. Para descrevê-la seria preciso fixar o relâmpago. Os séculos desfilavam num turbilhão, e, não obstante, porque os olhos do delírio são outros, eu via tudo o que passava diante de mim, - flagelos e delícias, - desde essa coisa que se chama glória até essa outra que se chama miséria, e via o amor multiplicando a miséria, e via a miséria agravando a debilidade. Aí vinham a cobiça que devora, a cólera que inflama, a inveja que baba, e a enxada e a pena, úmidas de suor, e a ambição, a fome, a vaidade, a melancolia, a riqueza, o amor, e todos agitavam o homem, como um chocalho, até destruí-lo, como um farrapo. Eram as formas várias de um mal, que ora mordía a víscera, ora mordía o pensamento, e passeava eternamente as suas vestes de arlequim, em derredor da espécie humana. A dor cedia alguma vez, mas cedia à indiferença, que era um sono sem sonhos, ou ao prazer, que era uma dor bastarda. Então o homem, flagelado e rebelde, corria diante da fatalidade das coisas, atrás de uma figura nebulosa e esquiva, feita de retalhos, um retalho de impalpável, outro de improvável, outro de invisível, cosidos todos a ponto precário, com a agulha da imaginação; e essa figura, - nada menos que a quimera da felicidade, - ou lhe fugia perpetuamente, ou deixava-se apanhar pela fralda, e o homem a cingia ao peito, e então ela ria, como um escárnio, e sumia-se, como uma ilusão.

Em alguns momentos, a vida é narrada em sua rotina mais crua, mais terrena, mais “Tangível”, típica do cotidiano de homens comuns. A concretização (realização) desses fatos, no entanto, somente é feita no plano do imaginário, da possibilidade, reforçada pelas formas verbais utilizadas (“flamejasse”, “atropelassem”, “gemessem”, “rojassem”, “cantasse”, “agitasse”, “rufasse”, “fizesse”), conjugadas no pretérito perfeito do subjuntivo.

Apesar de a vida e o homem serem comuns, pressente-se que há intenção do poeta em destacar que há vida: uma vida terrena (supostamente menor), mas, de alguma forma, vive-se. Mesmo inscrita “comum”, não está “condenado à morte” quem opta por uma “Vida terrena do Tangível”, ao contrário da opção etérea assumida pelo artista³⁷. Mas, de certa forma, há um princípio de morte, já que o poeta não consegue romper a barreira do concreto para mediar o que os olhos vêem e a que o coração e a mente aspiram, idealizam. Trata-se de um momento de transição de Cruz e Sousa, ainda gravitando entre estilos e regras parnasianas e simbolistas. Sobre o assunto, Arrigucci Jr nos diz:

[...] O fundo materialista que, em princípio, deveria afastar Cruz e Sousa da estética simbolista (aquela que não parava de gritar dentro de si) voltada para a esfera ideal das Essências (do transcendente, da sugestão, do sonho, da noite) [...] volta para fazê-lo enfrentar os mesmos obstáculos, sempre renascentes, deixando-o derrotado, sofrido, “emparedado” [...] frente ao alvo impossível do desejo transcendental. Buscará, por isso, saídas desesperadas, ora pelo prazer dos sentidos, ora pela negação da forma perfeita, por meio da fealdade, mergulhando, por fim, com grande originalidade, no mundo da noite e do sonho, onde a dissolução dos limites e contornos sugere, por entre nebulosidades, uma realidade diferente: a entrevista realidade essencial.

“Ele” já teve seu tempo de homem comum, vivendo no “Mundo” terreno, absorvendo o mesmo ar. Trata-se, então, de um ser humano como outro qualquer, já que necessita de um ecossistema para viver. As experiências que teve neste plano o chocaram: os “sentimentos” não são vividos ou compartilhados; as “paixões” devoram em vez de construir, somar; os “corações” não pulsam o calor das emoções, proporcionando gélida metástase física e indiferença de sentidos, sensações e reações, como o “cancro alastante” e o “nirvanismo agudo”.

³⁷ Outros Achados e Perdidos, 1999, p.169.

Também pôde vislumbrar a tendência ao aniquilamento dessa espécie mundana, semelhante às opressões e torturas sofridas pelos escravos, sempre no plano do corpo, da dor física, da “Dor Negra”³⁸. O “nihil eslavo” nos dá essa possibilidade de análise, considerando que, etimologicamente, o termo “eslavo” redonda em “escravo”.

Outras decepcionantes experiências “mundanas” do artista são colocadas em oposição ao seu mundo do “Ideal”, no qual se vê a “perfeição, a beleza serena das abstrações ideais, das formas onipotentes e singulares”. Esse “Ideal”, no entanto, é manchado pelo olhar “da lascívia, da impotência ou da inveja reptilosa e lesmenta”. Os “vesgos olhos” dão uma dimensão do olhar tendencioso, manipulado, desviado para um foco desejado. A “inveja reptilosa e lesmenta” espalha-se como a própria lesma, molusco que se arrasta à noite, nas sombras, nos lugares escondidos, deixando marcas por onde passou - mesmo efeito produzido pelo olhar da inveja -, somente visíveis com a luz do sol, à luz da verdade.

Em sua estada no “Mundo”, constatou a forma “caótica” e “aniquilante” vivida pelo homem comum. Até mesmo a “Fé” sucumbiu à anomalia terrena e “fugiu”, levando consigo as emoções, a sensibilidade. Em contrapartida, deixou a desolação, a frieza do “granito”, a falta de flexibilidade, o egoísmo, a indiferença. Nessa vida terrena, o artista vê a degeneração humana, todo tipo de doença que comumente coloca o homem à margem da normalidade e da sanidade, como os “leprosos, aleijados, epiléticos, morféticos, tísicos, cegos”, todos atingidos no plano do corpo, flagelados, dilacerados, propensos ao suicídio como forma desesperada de exterminar a sua dor, sua agonizante existência. “Descera”, pois, do “Alto”, aos “subterrâneos fatais”, “infernais” e mortais (abaixo e embaixo) para visualizar todo tipo de imagem fantasmática (“duendes errantes”; “lua lívida, espectral, d’além túmulo”) e de doenças viscerais (“*spleenéticas* doenças”).

Esses homens, bem como a “negra mortalha” à qual se destinam, fazem parte do subterrâneo, da escória social, daquilo que precisa ficar escondido. Essa é a visão de quem vê “dos Altos”, como o “soberbo sol”, que é a própria conotação de si que o artista deixa escapar, arrogante e excêntrico ser em transcendência.

³⁸ *Evocações*. In: “Obra Completa”: 2000, p.563-564.

Nada passa despercebido da sua visão, tamanho o privilégio de que desfruta. Vê-se um jogo entre situações opostas: “Ventura breve” traz a efemeridade das coisas, aproximando-se da própria vida circunstancial do homem comum. Por ser efêmera, a vida opõe-se ao “tangível”, ao “real”. Ainda em contraposição ao “tangível” é colocada a construção “noutra esfera mais fina, mais pura”. A oposição entre “Artificial” e “natural” se manifesta na forma de “postição das fórmulas”, da mesma forma que o menino Cruz e Sousa era visto na Casa Grande: um filho postiço.

Está ao alcance dos olhos do “doloroso Estético”, ainda, o conservadorismo obsoleto das sociedades, “esgotadas pela degenerescência do sangue”. O sangue degenerado remete à imagem comercial assumida pelos casamentos de interesse entre famílias nobres, bem como a banalização da vida e da genética do sangue a partir do momento em que a raça do ser humano é usada como variável. Nessa linha de pensamento, “postição” também alude às relações de sangue, à adoção sistemática.

“Lá fora”, no “Mundo”, na “Vida”, está o sentido das coisas e até mesmo todos os problemas sociais envolvendo jogos de poder e diferenças de classes: “cortesãos arrastando a pompa impura, enxovalhada, rota, ridícula, de larga púrpura de ovações cediças e seculares”.

O artista se penitencia por ter se entregado espontaneamente “aos martirizantes cicílios das Idéias” da idade adulta, em vez de permanecer com as “Ilusões” dos “tempos de outrora”. Destacamos outro choque temporal entre “é agora” e “tempos de outrora”. Por conta disso, tornou-se, sim, “um perfeito condenado à Morte” por ter se esquecido da vida que levava em “tempos de outrora”. Percebe-se clara inversão do pensamento do poeta.

Todas as sensações mundanas que poderia experimentar foram abdicadas em prol das sensações das “Idéias”. De um lado, a vida latente e ardente “como ferro em brasa chiando em cheio nas carnes”; de outro, “sensações que tocam [...] por toda a delicadeza etérea, aeriforme, da ductibilidade e da vibração”.

“Ele” está enclausurado no “Noviciado divino”, lugar de onde vê o mundo. Estando “lá dentro”, sentimos uma inquietude sua, como se pretendesse acumular as duas forças da natureza, a beleza da arte e os prazeres da carne, já que essa imagem do emparedamento é descrita como se estivesse na ininteligível “porta do Inferno”, suscetível às mais dilacerantes tentações.

O poeta explicita já ter cumprido algumas etapas da vida, aproximando-se de uma fase de sossego. Nostalgicamente, considera as “correrias da Mocidade” como “preciosas”. É um ser que, aparentemente, possui um nível de maturidade suficientemente elevado a ponto de não se deslumbrar com as “pompas exteriores”, apesar de “esplendorosas”, em favor do vasto mundo do invisível. O excessivo “rumor das festas” também o deixa inquieto, como quem prefere o silêncio contemplativo das “estradas intermináveis, longínquas, ermas”, típico de quem valoriza a elevação do espírito. Na visão do artista, essas mesmas “estradas” que para si servem como inspiradoras, são colocadas no caminho do homem comum para sua própria perdição, como “Destinos desencontrados”.

O artista continua falando de um tempo pretérito indefinido. Ao mesmo tempo em que esteve em contato com as mazelas do “Mundo”, permitiu-se usufruir das “graças e aromas da terra na fascinação satânica da mulher”. A mulher é vista sob uma ótica negativa, demoníaca, como se ela fosse responsável única pelos ritos da sedução. A bem da verdade, o homem comum, e até os deuses do Olimpo, é que não resistem à estonteante e sedutora beleza feminina. Mas essa conotação seria melhor aproveitada se estivéssemos focados no romantismo, período em que o culto à mulher era bem mais idealizado.

Do lugar em que está, o “doloroso Estético” contempla a mocidade dos homens, uma fase de intensa energia, dos prazeres, dos efeitos do “Vinho”, na qual mergulha-se na loucura e na inexperiência dos poucos anos até então acumulados. Não tarda, no entanto, para que todo esse vigor da juventude, toda essa volúpia de “leão dominador”, todo o “sangue exuberante, claro”, tenha o seu fim. Metaforizando o ato de envelhecer e morrer, a “boca visguenta da cova há de beber, sugar então fartamente para sempre” a mocidade, a beleza, a vida.

Por fim, há claro confronto entre a adolescência (apesar das “Ilusões” incoseqüentes, trata-se do mundo real, dos prazeres, do “Tangível”) e a idade adulta (tomada de consciência e opção pelo mundo “Ideal”, “transcendente”). Há um desejo de retomar o estilo de vida de “há vinte anos”, mais próximo da ignorância consciente das coisas. Saudade de um mundo de “Ilusões”, de “Alegrias” gratuitas, de “Sonhos”, das “Esperanças”, da “luz de tranqüilidade”, de “paz ingênua”.

“Ele” não vive no plano terreno. Não leva uma vida típica dos homens comuns e não interage com a natureza. Está, por conseguinte, acima disso. Sente-se perpetuamente condenado à morte exatamente por não encontrar um espaço de relativa estabilidade espiritual, já que somente tem diante de si “elementos da Matéria”, do “Tangível”, incompatíveis com sua alma de artista. “Emparedado”, é natural que “o seu estado vital seja a morte”, pois vive uma vida paralela na qual esses homens comuns, esse mundo real, portanto repletos de vida concreta, não poderão entrar. Tratam-se de mundos incomunicáveis, donde emerge a pergunta: - para que serve, então, “a expressão de uma Estética” e a “estesia rara, latente” se somente é compreendida pelo artista, relegada à participação do homem comum e do mundo real?

Os símbolos na obra de Cruz e Sousa são a essência formal de sua eloqüência, sejam eles oriundos do céu, da terra (das profundezas da terra), da água, do ar, ou de qualquer outro segmento. Para Arrigucci Jr³⁹,

[...] Ao aderir ao Simbolismo, o poeta parecia entregar-se à imitação de um estilo de época cujas matrizes, além de estarem fora de seu contexto próprio, tendiam a afastá-lo, pela forte idealização, do dramatismo e da negatividade do mundo real. O que se observa, porém, é que foi por meio do tratamento pessoal desse estilo que conseguiu dar expressão nova, mais ampla e duradoura a contradições reais de sua existência, transpostas ao plano do símbolo, que passa a atuar depois com força própria enquanto forma estética.

O símbolo é considerado por Alfredo Bosi (1996) como categoria fundante da fala humana e originariamente preso a contextos religiosos. Assume, nessas correntes, a função-chave de vincular as partes do “Todo universal”, conferindo a cada uma o seu valor.

Ainda segundo Arrigucci Jr,

[...] A imagem [...] revela como a transcendência de Cruz e Sousa arranca do mais baixo da vida material, trazendo de sua origem realista e naturalista a convulsão dos tormentos, o peso de culpas irresolvidas, as quais parecem assomar muitas vezes com as imagens do fundo obscuro do inconsciente (1999, p.177).

É dessa forma que “Alto” (céu; luz, idéias, vida) e “baixo” (inferno; subterrâneo, escuridão, morte) apresentam-se como mundos opostos, conhecidos do artista, responsáveis pelo seu conflito e inquietude. Como um mundo não existe sem o outro, e não se vive em nenhum deles de forma totalmente excludente – apesar de esse ser seu objetivo, “Ele” não encontra lugar no universo. Da mesma forma, as dimensões “lá fora” e “aqui dentro” entrechocam-se e ampliam seu estado de isolamento. O “Estético doloroso” claramente se recusa a integrar-se ao mundo do “Tangível”, preferindo contemplá-lo do altíssimo lugar do seu isolamento.

O “mar” é apresentado simbolicamente como finitude, morte, tamanha a decepção do artista ao prospectar a seqüência de gerações vindouras, o aglomeramento cada vez maior de seres “comuns”, “terrenos”, tomando conta de todos os espaços inabitados do “Universo”. Opondo-se a esse turbilhão de inquietude, o “Mar”, mais calmo, apresenta-se como “monótonas e amargurantes melancolias”, dando-nos a impressão de que o artista está com os ânimos e as pretensões arrefecidos. O reflexo, o custo dessa mansidão das águas explode em novo lamento carregado de expectativa: “gemendo e sonhando”. Ou seja, o gemido é a expressão nata da dor, da expressão da miséria humana, da mesma forma presente na oração católica da “Salve-Rainha”: “gemendo e chorando neste vale de lágrimas”. A “onda” é a própria dimensão superabundante das águas e da vida terrena nela contida. Seu “movimento” permite aludir à possibilidade remota de interação entre as raças, a sociedade, o “Tangível” e o “Ideal”, já que seu balançar não é uniforme, ampliando sua função de “leva-e-traz”, de homogeneização.

Essas diversas conotações atribuídas aos elementos “mar”, “lua”, “sol”, “trevas”, dentre outros, exortados pelo artista a todo instante, também encontram sustentação em Arrigucci Jr:

³⁹ **Outros Achados e Perdidos**, 1999, p.182-183.

[...] O efeito terrivelmente realista das imagens do Poeta leva a pensar que em sua obra as nebulosidades vagas do simbolismo, projeções alçadas ao sublime do sonho, evocam ainda o dramatismo da angústia humana, fazendo da lírica palco em que se assiste à transfiguração sacrificial do sofrimento em sublimidade poética (1999, p.178).

Os “pórticos” – visão ampliada de uma porta, um portão – são sinônimos de abertura, de passagem. Mas, neste caso, essa “passagem” entre o “Tangível” e o “Ideal” é devorada pelas pressões e tribulações diárias, na “batalha bárbara do Existir”.

A “lua”, em vez de ser mantida no firmamento, lá no alto dos céus, refletindo a luz do sol, é trazida para o subterrâneo, pois, como não possui luz própria, reforça o cenário sombrio e úmido das “criptas”. Na tentativa de iluminar a triste realidade sombria, a “lua” reflete uma “claridade esverdeada de augúrias medonhas e indefiníveis”. Essa luz, por si só, estampa medonhas e indefiníveis visões e realidades. A luz expõe as “chagas”, ainda mais escancaradas pelo clarão, pela visão iluminada do artista. O tom “esverdeado” dado à claridade atua como “mediador entre o calor e o frio, o alto e o baixo, e equidistante do azul celeste e do vermelho infernal”.

Arrigucci (1999, p.180) aborda, ainda, questões afetas aos fenômenos sobrenaturais e suas variações, à religiosidade, às atitudes heróicas, ao sonho, ao grande silêncio. Tudo isso, como veremos, é fruto do inconsciente e das aspirações do artista:

[...] A abertura para os elementos inconscientes demonstra como o poeta, articulado com as sondagens mais perspicazes que se faziam no seu tempo nessa direção, [...] empenhava-se no tratamento de temas novos e arriscados, intuídos provavelmente a partir da própria realidade terrível em que era obrigado a viver e que o oprimia por muitos lados, inextricavelmente interligados na resposta estética a que dá tratamento simbólico.

Aspectos sobrenaturais (“visão”, “fantasma”, “sombra”, “Mistério”) aludem ao tema da “Morte”, à “consumação da matéria”, absolutamente ligadas ao plano espiritual. Então, a “Morte” é vista como castigo, punição, purgação pelas “vãs alegrias” e “venturas banais que fascinam e embriagam tão loucamente os homens”. Assim, vê-se que as coisas da vida comum são banalizadas pelo artista, as quais teriam o poder de tirar a razão e a lucidez dos homens, aproximando-os dos estados de embriaguez e de loucura. A “Morte” continua à espreita de “outros” homens cujas raízes estejam fincadas no solo dos prazeres mundanos. Tratam-se de “outros” homens também comuns, os quais trazem a simplicidade de uma vida terrena, vida vivida.

“Epopéia”, por si só, traz a imagem do herói grandioso, de feitos heróicos. Porém, neste caso, a “epopéia” é sinistra, de conotação negativa, aproximando-se do herói-trágico, como se o herói fosse a representação do mal, tendo a tragédia do tebano Édipo como exemplo mitológico. Indo além, Cristo é a maior referência de herói-trágico, aquele que sofre no plano do corpo, como homem de carne, em nome de um destino, de um objetivo. Aspectos sociais são expostos pelo artista na forma das “forças múltiplas que agem na Terra” e “que equilibram as sociedades”, e da “vasta elaboração da cultura das raças” (“massa vã”). Símbolos do cristianismo (“cálix”), de coisas elevadas, sagradas, são revertidos pelo poeta em coisas ruins.

A “solidão” e o “silêncio” do artista perduram, assim como sua indiferença quanto ao “foco real” e “positivo da Vida”, ratificando sua postura “sublime” e “soberba” frente a tudo isso. “Soberbo” e “sublime”, sim, mas agora “simples”, “como um simples condenado à Morte, errante fantasma na sombra de sepulcros”. Nesse momento, o artista adquire a consciência de que não há espaço para si e de que seu mundo não é viável. Mesmo assim, faz-se necessário deixar registrado seu lamento e frustração como marcas da impotência na tentativa de fazer prevalecer o “Estético” sobre o real, pela impossibilidade de realização de seu “grande Sonho”.

Como elemento novo na estética simbolista, destaca-se que o poema em prosa usa elementos da lírica, a exemplo da expressão “chiando em cheio nas carnes”, criando uma sonoridade pela repetição do dígrafo “ch” e da consoante “s”, aproximando-se do fonema /x/, bem como da “tântálica tentação [...] tentaculosos”. No seu discurso, “Ele” se vale da figura do pleonasma, carregado de fortes doses de redundância como recurso para reforçar o que já tem uma conotação de totalidade. São excessos necessários para dar sustentação à ênfase pretendida: “completamente tudo”; “sentira com profundidade”.

A preocupação com as sinestésias é indicada pela reunião de várias sensações e sentidos, como em “tudo o que se goza pelo olfato, pelos olhos, pelo paladar e pelo tato”. E continua, “tudo o que constitui o epicurismo grego e o que constitui o júbilo mundano”.

O texto também procura falar por meio da colocação das palavras na frase, de efeito extralingüístico. Inicialmente, surge a forma “o doloroso Estético”, subvertendo a ordem “substantivo + adjetivo”, com o objetivo de enfatizar mais a condição de “doloroso” e menos a do “Estético” ao escrever um “adjetivo substantivado” precedendo um “substantivo”. Em seguida, a forma “substantivo + adjetivo” é recuperada em “o Estético doloroso”. O substantivo “Estético”, neste caso, precede o adjetivo “doloroso” como recurso para ressaltar a maior relevância da “Forma”, da “estesia”, do “Ideal”, opondo-se à “Vida terrena do Tangível”, à morte, ao fracasso. Assim, soa como se a dor fosse minimizada, já que a função do esteta é de proporcionar o belo, de burilar a forma, e não de sentir dor.

A título de conclusão, destaca-se que o artista tenta mostrar uma utilidade para o “Estético” por meio da vidência do poeta. A clarividência do sujeito-poeta traz à luz o particular de cada ser, a “essência”, a “alma”, o que cada ser humano possui de bom, fazendo-os se sentir afirmativamente seres. Trata-se de uma relação individual, em oposição à coletividade, ao “Caos universal”.

Consuma-se seu entendimento de que está, de fato, “condenado à Morte”. Reconhece-se, porém (e de forma menos altiva), como “o único ser verdadeiramente livre” pela sua capacidade em gravitar entre as diversas esferas do universo, o que o leva a denominar-se “legitimamente ser”, sem quaisquer outras pretensões de superioridade.

Considera-se “vitorioso da Terra”, embora “desolado e sombrio”, sem perder de vista as auto-qualificações que permearam toda sua trajetória: “o mais belo, o maior, o mais alto ser”. O *mea culpa* feito pelo artista minimiza sua eterna busca pela distinção dentre os demais seres. O poeta, agora “ele” (grafado com minúscula), equipara-se ao mesmo pronome pessoal que designa os homens comuns, terrenos. É um homem-poeta “purificado do Espírito, perfectibilizado da Alma, remido da Matéria”. Portanto, “legitimamente ser”.

Nesse sentido, ainda pelas mãos de Cruz e Sousa, o soneto “Imortal atitude”⁴⁰ é o retrato da fé do artista. Como dissemos, essa fé é a pilastra de sustentação da sua vida espiritual. O poeta-vidente também deposita na fé, em crenças sobrenaturais, a interpretação das suas imagens e eventuais sinais não perceptíveis ao homem comum. O soneto exorta o artista a ficar atento aos mistérios da vida, a crer neles como único caminho possível, para que os horizontes do saber sejam ampliados e o artista se torne parte dele. O segredo do homem-artista se encerra em submeter-se à fé, à revelia dos grilhões que o prendem à carne, ao terreno, ao mundo sem espírito. O último terceto do soneto é uma verdadeira profissão de fé. “Erguer os olhos” ao horizonte, aos céus, em busca de si e de Deus. Contentar-se e se satisfazer com a imensidão dos “Espaços” e do “Silêncio”, “levantar os braços” como quem acolhe o mistério da fé e espera dos céus as dádivas etéreas e a sustentação para a vida terrena. Assim, fiquemos com o silêncio da fé, com a fé que “remove montanhas”, com o “segredo escudo” chamado “Fé”:

Erguer os olhos, levantar os braços
Para o eterno Silêncio dos Espaços
E no Silêncio emudecer olhando ...

2.3 O “Emparedado”

“Emparedado” é a composição que encerra o livro **Evocações**, considerada a síntese da obra. Pelo conteúdo do que é abordado no texto, o título também poderia ser o “Sem Saída”, o “Aniquilado”. “Emparedado” possui um tom exortativo (“Deus meu”) e de exaltação (“Ah!”). Em sua maioria, os parágrafos (ou versos) são descritivos, focados nos detalhes do entardecer e da noite, como se a escuridão fosse de fato o fim de tudo (ou o início). Trata-se de um texto narrado em primeira pessoa, sem intermediários. É comum a presença das formas “eu”, “mim”, “me”, ou mesmo as terminações verbais “caminhei”, “fiquei”, “fui”, “ouço”, “pertença”, sinalizadores da primeira pessoa do singular.

⁴⁰ **Últimos Sonetos**. In: “Obra Completa”: 2000, p.187.

No entanto, ao final há uma voz em terceira pessoa que murmura ao poeta, “uma voz ignota, que parece vir do fundo da Imaginação ou do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da Noite — talvez acordes da grande Lira noturna do Inferno e das harpas remotas de velhos céus esquecidos”. Conforme Rufinoni (2000, p.181), esta é uma voz que vem de dentro do próprio artista – o duplo de si.

A crítica é unânime em reconhecer em o “Emparedado” o drama do artista negro que ansiava por livrar-se dos grilhões que impediam sua ascensão social e a divulgação da sua arte, até mesmo aproximando o texto a um relato quase autobiográfico do autor. Para Nestor Vitor, no texto “Cruz e Sousa”⁴¹, “o ‘Emparedado’ não é apenas um soluço [...] de revolta pessoal, mas de toda uma raça proscrita pela Civilização inteira, que desdenha quanto pretenda em tais homens ser manifestação de vida superior”. Fernando Góes, por sua vez, no texto “Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo”⁴² diz que “o capítulo mais significativo [de **Evocações**], aquele em que Cruz e Sousa mais se confessa, aquele em que fotografa sua angústia e sua revolta, é o do ‘Emparedado’. Páginas quase que de ódio, onde não ataca ninguém, mas acusa e responsabiliza o meio, o ambiente preconceituoso e maldoso que o desamparou”.

“Ah! Noite! Feiticeira Noite! Ó Noite misericordiosa”. Esse é o tom de exaltação que inicia a epígrafe de “Emparedado”. É depositada na noite a expectativa de reciclar as dores diurnas. Portanto, a noite cura o pretérito, é aconchegante e reconfortante. Por meio dela, tem-se a pretensão de obter revelações valendo-se da produção onírica (“dá-me as tuas asas reveladoras”). De acordo com Rufinoni (2000, p.177-178), a noite é vista como um espaço fecundo e acolhedor, revelador de dores e instigador de sonhos. É ela quem desperta o desfile dos sonhos, das angústias, das desilusões e da dor do sujeito lírico.

⁴¹ In: COUTINHO, Afrânio. **Coleção Fortuna Crítica 4 – Cruz e Sousa**, 1979, p.133.

⁴² *Idem*, p.344.

O poeta descreve com nostalgia e tristeza um final de tarde, o pôr-do-sol, suas cores, tons, formas e sons. Exemplo disso são as seqüências de aliterações nos parágrafos iniciais, comprovando o desejo pela harmonia e pela forma: “errava nos tons **violáceos vivos**” (“v” e “s”); “**suntuoso/aceso**” (“s”); “**cuja cor cantava-me**” (“c”); “**linha longe**” (“l”); “**dos horizontes em largas faixas rutilantes**” (“s”); “**fulvo e voluptuoso**” (“v”); “**quebravam-se, velavam-se**” (“v”). Conforme já demonstrado na análise de o “Iniciado” (“**verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens**”), a aliteração com a consoante fricativa labiodental sonora “v” é a que mais causa impacto nos textos de Cruz e Sousa, como também nas “**Vozes veladas, veludas vozes [...]**” de “Violões que Choram”.

O dia e sua luz vão se apagando e minorando com dor diante do crepúsculo iminente. Para o artista, o dia não é seu aliado, pois nada pode ser explicado à luz da razão. O dia é sinônimo de “Real”; a noite, ao contrário, encerra-se no plano do “Ideal”, tornando-se mais próxima da arte. Conforme o contemporâneo poeta Renato Russo, “É de noite que tudo faz sentido. No silêncio [da noite] eu não ouço meus gritos”⁴³.

O final da tarde é o momento mais sofrido para o poeta. O que se vê são “névoas” e “sombras claustrais da noite”. Em oposição a esses intermináveis momentos de sufocamento, a noite surge redentora para quem já não pode mais contar com o oxigênio nosso de cada dia: “tímidas e vagarosas Estrelas começavam a desabrochar florescentemente, numa tonalidade peregrina e nebulosa de brancas e erradas fadas de Lendas...”.

A descrição do dia cede lugar à manifestação da noite e de tudo o que nela está contido, como “a hora eterna, a hora infinita da Esperança [...]”. “Eu” e “mim” se tornam expectadores daquela “avalanche de impressões e de sentimentos” desencadeados pela escuridão, “à proporção que a noite chegava com o séquito radiante e real das fabulosas Estrelas”. A noite, por conseguinte, reúne todos os elementos que possibilitam ao poeta, ao “eu”, expressar-se verdadeiramente em sua sensibilidade. Sua inspiração é casta, ingênua, decorrente de “lados virgens, de majestade significativa [...], do fundo estrelado daquela noite larga, da amplidão saudosa daqueles céus”.

Da mesma forma que em “Condenado à Morte”, de Cruz e Sousa, e em “O Delírio” das **Memórias Póstumas de Brás Cubas** mencionados e analisados anteriormente, o poeta faz um profundo balanço do que foi sua vida, retroagindo às distantes origens. Reporta-se à Nossa Senhora do Desterro, por exemplo, como um “fundo longínquo de uma província sugestiva e serena, pitorescamente aureolada por mares cantantes”. Faz-se necessário reproduzir alguns parágrafos do texto para melhor elucidar o que está sendo dito:

Recordações, desejos, sensações, alegrias, saudades, triunfos, passavam-me na Imaginação como relâmpagos sagrados e cintilantes do esplendor litúrgico de pálios e viáticos, de casulas e dalmáticas fulgurantes, de tochas acesas e fumosas, de turibulos cinzelados, numa procissão lenta, pomposa, em aparatos cerimoniais, de *Corpus Christi*, ao fundo longínquo de uma província sugestiva e serena, pitorescamente aureolada por mares cantantes. Vinha-me à flor melindrosa dos sentidos a melopéia, o ritmo fugidio de momentos, horas, instantes, tempos deixados para trás na arrebatada confusão do mundo.

Desdobrava-se o vasto silforama opulento de uma vida inteira, circulada de acidentes, de longos lances tempestuosos, de desolamentos, de palpitações ignoradas, como do rumor, das aclamações e dos fogos de cem cidades tenebrosas de tumulto e de pasmo [...].

Era como que todo o branco idílio místico da adolescência, que de um tufo claro de nuvens, em Imagens e Visões do Desconhecido, caminhava para mim, leve, etéreo, através das imutáveis formas.

Desde muito cedo, o poeta já sentia dentro de si convulsões, até então ininteligíveis para um amador na arte de bem escrever e de pensar. Essas sensações foram assumindo proporções grandiosas, as quais já poderiam ser projetadas para um futuro distante, tomando conta de todo o universo, “ecoando longe e alastrando tudo, por entre a delicada alma sutil dos ritmos religiosos, alados, procurando a serenidade dos Astros [...]”. Da mesma forma, esse turbilhão de “sonoridades nervosas” do poeta fazia com que ele se sentisse com a força de Hércules, sem dores nem temores, bem como com o poder divino, a ponto de “acorda[r] chamas mortas” e de “faze[r] viver ilusões e cadáveres”, típico das crenças religiosas as quais pregam a “ressurreição da carne”.

A transposição entre o crepúsculo e a noite, aquele momento em que “as Estrelas, d’alto, claras, pareciam cautelosamente escutar e sentir”, era “a hora infinita da Esperança” que atuava em cada célula e terminação nervosa do poeta. Tudo se fazia sentir em doses muito superiores e intensas ao senso comum, “como um fenômeno de aurora boreal que se revelasse no cérebro”.

⁴³ CD A *Tempestade ou O Livro dos Dias*. “Esperando por mim”. Legião Urbana, janeiro/julho/1996.

O poeta entendia não ser deste mundo. As razões que o levavam a pensar nessa possibilidade gravitavam entre a sua responsabilidade de se valer da arte para atuar contra o sistema escravista da época, bem como as sucessivas frustrações de acesso ao tão desejado mundo da produção intelectual, até então restrito aos brancos da Corte. Questiona-se, então: “De que subterrâneos viera eu[?]”. Em seguida, afirma que seu coração está “lacerado” por ouvir “por toda a parte exclamarem as vãs e vagas bocas: Esperar! Esperar! Esperar!”.

Como se viu, deram-se por encerradas as formas da noite, pelo menos a noite como se (não) vê: um breu absoluto. Em contrapartida, são enumerados os sentimentos decorrentes de se viver nessa escuridão, nas sombras, à margem da luz do sol. Conforme a descrição do poeta (ou “monge hirto das desilusões”), ele foi “conhecendo os gelos e os fundamentos da Dor, dessa Dor estranha, formidável, terrível, que canta e chora Réquiens nas árvores, nos mares, nos ventos, nas tempestades, só e taciturnamente ouvindo: Esperar! Esperar! Esperar!”. Tudo se resumia na impossibilidade de acesso, tendo que se limitar a “esperar”.

A “hora da Esperança”, por conseguinte, era a sua redenção. O momento em que a noite encobria a história de vida se tornava o seu instante de glória, pois abria espaço para que o delírio, a fé, os assinalamentos e as vitórias pudessem ter a sua materialização. Da mesma forma, todos os seus temores caíram sobre seus ombros, “implacáveis como a peste”.

Foram “as grandes ironias trágicas germinadas do Absoluto” que venceram a batalha dentro do corpo do poeta. Agora ele se vê “à beira de caóticos, sinistros despenhadeiros [...] meditando a Culpa imeditável”. De fato, trata-se de uma luta desigual entre o homem e a força da natureza. Para ele, tornam-se injustificáveis as marcas negras impregnadas na pele de um sujeito, as quais somente provocam dor, angústia e agonia, e que são ditadas naturalmente pelas vãs atmosferas.

O que o corpo sente reflete na alma e no espírito. Assim, diante de tanta atrocidade, a alma se fecha. E permaneceria velada até a renovação dos sentimentos, até que “a febre matinal da luz clara dos olhos acorda[sse]”. Essa mesma luz do alvorecer poderia reacender a chama de iluminado poeta “que [...] poderia fecundar e fazer florir na alma”, mas é certo que, naquele instante, “a densa e amortalhante cegueira [...] apagou para sempre toda a claridade serena”. Apesar disso, ainda é possível para o poeta vivenciar um momento de alumbramento ao perceber os “lados comuns da Vida humana”, e que, assim como o cego de alma, vê-se como uma “sombra”. Isso tudo somente foi possível a partir das nobres palavras de iluminado: “Elevando o Espírito a amplidões inacessíveis”.

De espírito elevado, começa a galgar o topo da montanha, deixando para traz o profundo vale de sombra e umidade, imagem que retoma o caminho entre Florianópolis e o Rio de Janeiro. Como se vê, há pedras e espinhos pelo caminho. Sua trajetória está marcada por um maciço derramamento de sangue: “a face escorrendo sangue, a boca escorrendo sangue, o peito escorrendo sangue, as mãos escorrendo sangue, o flanco escorrendo sangue, os pés escorrendo sangue”. Esta ascensão do poeta em nome da arte por meio da “escalvada montanha” é trazida por Cruz e Sousa como se fosse o martírio de Cristo vivido no Monte Calvário. A Corte, destino e calvário do poeta, era para onde caminhava, “ao rumo infinito das regiões melancólicas da Desilusão e da Saudade”, mas ainda restavam algumas esperanças de que seria “iluminado pelo sol augural dos Destinos” ainda desconhecido.

Sua condição de andarilho novamente o aproxima da peregrinação de Cristo, e tinha como destino o nome da arte, “um nome estranho convulsamente murmurado nos lábios”. Abria os braços e os erguia aos céus como quem exorta as bem-aventuranças divinas, bem como um local para repousar os braços na “milênaria cruz do Sonhador da Judéia”. Tudo pela arte. A “arte pela arte”, esse “nome augusto que eu encontrara não sei em que Mistério, não sei em que prodígios de Investigação e de Pensamento profundo: — o sagrado nome da Arte, virginal e circundada de loureirais e mirtos e palmas verdes e hosanas, por entre constelações”.

A sua incessante busca pela arte é comparada a um “nefando Crime”. E esse “ato criminoso” decorre do seu próprio “movimento interior”, a ponto de “consagra[r] a vida mais fecundada”; dos seus “mais íntimos, mais recônditos carinhos”; do seu “amor ingênito”; de “toda a legitimidade do [s]eu sentir; dessa translúcida Monja de luar e sol; dessa incoercível Aparição, culminando com o levante de “todas as paixões da terra” em nome da arte.

Já no topo da montanha (no Rio de Janeiro), o poeta poderia expor a sua arte, o seu “Ideal” de arte. O que se viu, no entanto, foram os “Preceitos” da Corte alvoroçados; as “Regras” irritadas; “as Doutrinas, as Teorias, os Esquemas, os Dogmas, armados e ferozes, de cataduras hostis e severas”.

Cruz e Sousa representava todo um continente de preconceito. E esse carma o acompanhava “como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d’África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso *haeckeliano* e papal!”. Seu desafio maior seria o de domesticar a barbárie da Corte, da casta branca e culta da capital, a qual ditava os “Esquemas” e as “Regras”.

Assim sendo, era necessário cautela para questionar paulatinamente os juízos já consolidados. Mas Cruz e Sousa, dominado por sentimentos ácidos e álacres, optou por afrontes diretos a toda e qualquer autoridade que o menosprezava. Nada de meias-palavras:

Era mister romper o Espaço toldado de brumas, rasgar as espessuras, as densas argumentações e saberes, desdenhar os juízos altos, por decreto e por lei, e, enfim, surgir [...].

Era mister rir com serenidade e afinal com tédio dessa celulazinha bitolar que irrompe por toda a parte, salta, fecunda, alastra, explode, transborda e se propaga.

Era mister respirar a grandes haustos na Natureza, desafogar o peito das opressões ambientes, agitar desassombadamente a cabeça diante da liberdade absoluta e profunda do Infinito.

Era mister que me deixassem ao menos ser livre no Silêncio e na Solidão. Que não me negassem a necessidade fatal, imperiosa, ingênita de sacudir com liberdade e com volúpia os nervos e desprender com largueza e com audácia o meu verbo soluçante, na força impetuosa e indomável da Vontade.

Considera-se “surgido dos bárbaros”, um negro descendente de escravos. Seu propósito era de “domar outros mais bárbaros ainda”, os brancos bem nascidos da sociedade carioca, também responsáveis pelo controle econômico, cultural, sócio-político e da mão-de-obra escrava. A natureza ainda era sua aliada, seu álibi, a partir da qual poder-se-ia vislumbrar a “liberdade absoluta e profunda do infinito”. Nesse espaço, queria que o “deixassem ao menos ser livre no Silêncio e na Solidão” para que pudesse dar voz à sua literatura, “desprender com largueza e com audácia o meu verbo soluçante, na força impetuosa e indomável da Vontade”, ratificando sua estreita relação com fenômenos naturais.

Seu temperamento era rude e de revolta, o mesmo dos seus “antepassados da cor”. Somente a reunião de toda a literatura científica, suas “sensações imprevistas [e] curiosidades estéticas muito lindas e muito finas”, poderiam curá-lo. O embate mais significativo fica por conta do alinhamento entre o “lado da África” e o “lado Regra”, da forma, da perfeita geometria, “certo como um termômetro”. Inconformado com esse impositivo enquadramento comportamental, o poeta lança o veneno da sua ironia: “Ah! Incomparável espírito das estreitezas humanas, como és secularmente divino!”, em uma referência à perpetuação e enraizamento dessa postura corporativista das classes, particularmente do escravocrata sobre o escravo. Como reflexo disso, “as civilizações, as raças, os povos digladiam-se e morrem minados pela fatal degenerescência do sangue, despedaçados, aniquilados no pavoroso túnel da Vida”, em mais uma constatação de que a vida cede lugar às disputas de poder. Tudo isso redundava em um pessimismo assombroso, o qual é responsável pela visão fragmentada e sombria que o poeta tem do homem.

A guerra passou a ser o elixir da vida de uma “deblaterante humanidade”, na mesma proporção e ritmo com que os homens perpetuam a espécie, à revelia do sangue e dos corpos ensangüentados que jazem à beira dos campos de batalha. Esse é o cenário de uma corte que goza animalescamente diante da miséria estampada por detrás dos seus largos muros de proteção. E o que resto disso tudo? Conforme o poeta, a forma é a única sobrevivente, “alguma coisa da essência maravilhosa da Luz paira e se perpetua, fecundando e inflamando os séculos com o amor indelével da Forma”.

São “raros [os] assinalados [que] experimentam [...] o sabor prodigioso dessa essência”. E, para senti-la, o artista deverá mergulhar no etéreo, nas visões, nas abstrações, nas trevas e nos profundos fantasmas da natureza. Deverá estar em um profundo estado de êxtase. Esta é a gênese da arte, seu nascimento e sua pureza. Os sentimentos da arte são bastante primários, pueris, castos e virgens. Neles, não pode haver máculas nem manchas. Esse estado de arte deverá estar pronto para ser fecundado e produzir novos estágios da arte, por isso que as entranhas dessa arte devem ser frescas e úmidas, decorrentes “das terras germinais do Idealismo”. Suas raízes devem ser “vivas e profundas, os germens legítimos, ingênitos, do Sentimento”.

Os temperamentos surgidos pela manifestação da arte podiam ser simples ou complexos, mas que trouxessem “as inéditas manifestações do Indefinido”, a intensidade dos Mistérios – “intensos sempre” – “tendo esses inexprimíveis segredos que vagam na luz, no ar, no som, no aroma, na cor e que só a visão delicada de um espírito artístico assinala”.

O poeta retoma a condição de “complexo” atribuído aos temperamentos para ressaltar que, dentro dessa complexidade, “poderiam também parecer obscuros [...], mas ao mesmo tempo serem claros nessa obscuridade por serem lógicos, naturais”. Para ele, a concepção de arte decorre “de uma espontaneidade sincera, verdadeira e livre na enunciação de sentimentos e pensamentos”, disposta a formar e a seguir “uma grande harmonia essencial de linhas sempre determinativas da índole”.

Esses temperamentos ainda possuem “lados mais carregados” ou “sangrentos”, de outras origens, cujo propósito seria de clarificar e de simplificar o entendimento e não de “enturvecer” o que é dito. Esse novo pensamento é mais eloqüente e persuasivo, visando simplificar o “nebuloso Sonho”, com “toda a evidência, toda a intensidade e todo [seu] absurdo”. Dessa forma, o ideal venceria o real; ou seja, o sonho, as sensações e os sentimentos dominariam as teorias científicas aqui na terra: “Dominariam assim, venceriam assim, esses Sonhadores” [...] “e não por justaposições mecânicas de teorias e didatismos obsoletos”.

Conforme o poeta, os temperamentos se dissipam e vagueiam no meio da multidão inexpressiva e confusa. Mas eis que dela se destacam “dois pequeninos olhos gulosos de símio”, olhos apaixonados de “Ignoto” que dominariam todos os espaços, como se isso fosse o reflexo de si mesmo. Aquele olhar cruzeiro, imberbe e faminto por arte e por reconhecimento. Um olhar de um negro que poderia simplesmente passar despercebido entremeio a tantos outros artistas já conhecidos e não encobertos por mantos africanos. Dessa forma que o poeta “sonhara surgirem todas essas aptidões, todas essas feições singulares, dolorosas, irrompendo de um alto princípio fundamental distinto em certos traços breves, mas igual, uno, perfeito e harmonioso nas grandes linhas gerais”.

“Essa é que fora a lei secreta”, da arte que emerge de um coração negro de puro sentimento, tomado de sensações e de Ideais, mas “que escapara à percepção de filósofos e doutos”. Esse é um temperamento nato, genuíno, sem interferências, “alheio às orquestrações e aos incensos aclamatórios da turba profana, porém alheio por causa, por sinceridade de penetração, por subjetivismo mental sentido à parte, vivido à parte, — simples, obscuro, natural, — como se a humanidade não existisse em torno e os nervos, a sensação, o pensamento tivessem latente necessidade de gritar alto, de expandir e transfundir no espaço, vivamente, a sua psicose atormentada”. “Assim é que eu, [Cruz e Sousa], via a Arte, abrangendo todas as faculdades, absorvendo todos os sentidos, vencendo-os, subjugando-os amplamente”. Tratam-se de forças naturais, invisíveis, cuja força, apetite e aroma vão dominando, engolindo e inebriando tudo como um “deslumbrador pecado”.

O poeta entendia a arte como sendo algo de uma “agudeza picante, acre, de um apetite estonteante e a fascinação infernal, tóxica”. O mais importante era o impacto que essas toxinas provocariam no público, independentemente da vontade desse público em ver e ouvir determinado estado de arte. “Afinal, em tese, todas as idéias em Arte poderiam ser antipáticas, sem preconcebimentos a agradar, o que não queria dizer que fossem más”.

Por outro lado, o poeta defende que a arte deve manter seu viés de genuína, revelando-se livre e independente de padrões herméticos e evitando atender a quaisquer segmentos partidários. Dessa forma, defende-se que, “para que a Arte se revelasse própria, era essencial que o temperamento se desprendesse de tudo, abrisse vãos, não ficasse nem continuativo nem restrito, dentro de vários moldes consagrados que tomaram já a significação representativa de clichês oficiais e antiquados”.

O temperamento desprendido que o poeta defende é aquele que cresce calmamente dentro dele, que se manifesta com o ímpeto e a veemência de um “dilúvio de emoção”. Esse é um processo que exige calma. É demorado, sutil e delicado. E é por meio de “névoas alvoraes [que] vem surgindo e formando em nós os maravilhosos Encantamentos da Conceção”. Dessa forma está fecundado o embrião da arte, exclusivamente em quem se submete aos seus encantamentos.

Por meio da arte o poeta se fez ingênuo. Com todo o seu temperamento aceso e iluminado, tornou-se vítima da “filáucia letrada” da corte, árida e inexpressiva casta artística. O que ali predomina é a inveja, a rebeldia e a intransigência, apenas por ganância individual gloriosas e fúteis posições, o que não tem nenhuma relação com a produção artística, conforme elucidado pelo parágrafo a seguir:

Era uma politicazinha engenhosa de medíocres, de estreitos, de tacanhos, de perfeitos imbecilizados ou cínicos, que faziam da Arte um jogo capcioso, maneiroso, para arranjar relações e prestígio no meio, de jeito a não ofender, a não fazer corar o diletantismo das suas idéias. Rebeldias e intransigências em casa, sob o teto protetor, assim uma espécie de ateísmo acadêmico, muito demolidor e feroz, com ladainhas e amuletos em certa hora para livrar da trovoada e dos celestes castigos imponderáveis!

Uma vez colocada a arte fora do “ateísmo acadêmico”, vê-se com mais sobriedade tudo o que pode de fato ser explorado, sejam as “curvaturas mais respeitadas, mais gramaticais, mais clássicas, [ou mesmo] à **decrépita Convenção com letras maiúsculas**” [negrito meu]. Dessa forma se torna visível o que se perde em arte quando entra em cena a academia formal, sem espírito iluminado, castradora e impositora de limites.

Esse é o retrato do que Cruz e Sousa enfrentou no Rio de Janeiro com sua literatura revolucionária e moderna, sua língua afiada e sua pele negra. Conforme sua visão, o que se via era a “habilidade quase mecânica [de um ou outro] de apanhar, de recolher do tempo e do espaço as idéias e os sentimentos que, estando dispersos, formavam a temperatura burguesa do meio, portanto corrente já, e trabalhar algumas páginas, alguns livros, que por trazerem idéias e sentimentos homogêneos dos sentimentos e idéias burguesas, aqueciam, alvoroçavam, atordoavam o ar de aplausos”. Esse é o duro retrato da mesmice e do corporativismo profundamente arraigado desde o século XIX, quiçá de outros séculos mais longínquos. Aquele ajuntamento mecânico de idéias esparsas não poderia ser considerado como arte, pois não tinha as “raízes de sensibilidade estética”, à revelia da “ideal radicalização de sonhos ingenuamente fecundados e quint’essenciados na alma, [...] despercebidas de certos movimentos inevitáveis da estesia”.

À casta artística restam somente as críticas e o desprezo do poeta. Segundo ele, trata-se de homens “fracos”, “pusilânimes de têmpera no fundo”, os quais vivem de aparências. No entanto, não possuem os dons artísticos do sonho, “que gravam, que assinalam de modo estranho, às chamejantes e intrínsecas obras d’Arte, o [seu] caráter imprevisito [e] extra-humano”.

O poeta descreve os artistas da corte e seus feitos com adjetivos desairosos: “hábeis *viveurs*, jeitosos, sagazes, acomodaticios, frouxos e nulos, afetando pessimismos mais por desequilíbrio que por fundamento”. Em defesa do conservadorismo impregnado naquele meio artístico, seus freqüentadores ignoravam os acontecimentos externos, as novas correntes, as novas idéias, eventuais novos escritores, “fingindo desprezá-lo[s], aborrecê-lo[s], odiá-lo[s]”. E essa ignorância coletiva fez com que Cruz e Sousa atraísse para si “a frívola atenção passiva de um público dócil e embasbacado”, como se estivessem enfeitados todos por um “prestidigitador ágil e atilado [que] colhe e prende”.

Ainda anestesiados pelo som ensurdecedor oriundo dos confins da África, os “insipientes” e “obscenamente cretinos” artistas de ocasião depositavam sobre o novo um olhar “oblíquo”, de espião, de inveja, de “despeito”, batendo seus guisos venenosos como quem quer inocular o veneno mortal. As bufas risadas eram usadas com alto grau de deboche e ofensa, pois reuniam sentimentos que provocam o aniquilamento e a retração do outro. São risadas e gargalhadas proferidas às escondidas, pelas costas, por detrás das máscaras da impotência e do senso comum.

O poeta se dedica a descrever suas impressões acerca da alma dos artistas da corte:

Almas tristes, afinal, que se diluem, que se acabam, num silêncio amargo, numa dolorosa desolação, murchas e doentias, na febre fatal das desorganizações, melancolicamente, melancolicamente, como a decomposição de tecidos que gangrenaram, de corpos que apodreceram de um modo irremediável e não podem mais viçar e florir sob as refulgências e sonoridades dos finíssimos ouros e cristais e safiras e rubis incendiados do Sol [...].

Almas lassas, debochadamente relaxadas, verdadeiras casernas onde a mais rasgada libertinagem não encontra fundo; almas que vão cultivando com cuidado delicadas infamiazinhas como áspides galantes e curiosas e que de tão baixas, de tão rasas que são nem merecem a magnificência, a majestade do Inferno!

Almas, afinal, **sem as chamas misteriosas, sem as névoas, sem as sombras, sem os largos e irisados resplendores do Sonho — supremo Redentor eterno!** [negritos meus]

O ambiente proporcionado por essa avalanche de almas lastimadas é degradante. Os olhos que ardem, a garganta que se asfixia, o ar que sufoca, a atmosfera que agride, o sol que arde, o sonho que morre, a esperança que se desgraça. E eles riem de tudo isso, mas o poeta segue inabalável em seu caminho. Ao seu lado permanece aceso um horizonte infinito de sensações, bem como a certeza de que “algum belo Deus d’Estrelas e d’Azul, que vive em tédios aristocráticos na Nuvem, [possa deixá-lo] serenamente e humildemente acabar esta Obra extrema de Fé e de Vida!”.

É certo, portanto, que o maior desejo do poeta é de abraçar a arte com todo seu sentir e todo seu sonhar. Sua maior ventura “é a ventura intensa de sentir um temperamento”, capaz de harmonizar toda a efervescência de artista e do homem comum em busca de justiça. A “chama fecundadora” vem para enom-lo justo, aliado ao “eflúvio fascinador e penetrante que se exala de um verso admirável, de uma página de evocações, legítima e sugestiva”.

Com o espírito fecundo e a alma tomada de intuições, tudo a que o poeta aspira “é a Amplidão livre e luminosa, todo o Infinito, para cantar o meu Sonho, para sonhar, para sentir, para sofrer, para vagar, para dormir, para morrer, agitando ao alto a cabeça anatematizada”.

Registra-se um descontentamento quanto à “característica que denota a seleção de uma curiosa natureza”, a qual define as raças, os dotes, as qualidades e aptidões. Denuncia-se a falta de escrúpulos nesse processo de escolha supostamente natural, mas que, na verdade, não possui quaisquer regulamentações ou métodos. Trata-se de uma crítica austera à segregação entre brancos e negros, bem como quanto ao pré-estabelecimento das capacidades individuais a partir da cor da pele. Conforme destaca o poeta, “d’alto a baixo, rasgam-se os organismos, os instrumentos da autópsia psicológica penetram por tudo, sondam, perscrutam todas as células, analisam as funções mentais de todas as civilizações e raças”, principalmente a africana, porém essa penetração e investigação não são extensivas aos brancos, aos “casos particulares de seleção na massa imensa [...] que regem e equilibram secularmente o mundo”, considerando sua “tendência [e] índole”, bem como seu “temperamento artístico, fugidios sempre e sempre imprevistos”.

As sensações do artista que luta contra a natureza são exaustivas, pois tudo o que nasce está em oposição a ele. Conforme Sant’Anna (1992, p.16) o “Eu” é colocado como “menor do que o mundo”. O eu-poeta, no entanto, também é visto como o “supercivilizado dos sentidos [...] em virtude da sua percuciente agudeza de visão, da sua absoluta clarividência, da sua inata perfectibilidade celular”. Ei-lo, agora, o artista, em pé de igualdade com o mundo, capaz de nomeá-lo e de se harmonizar com ele.

Há quem tenha se perpetuado universalmente na arte, fora dos muros da mesmice e da inveja, a partir da comunhão entre talento artístico e “hegemonia das raças”: São “Os de Estética emovente e exótica [...], os requintados, os sublimes iluminados por um clarão fantástico, como Baudelaire, como Poe, os surpreendentes da Alma, os imprevistos missionários supremos, os inflamados, devorados pelo Sonho, os clarividentes e evocativos, que emocionalmente sugestionam e acordam luas adormecidas de Recordações e de Saudades.

Esses ficam imortalmente cá fora, dentre as augustas vozes apocalípticas da Natureza, chorados e cantados pelas Estrelas e pelos Ventos!”.

De forma geral, o poeta exalta a febre intermitente de todos os artistas, sobretudo Charles Baudelaire e Edgar Allan Poe. São eles os “benditos [...] Reveladores da Dor infinita”, os “soberanos e invulneráveis”, os que “sabem transcendentalizar a Dor, tirar da Dor a grande Significação eloqüente e não amesquinhá-la e desvirginá-la!”. De dentro de si, dos lugares mais esquecidos e profundos de seu ser, do isolamento absoluto e sereno é que o poeta se faz vidente e iluminado. É de lá que ele se faz poeta, porque entendeu a relação entre a matéria e a essência, permitindo-lhe construir uma base firme, sólida, bem alicerçada, a qual o faz “caminhar firme, resoluto, inabalável, sereno através de toda a perturbação e confusão ambiente, isolado no mundo mental criado, assinalando com intensidade e eloqüência o mistério, a predestinação do temperamento”.

É preciso abster-se de quaisquer ruídos mundanos para se produzir arte pura. A meta de profundidade do artista prevê “engolfar a alma, com ardente paixão e fé concentrada, em tudo o que se sente e pensa com sinceridade, por mais violenta, obscura ou escandalosa que essa sinceridade à primeira vista pareça, por mais longe das normas preestabelecidas que a julguem”. Somente dessa forma é que se conseguirá “estrelar os Infinitos da grande Arte”, a qual se mantém à margem da estreita e asfixiante influência humana. Se o artista se fecha em bons sentimentos, nada poderá influenciá-lo, e mais fácil atingirá o “sentimento geral de idéias”. E assim permanecerão todos os iluminados, “caminha[ndo] sempre com tenacidade, serenamente, imperturbáveis aos apupos inofensivos, sem tonturas de fascinação efêmera, sentindo e conhecendo tudo, com os olhos claros levantados e sonhadores cheios de uma radiante ironia mais feita de clemência, de bondade, do que de ódio”.

Mas é certo de que o artista “fica muitas vezes sob o signo fatal ou sob a auréola funesta do ódio [...] porque tem cóleras soberbas, tremendas indignações, ironias divinas que causam escândalos ferozes, que passam por blasfêmias negras, contra a Infâmia oficial do Mundo, contra o vício hipócrita, perverso, contra o postíço sentimento universal mascarado de Liberdade e de Justiça”.

Por outro lado, “seu coração vem transbordando de Piedade, vem soluçando de ternura, de compaixão, de misericórdia”, já que aqui não se aplicam os conceitos maniqueístas de qualquer natureza. Não se busca a santidade, mas o reconhecimento do talento artístico, sem os extremos e as unanimidades patológicas.

Mesmo nos locais em que não se tem uma definição da raça predominante, já existe uma relação de dependência de colonizador sobre a colônia que sufoca “o sentimento d’Arte [...] local”. Nesse ambiente, “a ditadora ciência d’hipóteses negou em absoluto [à pigmentação negra] para as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita”, somente “por uma questão banal da química biológica do pigmento”. Esse pigmento é o responsável por alterar os temperamentos e as emoções, tornando “irrevogável” as limitações e impossibilidades de acesso prévia e tacitamente definidas. Mas o artista se defende:

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre?

A humanidade conservadora, ultrapassada e mesquinha não é capaz de compreender os estados de alma do poeta, tampouco o processo de renovação advindo disso. “Tu”, sim, “minúscula humanidade, [...] é que não podes entender-me, [...] ver-me”, [...] “atentar-me, [...] sentir-me dos limites da tua toca de primitivo”. O comportamento gélido dessa (□en)humanidade não a permite se sensibilizar “diante destes deslumbramentos estesíacos, sagrados, diante das eucarísticas espiritualizações que me arrebatam”.

A emoção e a paixão existem quando há um sentimento, seja ele bom ou mau. O poeta provoca a “humanidade” instigando-a a ler a sua obra. Não importa para ele se o que está escrito vai agradar ao leitor. Importa, sim, fazê-lo entrar em contato com o texto e mergulhar em sua abstração. Ele está preparado para o ódio e para a vingança da humanidade. Mas para que esse público sinta o ódio e o repúdio pela obra, é preciso folhear suas páginas e ler alguma coisa. Assim, o artista estrategicamente já penetrou na Corte, começando a demarcar o seu território literário. É desta forma que o poeta lançou o desafio:

O que tu podes, só, é agarrar com frenesi ou com ódio a minha Obra dolorosa e solitária e lê-la e detestá-la e revirar-lhe as folhas, trincar-lhe as páginas, enodoar-lhe a castidade branca dos períodos, profanar-lhe o tabernáculo da linguagem, riscar, traçar, assinalar, cortar com dísticos estigmatizantes, com labéus obscenos, com golpes fundos de blasfêmia as violências da intensidade, dilacerar, enfim, toda a Obra, num ímpeto covarde de impotência ou de angústia.

Mas, para chegares a esse movimento apaixonado, dolorido, já eu antes terei, por certo — eu o sinto, eu o vejo! — te arremessado profundamente, abismantemente pelos cabelos a minha Obra e obrigado a tua atenção comatosa a acordar, a acender, a olfatar, a cheirar com febre, com delírio, com cio, cada adjetivo, cada verbo que eu faça chiar como um ferro em brasa sobre o organismo da Idéia, cada vocábulo que eu tenha pensado e sentido com todas as fibras, que tenha vivido com os meus carinhos, dormido com os meus desejos, sonhado com os meus sonhos, representativos integrais, únicos, completos, perfeitos, de uma convulsão e aspiração supremas.

Não conseguindo impressionar-te, afetar-te a bossa intelectualiva, quero ao menos sensacionar-te a pele, ciliciar-te, crucificar-te ao meu estilo, desnudando ao sol, pondo abertas e francas, todas as expressões, *nuances* e expansibilidades deste amargurado ser, tal como sou e sinto.

Sobre essa intensa relação e interação do leitor com a obra descrita por Cruz e Sousa, Candido (2000, p.68) diz que “a literatura é [...] um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que [os leitores] a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem [o público] é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo”.

O poeta demonstra seu desconforto pelos “que vivem num completo assédio no mundo, pela condenação do Pensamento”. Conforme ele, lamenta-se pela imposição de limites sociais que tentam moldar o pensamento dos iluminados a partir de “leis e preceitos obsoletos, de convenções radicadas, de casuísticas”, em detrimento “da liberdade fenomenal da Natureza”. Pobre e infeliz daquele que não cumpre sua missão no mundo, deixando-se sufocar pelo senso comum:

Ah! Destino grave, de certo modo funesto, dos que vieram ao mundo para, com as correntes secretas dos seus pensamentos e sentimentos, provocar convulsões subterrâneas, levantar ventos opostos de opiniões, mistificar a insipiência dos adolescentes intelectuais, a ingenuidade de certas cabeças, o bom senso dos cretinos, deixar a oscilação da fé, sobre a missão que trazem, no espírito fraco, sem consistência de crítica própria, sem impulsão original para afirmar os Obscuros que não contemporizam, os Negados que não reconhecem a Sanção oficial, que repelem toda a sorte de conchavos, de compadrismos interesseiros, de aplausos forjicados, por limpidez e decência e não por frivolidades de orgulhos humanos ou de despeitos tristes.

Ah! Destino grave dos que vieram ao mundo para ousadamente deflorar as púberes e cobardes inteligências com o órgão másculo, poderoso da Síntese, para inocular nas estreitezas mentais o sentimento vigoroso das Generalizações, para revelar uma obra bem fecundada de sangue, bem constelada de lágrimas, para, afinal, estabelecer o choque violento das almas, arremessar umas contra as outras, na sagrada, na bendita impiedade de quem traz consigo os vulcanizadores Anátemas que redimem.

O poeta deixa claro que sua saída do Desterro, de “nós outros Errantes do Sentimento”, foi motivada pela “ânsia infinita, [pela] sede santa e inquieta, que não cessa, de encontrarmos um dia uma alma que nos veja com simplicidade e clareza, que nos compreenda, que nos ame, que nos sinta”. Note-se que o poeta não deseja somente para si o encontro com essa tão sonhada “alma assinalada”; ele a quer para “nós outros”, para todos os artistas, poetas e iluminados. Busca-se a “alma assinalada” “para no seio dela cairmos frementes, alvoroçados, entusiastas, como no eterno seio da Luz imensa e boa que nos acolhe”, para “desabafar ao largo da Vida com ela, para respirar livre e fortemente, de pulmões satisfeitos e límpidos, toda a onda viva de vibrações e de chamas do Sentimento que contivemos por tanto e tão longo tempo guardada na nossa alma, sem acharmos uma outra alma irmã à qual pudéssemos comunicar absolutamente tudo”.

O encontro do artista com essa “alma assinalada” atua como um símbolo de redenção, deixando para trás as dores e os opressores. Daqui para frente, é só saborear as verdadeiras essências e os melhores perfumes. O espírito se liberta das amarras e ganha a liberdade. As máquinas do corpo, “coração e cérebro” ficam “inundados da graça de um divino amor”. Com a “flor dessa alma” em punho, os artistas adquirem forças para “aqui embaixo na Terra encher, cobrir este abismo do Tédio com abismos da Luz!”. Porém, o artista que tenta quebrar as linhas retas daquele mundinho primitivo valendo-se tão-somente de um simples sentimento experimentará toda a dor do mundo em seu corpo.

O “Eu”-poeta que escreve está certo de que não pertence “à velha árvore genealógica das intelectualidades medidas”, porque não pensa e age como eles, não experimenta as mesmas sensações, sua febre é mais intensa do que a deles e o horizonte do seu olhar é mais colorido e mais amplo. A sensibilidade desse poeta permite a ele “pairar, em espiritual essência, em brilhos intangíveis, através dos nevados, gelados e peregrinos caminhos da Via-Láctea”. Seu profundo estado de mergulho interior faz com que ouça “uma voz ignota, que parece vir do fundo da Imaginação ou do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da Noite” a murmurar-lhe e a estampar-lhe no rosto todas as suas vergonhas e as suas dores mais internas.

Nesta parte de “Emparedado”, dá-se por encerrada a manifestação da primeira pessoa do singular, do eu-poeta. O discurso é assumido pela citada “voz ignota”, a qual se reporta ao poeta como “tu”. Como nesta “voz ignota” em terceira pessoa é mantido o mesmo tom ácido do restante do texto, não há dúvida de que, na verdade, essa terceira pessoa é o *alter ego* do poeta vomitando atrocidades de si mesmo a pleno vapor. É dito textualmente que não há espaço no meio intelectual para um artista vindo da África: “Artista?! Loucura! Loucura!”. O poeta também é ironizado pelas suas pretensões de pertencer à raça ariana: “Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos”.

O texto é finalmente conduzido para demonstrar a condição de “emparedado” vivida e sentida pelo poeta. Da mesma forma que muitas gerações pretéritas de escravos não puderam transpor “os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo”, não seria um poeta finissecular pós-13 de maio a fazê-lo por meio da sua arte. Eis o espaço a ele reservado:

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, brancamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! Ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo — horrível! — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto [...].

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras [...] Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades [...] Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho.

Esse amontoado de pedras, de sufocamento provocado pela escuridão mórbida das rochas e de emparedamento, também são visíveis em produções de Edgar Allan Poe, artista citado, lido e admirado por Cruz e Sousa. O excerto a seguir do conto “O gato preto”⁴⁴, de Poe, retrata claramente a prática do emparedamento como tema apropriado pelo Poeta Negro:

⁴⁴ POE, Edgar Allan. **Histórias Extraordinárias**. São Paulo. Abril Cultural, 1978, p.48-49 (41-51).

Mas minha mulher segurou-me o braço detendo o golpe. Tomado, então, de fúria demoníaca, liberei o braço do obstáculo que o detinha e cravei-lhe a machadinha no cérebro. Minha mulher caiu morta instantaneamente, sem lançar um gemido. Realizado o terrível assassinio, procurei, movido por súbita resolução, **esconder o corpo**. [...] Finalmente, tive uma idéia que me pareceu muito mais prática: **resolvi emparedá-lo na adega**, como faziam os monges da Idade Média com as suas vítimas. [...] Não duvidei de que poderia facilmente retirar os tijolos naquele lugar, introduzir o corpo e recolocá-los do mesmo modo, sem que nenhum olhar pudesse descobrir nada que despertasse suspeita. [negrito meu]

Portanto, a partir da visão do emparedamento, Rufinoni (2000, p.180) diz que o que se vê em Cruz e Sousa é a mais (im)perfeita “imagem do soterramento das idéias e da difícil construção da alteridade.”

“Não! Não! Não! Artista?! Loucura! Loucura!”

CAPÍTULO III

TRAGÉDIA SOCIAL

Conforme Houaiss (2001, p.2746), na antiga Grécia, Tragédia significa peça em verso, de forma ao mesmo tempo dramática e lírica, na qual figuram personagens ilustres ou heróicos e em que a ação, elevada, nobre e própria para suscitar o terror, o horror e a piedade, termina geralmente por um acontecimento funesto. O sentido de tragédia pode ser entendido, ainda, como catástrofe, desgraça, infortúnio.

No entanto, não é intenção buscar conceitos que possam definir a Tragédia. Primeiramente porque, conforme Lesky (2001, p.21), “é da natureza complexa do trágico o fato de que, quanto maior a proximidade do objeto, tanto menor é a possibilidade de abarcá-lo numa definição”. Uma leitura do pensamento de Albin Lesky constante no texto “Do Problema do Trágico” possibilita a apresentação das várias possibilidades de interpretação do trágico. Em seguida porque não se pretende fazer da vida e da obra de Cruz e Sousa uma encenação trágica em seu sentido clássico, tal qual faziam os gregos. A tragicidade que aqui se quer identificar não tem relação com as propostas lúdicas de entretenimento e de doutrinação decorrentes das representações teatrais, mas de aproximá-lo de uma realidade trágica.

Apesar da advertência de Leski, a qual será mostrada em seguida, trataremos como trágico em Cruz e Sousa as suas impossibilidades de acesso, a miséria, o *querer e não poder*, a visão de que *este não é o meu lugar*, o emparedamento do ser humano que se vê sem saída, bem como a comoção e o abalo psicológico decorrentes desses estados de degradação pessoal. No entanto, para Leski (2001, p.31), “A simples descrição de um estado de miséria, necessidade e abjeção pode comover-nos profundamente e atingir nossa consciência com muito apelo, mas o trágico, ainda assim, não tem lugar aqui”. Por outro lado, Leski nos diz que “o que temos de sentir como trágico deve significar a queda de um mundo ilusório de segurança e felicidade para o abismo da desgraça”.

Buscando, assim, determinar a essência do trágico, Lesky parte do seguinte entendimento de Goethe⁴⁵: “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão-logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico”. No entanto, Lesky alerta acerca da necessidade de desvendarmos os pólos da mencionada “contradição inconciliável”: “Determiná-los [os pólos] seria a tarefa específica para todo o campo trágico, **tanto na obra de arte, quanto na vida real**” [negrito meu]. Das leis da Física extraímos a existência dos pólos positivo (próton) e negativo (elétron), os quais, apesar da proximidade explosiva, são absolutamente necessários para a perfeita transmissão da corrente elétrica. Da mesma forma, ainda versando sobre o caráter imprescindível de pólos antagônicos para a perfeita harmonia da natureza, a mitologia nos apresenta Eros e Anteros; os textos bíblicos, Caim e Abel. Lesky (p.31) se torna ainda mais elucidativo ao afirmar que “A contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de **adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem.**” [negrito meu]

Os excertos grifados acima se justificam pela aproximação do objetivo ao qual este estudo se propôs focalizar na literatura de Cruz e Sousa. Quando se fala em relacionar vida e obra é porque deve-se admitir que uma determinada realidade artística corresponde simbolicamente a uma outra realidade concreta. Essa aproximação também ilustra os “adversários que se levantam um contra o outro no próprio peito do homem”, no peito do iluminado e transcendentalizado poeta. Assim são introduzidas e misturadas verdades físicas, mitológicas, trágicas e bíblicas na vida e na arte do poeta desterrado.

Por outro lado, para que se possa novamente exortar os propósitos atribuídos no estudo de Cruz e Sousa, tranqüiliza-nos uma outra vertente dada por Lesky quanto aos simples fatos do cotidiano não terem relação com o trágico:

O grau de trágico é o que designamos por possibilidade de relação com o nosso próprio mundo. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos. Somente [...] quando nos sentimos atingidos nas profundas camadas de nosso ser, é que experimentamos o trágico.

⁴⁵ *Apud* LESKY, Albin. “Do Problema do Trágico”. In: **A Tragédia Grega**: 2001, p.31 (21-55).

Os gritos de Cruz e Sousa são retratados pelas palavras do francês Jean Anouilh⁴⁶ ao dizer que “o homem, em seu trágico destino, não pode fazer outra coisa senão gritar, não se lamentar nem se queixar, mas gritar a plenos pulmões aquilo que nunca foi dito, aquilo que antes talvez nem se soubesse, e para nada: somente para dizê-lo a si mesmo, para ensinar-se a si mesmo”. Mas é sabido que os gritos cruzeanos também se voltavam para o mundo, para a sociedade, para a natureza.

A tragédia social em Cruz e Sousa, por conseguinte, como transcurso da miséria humana a qual se resumiu sua vida, será visualizada a partir da apresentação e análise de textos que compõem sua obra. A primeira abordagem versa sobre a oposição e o inevitável choque entre uma vida material e outra de sonhos, amparada em teorias de Freud⁴⁷. Em seguida, não há oposição, mas aproximação entre Cruz e Sousa e Lima Barreto, contemporâneos e estigmatizados na vida e na arte. Por fim, atravessaremos os séculos para demonstrar que a concepção do trágico vivido e dramatizado por Cruz e Sousa no século XIX em nada se modificou à luz do século XXI. Assim, o caminho trágico do Poeta Negro será retratado pelo olhar temático e comparativo com a letra de uma canção brasileira contemporânea, alinhando a temática do homem negro, mutilado e execrado.

Retomamos, finalmente, a conceituação inicial da Tragédia dada por Houaiss. A partir daí é possível associar a “peça em verso” do trágico a toda obra de Cruz e Sousa, bem como aos seus poemas em prosa. O “horror”, o “terror” e a “piedade” suscitados são a própria vida do poeta como retrato da realidade e o reflexo disso em suas composições. Sua morte surge como “acontecimento funesto”. No caso em questão, trataremos como “tragédia social”.

⁴⁶ *Apud* LESKY, Albin. “Do Problema do Trágico”. In: **A Tragédia Grega**: 2001, p.34 (21-55).

⁴⁷ FREUD: 1900, Volumes IV e V.

3.1 Entre a vigília e o sonho: uma visão *freudiana*

[...] O sono engendra assombros vários
Por um capricho singular,
Banira eu já desses cenários
O vegetal irregular
[...] E sobre tais sonhos vívidos
Pairava (hedionda novidade,
Não aos olhos, mas aos ouvidos!)
Uma mudez de eternidade.
[...] Quando meus olhos eu reabri,
O horror surgiu numa visão,
E na minha alma eis que senti
O gume agudo da aflição [...]

(“Sonho Parisiense”. In: *As Flores do Mal*, Charles Baudelaire)

João da Cruz e Sousa, como sabemos, passou a maior parte da sua vida adulta confinado buscando ser outro, seja pelas tentativas de fuga das carências e misérias nas quais estava mergulhado (o preconceito racial, a pobreza, violência, estigma, miséria e doença), seja pela abstração e transcendência proporcionadas pela literatura.

Por meio da literatura, portanto, é que o poeta pôde de fato ultrapassar as barreiras do impossível, ausentar-se da razão e mergulhar no mundo imaginário dos sonhos. Emparedado e sem saída, restava ao Poeta Negro valer-se de artifícios para interromper a vida de vigília e viver uma vida imaginária, contexto no qual todas as suas dores poderiam ser superadas ou purgadas.

A obra de Cruz e Sousa oferece farto material para análise sobre os mais variados temas. No entanto, pensando exclusivamente na relação entre a vida de vigília e os sonhos, os poemas em prosa “Um Homem Dormindo” e “O Sonho do Idiota”, além de revolucionários pela forma, transcrevem o protesto e o grito de revolução do poeta.

Para viabilizar essa análise, utilizou-se o pensamento freudiano descrito em **A Interpretação dos Sonhos**, no qual foram identificados os estímulos responsáveis pelo sonho no sono, bem como os símbolos presentes nessa vida interior.

Em “Um Homem Dormindo”, Cruz e Sousa escreve sobre um ser fatigado, doído e aniquilado. Esse ser é descrito em repouso absoluto, mudo, imóvel, dormindo. O descanso é comparado a um “bem misericordioso”, como um “óleo consolador”, “enquanto a grande asa crepuscular da ave taciturna da Cisma faz-lhe uma sombra piedosa” no repouso noturno de um trabalhador. Esse homem que agora dorme, fatigado, semelhante a um morto, é também reflexo não só de um exaustivo dia de operário, mas de uma luta incessante contra a miséria humana e moral.

O eu-lírico do texto começa a ser questionado quanto à sua força; ou seja, durante as lutas diárias, comporta-se como um “gigante”, tal qual os mitológicos Hércules e Ulisses, tidos como “vencedores de batalhas”, com “aço do seu peito” representando os escudos e armaduras típicos de quem está à frente de grandes combates. Por outro lado, seu estado de entrega durante o sono é tamanho que se assemelha a um morto (bastando, para isso, “cruzar as mãos e unir os pés”), oposição clara entre força e impotência, já que o homem precisa descansar, diferentemente dos deuses ou dos semi-deuses citados.

Agora esse homem é “fraco” e “rastejante”, praticamente um “verme”. Está “aniquilado” e “sufocado”. “Não é homem, [...] é Nada, [...] é silêncio, [...] é vácuo, [...] é esquecimento”. Tornou-se um homem misterioso, indefeso e frágil, pois está imerso em um sono profundo. Pelo estado inerte, “qualquer coisa pode atingi-lo”. Está reduzido a ser um réptil, aquele que se arrasta, que vive rente ao chão, podendo, a qualquer tempo, ser pisoteado, esmagado, extinto. Redunda, sempre, a imagem do aniquilamento.

Sua coragem e suas aspirações continuam vivas na vida que leva nos sonhos, mas perdem-se enquanto o homem dorme, para o mundo que o observa. Apesar de parecer despreocupado dos segredos e signos da vida de vigília, leva uma vida psíquica muito mais intensa e complexa enquanto dorme. A esse respeito, o filósofo Burdach (1838)⁴⁸ nos diz que:

⁴⁸ *Apud* FREUD: 1900, Volume IV, p.44.

Nos sonhos, a vida cotidiana, com suas dores e seus prazeres, suas alegrias e mágoas, jamais se repete. Pelo contrário, os sonhos têm como objetivo verdadeiro libertar-nos dela. Mesmo quando toda a nossa mente está repleta de algo, quando estamos dilacerados por alguma tristeza profunda, ou quando todo o nosso poder intelectual se acha absorvido por algum problema, o sonho nada mais faz do que entrar em sintonia com nosso estado de espírito e representar a realidade em símbolos.

No entanto, enquanto o homem dorme, sonha a partir do querer latente do seu organismo e por combinações transcendentais. Esse fato ratifica o posicionamento de grande parte dos autores os quais defendem um ponto de vista contrário (ao de Burdach) quanto à relação entre os sonhos e a vida de vigília. Segundo Haffner (1887),

Os sonhos dão prosseguimento à vida de vigília. Nossos sonhos se associam regularmente às representações que estiveram em nossa consciência pouco antes. A observação acurada quase sempre encontra um fio que liga o sonho às experiências da véspera.

O pensamento de “O homem dormindo” é que no sonho há como apropriar-se do que não se pode ter, “sobe-se a escada do Abstrato, alheando-se a tudo”. Satisfaz-se no sonho a ansiedade de infinito que cada um traz. O sonho “dá vulto a essas sensações”, age-se como que sob o efeito de narcóticos: tem-se uma visão “superior”, de véus diáfanos, de fogos-fátuos. A alma se entrega nos sonhos às brumas da imortalidade e às lágrimas. No sonho, há uma completa vida paralela a qual se aproxima de uma morte libertadora. Toda essa gama de vontades atendidas durante o sonho explica-se pela teoria de Freud (1900) de que “o sonho é a realização de um desejo”. Conforme ele, “o sonhar toma o lugar da ação, como o faz muitas vezes em outras situações da vida.”⁴⁹. Ao defender seu pensamento, Freud relata sonhos de seus filhos, os seus próprios, além de situações narradas por outros profissionais da área. Para ele, “é fácil provar que os sonhos muitas vezes se revelam, sem qualquer disfarce, como realizações de desejos, de modo que talvez pareça surpreendente que a linguagem dos sonhos não tenha sido compreendida há muito tempo”.

Ainda em pleno estado de gozo e de esquecimento, “o homem” repousa “embriagado de sombra”, para “no Nada dormir sonhando”. O sono, para ele, é como uma trégua dada pelas dores diárias. As mesmas dores que o espreitam para, quando acordar, assaltá-lo novamente e vencê-lo.

⁴⁹ “O Sonho é a realização de um Desejo”: Volume IV, p.142.

E é exatamente neste momento no qual o homem passa a retomar a consciência, a formar novamente elos com o mundo real, é que o sonho está prestes a acabar. Ele vê e compara o mundo com uma “vala comum, pútrida, esverdeada e formidável, na qual habitam bilhões e bilhões de pessoas”. Vê-se que, mesmo em estado de vigília, ele tem noção do contexto no qual está inserido.

Em “O Sonho do Idiota”, Cruz e Sousa faz algumas revelações iniciais acerca de uma personagem denominada simplesmente por “Idiota”. Conforme Houaiss (2000, p.1566), o termo “idiota” denota uma pessoa que carece de discernimento, de inteligência; um tolo, ignorante, vaidoso, pretensioso; parado, imbecilizado. Essa definição vai ao encontro do que nos é dito no texto: “Revelações de gênio incubado, que o segredo de um pensamento isolou e emudeceu ...”. É certo, por conseguinte, que as características de “idiota” foram atribuídas à personagem pelo fato de viver a sonhar.

São apresentadas imagens bíblicas, como “Gênesis”⁵⁰ e “linguagens cabalísticas”⁵¹, além de elementos mitológicos, como o “formidável olho de ciclope”⁵² e a expressão “atado de pés e mãos no cepo da sua própria existência”⁵³. Significa que, mesmo essa fuga proporcionada pelo sonho, um dia o “Idiota” terá de acordar e reassumir todas as cruces talhadas pelo destino, já que está atado “no cepo da sua própria existência” e dela não há como se eximir, reforçada pela teoria do oráculo Tirésias de que “nenhuma criatura humana pode fugir a seu destino”.

⁵⁰ O Livro Gênesis, ou o livro das origens, é a palavra pela qual começa o texto sacro (**Bíblia Sagrada**, p.17).

⁵¹ Referência ao misterioso e enigmático Livro do *Apocalipse* (palavra grega que significa *revelação*), escrito pelo apóstolo João prevendo o final dos tempos (cf. **Bíblia Sagrada**, p.47).

⁵² Conforme a mitologia, o Ciclope, filho de Posídon, deus dos mares, era um gigante que tinha um olho só no meio da testa (QUESNEL e TORTON: 1995, p.37).

⁵³ Primeiramente, alusão à vida de Édipo, filho primogênito de Laio e de Jocasta, abandonado em uma terra distante e condenado à morte pelos pais após a previsão do oráculo Tirésias quanto aos iminentes crimes de parricídio e de incesto, ameaçadores do reino de Tebas (SÓFOCLES, p.17). Mais tarde, essa tragédia grega serviu de base para que Freud formulasse teorias sobre a sexualidade. Por outro lado, a expressão *atado de pés e mãos no cepo da sua própria existência* remete-nos ao mito de Prometeu que, por ter roubado o fogo de Zeus, obteve o castigo de ser acorrentado a um rochedo para que uma águia devorasse seu fígado (CHEVALIER: 1993).

Da mesma forma que os Livros de *Gênesis* e do *Apocalipse* abrem e fecham um ciclo da fé Cristã, tem-se no sonho vivido pelo “Idiota” o início de uma vida paralela, um espaço no qual é possível realizar desejos no plano do imaginário, concretizar seus anseios latentes da vida de vigília, mas que, ao acordar, ou vive-se a prisão e a obscuridade da sua existência, ou permanece-se como “idiota”, paralisado, sonhando acordado. Conforme Freud (1900)⁵⁴,

O julgamento simplista de vigília feito por alguém que tenha acabado de acordar presume que seus sonhos, mesmo que não tenham eles próprios vindo de outro mundo, ao menos o haviam transportado para outro mundo.

Ainda sobre a relação ou influência da vida de vigília nos sonhos, o filósofo Maass (1805), citado por Winterstein (1912), diz que⁵⁵:

A experiência confirma nossa visão de que sonhamos com maior freqüência com as coisas em que se centralizam nossas mais vivas paixões. E isso mostra que nossas paixões devem ter influência na formação de nossos sonhos. O homem ambicioso⁵⁶ sonha com os lauréis que conquistou (ou imagina ter conquistado) ou com aqueles que ainda tem que conquistar; já o apaixonado se ocupa, em seus sonhos, com o objeto de suas doces esperanças ... Todos os desejos e aversões sensuais adormecidos no coração podem, se algo os puser em movimento, fazer com que um sonho brote das representações que estão associadas com eles, ou fazer com que essas representações intervenham num sonho já presente.

A dor do “Idiota” em sua vida de vigília remete-nos a uma espécie de insatisfação física na qual até mesmo o próprio corpo parece rejeitá-lo por meio de soluços e espasmos. A natureza também, com seus “mármoreis”, “bronzes”⁵⁷, “espadas” e “lanças”, atua friamente sobre a vida do “Idiota”. Segundo Freud (1900-1901)⁵⁸, armas e instrumentos longos e afiados como rifles, revólveres, punhais, sabres, facas, lanças, espadas, arados, martelos, podem representar o órgão sexual masculino, e, por extensão, guardam relação com a força, força bruta, força animal.

⁵⁴ Volume IV, p.44.

⁵⁵ *Apud* FREUD: 1900, Volume IV, p.45.

⁵⁶ Sinônimo de “Idiota”, conforme HOUAISS.

⁵⁷ *Cf.* CHEVALIER (1993), além de simbolizar a força militar, o *bronze* também representa a Lua, a Água, o Sol e o Fogo, em uma alusão direta aos metais que o compõem: Estanho, Prata e Cobre.

⁵⁸ Volume V, p.335-337.

A natureza continua a rejeitar o “Idiota” também no sonho. Sozinho, assustado e sob vaias, andava perdido “pelas ruas escuras de certa cidade sombria”, em uma visão clara de não-lugar no tempo e no espaço terreno, até o momento em que encontra “a larga porta aberta de um templo iluminado”, como símbolo da acolhida na Casa de Deus, única saída possível. Naquele momento, o Templo, um ambiente sagrado, supria-lhe todas as carências e expectativas. No entanto, assim que adentrou, teve reforçada sua condição de estrangeiro, pois a multidão que lá estava o via como um perigo iminente, como se um animal estivesse à procura da sua presa. Mas o “Idiota” permaneceu alheio a tudo, parado, sem perceber aqueles movimentos de suposto ataque e conseqüente defesa. Essa situação de desamparo e de solidão aparece no soneto “Só”⁵⁹, destacando a influência de fatos quotidianos na obra:

Neste mundo tão trágico, tamanho,
Como eu me sinto fundamentalmente estranho
E o amor e tudo para mim avaro ...

Ah! como eu sinto compungidamente,
Por entre tanto horror indiferente,
Um frio sepulcral de desamparo!

Mesmo solto no mundo, o poeta, por meio da mencionada carta ao amigo Virgílio Várzea pergunta “como ser e permanecer sendo quem e como é”, aqui formula uma possível saída ou resposta. Apesar da sensibilidade, ainda pouco visível, esse “Idiota” é comparado a uma “pedra humanizada”, pela sua indiferença, frieza, como se nada pudesse atingi-lo.

Passados os primeiros momentos de reconhecimento mútuo, o “Idiota” passa a tomar ciência das pessoas e do ambiente, o qual é descrito como uma “sombria clausura de almas”. Em pânico, a multidão procura deixar o templo, “ia, vinha, circulava, para a direita, para a esquerda, subia e descia, para baixo, para cima”, provocando no “Idiota” um discurso irônico e questionador acerca da fé das pessoas diante do perigo.

⁵⁹ **Últimos Sonetos.** In: “Obra Completa”: 2000, p.222.

Segundo Stekel (1909)⁶⁰, “direita” e “esquerda” têm nos sonhos um sentido ético. A via à direita significa sempre o caminho da retidão (casamento), e a da esquerda, o do crime, da proibição (homossexualismo, incesto, perversão, masturbação), sempre encarados do ponto de vista moral individual do sujeito. Da mesma forma, a auto-caracterização *positiva* (“ariano”) e *negativa* (“um triste negro”) em correspondências⁶¹ escritas por Cruz e Sousa, poderiam carregar consigo a mesma simbologia atribuída às formas “direita” e “esquerda”, assim como o “pólo negativo” e o “pólo augusto” descritos no texto sob análise.

Ao desaparecer no meio da multidão, o “Idiota” sai de cena assim como o sol o faz ao final das tardes, em um momento de apagamento e de aniquilamento. Nesse instante, a luz do sol é enegrecida, gerando trevas e cegueira, tal qual o sentimento do homem e sua relação com o meio. Ao reaparecer na nave central, no altar-mor do templo, sagrado espaço reservado às maiores santidades, o “Idiota” tem seu momento de triunfo, assim como os primeiros raios luminosos do sol da manhã. Da mesma forma que a escuridão da noite dá lugar à luz do dia, a aridez e a dureza do “Idiota” transfiguram-se em formas meigas e suaves, em brilho nos olhos, em carícias e beijos.

Assim, agora com a sensibilidade mais acurada, o “Idiota” pôde desvendar “algum mistério, achara alguma constelação na terra, algum anjo entre os homens, alguma visão entre as mulheres!”. Essa visão era de uma “beleza mais do céu do que da terra, loura, olhos azuis”, levando-nos a trazer ao contexto uma personagem feminina sobre quem recairá, de agora em diante, as atenções do “Idiota”. E ela era robusta como uma “madona”; “mais santa e bela do que todas as santas” (imagens de mármore); e tão em paz com a natureza como as madressilvas. No entanto, apesar de “santa” e de “branca” (símbolo de pureza virginal), era comparada ao “pólen fecundativo da puberdade”, aquela que poderá tornar-se mulher, amante, “flor carnal”, mãe, “mística”, diferentemente do que ocorre com as santas.

⁶⁰ *Apud* FREUD: 1900-1901, Volume V, p.338-339.

⁶¹ *In*: “Obra Completa”: 2000, p.822-823.

A alma da mulher é descrita como uma “caverna sem eco de vida efetiva”. “Caverna”, conforme Freud (1900-1901), assim como “as caixas, estojos, arcas, armários e fornos representam o ventre, o mesmo acontecendo com os objetos ociosos, como navios e toda sorte de recipientes”⁶².

Começa, então, uma transfiguração daquele ser hostil e apático pela aparência e comportamento em algo próximo do divino, com sentimentos “não deste mundo”. Sua revolução interior faz com que seu desejo de ligar-se àquela mulher de “pólen fecundativo da puberdade” o impeça de querer violar os melindres dela. No entanto, “ela se fora, ela passara, rápida e descuidada dele”, e o deixara em uma “sangrenta e convulsiva paixão que faz a febre, o delírio mortal do mundo”, impregnando-o da mais “nobre e sublime” luxúria. Restou-lhe a impressão de já tê-la encontrado em “outros orientes, noutra região de sol e de néctar”, mas “onde?”. Essas inefáveis e terríveis interrogações o perseguiram, fazendo nascer nele conflitos de toda ordem. Seria ela fruto da sua visão, do seu desejo?

Em conflito, o “Idiota” gravitava entre sensações de ser águia e lesma (oposição entre vôo/céu e terra/rastejante, que anda pelos lugares úmidos e escuros). O molusco causa repulsa pelo seu aspecto e pelos rastros que deixa, somente visíveis com a luz do sol e à luz da razão. O eu-lírico vive um caos absoluto, em uma gradação de erupção, fogo, sombra, escuridão, vazio e desordem dos quais não há possibilidade de emergir. Tudo o conduz ao fim dos tempos, seja pela escuridão das trevas, pelo abismo, ou mesmo pela fatídica vida de vigília.

O homem está novamente em conflito e revoltado. Há um descontentamento generalizado com sua cor, e há gritos de dor contra o mundo ao seu redor. O sujeito lírico não encontra conforto na natureza. Ao se projetar nela, a faz agente e receptora de todo seu ressentimento. Em vez de luz, há somente trevas. A imagem de “velas apagadas” no templo ampliam a escuridão, as trevas, a cegueira dos olhos e da alma.

⁶² Volume V, p.335.

A essa altura, o “Idiota” está praticamente sozinho no templo. As imagens de mármore, representando os santos, é que lhe faziam companhia, apesar de assustadoras e imobilizadas. A presença do “lírio branco” na mão de uma Santa loura⁶³ simboliza duplamente a pureza e a castidade: uma pelo tipo de flor, e outra pela cor com que se apresenta⁶⁴.

O templo fecha-se misteriosamente, dando início a um capítulo da fantástica vida místico-psíquica desenvolvida nas sombras, entremeio às vestimentas dos santos. A luz cede lugar às trevas. O pensamento das poucas pessoas que ainda permanecem no templo é caracterizado como hipercatólico, maquiavélico e fabuloso, aproximando-o da doutrina que moveu e sustentou a “santa” inquisição ao longo da história.

A simples presença do “Idiota” no templo é passível de punição, mesmo sem esboçar quaisquer reações. A multidão parece dormir e acordaria como que por milagre. E o “Idiota” continua ali, parado, em pé, expondo sua relação com Deus, com os santos. Estava ainda perdido, só entre as imagens dos santos, as quais o impressionavam e o assustavam diante da suntuosidade do que via. Era um triste idiota⁶⁵ de “alma negra de lágrimas”, agora com linguagem obtusa e confusa de demência, parecendo grunhidos animais e soluços humanos. Tais soluços e gemidos “abalariam as pedras, se as pedras não fossem mortas, que abalariam os Santos, se os Santos não fossem pedra”. Ou seja, nada e ninguém poderia socorrê-lo.

O sujeito lírico não encontra conforto na natureza. Até mesmo as “pedras”, inanimadas por excelência, rejeitam-no e o excluem. Assim como os répteis do seu sonho, representam a mesma insensibilidade e rigidez externa (casco) que os isolam e protegem.

⁶³ Cruz e Sousa costumava ter sonhos com mulheres louras, seu alvo e obsessão (cf. BACK e MAGALHÃES Jr.)

⁶⁴ Cf. FREUD: 1900-1901, Volume V, p.354.

⁶⁵ “[...] Um triste negro, odiado ..., batido, ... escorraçado, ... cuspidor” (Trecho da carta a Virgílio Várzea, de 08 de janeiro de 1889. In: “Obra Completa”: 2000, p.822-823).

Sente-se, agora, como um verme⁶⁶, atacado por serpente⁶⁷, tomado de veneno e de ciúme, babando uma baba verde de inveja ao imaginar “aquela mulher” com outro. Sua impotência e inveja são ampliadas quando efetivamente sente que nunca mais a veria. Apesar de o templo estar agora iluminado, vê-se indigno dessa luz consoladora.

Tomado de inveja, uma inveja verde - como répteis verdes (bilhões deles), hediondos - e inconformado com esse sentimento menor, deseja libertar-se pela morte. Sozinho, sentia-se como um mendigo. Esses répteis verdes na igreja, “lesmando tudo, no colo branco das Santas”, como se fossem sêmen desvirginando e deflorando.

Assim, o “Idiota” arrasta-se no templo como um sapo. Tal qual os répteis, tenta achar uma porta de saída, o que o remete a uma tentativa de acordar para a vida de vigília. Cego pela escuridão, suado e febril, sai tateando, “rasgando as carnes, verminalmente”, à procura da “chapeada porta central do templo”. Ao encontrá-la, “acordando entre soluços, justamente e coincidentemente num meio-dia de sol, se apercebeu, perplexo, que tinha estado a sonhar, preso às incoseqüências reveladoras do seu sonho de idiota, que mesmo assim acordado, continuaria eternamente e amargamente a sonhar ...”, a levar uma vida de simples réptil “idiota”.

Dessa forma, é preciso mencionar que não se vislumbrou possibilidade de separar a vida de Cruz e Sousa da sua obra, já que o próprio poeta tinha a pretensão de levar uma outra vida, diferente da sua. O sonho, de uma forma geral, tem o poder de transportar-nos para outros mundos, tal qual desejava o poeta, independentemente de estar dormindo ou acordado.

Nos textos ora apresentados, essa necessidade de transcendência e de sublimação do real é a marca principal. Além disso, a transfiguração do eu-lírico no momento em que passa da vida de vigília para o sono - e o conseqüente sonho – é de tal forma impressionante que é possível imaginar tratar-se de sujeitos completamente diferentes: um homem necessariamente forte e sagaz no mundo real; outro homem paciente, fraco e atormentado durante o sono.

⁶⁶ Cf. FREUD (1900-1901, Volume V, p.338), os vermes poder significar crianças pequenas indesejadas.

São muitas as vertentes que buscam explicar as origens dos sonhos, além das razões pelas quais sonhamos. No entanto, há uma convergência para o entendimento de que o sonho apresenta-se mesmo como uma vida paralela, ora como fuga, como reflexo da realidade, ora como realização de desejos conscientes e inconscientes. Não resta dúvida de que Freud, tanto pelas teorias que fundamentou, como pela reunião de tantos outros conceitos de filósofos e especialistas, é quem melhor traduziu as experiências da produção onírica.

Assim, certo de que o sonho pode vir a preencher a vida de vigília, ou mesmo explicá-la, e de que o sonho ganha em proporção na medida em que ultrapassa as barreiras do sono - por ser “bem maior do que a noite”⁶⁸ -, não há como ignorar a relevância dos seus símbolos e de sua linguagem cifrada para a literatura e, em particular, para estender a compreensão da obra de Cruz e Sousa.

3.2 Gauches na história, insanos na arte: uma aproximação entre Cruz e Sousa e Lima Barreto

Afinal, qual a pergunta? Não sei, mas arrisco a resposta à maneira de Sartre: os irracionais são sempre os outros no Brasil. Desde os mais remotos tempos da nossa existência, desde o descobrimento, faz quinhentos anos, há sempre uma expressão prepotente de um olhar que em nome da racionalidade classifica e nega o outro.

(Paulo Sérgio Pinheiro)⁶⁹

Cruz e Sousa, em vida, foi um poeta de pouca correspondência. De poucas cartas, mas de significativas linhas. Esses manuscritos de que temos notícia versam pontualmente sobre questões afetas ao jornalismo, às publicações jornalísticas; ao amor dedicado à esposa Gavita; às misérias humana e econômica; a persuasivos e indignos pedidos de dinheiro aos amigos; à discriminação e ao preconceito; à temporária loucura da mulher; ao seu terminal estado de saúde.

⁶⁷ Cf. FREUD (1900-1901, Volume V, p.338), as cobras são os símbolos mais importantes do órgão sexual masculino.

⁶⁸ Almir Jorge Macedo Nascimento: 1996 (Anexo).

⁶⁹ *apud* HARDMAN: 1998, p.141.

De todos os temas tratados nas cartas, chamam mais atenção a dor e o estigma da cor sofridos pelo poeta, decorrentes da discriminação racial, o que contribuiu significativamente para o mergulho na mais absoluta e degradante miséria, até ser acolhido pela morte. Não é à-toa, por conseguinte, que o maior número de cartas aborda essa sua saga moral.

Como elemento de apoio, remeto ao roteiro do filme “Cruz e Sousa - O Poeta do Desterro” (Back: 2000), elaborado sob a ótica da vida, da obra e das cartas escritas e recebidas pelo poeta simbolista brasileiro e, portanto, de tom eminentemente biográfico. As cartas escritas por Cruz e Sousa clarificam o restante de sua obra, e mostram como a tragédia social se instaurou em sua vida, bem como se efetou na literatura a representação da experiência pessoal do poeta, sobretudo quanto aos temas da questão racial e da exclusão social.

Um texto crítico inspirador, “Fissura e Estigma: a escrita em negro de Lima Barreto” (Madeira: 2000), serviu- nos, ainda, para estabelecer uma aproximação entre o poeta e o romancista, fazendo uma releitura do que foi para Cruz e Sousa e Lima Barreto a fissura social demarcada pelo estigma da cor. Neste mesmo espaço, são ilustrados os conceitos de fissura e estigma com fragmentos da obra **O Cemitério dos Vivos**, de Lima Barreto⁷⁰, e com excertos de composições do poeta catarinense⁷¹. Em ambos os casos, interessa destacar imagens que o contexto da exclusão cria e suscita, representações literárias que põem em foco o homem negro e/ou pobre como elemento marcado, mutilado, doído, “castrado” em sua potencialidade.

A significativa carta de Cruz e Sousa a Virgílio Várzea⁷², já no Rio de Janeiro (*Corte, 8 de janeiro de 1889*), pressente o rótulo e o estigma da cor. Nessa carta, Cruz e Sousa vê-se sem saída. Primeiramente porque intitula-se “ariano”, ainda preso ao fato de nunca ter sido escravo, da educação e conforto proporcionados pela Casa Grande, levando-o a adotar sistematicamente os hábitos da “raça eleita”.

⁷⁰ In: “Obra Completa - Prosa Seleta”: 2001, p.1379. Anotações a partir de 04-01-1920.

⁷¹ Sonetos e Poemas em Prosa de Cruz e Sousa: “Post Mortem” (In: **Broquéis**: 1893); “Dor Negra” (In: **Evocações**: 1898); “Música da Morte” (In: **Faróis**: 1900/1901); “O Assinalado”, “Alma Ferida”, “Só”, “Perante a Morte”, “Velho”, “A Morte”, “Assim Seja”, “Sorriso Interior” (In: **Últimos Sonetos**: 1905); e “Escravocratas” (In: **O Livro Derradeiro**).

⁷² In: “Obra Completa”: 2000, p.822-823.

No entanto, o convívio social não é capaz de incorporar à sua genética “as qualidades altas dessa grande raça” idealizadas pelo poeta, reforçando imagens de impedimento e de impossibilidade de acesso (“esperar sem fim por acessos na vida, que nunca chegam [...] Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida”), de exílio e de afastamento espacial (“me aflige estar longe e morro, sim de saudades [...] batido das sociedades”), da auto-caracterização – negativa e positiva, real e imaginária (“ariano [...] um triste negro [...] sonho com a torre de luar da graça e da ilusão”), vivenciadas nos sonhos.

Além disso, ao transferir-se de Santa Catarina para o Rio de Janeiro, em 1889, Cruz e Sousa perde suas raízes e o ponto de referência. No Rio, cenário em que encontra os seus supostamente iguais na literatura, o poeta fica inconformado por não conseguir fazer parte da casta culta do lugar, atribuindo tal feito à cor: “Pois como! Ser artista com essa cor!”.

Porém, o fato é que Cruz e Sousa acaba por - numa insistência próxima à loucura - transfigurar a experiência dolorosa e radical em arte. Por exemplo, como reflexo desse período marcado pelo preconceito, fragmentos do Soneto “O Assinalado”⁷³, publicado postumamente, em 1905, servem como ilustração:

Tu és o louco da imortal loucura,
O louco da loucura mais suprema.
A Terra é sempre a tua negra algema,
Prende-te nela a extrema Desventura.

E rebente em estrelas de ternura [...]
Tu és o Poeta, o grande Assinalado

Na Natureza prodigiosa e rica
Toda a audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!

⁷³ Anexo.

O soneto apresenta a figura do “louco”⁷⁴ como sinônimo de “poeta”, aquele que, apesar de algemado e marcado pela desventura, transcende possuindo uma capacidade privilegiada de “ser outro”, prisma da raça, criador de “belezas eternas”. A “Terra”, como elemento da natureza, e sua conseqüente “negra algema”, preconizam o preconceito enraizado, profundo, plantado e perpetuado ao longo dos tempos, reforçando a idéia de aprisionamento, opondo-se à amplitude celestial na qual as estrelas gravitam. Desse contraste terra/estrela emerge o poeta que, mesmo preso à terra, cria outros espaços e, até mesmo, metamorfoseia-se em estrela.

Nos dois primeiros versos do soneto, a emoção do “louco”, do poeta, vai de encontro à razão, simbolizada pela “terra” nos versos seguintes. Por outro lado, a amargura da algema nos é apresentada como necessária para que sejamos capazes de efetivamente ver o belo; ou seja, a grandeza e a beleza dos versos decorrem da dor e do sofrimento. Conforme Antoine de Saint-Exupéry⁷⁵, “[...] é preciso suportar duas ou três larvas se quiseres conhecer as borboletas”.

“E rebente em estrelas de ternura” opõe-se, como resposta, ao preconceito racial pelo privilégio de ser poeta, “o grande Assinalado” com a marca da cor negra, mas também com as da poesia e da sensibilidade peculiar ao artista. Assim, o poeta é o signo da permanência e da imortalidade, conseguidas graças à “natureza prodigiosa e rica” da criação artística.

Paralelamente, o soneto “Post Mortem”⁷⁶ reforça as idéias e os comentários descritos acerca de “O Assinalado”. No soneto “Alma Ferida”⁷⁷, como que referendando o gemido suplicante da alma de “O Assinalado”, o poeta dirige-se à própria alma, ferida, desgraçada, amarga, desesperançada.

⁷⁴ A loucura, como fenômeno do processo de modernização, é tratada no texto *Seja Moderno, Seja Brutal: A loucura como profecia da história em Lima Barreto*, de Roberto Vecchi, in **Morte e Progresso** (HARDMAN, 1998). Daí depreende-se a idéia de que a experiência da modernidade passa pela destruição das identidades (esvaziamento da memória), tanto individuais como coletivas. Conforme o autor, “é nesse contexto que se inscreve e se fortalece a preocupação com a salvaguarda da higiene mental pelo confinamento da alienação fora do espaço público, da demarcação garantida pelo perímetro do hospício”; ou seja, o diferente, aquele que não se ajusta aos padrões e objetivos do “moderno” processo de formação da nacionalidade é estigmatizado como “louco”, segregando o outro como garantia de si.

⁷⁵ **Le Petit Prince**. Paris: Gallimard, 1999.

⁷⁶ Anexo.

⁷⁷ Anexo.

Da mesma forma, é evidente uma polarização simbolicamente espacial (alto/baixo), mediante o apelo para não ser submetido à dor terrena, mas permanecer nas alturas da “sideral resplandecência”. No entanto, esse mesmo poeta que sonha “com a torre de luar da graça e da ilusão”⁷⁸, também saberá expressar sua dor e revolta, usando a literatura como forma de confissão e contestação explícitas, como em “Escravocratas”⁷⁹.

Também revolucionária é a forma com que o poeta inscreverá seu protesto, não apenas com o molde clássico e fixo do soneto, mas usando o estilo inovador do poema em prosa “Dor Negra”⁸⁰, o qual será analisado mais adiante. Mas Cruz e Sousa não está sozinho em seu tempo. Como parceiro de estigma, eis que surge o romancista Lima Barreto com sua história de vida e obra latejante para comungar com o poeta catarinense o mesmo olhar repressor do dia e da noite.

Da obra do romancista, destacamos excertos de **O Cemitério dos Vivos**, os quais narram sua passagem pelo hospício. Há o retrato de um homem, dono da sua razão, mas sem entender o motivo pelo qual “em vinte e quatro horas deixava de ser um funcionário público do Estado, com ficha na sociedade e lugar no orçamento, para ser um mendigo sem eira nem beira, atirado para ali [hospício] que nem um desclassificado”. Para o romancista, a incompreensão amplia-se pela contradição da ação do Estado em desejá-lo “gratuito, comendo à sua custa”, a simplesmente dar-lhe “o ordenado” e “um paletó”, pelo menos. Diante do aparente desequilíbrio emocional e mental que o levava a ser internado e arrastado pela polícia, daquilo que as pessoas viam e julgavam como verdade absoluta, Lima Barreto gritava:

O meu sofrimento era mais profundo, mais íntimo, mais meu. O que havia no fundo dele, eu não podia dizer, a sua essência era meu segredo; tudo mais: álcool, dificuldades materiais, a loucura de minha sogra, a incapacidade de meu filho, eram conseqüências dele e do desnorreamento em que eu estava na minha vida⁸¹.

⁷⁸ fragmento da carta a Virgílio Várzea, de 08 de janeiro de 1889. In: “Obra Completa”: 2000, p.822-823.

⁷⁹ Anexo.

⁸⁰ Anexo.

⁸¹ **O Cemitério dos Vivos**. In: “Obra Completa - Prosa Seleta”: 2001, p.1461.

Embora o tratamento proporcionado nos hospícios esteja supostamente voltado à restauração da sanidade mental, a leitura de fragmentos desse texto memorialístico revela um espaço isolado pelos muros da segregação social e racial, reafirmada, assim, a insanidade moral proporcionada pelo estigma da raça e da cor.

Esse pátio é a cor mais horrível que se pode imaginar. Devido à pigmentação negra de uma grande parte dos doentes aí recolhidos, a imagem que se fica dele, é que tudo é negro. O negro é a cor mais cortante, mais impressionante; e contemplando uma porção de corpos nus, faz ela que as outras se ofusquem no nosso pensamento. É uma luz negra sobre as coisas, na suposição de que, sob essa luz, o nosso olhar pudesse ver alguma coisa.⁸²

Independentemente do espaço físico, mas envolvidos por um mesmo contexto histórico, Cruz e Sousa e Lima Barreto compartilham das mesmas dores, dos mesmos estigmas da cor e das mesmas incertezas, principalmente quanto ao futuro. Para Bosi (1992, p.270), “Não se desenhava para o escritor negro ou mulato pós 13 de maio de 1888 o mesmo futuro ideal a que visavam os militantes filhos de escravos nos decênios de 70 e 80. A arena passara da senzala ao mercado de trabalho”.

E foi no mercado de trabalho, no exercício da sua arte (daquilo que de melhor sabiam fazer), que Cruz e Sousa e Lima Barreto mais sofreram, pelo inconformismo de ambos quanto ao não reconhecimento das suas respectivas produções literárias, no jornalismo, na poesia e no romance. Esse “intelectual mestiço ou negro”, conforme Bosi, “percebe-se ao mesmo tempo livre e confinado”: “livre” pelo transcurso temporal e institucional do 13 de maio, mas “confinado” pelos muros intransponíveis da cor da pele que perenemente o estigmatiza. “A pele”, que funciona como “figura de identidade”, como “área de fronteira entre o olhar do outro e o espaço íntimo”, demarca as fronteiras sociais e deixa o artista sem saída:

O abismo abriu-se a meus pés e peço a Deus que ele jamais me trague, nem mesmo o veja diante aos meus olhos, como o vi por várias vezes ⁸³ [...] triste moléstia da humanidade, aquela que nos faz outro, aquela que parece querer mostrar que não somos verdadeiramente nada, nos aniquilando na nossa força fundamental.⁸⁴
As pequenas coisas que feriam o meu amor-próprio e que me desgostavam intimamente, eram decorrentes do modo por que eu ia me conduzindo na vida, deixando cair, aniquilando-me.⁸⁵
Eu sofria honestamente por um sofrimento que ninguém podia adivinhar; eu tinha sido humilhado, e estava, a bem dizer, ainda sendo, eu andei sujo e imundo ...⁸⁶

⁸² **O Cemitério dos Vivos.** In: “Obra Completa - Prosa Seleta”: 2001, p.1463.

⁸³ *Idem*, p.1435.

⁸⁴ *Idem*, p.1469.

⁸⁵ *Idem*, p.1470.

Ainda segundo Bosi, Lima Barreto apresenta-nos o personagem ficcional Isaías Caminha como mais um exemplo de falta de perspectiva e de impotência diante das limitações impostas pela vida. Trata-se de um homem “exilado sob a cor da pele”, tomado pelo desejo de “viver em estado de sítio”, aniquilado.

Cruz e Sousa, por sua vez, no poema em prosa “Emparedado”⁸⁷, já abordava essa mesma “sensação de estranheza” diante dos conflitos internos com os quais tinha de conviver. No caso do poeta simbolista, Bosi (1992) afirma que:

o problema se formulava em termos da situação do *artista negro*, ao qual o subdarwinismo da época negava a possibilidade de subir ao nível da inteligência criadora. Na linguagem febril do “Emparedado”, a tragédia do intelectual negro se localiza no bojo de uma cultura ainda informe, como a brasileira, que se dobra à *ditadora ciência de hipóteses* (racismo evolucionista, que relegava o negro a uma posição inferior na escala do gênero humano).

Esse ato discriminatório respaldado na cor da pele é classificado por Madeira (2000) como uma forma de violência e que, na obra de Lima Barreto, “começa como uma história simultânea de falta e pobreza”. Segundo ela, “[...] as ações violentas [...] formam-se como uma linguagem, semiotizam-se, constroem-se como uma escrita feita de cicatrizes explícitas ou de lacunas, traços reveladores das experiências traumáticas, agressão ou dor, que podem ser lidas na fisionomia, na postura, nos gestos, no olhar, na escrita”.

Lima Barreto, ainda na infância, conviveu com inúmeras situações nas quais teve de suportar nos ombros o peso social determinado pela sua cor. Referimo-nos ao episódio em que seu pai, julgado e condenado por agredir a tiros um parente, sofria as opressões de outro familiar:

- É, é meu parente; mas muito longe.
Acredito que dissesse isso porque meu pai ainda tinha em muita evidência traços de raça negra; e o meu primo, o doutor belga, como todos os antropologistas nacionais, põe os defeitos e qualidades da raça nos traços e sinais que ficam à vista de todos.⁸⁸

⁸⁶ **O Cemitério dos Vivos.** In: “Obra Completa - Prosa Seleta”: 2001, p.1462.

⁸⁷ Anexo.

⁸⁸ **O Cemitério dos Vivos.** In: “Obra Completa - Prosa Seleta”: 2001, p.1428.

Conforme já mencionado, Cruz e Sousa foi impedido por políticos da época de tomar posse como Promotor de Laguna, em Santa Catarina, configurando-se como uma primeira experiência concreta de discriminação. Nessa época, os cargos públicos eram preenchidos por indicação de pessoas politicamente influentes. Cruz e Sousa, conhecedor dessa prática, em outra oportunidade até tentou valer-se do senador Taunay para esse fim, mas sem obter êxito; Lima Barreto, ao contrário, procurou manter-se independente, sem dever nenhum tipo de favor a ninguém, garantindo-lhe o arbítrio do próprio discurso. Com a aproximação entre uma carta de Cruz e Sousa e palavras de Lima Barreto, percebe-se que, de fato, era necessária a influência e interveniência de amigos/terceiros na obtenção de cargos públicos. Ao escrever ao amigo Germano Wendhausen, em junho de 1888, Cruz e Sousa se queixa do ríspido tratamento dado pelo Senador Taunay: “[...] nem ao menos me mandou entrar [...]. Embora eu precise fazer carreira, não necessito, porém, ser maltratado [...]”. Lima Barreto, por outro lado, assim se manifesta:

Queria depender o menos possível, das pessoas poderosas, as únicas capazes de me darem um emprego, e, conquanto elas nada exigissem, eu ficava tacitamente obrigado a não expender umas certas opiniões radicais sobre várias questões que as podiam interessar proximamente.⁸⁹

Com os anos cresceriam as necessidades de dinheiro; e teria então de pleitear cargos, promoções, fosse formado ou não, e havia de ter forçosamente patronos e protetores, que não deveria melindrar para não parecer ingrato.⁹⁰

De tantas negativas recebidas, Cruz e Sousa mergulhou em uma miséria absoluta, a qual comprometia a subsistência da sua família, como a alimentação, a moradia e a saúde (que mais tarde faltaria a todos). Nos fragmentos das cartas abaixo, nas quais Cruz e Sousa faz insistentes pedidos de dinheiro aos amigos, temos um recorte fiel das contrariedades e aflições pelas quais passava:

Capital Federal, 19 de novembro de 1893⁹¹

[...] apelando para os seus generosos sentimentos de homem, que me sirva, já não direi com a quantia de 300\$000 réis, como lhe pedi, mas ao menos com a metade ou mesmo com 100\$000 réis, pois é bem dolorosa a minha situação neste momento.

⁸⁹ **O Cemitério dos Vivos.** In: “Obra Completa - Prosa Seleta”: 2001, p.1431.

⁹⁰ *Idem*, p.1442.

⁹¹ Carta a Luiz Delfino. In: “Obra Completa”: 2000, p.826.

Rio, 8 de maio de 1896⁹²

Ouso insistir no pedido que lhe fiz por carta, pois acho-me na maior angústia e não tenho outro recurso senão importuná-lo ainda uma vez.

Peço-lhe encarecidamente que me sirva, se não em toda ao menos na metade da importância que eu lhe solicitei.

Rio, 2 de junho de 1896

Nestor

Desejo muito que me faça um sacrifício de amigo, ao menos com a quantia de vinte mil réis.⁹³

As razões que perpetuaram a miséria social e a discriminação em Cruz e Sousa durante sua curta vida são as mesmas que levaram Lima Barreto ao alcoolismo, à loucura, à dor de uma vida e morte quase anônimas e pouco gloriosas. Tanto o poeta (negro sem mescla) como o romancista (mulato), traziam expostas na pele a evidente causa das desgraças comuns. Segundo Madeira (2000), o corpo é o alvo primeiro de toda violência: “É na superfície do corpo que ficam irremediavelmente gravados os sinais – *estigmata* – que marcaram a história do sujeito, os atos violentos e humilhações a que foi submetido ou que ele próprio se infligiu.”

Ainda no entendimento de Madeira, “é no corpo que se recebe a chibata, a faca, o choque, a palavra”, principalmente se esse corpo for mulato, negro, pobre (mesmo intelectual), e se estiver temporalmente situado no final do século XIX e início do XX. A reunião desses fatores, segundo ela, “representa uma das mais fortes experiências de discriminação que se pode imaginar”, pois não há como evitar as associações imediatas à escravidão suscitadas pela cor negra, ao estigma da raça e à fissura social.

No fragmento abaixo, Lima Barreto mostra com clareza um vívido exemplo de estigma: “A polícia, não sei como e por que, adquiriu a mania das generalizações, e as mais infantis [...] todo o cidadão de cor há de ser por força um malandro; e todos os loucos hão de ser por força furiosos e só transportáveis em carros blindados.”⁹⁴

⁹² Carta a Alberto Costa. In: “Obra Completa”: 2000, p.831.

⁹³ In: “Obra Completa”: 2000, p.832.

⁹⁴ **O Cemitério dos Vivos**. In: “Obra Completa - Prosa Seleta”: 2001, p.1444.

De acordo com o sociólogo Erwin Goffman⁹⁵, o termo “estigma” foi criado pelos gregos para se referir a sinais corporais com os quais se procurava evidenciar alguma coisa de extraordinário ou mau sobre o *status* moral de quem os apresentava. Os sinais eram feitos com cortes, ou fogo, e avisavam que o portador era um escravo, um criminoso, um traidor, uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada, principalmente nos lugares públicos.

O estigma é um rótulo, um codinome atribuído espontaneamente a alguém por suas características individuais, as quais se tornam estigmatizadas porque o espaço público, ao interferir nas especificidades humanas, hesita em aceitá-las ou minimamente respeitá-las. Assim sendo, conforme Madeira, o estigma atua sobre a fissura, aprofundando-a, ou mesmo ampliando a segregação nascida do estigma. “A fissura, por sua vez, é o que dá eficácia ao estigma possibilitando que ele seja interiorizado e vivido, como sentimento íntimo”. Segundo Deleuze⁹⁶, a fissura “é o instinto em torno do qual todos os instintos formigam, ela existe para designar permanentemente a presença da *pulsão de morte*, silenciosa, sob todos os instintos ruidosos. É assim que o *instinto se torna alcoólico e a fissura se torna rachadura definitiva*”:

Veio-me, repentinamente, um horror à sociedade e à vida; uma vontade de absoluto aniquilamento, mais do que aquele que a morte traz; um desejo de perecimento total da minha memória na terra; um desespero por ter sonhado e terem me acenado tanta grandeza, e ver agora, de uma hora para outra, sem ter perdido de fato a minha situação, cair tão, tão baixo, que quase me pus a chorar que nem uma criança.⁹⁷
[...] e eu me queria anular, ficar um desclassificado, uma bola de lama aos pontapés dos polícias.⁹⁸

A “pulsão de morte” se torna irreversível em Cruz e Sousa quando o poeta toma ciência do seu precário estado de saúde nos últimos meses de 1897. Pelo que se observa nas cartas aos amigos Nestor Vítor e Araújo Figueiredo, o poeta em nenhum momento tenta fugir da realidade dos fatos. Embora doente, diz-se corajoso, mantendo uma lucidez somente possível aos “loucos” e aos “poetas”.

⁹⁵ *Apud* MADEIRA: 2000, p.285.

⁹⁶ *Apud* MADEIRA: 2000, p.286.

⁹⁷ **O Cemitério dos Vivos**. In: “Obra Completa - Prosa Seleta”: 2001, p.1448.

⁹⁸ *Idem*, p.1461.

Rio, 27 de dezembro de 1897⁹⁹

Meu Nestor

Não sei se estará chegando realmente o meu fim; - mas hoje pela manhã tive uma síncope tão longa que supus ser a morte. No entanto, ainda não perdi nem perco de todo a coragem. Há 15 dias tenho tido uma febre doida, devido, certamente, ao desarranjo intestinal em que ando.

Mas o pior, meu velho, é que estou numa indigência horrível, sem vintém para remédios, para leite, para nada, para nada! Um horror!

Minha mulher diz que eu sou um fantasma, que anda pela casa!

Se puderes vir hoje até cá, não só para me confortares com a tua presença, mas também para me orientares n'algum ponto desta terrível moléstia, será uma alegria para o meu espírito e uma paz para o meu coração.

Teu, Cruz e Sousa.

Rio, 27 janeiro de 1898¹⁰⁰

Meu Araújo

Que os meus braços amigos te apertem bem de encontro ao meu coração, no momento em que receberes estas linhas saudosas. Mas escrevo-tas, meu querido irmão, com a alma dilacerada de angústias, porque me vejo a morrer aos poucos, e quisera, pelo menos passar alguns dias contigo, antes que isso sucedesse, pois vejo em ti um grande e afetuoso amparo aos meus últimos desejos. Fala com teu amigo José Fernandes Martins, e arranja com ele uma condução no pacote Industrial, para mim, para a Gavita e para os meus quatro¹⁰¹ filhos. Se escapar da morte que, no entanto, julgo próxima, ajudar-te-ei no teu colégio, ouviste? Saudades.

O teu pelo coração e pela arte, Cruz e Sousa.

Após admitir-se doente, a idéia da morte próxima é pulverizada em suas produções literárias do período 1897/1898, como é o caso destes derradeiros sonetos, cujos títulos já demonstram o nível de consciência do poeta e antecipam o tema tratado nos versos: “Perante a Morte”¹⁰², “Música da Morte”¹⁰³ e “Velho”¹⁰⁴.

Por mais que gerasse medo, o momento da morte era ansiado porque prometia o fim do “desespero insano” e da negra “dor sinistra” que tragicamente marcaram um destino. Conforme Raimundo Magalhães Júnior, a morte, para Cruz e Sousa, transformara-se em obsessão, desejoso que se mostrava para ouvir o sedutor “canto das sereias”¹⁰⁵, da gélida e atrativa música das sombras. O que aparece é um homem envelhecido, não pela idade, mas pelas dores morais sofridas e pela devastação física determinada pela doença implacável. É latente a fadiga de um homem precocemente aniquilado.

⁹⁹ *In*: “Obra Completa”: 2000, p.834.

¹⁰⁰ *In*: “Obra Completa”: 2000, p.836.

¹⁰¹ Gavita estava grávida do quarto filho, João da Cruz e Sousa Júnior, nascido em 30 de agosto de 1898, cinco meses após a morte do Poeta.

¹⁰² Anexo.

¹⁰³ Anexo.

¹⁰⁴ Anexo.

Conta-nos Magalhães Júnior (1975, p. 321-329) que, neste estágio, o estado de saúde de Cruz e Sousa passa de grave a alarmante. A enfermidade está vencendo e minando o sopro que ainda resta da vida do poeta. Pontualmente, o soneto “A Morte”¹⁰⁶ é uma espécie de *réquiem* antecipado”, o qual prepara o espírito para o “irremediável”.

“Assim Seja!”¹⁰⁷ Cruz e Sousa entrega-se sem resistência ao destino para que se cumpra a sentença dos homens (a sua em particular). Ciente da sua dor, mas também de seus esforços, afirma:

Morre com o teu Dever! Na alta confiança
De quem triunfou e sabe que descansa,
Desdenhando de toda a recompensa!

Após a morte do Poeta Negro, Alphonsus de Guimaraens dedicou-lhe o soneto “Poetas Exilados” (inspirado no poema “Anjo Gabriel”, de Cruz e Sousa), publicado em 22-05-1898 nas páginas dO *Mercantil*, de São Paulo, cujo terceto final reproduzimos:¹⁰⁸

Chegaste, enfim, magoado Eleito! Olham. Vermelhos
Tons de poente num fundo azul ... Dobram-se os joelhos
É Cruz e Sousa aos pés do arcanjo São Gabriel!

Assim, conclui-se que a aproximação feita entre a vida e a obra de Cruz e Sousa e Lima Barreto permite identificar que a dor e o preconceito vividos pelos artistas negros advém do mesmo *ethos* racista, o qual permeia as relações de sociabilidade no Brasil do final do século XIX e início do XX, e que perdura até a contemporaneidade em termos de uma velada violência social, mantidos inalterados os objetivos e resultados do processo civilizatório.

¹⁰⁵ Conta a mitologia que, durante a guerra de Tróia, lindas sereias seduziam os guerreiros, por meio do seu canto, induzindo-os a jogarem-se ao mar e, conseqüentemente, à morte. Ulysses, no entanto, temendo o mesmo fim dos seus aliados, precisou ser amarrado para lutar contra a morte.

¹⁰⁶ Anexo.

¹⁰⁷ **Últimos Sonetos**. In: “Obra Completa”: 2000, p.224.

¹⁰⁸ *Apud* Raimundo Magalhães Júnior: 1975, p.357-358.

Cruz e Sousa foi um poeta à frente das lutas abolicionistas. Um homem que, apesar de nunca ter sido escravo, sentia na pele negra as dores da discriminação e da miséria humana até sua morte, o que ratifica o entendimento de que nenhum sentimento de segregação pode ser benéfico ao bem comum. Conseqüentemente, há necessidade de comutar as lutas *de* classes em lutas *pel*as classes, em favor de todos os segmentos da sociedade. Esta é mais uma denúncia necessária e permanente, tanto no cenário público como no privado, contrária, principalmente, às mais bárbaras e caudilhas práticas do domínio do capital sobre as pessoas nas relações sociais.

Para terminar em clave poética, produzimos um diálogo imaginário aproximando os textos dos dois escritores em mais uma tentativa de evidenciar as semelhanças literárias entre eles.

- Cruz e Sousa para Lima Barreto:

Tu és o louco de imortal loucura,
O louco da loucura mais suprema.¹⁰⁹

- Lima Barreto para Cruz e Sousa:

O homem, por intermédio da Arte, não fica adstrito aos preconceitos e preceitos de seu tempo, de seu nascimento, de sua pátria, de sua raça; ele vai além disso, mais longe que pode, para alcançar a vida total do Universo e incorporar a sua vida no mundo¹¹⁰.

- Cruz e Sousa e Lima Barreto (em suposto dueto):

Sorriso Interior

O ser que é ser e que jamais vacila
Nas guerras imortais entra sem susto,
Leva consigo esse brasão augusto
Do grande amor, da nobre fé tranqüila.

Os abismos carnavais da triste argila
Ele os vence em ânsias e sem custo ...
Fica sereno, num sorriso justo,
Enquanto tudo em derredor oscila.

¹⁰⁹ “O Assinalado” (Anexo).

¹¹⁰ Lima Barreto. **Prosa Seleta – Introdução Geral/Fortuna Crítica**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001, p. 101.

Ondas interiores de grandeza
Dão-lhe essa glória em frente à Natureza,
Esse esplendor, todo esse largo eflúvio.

O ser que é ser transforma tudo em flores ...
E para ironizar as próprias dores
Canta por entre as águas do Dilúvio!

3.3 Cruz e Sousa e a canção brasileira contemporânea

Respeitem meus cabelos, brancos
chegou a hora de falar
vamos ser francos
pois quando um preto fala
o branco cala ou deixa a sala
com veludo nos tamancos.

(“Respeitem meus cabelos, brancos”, Chico César: 2002)

Outro enfoque que possibilita demonstrar a vivência social do trágico em Cruz e Sousa é identificá-lo em seus textos poéticos do final do século XIX, e mostrar a ressonância temática no início do século XXI. Em uma letra especialmente selecionada para esse fim, “A Carne” (de Marcelo Yuka, Seu Jorge e Wilson Cappelletto), é possível destacar a presença de imagens que representam socialmente o homem negro e/ou pobre como elemento mutilado, fragmentado, perseguido, maltratado, “castrado” em sua potencialidade.

Cabe mencionar o roteiro do filme “Cruz e Sousa - O Poeta do Desterro” (Back: 2000), particularmente a partir da cena em que a narrativa é entrecortada por imagens do flagelo de um boi na festa popular brasileira conhecida por “farras do boi”¹¹¹, mobilizadas pelo diretor como uma metáfora das dores e da discriminação sofridas pelo poeta e pelo homem negro no convívio social. Temos nessa “farras” a exposição da massa corpórea e da vida de um boi entregues a uma multidão ávida pelo prazer mórbido e sádico de sacrificar o animal, mediante agressão física, com uso de quaisquer materiais que possam feri-lo e dominá-lo. Assim, a mesma violência sofrida pelo boi no plano do corpo metaforiza o estigma da cor na vida do homem negro, também relegado à força bruta, à condição animalizada, como homem-objeto, homem-marcado, homem-bicho, homem-boi.

¹¹¹ Festa popular típica do sul do Brasil, mesma região na qual nasceu o poeta Cruz e Sousa.

Essa representação também é feita na literatura, por meio da experiência pessoal de Cruz e Sousa relativa à questão racial e à exclusão social.

Depois de institucionalmente abolida a escravidão, e de vermos consagradas a obra e a luta abolicionista de Cruz e Sousa, décadas passaram até se chegar às canções contemporâneas de cunho questionador, como “Disparada” (1966), de Geraldo Vandré e Théo de Barros, e “Admirável Gado Novo” (1980), de Zé Ramalho, um outro gênero artístico que tematiza a discriminação racial e à exclusão social.

Nesse sentido, esta análise está centrada nos seguintes sonetos e poemas em prosa de Cruz e Sousa: “Dilacerações”, da obra **Broquéis**; “A Carne”, de **Outras Evocações**; “Dor Negra”, de **Evocações**; “Escravocratas”, do **Livro Derradeiro** e na análise da canção “A Carne” (2002), interpretada por Elza Soares no CD “Do Cócix até o Pescoço”, para tentar estabelecer uma espécie de linhagem histórica das temáticas raciais e sociais, sobretudo a partir das imagens presentes nos textos e de como o imaginário da exclusão é neles representado.

O que se vê nessas obras é a exaltação do valor da carne, da carne viva, embebida em sangue, incluídas aí as carnes do boi e do homem. Ambos castrados e mutilados por absoluta demência e inocência, tanto na “farra” como no “flagelo”. O ponto de partida é exatamente a mutilação das carnes do boi pelo prazer do homem em ver, ferir, sangrar o animal naquelas festas populares, bem como de apresentar esse boi em carne exposta como metáfora para a vida do homem, pobre e negro, a partir das dores, do preconceito, da violência, e da miséria humana que ele padece e contra a qual, em grito, se rebela.

Esse homem dilacerado também exorta as imagens da carne, seja pela dor e impossibilidade de concretização do desejo amoroso (não menos sangrento), pela castração/mutilação física sofrida, pelos “ais” resultantes da violência e do preconceito - dor negra, e pela falta e fome como alusões diretas à escassez da carne, sempre injustamente distribuída.

Embora relegado ao não-lugar na sociedade desigual, o sujeito lírico desses poemas e da canção selecionada busca na arte um lugar de pertença e protesto, dando corpo e voz a outros tantos deserdados. A vida de Cruz e Sousa foi marcada pelo sentido mais amplo de falta, de escassez, de pobreza, de loucura, de preconceito racial, sentimentos e sensações que o colocam em confronto direto com a época e os costumes do final do século XIX, respingando em sua literatura.

Nesse sentido, os gestos e as palavras reforçam o estigma já gravado na superfície do corpo, os quais ampliam o desejo de aniquilamento e de morte do sujeito (Madeira: 2000), além de situá-lo em um espaço intermediário entre a Casa Grande e a senzala: é o não-lugar do poeta, o não-lugar do negro sem corpo. No transcurso da sua obra, Cruz e Sousa revela na escrita imagens e figuras medonhas, barbáries entranhadas na história do sujeito, nos atos violentos e nas humilhações vivenciadas.

Dirigindo-se em lamento, a carnes voluptuosamente idealizadas, o sujeito lírico do soneto “Dilacerações”¹¹² é marcado pela impossibilidade de uma forma geral, como a privação em realizar um amor pleno, pois, mesmo o que é signo de vida, aparece caracterizado negativamente. O amor, que é pulsão de vida, é turvado pela violência, marcado pela presença do sangue e de pulsões sadomasoquistas (“Ó carnes que eu amei sangrentamente”). A vida, então, confunde-se com a morte, pois, embora pautada por “volúpias”, estas, no entanto, são “letais” e “dolorosas”. De um lado *Eros* (vida, amor); de outro *Tânatos* (morte) convivem conflituosamente nos decassílabos do poeta.

“Dilacerados”, “pesadelos”, “mortais” atuam em um mesmo campo semântico negativo, tanto quanto “desfeitas/tormentos”, que nunca dão uma idéia de completude, tanto no plano espiritual como no do corpo. Se, ao longo dos quartetos, são trazidas imagens de paraísos artificiais por meio dos sonhos do oriente, essas mesmas paisagens de sonhos (tropicais/orientais), fabulosas e tentadoras, nos tercetos, transformam-se em pesadelos. Nunca a imagem do corpo no poema é de algo íntegro, inteiro. Ele é, ao contrário, rompido, fragmentado, mutilado.

¹¹² Anexo.

Visivelmente, o corpo continua sangrando no *corpus*. É dessa maneira que no texto “A Carne” o poeta traz uma conotação mais cruel e sangrenta da carne¹¹³, que é a sua escassez, a fome. O eu-lírico inclui-se nesse contexto de carestia absoluta, como quem sofre pela falta da carne e vive uma “calamidade” evidente, “de legenda”. A carne assume uma importância tamanha que é definida como “a visão de felicidade”, materializada em “aspecto de bife de grelha”, caso tivesse sua fome saciada. As “louças” e o “sorriso de madona” trazem ao imaginário o ideal e o esplendor da arte clássica, época em que as porcelanas de “frisos doirados”, bem como o perfil da mulher robusta, de carnes fartas, eram sinônimos de completude e realização. Na escrita do texto, no entanto, marcam a impossibilidade e a frustração, pois “as pomposas polpas de carne rubra”, bem como a carne “amarela e tênue da gordura fresca, oleosa”, são vistas tão-somente nos “sonhos terríveis de voracidades espantosas”.

A boiada surge em uma imagem bucólica, portanto positiva, expressando aparente tranqüilidade, apesar de não ter como fugir da “guilhotina”, “da hora em que terá de entrar para o talho”, face à necessidade/à fome do homem. O momento em que o gado “entra para o talho”, temos a morte (elemento negativo) opondo-se àquele cenário campestre de outrora.

As imagens e “visões” que passam pelo “sono” e nos momentos de “vigília” do “caminheiro” são “cruciantes”, “causticantes” e “estéreis” para o eu-lírico, retrato negativo do seu momento atual. No entanto, como é comum nos textos de Cruz e Sousa, episódios positivos e negativos convivem des(h)armoniosamente, impedindo que o sujeito apresente-se como unidade e integridade. Assim, do sono emergem “límpidas cascatas em borbotões espumarados, jorrando as massas líquidas, de um pedregal entre selvas, marulhado de ondas e bafejado de coruscantes brisas, por uma fresca e iluminada manhã outonal, do sul”. São imagens positivas opondo-se às negativas.

¹¹³ Um outro enfoque para a “carne” é dado por Júlio Ribeiro no Romance **A Carne**, de 1882 (Editora Martin Claret: 2002, p.37). Há nele uma cena em que uma mulher branca, culta e rica, goza sensualmente ao ver um escravo sofrendo punições físicas.

“Mas como num acordar de sonho, [...] ao volver os olhos à realidade”, vê-se uma “furibunda inópia”, tristezas e lágrimas diante da “fogueira apagada”, da ausência de luz e de perspectiva, pois agora os “apetites” é que estão “dilacerados” pela ausência do bife, e não mais as carnes.

O nacionalismo é marcado a partir das imagens descritas por “Caráter nacional”, “nesta terra”, “terras da América”, “nós”, “povo”, “nação”, ao mesmo tempo que denunciam a miséria humana no solo brasileiro, pela barbárie e avareza do poder central aqui instituído. Essa escassez cruel da carne torna-se ainda mais perversa quando o poeta diz que se prefere deixar o alimento apodrecer “à porta dos açougues” a deixá-lo “ir para a mesa de qualquer”. E, quando chega à mesa, sua aquisição é feita a peso de ouro.

Por outro lado, há registros de marcas e produtos estrangeiros (capital e mercadorias: “libra esterlina”, “acepipe alemão”, “Austrália”, “*beef*”), opondo-se ao elemento nacional. O estrangeiro acentua o conceito de escassez (da carne, inclusive), já que não era comum no Brasil do final do século XIX a presença maciça de produtos transnacionais.

Do Livro de Jó (1, 13-19), além da carestia da fome, trazemos imagens de outras calamidades bíblicas mencionadas no texto: “Os bois lavravam e as jumentas pastavam perto deles. De repente, apareceram os sabeus e levaram tudo; e passaram à espada os escravos. [...] O fogo de Deus caiu do céu; queimou, consumiu as ovelhas e os escravos. [...] Os caldeus, divididos em três bandos, lançaram-se sobre os camelos e os levaram. Passaram a fio da espada os escravos. [...] Teus filhos e filhas estavam comendo e bebendo vinho em casa do irmão mais velho, quando um furacão se levantou de repente do deserto, abalou os quatro cantos da casa e esta desabou sobre os jovens. Morreram todos.”

No poema em prosa “Dor Negra”, o homem está novamente em conflito e revoltado. Há um descontentamento generalizado com sua cor, e há gritos de dor contra o mundo ao seu redor. O sujeito lírico não se relaciona bem com a natureza. As “lavas” dão uma idéia da intensidade do conflito do homem, aproximando-o da fúria e da explosão de um vulcão. Em vez de luz, há somente trevas. Até mesmo as “pedras”, inanimadas por excelência, rejeitam e excluem o homem.

Assim como os “crocodilos” e “cágados”, as pedras reproduzem a mesma rigidez externa (casco) que as protege (visão semelhante às armaduras de soldados é descrita no Apocalipse). “Seus tórax pareciam envoltos em ferro, e o ruído de suas asas era como o ruído de carros de muitos cavalos, correndo para a guerra.” (Apocalipse: 9, 9).

A luz do sol é enegrecida. O eclipse é tido como um anoitecer prematuro, também tratado como cópula tremenda entre a lua e o sol. No entanto, o sol é encoberto, gerando trevas, tal qual o sentimento do homem e sua relação com o meio. Apesar de a natureza ser um elemento contrário, ela sente com o sujeito, pois é descrito que as estrelas choram. O eu-lírico projeta-se na natureza e faz dela o agente e o receptor de toda sua dor. A cultura, a história e o mundo, em certo momento, estão em uma posição contrária ao homem. Há também o movimento das cores: o negro da cor da pele, da escuridão, das trevas, do abutre (o devorador de entranhas, o símbolo da morte), da cegueira, da alma, do nirvana negro, da noite, dos corcéis, da dor, da morte. O amarelo do fogo, das lavas, do tímido sol. O vermelho do sangue, do ferro em brasa. O cinza pelas areias do deserto.

Historicamente, as imagens da dor negra são trazidas sob a forma de “coturno egoístico das civilizações”, em uma alusão direta ao poder e à tortura sempre presentes “milenariamente” pelas instituições. A dita “civilização” daria a conotação de algo tranquilizador e pacífico, sempre em oposição à barbárie. No entanto, o que se vê é um processo de “evolução” social e histórica “mascarado de uma ridícula e rota liberdade, sepultada na espécie e na barbárie”. Esse é o pensamento do senhor de escravos que usa esse discurso “civilizado/moderno” para instaurar/perpetuar, e mesmo justificar, a barbárie que foi a escravidão. É o mesmo discurso da propriedade e do acúmulo de capital. Nesse sentido, temos que a liberdade proposta nunca foi inteira, ficando relegada somente aos discursos.

Imagens trazidas do Egito (múmias, esfinges) reforçam nosso entendimento de que os séculos carregam marcas da escravidão, considerando que as faraônicas obras egípcias foram construídas com mão-de-obra escrava.

O eu-lírico vive um caos absoluto (um vazio e uma desordem), imerso na escuridão da qual não há possibilidade de emergir. Tudo o conduz ao fim dos tempos, seja pelo fogo das lavas, pela escuridão das trevas, pelo abismo ou mesmo pelo eclipse (imersão total da terra na escuridão). As imagens apocalípticas surgem na figura dos “estranhos corcéis colossais da Destruição, da Devastação”, assim como os Bíblicos Quatro Cavaleiros do Apocalipse:

Havia ainda diante do trono um mar límpido como cristal. Diante do trono e ao redor, quatro Animais vivos cheios de olhos na frente e atrás.¹¹⁴ [...] Depois, vi o Cordeiro abrir o primeiro selo e ouvi um dos quatro Animais clamar com voz de trovão: ‘Vem!’. Vi aparecer então um cavalo branco. O seu cavaleiro tinha um arco; foi-lhe dada uma coroa e ele partiu como vencedor para tornar a vencer. Quando abriu o segundo selo, ouvi o segundo animal clamar: ‘Vem!’. Partiu então outro cavalo, vermelho. Ao que o montava foi dado tirar a paz da terra, de modo que os homens se matassem uns aos outros; e foi-lhe dada uma grande espada. Quando abriu o terceiro selo, ouvi o terceiro animal clamar: ‘Vem!’. E vi aparecer um cavalo preto. Seu cavaleiro tinha uma balança na mão. Ouvi então como que uma voz clamar no meio dos quatro Animais: ‘Uma medida de trigo por um denário, e três medidas de cevada por um denário; mas não danifiqueis o azeite e o vinho!’. Quando abriu o quarto selo, ouvi a voz do quarto animal, que clamava: ‘Vem!’. E vi aparecer um cavalo esverdeado. Seu cavaleiro tinha por nome Morte; e a região dos mortos o seguia. Foi-lhe dado poder sobre a quarta parte da terra, para matar pela espada, pela fome, pela peste e pelas feras.¹¹⁵

A saga desse eu-lírico, marcada pela sua dor negra, é aproximada da paixão e morte de Cristo. A mesma lança que feriu o corpo de Cristo é sentida no corpo do homem pelo ferro em brasa pelos olhos e pelo ventre. O mesmo prego que fixou o corpo de Cristo na cruz metaforiza os grilhões que acorrentaram o homem literalmente à escravidão, bem como o apreenderam ao estigma da cor e da dor. No entanto, ao contrário do que conta a fé cristã, este homem que vive a dor negra não ressuscita, não cura suas chagas, tampouco vê horizontes em seu olhar. Seu texto apenas faz ecoar, generalizada, a pergunta: “Por que me abandonastes?”.

Daí emergem outros questionamentos do tipo: Que dor é essa que tudo parece silenciar? Que contínua e intermitente dor é capaz de perpetuar-se ao longo dos tempos, “milênariamente”? Como se justifica tamanha barbárie contra o corpo, o sangue escravo derramado, a alma, a dignidade e a vida do homem negro e pobre? Qual a sensata razão para tudo isso?

¹¹⁴ Bíblia Sagrada (“Livro do Apocalipse”: 4, 6): 1996, p.1560.

¹¹⁵ *Idem*, 6, 1–8, p.1562.

O soneto “Escravocratas”¹¹⁶ resume-se, primeiramente, em um grito negro de revolução oriundo dos lugares mais sombrios e escondidos da terra. Tratam-se de urros irônicos do eu-lírico que subverte a relação entre escravocrata e escravo, partindo para uma raivosa e virulenta agressão contra os donos do poder, traduzidos no primeiro verso por “trânsfugas do bem”.

Essa batalha é travada entre o poder fálico da palavra (escritura do poeta) e o poder fálico da instituição escravocrata, da propriedade (geralmente comandadas por brancas mãos de barões, capitães, coronéis, senhores de escravos), razão pela qual a luta entre o “bem” (o poeta, a parte mais fraca) e o “mal” (os detentores do poder econômico e político, a parte mais forte) é inglória e desigual.

Os “trânsfugas do bem”, aqueles que descuidam dos seus deveres sociais básicos, vivem e agem sob a anuência dos poderes instituídos da época (monarquia e igreja), os quais dão poder e cobertura aos senhores “donos” da vida e do escravo, em uma explícita demonstração do privilégio de classe. Essa proteção (também traduzida por boicote ao bem comum) proporcionada pelo “manto régio”, simbolicamente é trazida na forma do rígido e impermeável casco do “cágado”, “tranqüilo” – imobilizado “sensualmente”, em “pose bestial” - bem como da áspera couraça do manhoso “crocodilo”¹¹⁷.

A comparação/aproximação feita entre os donos do poder/do capital, o cágado e o crocodilo justifica-se porque ambos são lentos, modorrentos, improdutivos, ociosos, os quais vivem “sensualmente à luz dum privilégio”. Esses animais, afinal, além de rasteiros, caracterizam-se por viver na escuridão e, por vezes, na lama para hidratar e alimentar o tecido protetor.

O olhar do eu-lírico, no entanto, põe luz no breu/na cegueira intencionalmente provocados pelo “manto régio” que encobre a verdade. Esse é um olhar que “vergasta”, marca como “setas ardentes” a pele dura daqueles que se escondem sob o manto régio, pois, embora negro, o poeta possui consciência clara.

¹¹⁶ Anexo.

¹¹⁷ Essas imagens nos remetem às armaduras de ferro usadas nas batalhas, conforme descrito no Livro do Apocalipse (9, 9): “Seus tórax pareciam envoltos em ferro, e o ruído de suas asas era como o ruído de carros de muitos cavalos, correndo para a guerra.”.

É privilegiado por deter o dom da palavra (instrumento de batalha dos poetas), “da branca consciência”, da luz. Tem clareza das situações, dele e dos senhores de escravos, razão pela qual violenta e solenemente pede “basta” (“O basta gigantesco, imenso, extraordinário”), que se acabe com todo aquele cenário de opressão. Finalmente, por meio de um grandioso grito (“Eu quero em rude verso altivo adamastórico”), sangrento (“vermelho”), estilizado e com requinte (“gongórico”), vingasse do escravocrata e o atinge sadicamente no plano do corpo, do falo: “Castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!”¹¹⁸

Contemporaneamente - a partir da década de 1960 -, começam a surgir nas canções as mesmas temáticas sociais e políticas já abordadas pela literatura há pelo menos um século, agora sob as denominações de canção de protesto e canção engajada, centradas no espaço urbano da região sudeste. Essas canções são marcadas por uma oposição à ditadura vivida pelo Brasil a partir do golpe militar de 1964, que tem seu triste auge na decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), em dezembro de 1968. Por conseguinte, o tom das canções engajada e de protesto beira o exortativo, ecoando o choque ideológico do momento político e propondo soluções para os problemas brasileiros.

No cenário urbano, o grito social da canção deságua no início do século XXI com “A Carne” (2002), interpretada por Elza Soares, uma mulher negra, nascida em Padre Miguel, bairro paupérrimo do Rio de Janeiro, urbana e moderna por excelência, trazendo gêneros de canção com propostas ainda mais inovadoras pela mistura de ritmos negros (*rap* e *funk*), estrangeiros (*dance music*, *blues* e eletrônicos), batuques e samba de raiz.

¹¹⁸ No filme “Cruz e Sousa - O Poeta do Desterro”, do diretor Sylvio Back, o verso *Castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!* do soneto “Escravocratas” é repetido três vezes com tom áspero e raivoso, em uma demonstração de que a dor de ambos tem de ser a mesma, [...] *no nome falso e mascarado de uma ridícula e rota liberdade, e metendo-te ferros em brasa pela boca e metendo-te ferros em brasa pelos olhos* (“Dor Negra”. In: “Obra Completa”: 2000, p.563-564), alusões diretas ao tratamento animalesco dispensado aos escravos e à forçosa e injusta semelhança entre escravo/homem negro/pobre e boi/gado/boiada.

A canção “A Carne” é uma fratura exposta do que é a realidade social e política quanto à suposta igualdade de direitos e condições, experiência sentida em sua pele negra ao longo da vida, tanto pela miséria social da fome, pela cor, como pelo seu relacionamento proscrito com o célebre jogador de futebol Garrincha, além da sua voz destoante que, junto com o drible e a jinga do companheiro, incomodaram o cenário político da repressão forçando-os ao emudecimento do asilo político.

É exatamente na canção “A Carne” que o destituído se consolida com a marca mais explícita do estigma da cor, tal como ocorre na obra de Cruz e Sousa. Ouvir o primeiro verso da canção – repetido enfaticamente cinco vezes – causa um certo desconforto pelo tom áspero, tanto do timbre da cantora como pelo sentido, inclusive pela dificuldade de visualizar o que seria uma “carne negra”. Literalmente, não há como idealizar uma carne com esse tom, confusão que é desfeita pela absorção gradativa do conjunto de versos que forma a canção.

“A carne mais barata do mercado é a carne negra” remete-nos não a qualquer sangrenta e vermelha carne, característica comum a todas, mas àquela revestida da pele negra, comumente preterida nas relações sociais e estigmatizada com a marca da inferioridade. Daí advém o enfoque de sua cotação no mercado social de valores: trata-se da “carne mais barata”, menos valorizada, mais explorada, menos qualificada, do trabalho braçal mais pesado.

A concepção dada à carne faz com que aproximemos as carnes humanas às partes do boi, à fragmentação, exposição e comercialização da carne bovina e, conseqüentemente, ao fim em si mesma, à morte. Essa comparação é de causar espanto e repúdio, mas é exatamente essa a intenção: uma denúncia contra a perda da condição do ser humano por parte do homem negro, tratado como animal e relegado à irracionalidade. Inclusive, a imagem do homem submisso e excluído como gado volta a aparecer nesta canção: “o gado aqui não se sente revoltado”. Trata-se de uma passividade aparente, contudo logo negada pelos versos que servem de explicação: “[...] porque o revólver já está engatilhado/E o vingador é lento”.

Elza Soares, em uma entrevista à Revista *Bravo*¹¹⁹, questionada acerca do significado do verso “A carne mais barata do mercado é a carne negra”, responde que “essa é a carne mais difícil de pegar uma primeira cadeira, um primeiro posto”. Nesse sentido, Cruz e Sousa, seu “antepassado da cor”, negro sem mescla, marcado pelo estigma da raça, teve retirado um convite para ser Promotor Público da cidade de Laguna (SC), conforme já mencionamos, sob a alegação de políticos influentes que não aceitariam um negro naquela função tão importante. Ressalta-se que, mesmo com a iminência da abolição dos escravos e apesar de Cruz e Sousa nunca ter sido escravo, o momento ainda estava carregado com a segregação entre brancos e negros.

Esse mesmo homem de “carne negra” é o que tem por destino trágico ir “[...] de graça pro presídio e para debaixo do plástico/E vai de graça pro subemprego e pros hospitais psiquiátricos”. Subemprego, prisão, loucura, morte. “Presídio” e “debaixo do plástico” são dois locais marcados pela degradação humana: o primeiro, espaço ao qual comumente são recolhidos pretos e pobres; o segundo remete às barracas de lonas pretas de plástico usadas como habitação itinerante, ou mesmo à forma de acondicionamento de cadáveres humanos, imagem que nos traz à memória a chacina da penitenciária do Carandiru (“presídio”), episódio no qual mais de cem detentos foram mortos e ensacados em lonas pretas. No mesmo CD, Elza Soares gravou a canção “Haiti” (Caetano Veloso/Gilberto Gil), na qual aparece a referência direta ao trágico episódio da chacina ocorrida no presídio paulista:

[...] e quando ouvir o sorriso sorridente de São Paulo/
diante da chacina/ 111 presos indefesos/
mas presos são quase todos pretos ou quase pretos,/ ou quase brancos,
quase pretos de tão pobres/ e pobres são como pretos e todos sabem como se tratam os pretos. [negrito meu]

A partir desse encaminhamento, temos a idéia de finitude, território em que “presídio” e “debaixo do plástico” carregam um sentido de fim em si mesmos; ou seja, contexto no qual a morte, moral ou física, marca com tom forte de tinta preta o encontro do homem com seu “único mal irremediável, aquilo que é a marca do nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo, morre.”¹²⁰.

¹¹⁹ Ano 5: agosto/2002, p.60-67.

¹²⁰ SUASSUNA, Ariano. *O Auto da Compadecida*. 31.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1997, p.134.

Mais do que ir “pro presídio” e “para debaixo do plástico”, o homem vai “de graça”, sem motivo aparente, impingindo ao *pobre diabo*¹²¹ a marca da culpa total, irrestrita e irrefutável. Parte-se do pressuposto de que o cidadão de “carne negra” é sempre culpado de quaisquer delitos. A esse homem de “carne barata” restam o “subemprego” e os “hospitais psiquiátricos” de forma perversamente coerente: um emprego subdigno para uma sub-raça, subnutrida, subalterna, moradora do submundo. Os “hospitais psiquiátricos” surgem como uma forma de encarcerar a suposta loucura emanada pela voz dissonante de quem grita e insurge-se dos canais subterrâneos. Nesse contexto, a forma “de graça” remete-nos a pensar que o “subemprego” e os “hospitais psiquiátricos”, bem como suas variações, são os únicos lugares possíveis nos quais a presença e a tolerância da “carne negra” são viáveis. Segundo Madeira (2000), fazendo referência ao livro **O Cemitério dos Vivos**, de Lima Barreto, destaca que “[...] uma das imagens mais fortes [da obra] e que mais se retém na memória é a do ‘rebanho’, pastoreado por um português rústico no pátio do hospício, ‘aquele curral de malucos vulgares’”.

Quanto ao livro **Diário Íntimo**, do mesmo autor, comenta que “[...] a impressão que Lima Barreto tem das multidões na rua é a de rebanhos, multidões ‘tangidas por carrascos invisíveis’”. Essa aproximação entre pessoa/multidão e boi/rebanho está presente nos versos da canção “Disparada” (Geraldo Vandré/Théo de Barros), nos quais é dito textualmente que gado e gente não são a mesma coisa: “Porque gado a gente marca/Tange, fere, engorda e mata/Mas com gente é diferente”.

Em contrapartida, há o reconhecimento e o triunfo dessa gente de “carne negra” no Brasil, “Que fez e faz história/Segurando esse país no braço (meu irmão)”. Aqui há o reconhecimento de que a história também foi escrita às custas de muita força negra, de carnes rasgadas por chicotes escravistas, e que continuam a construí-la, pois, apesar de institucionalmente abolida, a escravidão permeia as relações de trabalho na contemporaneidade, e a discriminação da cor é veladamente negra.

¹²¹ PAES: 1990, p.39-61.

Ao segurar o país “no braço”, o homem de carne negra novamente é trazido em condições de igualdade com o gado, perdendo suas humanas condições de ser pensante, com sentimentos, dores, desejos. Se esse homem-gado “aqui não se sente revoltado”, não havendo como esse povo reagir, “porque o revólver já está engatilhado”, resta talvez uma saída: embora a miséria contamine os representantes de outras raças tendendo a generalizar-se como estigma (“e esse país vai deixando todo mundo preto”) e anulando os traços e valores originais (“e o cabelo esticado”), é possível recorrer-se a um direito legítimo e garantido:

Mas mesmo assim ainda guarda o direito
De algum antepassado da cor
Brigar, sutilmente, por respeito
Brigar, bravamente, por respeito
Brigar por justiça e por respeito
De algum antepassado da cor
Brigar, brigar, brigar, brigar, brigar
A carne mais barata do mercado é a carne negra
Negra, negra, carne negra, a carne negra.

Pelo que foi exposto até aqui, pôde-se recuperar da obra de Cruz e Sousa alguns textos focados nas questões sociais e raciais, valorizando o que a obra tem de antecipação, tudo aquilo que já era evidente no final do século XIX e que perdura até a contemporaneidade, tanto nas letras das canções como nas ações que ainda vemos no cotidiano.

Nesse sentido, estamos certos de que também a canção popular, agente de transformação nacional (por tratar de temas semelhantes e com enfoques similares), pode sugerir uma leitura mais crítica da nação, pois a canção aqui é vista não só como objeto de consumo dentro do panorama da indústria cultural, mas como elemento de denúncia, de questionamento e de mudança de rumo. Portanto, a partir do momento em que “[...] derem vez ao morro [...]”:

[...] Quando derem vez ao morro,
toda a cidade vai cantar.
Escravo no mundo em que sou.
Escravo no reino em que sou.
Mas acorrentado ninguém pode amar.

(“O morro não tem vez”: Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que foi descrito nesta pesquisa envolvendo o nome de Cruz e Sousa não se constitui uma novidade por si só. Reuniu-se, sob os enfoques abordados, o que de há de mais significativo na vida deste poeta que é considerado o maior representante do movimento simbolista brasileiro, além de enumerar sua produção literária, como forma de um entendimento mais amplo da relação vida e obra.

É possível vislumbrar não só essa intersecção da vida e da obra, mas o incremento da variável sociedade nesse contexto. Sabe-se, a partir do que foi exposto, que o artista também é reflexo do meio em que vive, podendo fazer desse cenário a sua obra de ficção. Cruz e Sousa foi além: procurou interagir com a sociedade do seu tempo e, por não ter conseguido inserir-se nela, fez da sua obra a arma contra todos os que o renegaram e atormentaram.

Mas, seria possível separar a vida da obra de Cruz e Sousa? Até que ponto o artista consegue segregar sua vida privada da arte que produz? Conforme Graciliano Ramos¹²², o autor pode transferir elementos pessoais para a ficção, pois a vida imita a arte e a arte é extensão da vida. Para o autor de **Vidas Secas**, todos os seus tipos foram constituídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. Concluiu dizendo ser possível que os personagens da ficção não sejam senão pedaços do autor.

Excetuando-se composições e obras voltadas às pretensões e aos delírios amorosos, os quais foram escritos basicamente ainda quando o poeta morava no Desterro, grande parte da sua arte retrata uma vida inteira de rejeição, de preconceito e de impossibilidade de ascensão social. Além do preconceito da cor, Cruz e Sousa ainda sofreu resistência por conta da sua forma “empolada” de escrita, ácida e extremamente erudita com que construiu principalmente seus poemas em prosa, estilo de escrita que lhe rendeu uma indiferença mais acentuada do meio letrado da época.

¹²² In MIRANDA, Wander Melo. **Corpos Escritos**. São Paulo. EDUSP, 1992, p.43-44.

Hoje em dia, como foi consignado na pesquisa, a crítica está dividida quanto ao valor dos poemas em prosa do poeta catarinense, ora apontando supostas falhas, ora pela resistência a uma poesia que foge aos padrões de métrica e estilo, como também por não conhecer com profundidade o valor dessas construções.

Conforme sugere Pires (2002), há necessidade de a crítica processar uma análise mais profunda do poema em prosa em Cruz e Sousa, opinião que respalda o encaminhamento dado por esta pesquisa. O objetivo pelo qual o tema poema em prosa consta deste trabalho é porque vê-se na construção de **Evocações** um processo relevante de lapidação semântica, impingindo à obra, além da beleza estética, um acentuado valor de sentido.

É certo, por conseguinte, que, da forma como os textos são escritos, o peso semântico das palavras é potencializado pela sua extensividade. Assim, a dor se torna mais doída; o sonho, mais intenso; a morte, mais redentora; o silêncio, mais ensurdecedor; a música, mais transcendente e evocativa; a carne, mais negra; o sangue, mais rubro; o ideal, mais etéreo e distante.

Assim, pretendeu-se, a partir da análise feita dos textos “Iniciado”, “Condenado à morte” e “Emparedado” de **Evocações**, enfatizar as relações do poeta com sua arte, do poeta com a sociedade, e da obra com o contexto. Dessa forma foi possível conhecer a maneira pela qual o poeta transforma as questões sociais em material artístico.

A reflexão sobre a circularidade cultural do mito trazido a este contexto teve por objetivo destacar os elementos da obra de Cruz e Sousa que não pertencem ao mundo real e racional, mas ao espaço do místico e do sobrenatural, bem como refletir sobre a condição do herói trágico que, em nome do seu próprio flagelo, desencadeia um processo de ressignificação da arte e da sociedade.

Além das marcas artísticas pessoais, Cruz e Sousa carrega a influência do francês Charles Baudelaire, embora as realidades individuais não apresentem pontos de convergência (o poeta de **Evocações**: negro, pobre, brasileiro; o poeta de **As Flores do Mal**: branco, situação econômica estável, europeu), mas ambos participaram de polêmicas afins, como o uso do poema em prosa, do sarcasmo e satanismo artísticos, da profunda simpatia pelos temas sombrios e noturnos, bem como do fascínio pelo poder.

Todas essas variáveis, norteadas pelo papel exercido por Cruz e Sousa como “vítima redentora” e “mártir anunciador do triunfo da sociedade”, abriram as portas para o Modernismo brasileiro a partir de 1922, conforme atesta a citada crítica especializada.

Procurou-se demonstrar a forma pela qual a realidade artística pode corresponder simbolicamente a uma realidade concreta, do cotidiano, elucidado a partir de textos, poemas e sonetos do poeta do Desterro, os quais abordam temas como a vida de vigília, o sono, o sonho, o preconceito racial, o estigma e o flagelo do corpo. Mas o foco principal tematiza a tragédia social gerada pela cor da pele, como reflexo de uma realidade da qual não se pode fugir: Cruz e Sousa era negro, sim. Melhor: “Era preto retinto e filho do medo da noite”, assim como Macunaíma, de Mário de Andrade, o que não necessariamente o definiria como um homem ressentido.

Sugerindo outras leituras e interpretações sobre o Poeta Negro é que também se buscou cotejar sua obra com a letra da canção brasileira contemporânea “A carne”. O objetivo disso e suas referências já foram elucidados. Mas não é redundante enfatizar a ressonância temática da fissura social trazida pela cor da pele, até nossos dias. Como se sabe, música é sugestão. Por extensão, evoca símbolos, respaldando sobremaneira a aproximação da pungente letra da canção analisada às composições oriundas do Desterro do século XIX.

Considerando todo o empenho abolicionista de Cruz e Sousa presente em sua biografia e bibliografia, bem como de seus amigos e demais aliados a essa causa, é que redundante a pergunta: “Por que [então,] o Brasil ainda não deu certo?” (Darcy Ribeiro: 2002, p.13).

Como o comportamento social tem relação direta com as ciências humanas, é natural existir muitas interpretações dessas palavras, tantas quantas forem as linhas do pensamento. Roberto Vecchi (1998, p.112), ao comentar o questionamento acima, diz que é patente a consciência crítica do autor quanto ao colapso da modernidade no Brasil, ratificado pelo continuísmo camuflado entre presente e passado.

Historicamente, o pontapé inicial para o “progresso” foi dado em 13 de maio de 1888, marco institucional da libertação dos escravos, e início da substituição dessa mão-de-obra outrora presa aos grilhões pelo trabalho assalariado. No entanto, devido às condições sociais desses trabalhadores, a sociedade brasileira parece permanecer perdida em um não-lugar.

Da mesma forma, Cruz e Sousa se viu perdido em um lugar ambíguo, no meio do caminho entre a Nossa Senhora do Desterro e a Corte da época. Igualmente à deriva permaneceu pelo desejo de ser ariano, o que não lhe garantiu a plena aceitação no mundo intelectual pretendido, pois continuou pobre. Portanto, entende-se que o fardo que o Brasil carrega até hoje é a vasta segregação entre ricos e pobres, e não exclusivamente entre negros e brancos. A biografia de Cruz e Sousa não retrata quaisquer comentários desairosos sobre sua raça enquanto estava sob a tutela da Casa Grande, considerando a forma como foi educado, os acessos e os professores que teve, os idiomas que aprendeu, as roupas que vestia. A pigmentação da pele somente passou a interferir negativamente em sua vida quando, já adolescente, não desfrutava mais do *status* social dos seus brancos tutores e quando se deparou com o mundo real, conforme evidenciam seus versos e textos.

Conforme Ilka Boaventura Leite¹²³, em artigo citado, esses mesmos versos e textos que compõem a obra do Poeta Negro, aliados à sua vida, são exemplos da construção de uma identidade positiva para os descendentes de africanos no Brasil, os quais buscam formas específicas de “ser negro” desde meados do século XIX.

¹²³ “Identidade negra e a expressão literária: o visível e o invisível em Cruz e Sousa” (p. 97-101). In: SOARES, Iaponan e MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Cruz e Sousa: No centenário de Broquéis e Missal**. Florianópolis: UFSC, 1994.

Para a pesquisadora, os inúmeros biógrafos e comentadores de Cruz e Sousa destacam e valorizam sua condição de “negro criado como branco”, absorvendo uma cultura de elite, sem conseguir ser percebido e reconhecido por ela, o que aumenta, acentua e define sua aliança com os “iguais de raça”. Cruz e Sousa cresce intelectualmente e socialmente, mas apesar do seu “traje impecável”, não consegue ser visto e reconhecido como Poeta, como Cruz e Sousa.

Essa espécie de “colagem” à origem étnica conforma uma identidade pessoal ambígua e é recomposta pela experiência de pertencimento a um grupo e de fidelidade a ele. E este pertencimento a um grupo é o que fortalece sua dignidade, seu orgulho, sua vontade de lutar, não propriamente e exclusivamente a cor da pele, como insistem em acentuar até agora seus inúmeros críticos.

De forma mais ampla, historicamente o negro acabou ficando relegado à mão-de-obra, sendo-lhe vedada a possibilidade de pensar, de argumentar e de se posicionar. Sua ascensão social foi e é muito mais penosa, não por incapacidade, mas por injusta castração de oportunidades.

Afinal, estamos diante de um progresso que é sinônimo de mudança sem superação. Apesar dos avanços e da presença do moderno, a paisagem urbana mantém evidentes traços de atraso, que permanecem como entrave, ponto-cego da modernidade. O transcurso da vida de Cruz e Sousa e de tudo o que ele construiu é uma tradução desse cenário de estagnação e paralisia social. Mas, como foi visto, nem só de crítica direta ao cotidiano viveu e sobrevive sua obra. Vê-se, também, arte e dor, afronta e soberba, forma e estilo. Vê-se a necessidade de impor-se, a si e à sua arte, como estratégia para demarcar um justo território, bem como de transcendência e de sublimação do real como marcas principais.

A clarividência do sujeito-poeta traz à luz o particular de cada ser, a essência, a alma, o que cada ser humano possui de bom, fazendo-os se sentir afirmativamente seres. Trata-se de uma relação individual, em oposição à coletividade, ao caos universal.

Redunda esclarecer que não houve intenção de esgotar quaisquer vertentes interpretativas, considerando a dimensão do que foi e é Cruz e Sousa para o cenário literário universal. Mesmo dentro daquilo que se pretendeu fazer, sempre haverá outros olhares, para cima e para baixo, à direita ou à esquerda, para dentro e para fora, todos certamente interessados em dizer um pouco mais sobre o ideal e o real de João da Cruz e Sousa, como forma de manter a sua luta, a sua memória e a sua arte vivas entre nós.

Essa foi a postura de Cruz e Sousa quando, em 12 de outubro de 1897, já visivelmente debilitado pela tuberculose, entregou ao fiel amigo Nestor Vítor, *por devotamento e admiração*, uma série de três sonetos vinculados pelo título geral de “Pacto das Almas”, como expressão genuína de amizade e gratidão. Individualmente, os sonetos chamam-se “Para sempre”, “Longe de tudo” e “Alma das Almas”¹²⁴. Por guardar maior relação com o fim ao qual se propõe, proporcionando ao leitor uma oportunidade ímpar de reflexão, reproduzimos o soneto “Para sempre”¹²⁵, no qual Cruz e Sousa desvenda espontaneamente o seu real e o seu ideal ao amigo Nestor Vítor:

Ah! para sempre! para sempre! Agora
Não nos separaremos nem um dia...
Nunca mais, nunca mais, nesta harmonia
Das nossas almas de divina aurora.

A voz do céu pode vibrar sonora
Ou do Inferno a sinistra sinfonia,
Que num fundo de astral melancolia
Minh'alma com a tu'alma goza e chora.

Para sempre está feito o augusto pacto!
Cegos serenos do celeste tato,
Do Sonho envoltos na estrelada rede,

E perdidas, perdidas no Infinito
As nossas almas, no clarão bendito,
Hão de enfim saciar toda esta sede...

Portanto, resta dizer que, depois de Cruz e Sousa, conforme conclui o crítico Gilberto Mendonça Teles (1994, p.20), “**só o silêncio ...**” [negrito meu].

¹²⁴ Cf. Raimundo Magalhães Júnior, p.327-329.

¹²⁵ **Últimos Sonetos**. In: “Obra Completa”: 2000, p.225-227.

BIBLIOGRAFIA

FORTE BÁSICA

CRUZ E SOUSA, João da. **Evocações**. Edição fac-similar. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura - FCC, 1986.

FONTES PRIMÁRIAS

CRUZ E SOUSA, João da. MURICY, Andrade (Org.). **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

———. MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Cartas de Cruz e Sousa**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1993.

———. (Org.). **Cruz e Sousa – Poesia Completa**. 12.ed. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura - FCC e Fundação Banco do Brasil - FBB, 1993.

———. RÉGIS, Maria Helena Camargo (Introdução). **Cruz e Sousa – Poesia Completa**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura - FCC, 1985.

———. SILVEIRA, Tasso da (Apresentação). **Cruz e Sousa – Poesia**. 4.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

———. TEIXEIRA, Ivan (Apresentação). **Faróis – Notas para o centenário de Cruz e Sousa: 1861-1898**. Edição fac-similar. São Paulo: Ateliê Editorial/Fundação Catarinense de Cultura - FCC, 1998.

———. **Últimos Sonetos**. 2.ed. Florianópolis/Rio de Janeiro: UFSC/Fundação Catarinense de Cultura – FCC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

———. VÁRZEA, Virgílio dos Reis. LOSTADA, Manoel dos Santos. **Julieta dos Santos – Homenagem ao Gênio Dramático Brasileiro**. Desterro: Typ. Commercial, 1883 (Apresentada por Ubiratan Machado e Iaponan Soares. Florianópolis: UFSC, 1990 – Edição fac-similar).

FONTES SECUNDÁRIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin e CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Tempos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Círculo do Livro.

ADORNO, Theodor W. “Palestra sobre lírica e sociedade”. *In: Notas de Literatura I*. 1.ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p.65-89.

ALVES, Uelinton Farias. **Reencontro com Cruz e Sousa**. Florianópolis: Papa-Livros, 1990.

ARISTÓTELES. SOUSA, Eudoro de (Tradução/Introdução). **Poética**. 4.ed. Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. “A Noite de Cruz e Sousa”. *In: Outros Achados e Perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.165-184.

———. **Humildade, Paixão e Morte – A poesia de Manuel Bandeira**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BACK, Sylvio. **Cruz e Sousa – o Poeta do Desterro**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BASTIDE, Roger. **A Poesia Afro-Brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1943.
- BAUDELAIRE, Charles (Tradução, introdução e notas: Ivan Nóbrega Junqueira). **As Flores do Mal**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BERND, Zilé. **Literatura e Identidade Nacional**. 2.ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BOSI, Alfredo. "O Simbolismo". *In: História Concisa da Literatura Brasileira*. 34.ed. São Paulo: Cultrix, 1996, p.263-300.
- . "A Escravidão entre dois Liberalismos". *In: Dialética da Colonização*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.194-245.
- . "Sob o Signo de Cam". *In: Dialética da Colonização*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.246-272.
- CANDIDO, Antonio. *In: JACKSON, Luís Carlos. A Tradição Esquecida*. Belo Horizonte/São Paulo: UFMG/FAPESP, 2002, p.125-175.
- . "Crítica e Sociologia". *In: Literatura e Sociedade*. 8.ed. São Paulo: Publifolha, 2000, p.5-16.
- . "A Literatura e a Vida Social". *In: Literatura e Sociedade*. 8.ed. São Paulo: Publifolha, 2000, p. 17-34.
- . "O escritor e o público". *In: Literatura e Sociedade*. 8.ed. São Paulo: Publifolha, 2000, p.67-81.
- COUTINHO, Afrânio. **Introdução à Literatura no Brasil**. 16.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- (Direção). **Coleção Fortuna Crítica 4 - Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: MEC/INL, 1979.
- CYNTRÃO, Sylvia Helena. **Como ler o texto poético**. Brasília: Plano Editora, 2004.
- DUARTE, Paulo Sérgio e NAVES, Santuza Cambraia (Org.). **Do Samba-Canção à Tropocália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.
- FRAGA, Eudinyr. **O Simbolismo no Teatro Brasileiro**. São Paulo: Art & Tec, 1992.
- FREUD, Sigmund. **A Interpretação dos Sonhos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987, Volumes IV e V.
- . **Um Estudo Autobiográfico**. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987, Volume XX.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 49. Ed. São Paulo: Global, 2004.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A Estética Simbolista**. 2.ed. São Paulo: Atlas, 1994.
- HARDMAN, Francisco Foot (Org.). **Morte e Progresso – Cultura Brasileira como apagamento de Ratros**. São Paulo: UNESP, 1998.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- LIMA BARRETO. **O Cemitério dos Vivos**. *In: "Obra Completa – Prosa Seleta"*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

- MACHADO DE ASSIS. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 1.ed. São Paulo: Ediouro/Biblioteca Folha, 1997, p.22-28.
- MADEIRA, Maria Angélica. “Fissura e Estigma: a escrita em negro de Lima Barreto”. *In*: PEREIRA, Carlos Alberto Messeder e Outros (Org.). **Linguagens da Violência**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 283-298.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **Poesia e Vida de Cruz e Sousa**. São Paulo: Editora das Américas, 1961.
- . **Poesia e Vida de Cruz e Sousa**. 3.ed. Rio de Janeiro: INL/MEC Editora Civilização Brasileira, 1975.
- MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira – Realismo e Simbolismo**. 4.ed. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 2001, Volume II.
- . **História da Literatura Brasileira – Modernismo**. 6.ed. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 2001, Volume III.
- MONTENEGRO, Abelardo Fernando. **Cruz e Sousa e o Movimento Simbolista no Brasil**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura - FCC, 1988.
- MURICY, Andrade. **Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro**. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1987, Volumes 1 e 2.
- MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Travessia 26 - Cruz e Sousa**. Florianópolis: UFSC, 1993.
- NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- OLAVO BILAC. **Poesia – Nossos Clássicos**. 4.ed. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1970, p.39-43.
- PAES, José Paulo. “O pobre diabo no romance brasileiro”. *In*: **A Aventura Literária – Ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.39-61.
- PAULI, Evaldo. **Cruz e Sousa - Poeta e Pensador**. São Paulo: Editora do Escritor, 1973.
- PAZ, Octavio (Tradução de Olga Savary). **O Arco e a Lira**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PEYRE, Henri. **A Literatura Simbolista**. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.
- PINHO, Luiz Cláudio Ribeiro. **Cruz e Sousa – Simbolismo como Transculturalismo**. Congresso Nacional de Monografias. Brasília: 1988, p.36-152.
- PIRES, Antônio Donizeti. **Pela volúpia do vago: O Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira**. Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, campus de Araraquara (área de concentração: Estudos Literários). Araraquara, 2002.
- QUESNEL, Alain e TORTON, Jean. **A Grécia – Mitos e Lendas**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1995.
- REVISTA BRAVO**, Agosto 2002, Ano 5.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- ROCHA, Everardo. **O que é Mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- ROMILLY, Jacqueline de. **A Tragédia Grega**. Brasília: UnB, 1998.

RUFINONI, Simone Rossinetti. “Visionarismo satânico no poema em prosa de Cruz e Sousa: trabalho poético e marginalidade”. *In: Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.156-182.

RUTHVEN, K. K. **O Mito**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SAMUEL, Rogel (org.). **Manual de Teoria Literária**. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

SANT’ANNA. Affonso Romano de. **Drummond – o gauche no tempo**. 4.ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SOARES, Iaponan. **Ao redor de Cruz e Sousa**. Florianópolis: UFSC, 1988.

——— e MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Cruz e Sousa: No centenário de Broquéis e Missal**. Florianópolis: UFSC, 1994.

SOBRAL, Gilson. **Mito e Logos**. 1.ed. Brasília: Círculo de estudos clássicos de Brasília/Thesaurus, 2001.

SÓFOCLES (tradução: Donaldo Schüler). **Édipo em Colono**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

SÓFOCLES e ÉSQUILO. **Rei Édipo/Antígona/Prometeu Acorrentado**. Rio de Janeiro: Ediouro.

SPERBER, Dan. **O Simbolismo em Geral**. São Paulo: Cultrix.

TELES, Gilberto Mendonça. “Do Polichinelo ao Arlequim ou de Cruz e Sousa a Mário de Andrade” (p.19-64). *In: SOARES, Iaponan e MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). Cruz e Sousa: No centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: UFSC, 1994.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Cruz e Sousa e Baudelaire – Satanismo Poético**. Florianópolis: UFSC, 1998.

VECCHI, Roberto. “Seja Moderno, Seja Brutal: a loucura como profecia da história em Lima Barreto”. *In: HARDMAN, Francisco Foot (Org.). Morte e Progresso – Cultura Brasileira como apagamento de Ratros*. São Paulo: UNESP, 1998, p.111-124.

WILSON, Edmund (Tradução de José Paulo Paes). “O Simbolismo”. *In: O Castelo de Axel*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.27-48.

———. “Axel e Rimbaud”. p.253-287.

OUTRAS FONTES

ALTER, Robert e KERMODE, Frank (Org.). **Guia Literário da Bíblia**. São Paulo: UNESP, 1997.

BÍBLIA SAGRADA. 101.ed. São Paulo: Ave-Maria Ltda, 1996.

CÉSAR, Chico. **CD – Respeitem meus cabelos, brancos**. Rio de Janeiro: Universal, 2003.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 19.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

SOARES, Elza. **CD – Do cóccix até o Pescoço**. São Paulo: Maianga Discos, 2002.

ANEXOS

(SONETOS, POEMAS EM PROSA E CANÇÃO)

SONETOS

O Assinalado¹

Tu és o louco da imortal loucura,
O louco da loucura mais suprema.
A Terra é sempre a tua negra algema,
Prende-te nela a extrema Desventura.

Mas essa mesma algema de amargura,
Mas essa mesma Desventura extrema
Faz que tu'alma suplicando gema
E rebente em estrelas de ternura.

Tu és o Poeta, o grande Assinalado
Que povoas o mundo despovoado,
De belezas eternas, pouco a pouco ...

Na Natureza prodigiosa e rica
Toda a audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!

Post Mortem²

Quando do amor das Formas inefáveis
No teu sangue apagar-se a imensa chama,
Quando os brilhos estranhos e variáveis
Esmorecerem nos troféus da Fama.

Quando as níveas Estrelas invioláveis,
Doce velário que um luar derrama,
Nas clareiras azuis ilimitáveis
Clamarem tudo o que o teu Verso clama.

Já terás para os báratros descido,
Nos cilícios da Morte revestido,
Pés e faces e mãos e olhos gelados ...

Mas os teus Sonhos e Visões e Poemas
Pelo alto ficarão de eras supremas
Nos relevos do Sol eternizados!

Alma Ferida³

Alma ferida pelas negras lanças
Da Desgraça, ferida do Destino,
Alma, de que a amargura tece o hino
Sombrio das cruéis desesperanças,

Não desças, Alma feita das heranças
Da Dor, não desças do teu céu divino.
Cintila como o espelho cristalino
Das sagradas, serenas esperanças.

¹ **Últimos Sonetos.** In: "Obra Completa": 2000, p.201.

² **Broquéis.** In: "Obra Completa": 2000, p.88.

³ **Últimos Sonetos.** In: "Obra Completa": 2000, p.209.

Mesmo na Dor espera com clemência
E sobe à sideral resplandecência,
Longe de um mundo que só tem peçonha.

Das ruínas de tudo ergue-te pura
E eternamente, na suprema Altura,
Suspira, sofre, cisma, sente, sonha!

Escravocratas⁴

Oh! Trânsfugas do bem que sob o manto régio
Manhosos, agachados – bem como um crocodilo,
Viveis sensualmente à luz dum privilégio
Na pose bestial dum cágado tranqüilo.

Eu rio-me de vós e cravo-vos as setas
Ardentes do olhar – formando uma vergasta
Dos raios mil do sol, das iras dos poetas,
E vibro-vos à espinha – enquanto o grande basta

O basta gigantesco, imenso, extraordinário –
Da branca consciência – o rútilo sacrário
No tímpano do ouvido – audaz me não soar.

Eu quero em rude verso altivo adamastórico,
Vermelho, colossal, d'estrépito, gongórico,
Castrar-vos como um touro – ouvindo-vos urrar!

Perante a Morte⁵

Perante a Morte empalidece e treme,
Treme perante a Morte, empalidece.
Coro-te de lágrimas, esquece
O Mal cruel que nos abismos geme.

Ah! longe o Inferno que flameja e freme,
Longe a Paixão que só no horror floresce ...
A alma precisa de silêncio e prece,
Pois na prece e silêncio nada teme.

Silêncio e prece no fatal segredo,
Perante o pasmo do sombrio medo
Da Morte e os seus aspectos reverentes ...

Silêncio para o desespero insano,
O furor gigantesco e sobre-humano,
A dor sinistra de ranger os dentes!

Música da Morte⁶

A música da Morte, a nebulosa
Estranha, imensa música sombria,
Passa a tremer pela minh'alma e fria
Gela, fica a tremer, maravilhosa ...

⁴ **O Livro Derradeiro.** *In:* “Obra Completa”: 2000, p.234.

⁵ **Últimos Sonetos.** *In:* “Obra Completa”: 2000, p.200.

⁶ **Faróis.** *In:* “Obra Completa”: 2000, p.128-129.

Onda nervosa e atroz, onda nervosa,
Letes sinistro e torvo da agonia,
Recresce a lancinante sinfonia,
Sobe, numa volúpia dolorosa ...

Sobe, recresce, tumultuando e amarga,
Tremenda, absurda, imponderada e larga,
De pavores e trevas alucina ...

E alucinado e em trevas delirando,
Como um ópio letal, vertiginando,
Os meus nervos, letárgica, fascina ...

Velho⁷

Estás morto, estás velho, estás cansado!
Como um sulco de lágrimas pungidas
Ei-las, as rugas, as indefinidas
Noites do ser vencido e fatigado.

Envolve-te o crepúsculo gelado
Que vai soturno amortalhando as vidas
Ante o responso em músicas gemidas
No fundo coração dilacerado.

A cabeça pendida de fadiga,
Sentes a morte taciturna e amiga
Que os teus nervosos círculos governa.

Estás velho, estás morto! Ó dor, delírio,
Alma despedaçada de martírio,
Ó desespero da Desgraça eterna!

A Morte⁸

Oh! que doce tristeza e que ternura
No olhar ansioso, aflito dos que morrem ...
De que âncoras profundas se socorrem
Os que penetram nessa noite escura!

Da vida aos frios véus da sepultura
Vagos momentos trêmulos decorrem ...
E dos olhos as lágrimas escorrem
Como faróis da humana Desventura.

Descem então aos golfos congelados
Os que na terra vagam suspirando,
Com os velhos corações tantalizados.

Tudo negro e sinistro vai rolando
Báratro abaixo, aos ecos soluçados
Do vendaval da Morte, ondeando, uivando ...

⁷ **Últimos Sonetos.** In: "Obra Completa": 2000, p.203.

⁸ **Últimos Sonetos.** In: "Obra Completa": 2000, p.222.

Sorriso Interior⁹

O ser que é ser e que jamais vacila
Nas guerras imortais entra sem susto,
Leva consigo esse brasão augusto
Do grande amor, da nobre fé tranqüila.

Os abismos carnavais da triste argila
Ele os vence em ânsias e sem custo ...
Fica sereno, num sorriso justo,
Enquanto tudo em derredor oscila.

Ondas interiores de grandeza
Dão-lhe essa glória em frente à Natureza,
Esse esplendor, todo esse largo eflúvio.

O ser que é ser transforma tudo em flores ...
E para ironizar as próprias dores
Canta por entre as águas do Dilúvio!

Dilacerações¹⁰

Ó carnes que eu amei sangrentamente,
Ó volúpias letais e dolorosas,
Essências de heliotropos e de rosas
De essência morna, tropical, dolente ...

Carnes virgens e tépidas do Oriente
Do sonho e das Estrelas fabulosas,
Carnes acerbadas e maravilhosas,
Tentadoras do sol intensamente ...

Passai, dilaceradas pelos zelos,
Através dos profundos pesadelos
Que me apunhalam de mortais horrores ...

Passai, passai, desfeitas em tormentos,
Em lágrimas, em prantos, em lamentos,
Em ais, em luto, em convulsões, em dores ...

Imortal Atitude¹¹

Abre os olhos à Vida e fica mudo!
Oh! Basta crer indefinidamente
Para ficar iluminado tudo
De uma luz imortal e transcendente.

Crer é sentir, como secreto escudo,
A alma risonha, lúcida, vidente ...
E abandonar o sujo deus cornudo,
O sátiro da Carne impenitente.

Abandonar os lânguidos rugidos,
O infinito gemido dos gemidos
Que vai no lodo a carne chafurdando.

Erguer os olhos, levantar os braços
Para o eterno Silêncio dos Espaços
E no Silêncio emudecer olhando ...

⁹ **Últimos Sonetos.** In: *Obra Completa*: 2000, p.214. Este soneto de Cruz e Sousa foi publicado na primeira página do *Jornal Gazeta de Notícias*, do Rio de Janeiro, em 21-03-1898, dizendo tratar-se do último trabalho escrito pelo Poeta Negro (Cf. Raimundo Magalhães Júnior: p.349).

¹⁰ **Broquéis.** In: “*Obra Completa*”: 2000, p.84.

¹¹ **Últimos Sonetos.** In: “*Obra Completa*”: 2000, p.187.

POEMAS EM PROSA

Iniciado¹²

Desolado alquimista da Dor, Artista, tu a depuras, a fluidificas, a espiritualizas, e ela fica para sempre imaculada essência, sacramentando divinamente a tua Obra.

Pedrarias rubentes dos ocasos; *Angelus* piedosos e concentrativos, a Millet; *Te Deum* glorioso das madrugadas fulvas, através do deslumbramento paradisíaco, rumoroso e largo das florestas, quando a luz abre imaculadamente num som claro e metálico de trompa campestre – claro e fresco, por bizarra e medieval caçada de esveltos fidalgos; a verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens; os opalescentes luars encantados nas matas; o cristalino cachoeirar dos rios; as colinas emotivas e saudosas, - todo aquele esplendor de colorida paisagem, todo aquele encanto de exuberância de prados, aqueles aspectos selvagens e majestosos e ingênuos, quase bíblicos, da terra acolhedora e generosa onde nasceste, - deixaste, afinal, um dia, e vieste peregrinar inquieto pelas inóspitas, bárbaras terras do Desconhecido...

Vieste da tua paragem feliz e meiga, - amplidão de bondade patriarcal, primitiva, - mergulhar na onda nervosa do Sonho, que já de longe, dos ermos rudes do teu lar, fascinava de magnéticos fluidos, de imponderados mistérios, o teu belo ser contemplativo e sensibilizado.

Chegas para a Via-Sacra da Arte a esta avalanche imensa de sensações e paixões uivantes, roçando esta multidão isidiosa, confusa, dúbia, que de rastos, de rojo, burburinha, farejando ansiosamente o Vício.

Vens ainda com todo o sol fremente do teu solitário firmamento provinciano na carnação vigorosa de forte, de virilizado naqueles ares; trazes ainda no sangue aceso a impetuosidade dos lutadores alegres e heróicos e ainda todo esse organismo desenvolvido livremente nos campos respira a saúde brava daquela atmosfera casta e verde, dos amplos céus úmidos da tinta fresca das manhãs, aguarelados delicadamente de claro azul.

Mas, daí a pouco, uma vez imerso completamente na Arte, uma vez concentrado definitivamente nela, todo esse brilho e viço vitoriosos, por uma surpreendente transfiguração, desaparecerão para sempre, e então, tu, lívido, trêmulo, espectral, fantástico, terás o impressionante aspecto angustioso e fatal do lúgubre aparato de um guilhotinado...

A Arte dominou-te, venceu-te e tu por ela deixaste tudo: a viva, a penetrante, a tocante afeição materna, de um humano enternecimento até às lágrimas, até à morte, até ao sacrifício do sangue. Por ela deixaste esse afeto extremo, louco, quase absurdo, de tua mãe – cabeça branca estrelada de amarguras, Espírito celestial do Amor, aquela que nas miragens infinitas e nas curiosidades enigmáticas da Infância, santificou, ungiu o teu corpo com o óleo sacrossanto dos beijos.

Tudo esqueceste, para vir fecundar o teu ser nos seios germinadores da Arte. E, quando alimentado, quando conquistado e vencido por ela, quiseres voltar depois aos braços acariciantes de tua mãe, num risonho movimento de afetiva alegria, clara, fresca, espontânea, sadia e simples como a de outrora, esse movimento lhe parecerá funesto e acerbo, como o ríctus de uma caveira, sem jamais o antigo encanto e frescura.

E tu, então, surgirás para ela como a sombra, o fantasma do que foste, um desvairado, perdido, errante na Dor – tais e tantas serão em ti as duras rugas, imprevistas e prematuras, para sempre pungitivamente produzidas pelo dilaceramento da Paixão estética.

Mas tua mãe te falará das bizarras correrias da tua mocidade, mais florida e mais virgem do que um campo de rosas brancas nas agrestes regiões onde nasceste.

E a alma da tua mocidade, a tua jovem bravura de mocidade, andar, vagará já, errando, errando, esquecida do mundo, como um solitário monge, através dos longos e sombrios claustros da Saudade.

E, não só tua mãe, mas teus irmãos, teu pai, todos os teus te olharão depois, secretamente abalados, como a um desconhecido, sentindo, por vago instinto, que os caracteres ignotos e supremos do teu ser não são apenas, elementarmente, os mesmos caracteres da simples e natural consangüinidade; que tu, por mais unido que estejas a eles por laços inevitáveis, fatais, estás longe, afastado deles a teu pesar, sem malícia, de alma desprevenida e sã, como as estrelas da obscura Terra.

¹² **Evocações.** In: “Obra Completa”: 2000, p.519-524.

E tudo isso por andares atraído por forças redentoras, perdido nos centros fascinantes do absoluto sentir e do absoluto sonhar!

Agora, ainda trazes a alma como a mais excêntrica flor do Sol, com todas as febrilidades e deslumbramentos do Sol – flor da força, da impetuosidade das seivas, aberta, rasgada em rubro, viva e violenta a vermelho, cantando sangue...

Porém, se és vitalmente um homem, e trazes o cunho prodigioso da Arte, vem para a Dor, vive na chama da Dor, vencedor por senti-la, glorioso por conhecê-la e nobilitá-la. Tira da Dor a profunda e radiante serenidade e a solene harmonia profunda. Faze da Dor a bandeira real, orgulhosa, constelada dos brasões soberanos da poderosa Águia Negra do Gênio e do Dragão cabalístico das Nevroses, para envolver-te grandiosamente na Vida e amortilhar-te na Morte!

Vem para esta ensangüentada batalha, para esta guerra surda, absurda, selvagem, subterrânea e soturna da Dor dos Loucos Iluminados, dos Videntes Ideais que arrastam, além, pelos tempos, para os infinitos do incognoscível futuro, as púrpuras fascinadoras das suas glórias trágicas.

Se não tens Dor, vaga pelos desertos, corre pelos areais da Ilusão e pede às vermelhas campanhas abertas da Vida e clama e grita: quem me dá uma Dor, uma Dor para me iluminar! Que eu seja o transcendentalizado da Dor!

Vem para a Dor, que tu a elevas e purificas, porque tu não és mais que a corporificação do próprio Sonho, que vagueia, que oscila na luxúria da luz, através da Esperança e da Saudade – grandes lâmpadas de luas de unção piedosa, cuja velada claridade tranqüila dá ao teu semblante a expressão imaterial, incoercível, etérea, da Imortalidade...

E essa Imortalidade em que meditas é a das Idéias, da Forma, das Sensações, da Paixão, cristalizadas maravilhosamente num corpo vivo, quente, palpitante, que sintas mover, que sintas estremecer, agitar-se numa onda de sensibilidade, fremer, vibrar nas efervescências da luz...

Condensa, apura, perfectibiliza, pois, o teu Sonho – Sol estranho, em torno ao qual voam condores e águias vitoriosas de garras e asas conquistadoras...

Para a gênese desse Sonho, para a gênese dessa Arte, é necessário o Otimismo da Fé, poderosa e religiosamente sentida; é necessário que a tua alma, forte, avigorada para a grande Esfera, tenha a Crença edificante e paire presa às correntes invisíveis, ignotas, de um sentimento espiritualizado e sereno.

Ao Pessimismo de Schopenhauer, que tu, pelo fundo de crítica psicológica e de alada e fagulhante ironia adoras, como Satã, por diabólica fantasia, adora os abstrusos venenos do Mal; a esse Pessimismo seco, duro, ditador e esterilizante, prefere antes o Otimismo religioso de Renan, que não abate nem envilece as almas, mas antes as alevanta e ilumina, sem lhes tirar a retidão austera da Verdade, as linhas justas e solenes da alta compreensão da Vida.

Do pessimismo e do otimismo, do conjunto dessas duas forças, tira a linha geral do teu ser, para que a visão da tua alma fique perfeita e profunda e não ganhe nem hipertrofias nem vícios de percepção nem graves e antipáticos desequilíbrios de sensibilidade, na frescura abençoada e nos rejuvenescimentos e reflorescências da Fé.

Assim, concordará a ação com a sensação, estarás em imediata e clara harmonia com a tua extrema natureza, estudados os fundamentos que intimamente a constituem: a bondade, o afeto, o enternecimento, a delicadeza, a resignação, a brandura, a abnegação, o sacrifício e a calma, latentes qualidades essas todas puramente de um Otimismo religioso, porque são essas qualidades que representam o fundo sincero e sério das faculdades estéticas, presas sempre a um Ideal abstrato, que é, na sua essência, o Ideal do Infinito, da Imortalidade, da Religião, da Fé.

Se tens Fé, se vens inflamado e veemente e intensamente para o sentimento original da Concepção e da Forma; se te devora a ansiedade lancinante de uma Aspiração que arrebatava em asas, que desprende vôos brancos e largos para regiões muito além da Morte; se percorrem os teus nervos, em prodígios de harmonia, músicas estranhas e coloridas como paixões e sensações; se dentro de todo o teu ser há o Inferno dantesco, tumultuoso de Visões, épico de majestade mental, a crescer, a crescer, a subir mediterraneamente em ondas cerradas, compactas de sonambulismos estéticos; se sentes a atraente vertigem da palpitação dos astros, a dolência pungente das melancolias enevoadas e doentes que insensivelmente umedecem os olhos; se na luz, se no ar, se na cor, se no som, se no aroma tens a fina, a delicada, a sutil percepção da Arte; se sabes ser, ter na Arte uma existência una, indivisível, és o Eleito dela, o Impressionado, o Iniciado.

Não tens mais do que agir fatalmente pelo teu temperamento, numa função original, numa castidade ingênita de emoções, na espontaneidade do teu sangue novo e dos teus nervos aristocráticos, tensibilizados pela estesia.

Mas, para chegares livremente a esse resultado artístico, é mister que preceda a tudo isso um sistema de princípios integrais, fecundos e profundos na tua natureza, dando-te, por esse modo, uma firmeza e serenidade emotiva.

Não é, apenas, querer, não é poder, apenas – é Ser! – E se tu sabes ser, se tu és, numa legitimidade flagrante, num enraizamento muito intenso de todo o teu organismo, vivendo a Arte e não a Arte vivendo em ti; se assim tu és, na profundidade real desse esquisito e maravilhoso estado, meio-consciência, meio-névoa, que te impulsiona para a Conceção; se assim tu és, por germens inevitáveis, fatais, a tua Obra, ainda em gestação, atestará eloqüentemente, mais tarde, as inauditas manifestações do temperamento.

Tudo está em seres a tua Dor, em seres o teu Gozo, homoganeamente; em saíres, por movimentos espontâneos, livres e simples, representativos de um vivo e afirmativo Fenômeno, da Esfera do mero Instinto para a Esfera reabilitadora, pura e radiante do Pensamento.

Se é certo que trazes em ti a principal essência, as expressivas raízes, a flama eterna, o nebuloso segredo dos Assinalados, um poder mágico, irresistível, a que não poderás fugir jamais, te arrastará, te arrojará, como Visão legendária, profética, numa grande convulsão e estremecimento, para fora das humanas frivolidades terrestres, para fora das impressões exteriores do Mundo, mergulhando-te soberanamente, para sempre! no fundo apocalíptico, solene, das Abstrações e do Isolamento...

Se trazes essa verdadeira, perfeita aristocracia genésica do Sentimento; se sentes que toda a límpida e nobre grandeza está apenas na simplicidade com que te despices dos vãos ouropéis mundanos, para entrar larga e fraternalmente na Contemplação da Natureza; se vens para dizer a tua grave, funda Nevrose, que nada mais é do que a eloqüente significação da Nevrose do Infinito, que tu buscas abranger e registrar; se tens essa missão singular, quase divina, vai sereno, o peito estrelado pelas constelações da Fé, impassível ao apedrejamento dos Impotentes, firme, seguro, equilibrado por essa força oculta, misteriosa e suprema que ilumina milagrosamente os artistas calmos e poderosos na obscuridade do meio ambiente, quando floresce e alvorece nas suas almas a rara flor da Perfeição.

Que importam a excomunhão e os desprezos mordazes sobre a tua cabeça?! Que importam os arremessados lançamentos d' aço e de ferro contra o broquel do teu peito e contra o vigor de tronco em rebentos verdes do teu flanco?! Os ímpios não pairam nestas órbitas, não giram nestas chamejantes Esferas, não se incendiam e não morrem nestes augustos e inéditos Infernos.

Segue, pois, os que seguem contritos, sob um arco-íris celestial de esperanças vagas, a alma como uma flor exótica dos trópicos ceruleamente aberta às messes de ouro do sol, e a boca, no entanto, secamente, asperamente amordaçada sem piedade pelas sedes tenazes e amargas dos mais inquietantes desejos...

E vai sereno, como os Eleitos da Arte, extremados e apaixonados na chama do seu Segredo, da sua excelsa Vontade – levitas extraordinários, martirizados nas inquisições truculentas da Carne, mas benditos, purificados, sem culpa de pecado mundano, na recôndita manifestação das Emoções e do Entendimento.

Segue resolutivo, impávido, para a Arte branca e sem mancha, sem mácula, virginal e sagrada, desprendido de todos os elos que entibiem, de todas as convenções que enfraqueçam e banalizem, sem as explorações desonestas, os extremos de dedicação falsa, as fingidas interpretações dos cínicos apóstatas, mas com toda a forte, a profunda, a sacrificante sinceridade, da tua grande alma, conservando sempre intacta, sempre, a flor espontânea e casta da tua sensibilidade.

Para resistir aos perturbadores ululos do mundo fecha-te à chave astral com a alma, essa esfera celeste, dentro das muralhas de ouro do Castelo do Sonho, lá muito em cima, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta dentre as altas torres coroadas d' estrelas.

Vai sereno, belo Iniciado! Vai sereno para esta prodigiosa complexidade de Sentimentos, agora que abandonaste a franqueza rude das montanhas, além, longe, na solidão concentrativa, no silêncio banhado de impressionante, comunicativa e augusta poesia, da tua terra de selvas e bosques bíblicos!

Vai sereno! a cabeça elevada na luz, vitalizada e resplandecida na nevrosidade mordente da luz e os fatigados olhos sonhadores graves, ascéticos, atraídos pelo mistério da Vida, magnetizados pelo mistério da Morte...

Um homem dormindo¹³

Les hommes endormis et les hommes morts ne sont que de vaines peintures (Shakespeare, "Macbeth")

Ei-lo, na noite, após as inclementes fadigas do dia, corpo estirado sobre o leito, gozando o repouso de algumas horas, mudo e imóvel dormindo...

O descanso, como um bem misericordioso, como um óleo consolador, unge-o voluptuosamente, enquanto a grande asa crepuscular da ave taciturna da Cisma faz-lhe uma sombra piedosa, grave e doce como uma bênção paterna, em torno do corpo cansado.

Na indiferença quase da morte, que o envolve todo de um vago esquecimento das cousas, deitado sobre o leito, como estirado sobre a terra, com a face mergulhada num meio luar galvânico de lividez, esse homem de ombros vigorosos e largos, de tórax poderoso, de estatura gigantesca, hércules fatigado e melancólico da Natureza, talvez o vencedor de batalhas formidáveis, parece, agora, tão pequeno, deitado!

De pé, há pouco no dia, caminhando, andando, girando no absurdo Contingente, sob as guerras armadas da Vida, como esse homem se projetava verdadeiramente grande, se compenetrava do valor do aço do seu peito, se iludia a si mesmo com os seus invejáveis músculos, com a sua forte andadura de animal de campanha – lesto, tenaz, reto, preciso e afouto nas distâncias e nas culminâncias a galgar!

Mas, agora, deitado no leito, como esse homem forte parece fraco, como toda a sua força hercúlea se evaporou à toa pelos interstícios da prisão brumal do sono e, como simplesmente, mas fatalmente ele recorda, exprime bem a rastejante atitude de um verme!

Há nele a expressão do mais completo aniquilamento, da mais funda inanição; ele sente-se sufocado pelos espectros sub-reptícios do Nada que vertiginam e rodam em torno ao eterno absoluto.

Deitado, dormindo, ele não é mais o homem, mas o silêncio, o vácuo, o além, o esquecimento. Dormindo, ele conserva essa aparência, essa abstração aflitiva, essa espasmada alucinação de um ser que já foi ser, de uma voz que se tornou mudez, de um movimento que se fez impassibilidade.

Não importa mesmo que todos os seus órgãos não estejam totalmente paralisados, sob camadas letais de gelo. Mas a expressão do sono é por tal forma aureolada de mistérios, tais segredos escapam dessa indiferença, que o homem que dorme estirado no leito fica nesse momento mais indefeso, mais frágil e mais inócuo do que uma criança, que na sua vibrante garrulice cor-de-rosa e cristalina impõe mais ação, mais vida, desprende mais ritmos e acordes do sangue, projeta mais ondas sonoras e nervosas de movimento.

Pelo estado inerte desse homem que está dormindo parece que uma força oculta, uma catástrofe inesperada, invisivelmente suspensa há muito sobre a sua existência, vai, afinal, certa e rápida, desapiedadamente esmagar-lhe, caindo dos altos Destinos, a atormentada e vaidosa cabeça com a mais natural facilidade. Pois não é tão fácil, sem dúvida, destruir um obscuro réptil que se arrasta na terra?!

Toda a sua coragem louca de guerreador da Existência, toda a aspiração alucinada, todo o sonho de Infinito que lhe povoa a alma, sem mesmo ele se aperceber disso, e que às vezes, por acaso, escapa, traindo-se pelo brilho misterioso dos olhos e por vagos, perdidos suspiros desolados que ele desprende à toa, sem mesmo saber por quê, na inconsciência dos fenômenos ingênitos do seu ser; tudo isso está por algum tempo desvanecido, apagado, sumido já nessa amesquinhada posição de homem deitado, a quem só falta, cerradas como estão as pálpebras, cruzar sobre o ventre as mãos e unir os pés para semelhar um morto.

Entretanto, no silêncio e na sombra desse sono como que se está gerando secretamente, sutilmente e profundamente, átomo a átomo, um mundo de fenômenos, uma tragédia muda de fenômenos.

Entretanto, assim parecendo despreocupado dos segredos e signos da Vida, renunciando a tudo, agora, nesse aspecto de aparente tranquilidade simples do sono, ele está ali curiosamente, em fundas brumas, vivendo uma alta e íntima vida psíquica muito mais intensa, muito mais complexa e preocupada do que a outra.

¹³ **Evocações.** In: "Obra Completa": 2000, p.604-606.

Porque ninguém sabe que, a seu pesar, ele, por mil sutis combinações transcendentais e engenhosas do querer latente do seu organismo anelante deseja atingir, tocar e radiar entre as esferas siderais do majestoso Espírito.

Porque mesmo não há alma nenhuma, por mais vã, por mais humilde, por mais obscura que seja que não aspire subir, por secretos movimentos instintivos e intuitivos, que são as transfulgentes escadas do Abstrato, às transfiguradoras montanhas do Sonho, ao desenvolvimento melhor, à pura perfectibilidade; penetrar, consolada, alheando-se de tudo, nas transcendentalizantes auroras boreais do Sentimento, satisfazendo assim, embora inconscientemente, a ansiedade de Infinito que cada alma traz mais ou menos em si, por maior ou menor que seja a esfera de ação onde ela gravite.

No sono como que esses fenômenos tomam vulto, começam a girar, a girar, a girar, em íris de sensibilidade, em halos de lua, na Imaginativa do homem dormindo, cujo fundo vago carregado de narcotismos e de ópios secretos e fascinantes fica como uma rara região, rara e polar, gerando flores exóticas de quint'essência.

E nas volúpias e melancolias do sono a alma paira absorta, perplexa, tateando em brumas maravilhosas, como celeste cega de sede da Imortalidade, nos círculos convulsos das lágrimas.

Véus diáfanos adelgaçam-se para além da visão terrena! Véus de fimbrias de luar! Véus de centelhas de luar! Véus de fogos-fátuos de luar!

E o ser, mudo, solitário, solene, pálido, indiferente, misterioso, fugitivo, trágico, belo, horrível, no espasmo elixírico do sono, dormindo, dormindo aspira, dormindo, dormindo anseia, dormindo, dormindo goza e sofre e geme e soluça e suspira e chora para além da outra vida dos sentidos encarcerados no sono e na outra vida do sono sonha com a Morte libertadora, engrinaldada de virgem, esqueleto extravagante de nervosismos e histerismos terríveis e curiosos de Eternidade, - noiva do Soluço, branca, friamente bela e branca, de um terror que vence, que atrai, que esmaga, e que faz delirar de sinistra majestade e de sinistra beleza.

É que o ser bebeu, esgotou até às fezes o licor sombrio, taciturno e estranho do sono pelo cálice amargo da Fadiga e ficou embriagado de sombra, vencido de sombra, desceu ao poço cheio de cismas e pesadelos do Nada para no Nada dormir ansiando, para no Nada viver dormindo, para no Nada dormir sonhando...

O sono em que ele está embalsamado põe-lhe em torno à fronte fatigada uma auréola de martírio, mas de um martírio tão singular e tão abstrato que parece como que glorificá-lo, imortalizá-lo, dando-lhe a aparência secreta de estar gozando um gozo muito belo e muito triste, vagamente empoeirado de Esquecimento...

Nessa hora de descanso transitório, a mágoa, os dissabores, os infortúnios inclementes, as desgraças sem remédio, as paixões desmanteladas e sem termo, as aflições, os desesperos, os sentimentos obscuros que revestem uma expressão magicamente cabalística, toda essa horrível escala humana de desventuras e misérias, tudo está, por um pouco, sem movimento, inerte, como animais de emboscada, à socapa, eternamente de espreita na vida desse homem, esperando que ele de novo acorde para de novo assaltá-lo e para de novo vencê-lo.

E ah! como esse homem que dorme estirado no leito da sua noite de mísero e efêmero repouso, quase mergulhado na calma negra da morte, há de talvez parecer sempre essa noite pútrida, esverdeada e formidável vala comum onde podem perpetuamente caber bilhões e bilhões de corpos humanos!

O sonho do idiota¹⁴

Je suis inconsolable de t'avoir vue. Hélas! tu es la bien-aimée! J'ai la mélancolie de toi. Je n'ai de force que vers toi. (Villiers de L'Isle Adam, "Axël")

Revelações de gênesis que acorda, talvez, no cérebro daquele idiota. Revelações de gênio incubado, que o segredo de um pensamento isolou e emudeceu... Mas, contudo, o certo era que no cérebro daquele idiota rasgavam-se esferas curiosas de sensação, radiavam chamas fenomenais, línguas malditas falavam as linguagens cabalísticas, misteriosas, das paixões humanas, das complexidades psíquicas.

Espécie de formidável olho do ciclope, esse cérebro deformado via em visão múltipla, de sorte que, ainda mesmo na realidade, parecia sempre estar sonhando, ainda mesmo acordado, era um sonho vivo que perambulava...

Belo idiota, triste idiota, soturnizado idiota, este, em verdade, atado de pés e mãos ao cepo da sua própria existência, como anfrutuoso e feroz orango preso em jaula de ferro!

De que rumos obscuros e tortuosos viera ele, girando no centro infernal das agonias desconhecidas; espécie dessas almas soluçantes na Dor e das quais a Natureza, por duras e rudes experiências, faz os eternos mármore e bronzes resistentes onde afia desassombrada e confiantemente as suas espadas e as suas lanças!

Quem sabe se ali não dormiria, nesse ser hediondo, a fina intuição arcangélica de um missionário celeste, para sempre irremediavelmente perdido no fundo dos grandes tédios e das grandes saudades?!

Uma vez que ermo e hirsuto como um dromedário sonolento errava pelas ruas escuras de certa cidade sombria, o pobre idiota foi corrido por apupos, pela chacota irreverente e apedrejada e penetrou, acolhendo-se, - massa mórbida, riso amolentado, aparência monstruosa de hidrocéfalo – a larga porta aberta de um templo iluminado.

Diante da multidão que murmurinhava dentro, ele estacou deslumbrado, como se de repente lhe parasse a circulação da vida, numa expressão animal tão veemente que os que o viram entrar olharam para ele surpresos, com movimentos instintivos de defesa, como diante de um perigo iminente.

Ele, mudo, no entanto, mas parecendo falar consigo mesmo qualquer coisa inteligível, exprimir qualquer coisa entre grunhido e voz humana, não se apercebera desses movimentos e continuava ali, parado, a atitude dura e hostil de uma pedra humanizada, em forma de ser existente, mas sem a completação fisiológica de todos os sentidos normalizados.

Um perfume celeste errava, vivo e intenso, no ar, evaporava-se lânguido das névoas brancas dos incensos...

O órgão nebuloso e sensibilizante, despertando na imaginação a lembrança de uma sombria clausura de almas suspirando e gemendo em sonhos tocantes e solitárias harmonias e magoados queixumes, e ao mesmo tempo longínquo, largo, lento e velado vento ondulado e dormente graduado em sons, expirava com enternecimentos melódicos, com taciturnas lágrimas sonâmbulas, deixando no ar a pungente melancolia fugitiva de um esquecimento amargo...

No recinto, agora, bizarros alvoroços passavam... Um zunzunar de turba que ondeia e que murmura. Era o vago adeus de final da festa. Abriam-se vastos e nítidos claros na multidão espessa, que se afastava, que saía... Uma agitação subia, uma pressa e confusão de retirada, como se o sopro rápido e fatal da desolação das cousas tivesse vindo inexoravelmente apagar a chama daquela fé que ali há instantes se acendera.

E aquela ondulação de corpos ia e vinha, circulava, para a direita, para a esquerda, subia e descia, para baixo, para cima, estuando, com a respiração de desabafo de um grande monstro saciado, já decrescendo, diminuindo, com oscilações fugitivas de torrente que escapa, que cede nos turbilhonamentos do curso...

Arrastado pelo povo, atirado aqui e ali pela onda que decrescia cada vez mais, o idiota tinha desaparecido de repente, semelhante a um mergulhador exótico que desce aos incoercíveis abismos do mar para surpreender-lhe os segredos.

¹⁴ **Evocações.** In: "Obra Completa": 2000, p.633-641.

Mas, daí a pouco, como a última onda da multidão se aproximasse da nave central, voltando do altar-mor onde genuflexara ante a imagem lívida e melancólica de Jesus, o idiota então novamente apareceu.

Agora, porém, o seu rosto de uma dureza e aridez de deserto, parecia estar transfigurado por um sentimento de infinita doçura, que o tornava quase belo. Uma irradiação dava-lhe asas... As linhas do seu perfil tortuoso ameigavam-se, suavizavam-se, e, nos olhos sempre opacos e indiferentes, fluía um brilho inefável, uma indizível emoção, tão intensa, tão viva, que dir-se-ia que os olhos tinham voz, que essa voz falava, que essa fala vinha pungida de lágrimas e acariciada de beijos... Olhos cheios das úmidas fulgurações de ouro líquido dos grandes e comoventes alucinamentos, parecendo terem atravessado a luz virgem de outros mundos intactos, invioláveis a olhos profanos; olhos que continham em si as febris alegrias de gozos inimagináveis.

Ele sentira, na verdade, qualquer coisa que o abalara, que o metamorfoseara assim por instantes desse modo.

Desvendara algum mistério, achara alguma constelação na terra, algum anjo entre os homens, alguma visão entre as mulheres! Sim!

Ele a tinha visto, na sua beleza mais do céu do que da terra, loura, os cabelos finíssimos, os olhos azuis peregrinos de frescura suave, a boca deliciosa e doce, na expressão cândida, infinitamente delicada, da carícia sutil de beijos alados.

Ele a tinha visto, espiritualizada por nimbos de angelitude – flor de graça e de glória, misto de madressilvas e luar, madona de seu viver mumificado, santa de líria candidez entre todas as santas dos altares que ele estava vendo, mais bela do que todas, bendita e branca, inundada do cintilante pólen fecundativo da puberdade, vestida para o seu amor das alvas resplandecências sidéreas, pomba pulcra que não se dignava abrir e pousar as finas asas níveas e virginais sobre a necrópole vazia do seu coração de Idiota. Sim! ele agora era como um firmamento pomposo de astros: a beleza dela, que sorrisa, passara e desaparecera na multidão, o tinha estrelado celestemente. Vergava, pois, ao peso de tanta e luminosa ventura, da ventura única de vê-la, de olhá-la sem pecado e sem crime nesse olhar, de senti-la de longe sem que o seu sentir a lesmasse, a manchasse com a lepra da sua miséria. Não! Ela fora embora, mas tão imaculada ou mais ainda do que nunca por aquele olhar-bênção, por aquele olhar-perdão, por aquele olhar-amor que ele lhe havia vibrado ocultamente, de longe. Nenhuma das partículas da sua desgraça sem limites a maculara, ele bem o sabia.

Ela era a flor, ao mesmo tempo carnal e mística, onde dormiam sonos mornos e magnéticos os insetos miraculosos de uma volúpia secreta. E ele, ao vê-la, para ali ficara absorto, contemplativo, no êxtase misterioso de uma Sombra sonhando...

Naquele instante divino todo o seu mísero ser estava também divino. Um prodígio de sensibilidade, se um sentimento melhor, que não é deste mundo, o iluminava e bendizia.

E esse sentimento que o transformava e que ele próprio desconhecera assim tão intenso e curioso na sua alma, transcendentalizava-o e dava-lhe ao obtuso idiotismo uma como que supervisão, certa regularização lúcida e nobre, fazia-o por instantes viver, reflexamente, na origem ignota de uma especial percepção mental e de uma extravagante emoção.

Podiam ligar-se, pois, ele e ela, no mesmo fundo de abstratas purezas, prender-se pelas mesmas espirituais correntes, fundir-se nos mesmos emotivos espasmos... Não! ele não violaria os melindres, os escrúpulos arcangélicos daquela natureza delicada, não iria empanar os cristais impolutos das esferas azuis onde ela triunfava. Podia, pois, reentrar, pura, inviolada, nos seus sacrários de ouro, nas suas preciosas redomas, nos seus majestosos domínios e reinados de formosura, incensar-se com o seu perfume de sempre, porque nada inteiramente nela nem de leve experimentara o contacto sutil das secretas e torturantes emoções dele. Naquele grande momento a sua alma de olvidado tinha altares iluminados como esse templo, onde ele hóstias de sentimento comungava. Sim! ela se fora, ela passara, rápida e descuidada dele, mas deixando-lhe nesse curto espaço de tempo, que sintetizava toda a sua vida, mais funda e mais em chama que um abismo de sóis vulcanizados, a sangrante e convulsiva paixão que faz a febre, o delírio mortal do mundo.

Entretanto, parecia-lhe que já a havia encontrado outrora, noutros orientes longínquos, noutra região de sol e de néctar, d'estrelas e açucenas, sob outra forma divina. Parecia-lhe que no país vago, azuladamente nevoento e remoto das suas reminiscências ela passara um dia, sob um fundo curioso de dolências, na delícia suprema e nunca mais gozada de sensações involvidáveis que ele então experimentara.

Mas onde, já, o contacto das suas duas almas, sublimadas no Afeto, se dera na Terra? Onde se assinalara o encontro dos seus seres opostos? Que ritmos simpáticos os tocaram sensibilizantemente?

Ah! que vãs Interrogações ao mesmo tempo tão inefáveis e tão terríveis!

Sim! não era ela nada mais do que a encarnação palpitante da sua visão, a cristalização das suas fugitivas saudades e ilusões, que por aquela embaladora e fugitiva forma vinha dizer-lhe o melancólico, o aflitivo, o desesperado adeus para sempre. Esse ressurgimento assim inaudito se lhe afigurava ser um fio tenuíssimo, disperso, de esquecida melodia, pelo qual se vai lentamente compondo e definindo aos poucos toda uma abandonada música sugestiva... Criação imprecisa, indecisa, indecisa, e que ele como que sentia ondular, através do espírito, na beleza e na tristeza fatal da lua melancolicamente exilada no exílio dos céus!

Ele radiava como uma transfigurada águia de envergaduras maravilhosas por entre um arco-íris sensacional de mistérios solenes – ele, miseranda lesma, que queria atingir, com as suas viscosas babas, o sol, purificar-se, perfectibilizar-se no sol!

A sua alma de noite paludosa, de caverna sem eco de vida afetiva, parecia agora feita de um azul meigo e crepuscular de firmamento osculado de luar, acordando numa opulenta e prodigiosa floração de pomos pomposos, de pasmos sensibilizantes...

Aquele organismo feio, nauseante, asqueroso, requintara nessa hora imprevista de deslumbramento, numa afinação rítmica de beleza estética singularíssima, evidenciando ainda mais uma vez, assim desse modo, quanto as chamas da transcendência moral clarividenciam e transfiguram os seres, quintessenciando-lhes a forma do Sonho; que só a alma que sobe, sobe, sobe, que atinge ao céu astral de um purificado e abstrato Amor é bela...

Naquela hora todo o seu ser aspirava às intangibilidades supremas. Vãos e vãos de veementes anelos secretos cruzavam-se no seu ser. Aqueles momentos incoercíveis, etéreos, refinados num gozo original, subiam, do pólo negativo da sua humilhada matéria, ao pólo augusto das imortalidades do Espírito. Sim! Ficariam intactamente imortais esses surpreendentes e transfiguradores momentos de sensibilidade sem igual! Uma luz indelével de ilusão e de sonho fazia alvorecer e vibrar para sempre as recônditas e curiosas sensações, as ocultas e raras harmonias de tão fenomenal natureza.

Mas, como estivesse nestas profundas e extraordinárias conjecturas e agitações, revoltado e incendiado, a exemplo de um terreno onde há matérias inflamáveis, o idiota não havia reparado que a igreja estava quase vazia e que era ele uma das últimas sombras que ainda por ali se arrastavam na inconsciência dos pesadelos.

Nos altares já se haviam apagado todas as velas. Apenas, num dos altares laterais, dois círios acesos, mas quase extintos, ardiam, agonizando em fogachos fumosos e sangrentos, últimos soluços da luz, como almas abandonadas que ainda pensassem no final de uma dor... Em cima, no seu nicho aberto em arabescos dourados, em ornamentações caprichosas, confusas e complicadas como sonhos, uma Santa loura, linda, o manto azul constelado de estrelas de prata, coroada de um diadema de cintilantes pedrarias, imobilizava-se indiferentemente como se por acaso a visão amada do idiota se tivesse ido ali corporificar nesse mármore de Santa.

Na sua pequena mão graciosa abria-se um lírio branco, - florescência simbólica das castidades místicas, forma cândida e aromal de volúpias sagradas e noviças...

O templo, como as portas misteriosas de um desses antigos subterrâneos suntuosos de riquezas, fechara-se afinal quase que por encanto...

Uma vida fantástica, místico-psíquica, ia sem dúvida se desenvolver agora na sombra, no silêncio frio, na solenidade morta, na solidão sagrada, através das vestiduras dos Santos, das luzes d'ocaso das lâmpadas, dos paramentos chamalotados, dos vitrais multicores, surgir, enfim, do enevoado esquecimento dos Ritos, como se o templo, significando e concentrando simbolicamente toda a histórica unção devota da Idade Média, naquele instante representasse o seu curioso cérebro hipercatólico, maquiavélico e fabuloso.

E, ou fosse porque não o tivessem visto ou porque o julgassem inócuo dentro do templo ou por qualquer outra capciosa razão, que escapara à penetração fiscalizadora dos acólitos, o certo é que ninguém deu pela presença do idiota sob aquelas abóbadas, só, silencioso e sombrio, após estarem seguramente fechadas todas as altas, largas e pesadas portas chapeadas de ferro.

Um profundo mutismo amortilhava o vasto recinto, dando à impassibilidade marmórea dos Santos uma expressão assustadora.

Parecia que todos eles dormiam sonos seculares e que por milagre inconcebível iam afinal acordar coincidentemente naquele momento, mover-se nos seus nichos, descer pé ante pé dos altares e, um a um desfilando, avultando, crescendo em número, enchendo toda a amplidão do templo, surpreender o idiota e puni-lo para sempre da culpa de tão insólita profanação.

Ele, porém, naquela solidão majestosa de onde se levantava o pavor, ia e vinha absorto num sentir extravagante, fechado no segredo tremendo da sua esquisita sensação de idiota, perdido o olhar atentamente nas Imagens mudas, a boca meio aberta, as narinas dilatadas num gozo mórbido de volúpias histéricas, como que na absorção das últimas névoas entontecedoras dos incensórios, percorrendo altar por altar, na perambulação hipnótica de fantasma do próprio fantasma do seu Desejo, de sombra da própria sombra do seu Afeto.

As altas, caladas e côncavas abóbadas, das quais parecia-lhe aos seus ouvidos alucinados do Desconhecido ouvir o profundo coro apocalíptico, reboando, ecoando de abóbada em abóbada; as grandes lâmpadas, à semelhança vaga de luas marchetadas ou de estranhas lágrimas estratificadas; todas essas magnificências de rituais que emudecem, de culto que dorme no granito e nos mármore dos seus santuários e Imagens, nas suas pratas e nos seus ouros lavrados, o magno e solene sono austero das Religiões, tudo isso incutia na impressionabilidade doentia do idiota emoções esparsas e amorfas, que não eram propriamente nem ingenuamente oriundas das idéias, mas curiosos estados de ser, enigmáticos monólogos, fenômenos nebulosos, talvez recuados ao antropomorfismo das células, à noite caótica, primitiva, da sensibilidade humana.

Mas, assim perambulando de altar em altar, de nicho em nicho, o triste idiota estacou diante daquela Santa loura, linda, o mano azul constelado d'estrelas, coroada de um diadema de cintilantes pedrarias, tendo na mão um lírio branco.

Estacou diante dela como que impelido por íntimo sobressalto, batido d'alguma recordação impulsiva que o tornava mais estranho que nunca. Levantou bem para ela os olhos em bugalhos de delírio, de aflição sem remédio e, caindo de joelhos, prosternado, os braços invocativamente abertos, num espasmo terrível, rolou para ali todo o seu tormento medonho, toda a sua dor amordaçada, toda a sua miséria secreta, numa linguagem obtusa e confusa de demência.

A alma do Idiota alvorava numa aurora negra de lágrimas, abria numa grande flor glacial e lacerante de soluções.

Eram soluços e grunhidos, verdadeiramente grunhidos animais e soluços humanos, que abalariam as pedras, se as pedras não fossem mortas, que abalariam os Santos, se os Santos não fossem pedra.

Caído de bruços, babando, como mordido por serpentes, na impotência da Dor que encarcera e despedaça a alma, o Idiota tinha viva, de pé, em flor e em beleza diante da sua angústia, como um tentador espectro divino, a florescente aparição que ele vira ali mesmo no templo.

Passava-lhe agora pela mente todo esse clarão mortificante de gozo, todo esse tantalismo de mulher que sorri uma vez, brilha e para sempre desaparece. E ele nunca mais a varia, nunca mais, nunca mais, nunca mais!

Ah! que inferno nunca sonhado tinha posto ante os seus olhos inúteis e desprezados essa luz consoladora, essa luz que ele jamais sentira, tão bela e tão funesta, aparecendo na serenidade dessa manhã dentro do templo iluminado? Que força desconhecida arrancara dos limbos do mistério aquela formosura ondulante como um verme, perigosa como um veneno, para deixá-lo prostrado assim, assim de bruços rojado, impotente e impenitente, babando a baba do ciúme, talvez a baba verde da Inveja?!

Sim! ciúme desesperado por vê-la de outro, por senti-la nos braços de outro, exalando a frescura matinal da sua mocidade inteira nos braços de outro, abrindo e desfolhando todas as rosas e magnólias olentes e virgens dos seus encantos para o gozo de outro! Sim! Ciúme feroz e inveja ainda mais feroz por ver-se idiota, inerme e inútil para florescer, para brilhar ao lado de outro homem são e forte que a desejasse, que a possuísse! Ah! ele tinha uma inveja sinistra de toda essa humanidade que passava equilibrada, direita, sempre com os mesmos e retos raciocínios, pela sua presença. Em cada homem ele via um rival desapiedado, indiferente, que lhe roubaria, não somente essa aparição alvoral, mas todas as outras femininas belezas que serpenteiam o mundo.

Só o silêncio, só a solidão o consolava e por isso ali estava sob a vastidão daquelas abóbadas, mísero, de rastros, suplicando, como o mais estranho e ignóbil dos mendigos, a esmola santa da morte. Só na morte ele podia libertar-se desta inveja que o acorrentava, que lhe porejava do sangue, que lhe vertia um fel verde à boca – inveja verde, nauseabundo réptil verde enroscando-se-lhe nas

carnes, medonho réptil verde saindo-lhe dos olhos, asqueroso réptil verde saindo-lhe das narinas, todo o seu miserável corpo invadido por hediondos répteis verdes.

E como se essa sugestão doentia e diabólica da inveja lhe tomasse logo todo o cérebro e pasmosamente lhe gerasse absurdas visões na retina, jungido à mais perseguidora e atroz obsessão, o idiota, como um monstruoso réptil verde, sentiu-se subdividido, multiplicado infinitamente em milhões e bilhões de répteis verdes de todos os aspectos e formas, longos, lentos, elásticos, subindo pelos altares, descendo pelos paramentos, viscando as vestes dos Santos, se arrastando pelas asas, pelos frisos das colunatas, pelo arco cruzeiro, tatuando de verde a prata das lâmpadas e subindo, sempre triunfais, avassaladoras, sufocantes, numa peste verde, numa alucinação verde, até o altar-mor, sobre o cibório de ouro, sobre o cálix de ouro, sobre a cruz do Cristo de ouro, esmeraldeando maravilhosamente com bizarrismos bizantinos de formas as requintadas cinzeluras refulgentes, de níveas claridades puras e brumosas de Via-Láctea, da velada e suntuosa Capela de reverências, tabernaculal, do Santíssimo Sacramento.

Era uma fantástica vegetação de répteis que tomara todo o templo, ondas e ondas de répteis que se acumulavam convulsamente, num surdo murmurinhar e sibilos de esmeraldas ondulantes. Uns, de tamanho desconforme, verdadeiras serpentes formidáveis que com as cabeças e as caudas agitadas galgavam as grandes colunas do coro, os suportes dos púlpitos, enlaçando-se-lhes no bojo, em convulsões exóticas, esguios, fugidios, lânguidos, esgueirando-se como crimes, encaracolavam-se nos colos brancos das Santas à maneira de colares. Por toda a parte a invasão sinistra dos répteis verdes da inveja lesmando tudo. Por toda a parte esse pesadelo verde, brilhos, reflexos, refrações esverdeadas por toda a parte, como se aquela vastidão sagrada se abrisse toda numa floresta de lúgubres assombros.

Batido, esporeado por um terror supremo, agrilhado por todos esses répteis verdes, com os olhos transparentes do verde deslumbrados de pânico, no meio de todo aquele mar verde que o afogava, perdida quase a noção de que era humano, o idiota foi se arrastando, se arrastando até ao centro da igreja, como um sapo no fundo de um subterrâneo, agora ironicamente constelado em cheio pelo largo clarão matinal que osculava os vitrais ao alto.

A sua figura vil, miseranda, parecia torcida, crispada toda em garras, se arrastando sempre, sempre, a monstruosa cabeça bamboleando – crânio de mentecapto girando dentro do templo como dentro de outro misterioso crânio. Tentou gritar. Mas os gritos, nesse horror de túmulo, morriam-lhe na garganta, sufocavam-no, como se grossas cordas o enforcassem. Apenas podia se arrastar assim, mudo, sem um só gemido! – massa inútil rojada por terra, dor humana mordendo-se, devorando-se, despedaçando-se...

E ele se arrastava, se arrastava, em direção às portas, para sair, para correr, fugindo aterrorizado daquela colossal avalanche de répteis verdes, que por toda a parte, como ele, se arrastava.

Queria fugir como um homem alucinado que foge absurdamente da sua sombra num louco desespero; na agonia tremenda de um cego de nascença que se sentisse de repente preso pelas chamas de um incêndio, sozinho a tatear, a tatear num aposento fechado, aflito, gemente, terrível, sinistramente doloroso, a tatear, a tatear, sozinho, rasgando as roupas, rasgando as carnes, sem nunca conseguir libertar-se das chamas que cada vez mais o fossem devorando verminalmente.

E o Idiota se arrastava, se arrastava, se arrastava... Até que, exausto, banhado em suor, batendo os dentes de frio e de febre, grunhindo de horror, numa indefinível sensação, aos arrancos, aos solavancos, chegou afinal à grande e chapeada porta central do templo, que logo, como por encanto, abriu-se às amplas cintilações do sol do meio-dia – alta e larga – de par em par...

E só então foi que ele, acordando entre soluços, justamente e coincidentemente num meio-dia de sol, se apercebeu, perplexo, que tinha estado a sonhar, preso às inconseqüências reveladoras do seu Sonho de Idiota, que mesmo assim acordado, continuaria eternamente e amargamente a sonhar...

Dor Negra¹⁵

Sanguinolento e negro, de lavas e de trevas, de torturas e de lágrimas, como o estandarte mítico do Inferno, de signo de brasão de fogo e de signo de abutre de ferro, que existir é esse, que as pedras rejeitam, e pelo qual até mesmo as próprias estrelas choram em vão milenariamente?!

Que as estrelas e as pedras, horrivelmente mudas, impassíveis, já sem dúvida que por milênios se sensibilizaram diante da tua Dor inconcebível, Dor que de tanto ser Dor perdeu já a visão, o entendimento de o ser, tomou decerto outra ignota sensação da Dor, como um cego ingênito que de tanto e tanto abismo ter de cego sente e vê na Dor uma outra compreensão da Dor e olha e palpa, tateia um outro mundo de outra mais original, mais nova Dor.

O que canta *Réquiem* eterno e soluça e ulula, grita e ri risadas bufas e mortais no teu sangue, cálix sinistro dos calvários do teu corpo, é a Miséria humana, acorrentando-te a grilhões e metendo-te ferros em brasa pelo ventre, esmagando-te com o duro coturno egoístico das Civilizações, em nome, no nome falso e mascarado de uma ridícula e rota liberdade, e metendo-te ferros em brasa pela boca e metendo-te ferros em brasa pelos olhos e dançando e saltando macabramente sobre o lodo argiloso dos cemitérios do teu Sonho.

Três vezes sepultada, enterrada três vezes: na espécie, na barbaria e no deserto, devorada pelo incêndio solar como por ardente lepra sidérea, és a alma negra dos supremos gemidos, o nirvana negro, o rio grosso e torvo de todos os desesperados suspiros, o fantasma gigantesco e noturno da Desolação, a cordilheira monstruosa dos ais, múmia das múmias mortas, cristalização d'esfinges, agrilhetada na Raça e no Mundo para sofrer sem piedade a agonia de uma Dor sobre-humana, tão venenosa e formidável, que só ela bastaria para fazer enegrecer o sol, fundido convulsamente e espasmodicamente à lua na cópula tremenda dos eclipses da Morte, à hora em que os estranhos corcéis colossais da Destruição, da Devastação, pelo Infinito galopam, galopam, colossais, colossais, colossais ...

¹⁵ **Evocações.** In: “Obra Completa”: 2000, p.563-564.

A Carne¹⁶

Para nós, que estamos sentindo, como numa grande calamidade de legenda, a carestia da carne, a sua fabulosa inópia, a visão da felicidade toma aspecto de bife de grelha, sangrento, alapardado numa porcelana de frisos dourados, entre as franjas louras das alfaces lavadas, macias, frescas, deliciosas ...

Adormece-se ao entorpecimento de um dia mal alimentado; tem-se sonhos terríveis de voracidades espantosas, entrevendo através de mil estiletos agudos de uma barreira de dificuldades, as pomposas polpas de carne rubra, fascinante como um sorriso de madona, sob a roupagem amarela e tênue da gordura fresca, oleosa ...

Mais além, na planície verdejante e banhada de córregos múrmuros, a boiada ofegante, coleando na pastagem rica, mastigando e mugindo, como numa antecâmara de guilhotina, à espera da hora em que terá de entrar para o talho ...

São as visões cruciantes do caminheiro abandonado num deserto de areias, ressequido e estéril, a ver, na vigília causticante, no sono, as límpidas cascatas em borbotões espumados, jorrando as massas líquidas, irisadas, de um pedregal entre selvas, marulhado de ondas e bafejado de coruscantes brisas, por uma fresca e iluminada manhã outonal, do sul.

Mas como num acordar de sonho, alquebrados, famintos e triturantes, ao volver os olhos à realidade, eis-nos deparados com a lamentável e furibunda inópia: a dessa farta iguaria que os deuses chamariam o seu manjar, em terras da América, mais ricas do que os campos da Austrália. E uma grande tristeza, alastrada de lágrimas, em nossos olhos rasos de desenha, como numa noite de inverno, ao viandante friorento, em torno de uma fogueira apagada!

O que estamos sofrendo todos, na sequidão devorante dos apetites dilacerados pela ignomínia da carestia que nos tortura, é uma cousa inaudita, semelhante àquelas antigas calamidades bíblicas, dos tempos dos Faraós, pela penúria dos trigos.

Pode-se dizer que o bife está transformando o carácter nacional. Já não se encontra quem tenha no rosto a expressão da alegria sã, com um sinal evidente de um povo repleto e farto; toda a gente nesta terra parece triste, por essa espécie de alta inopinada da carne que, mais avara de si mesma que a libra esterlina, ou não vêm aos mercados ou apodrece à porta dos açougues, mas não se deixa ir para a mesa de qualquer, se não a peso de ouro e destemperado como um acepipe alemão.

O horror da fome já nos apunhala a alma; porque tudo que em nós não é fome, é mágoa pela escassez do bife, pelo adelgaçamento da pança, pelas torturas das vísceras, que pedem *beef!*

Daqui a mais alguns dias, se não abranda a carestia, seremos apenas isto – a fome!

¹⁶ **Outras Evocações.** In: “Obra Completa”: 2000, p.714-715.

Condenado à Morte¹⁷

Desde que Ele, o doloroso Estético, penetrou naquele Noviciado divino, que se sentiu para sempre condenado à Morte! ...

Bem o pressentiu logo, bem o compreendeu, assim que em torno à sua cabeça melancólica e triunfante um clangor de guerra ecoou, vitoriando-o, e cem mil estandartes gloriosos dos falangários do Ideal se desfaldaram e abateram ante seus pés, numa solene homenagem de conquista.

A Vida terrena do Tangível que flamejasse lá fora, nos turbilhões cruentos dos dias, no dilaceramento das horas; os homens que se atropelassem e gemessem e rojassem sob a mole formidanda das paixões; o gozo, a ebriedade do gozo, o prazer picante e álcree, fútil, leve, fácil, que cantasse sobre a terra, que agitasse todos os seus guizos jogralescos, rufasse todos os seus tambores festivos, fizesse ressoar todos os seus clarins ovantes ...

Ele, o Estético doloroso, não! Dentro desse noviciado divino estaria perpetuamente condenado à Morte – visão, fantasma, sombra do Imponderável, arrebatado não sei por que estranho Mistério, não sei por que esquisita impressão abstrata, não sei por que fluido maravilhoso, para a Morte, antes mesmo da consumação da matéria, por condenar as vãs alegrias que arrastam tantas almas, as venturas banais que fascinam e embriagam tão loucamente os homens.

Outros que se alassem às correrias preciosas da Mocidade, às opulências, ao fausto, ao esplendor das pompas exteriores, ao estridente rumor das festas, perdidos pelas estradas intermináveis, longínquas, ermas, dos Destinos desencontrados.

Ele, o Estético doloroso, não! Naquela intuição tocante de Iluminado, ficaria no Desconhecido, para a consagração do Espírito, olhando, numa indizível tristeza de mar noturno, as gerações que se aglomeram e mutuamente devoram nos pórticos desolados do Universo, pela batalha bárbara do Existir ...

Ele estivera já em contactos com o Mundo, sentindo-o, respirando o mesmo ar, chocando-se com os sentimentos mais abstrusos e soturnos, com as paixões mais vorazes, com os corações mais gelados, roídos pelo cancro alastrante de um tédio doentio, de um nirvanismo agudo, de um nihil eslavo ...

Sentira todas essas psicoses sangrentas, todas essas manifestações exóticas de uma espécie de absurda teratologia mental; todas essas complexidades d' alma de um fundo caótico, esmagador, aniquilante, de onde a Fé fugiu desolando e enrijecendo tudo, ficando apenas o granito de umas naturezas hirtas, impassíveis, estratificadas no egoísmo e na indiferença das cousas, vendo a perfeição, a beleza serena das abstrações ideais, das formas onipotentes e singulares, com os vesgos olhos da lascívia, da impotência ou da inveja reptilosa e lesmenta.

Ele viu atriarem-se convulsamente os leprosos, os aleijados, os epilépticos, os morféticos, os tísicos, os cegos, enroscados todos na sua negra mortalha de suicidas, cambaleantes, ébrios de dor, de desespero, na agonia da carne que se dilacera, que se rasga, que se despedaça – enquanto o soberbo sol, dos Altos, como um pagão, bizarro, cantava sobre todas essas chagas abertas, sarcasticamente, diabolicamente, indiferentemente, a música *offenbachiana*, do seu clarão comunicativo e cortante ...

Ele viu, como um largo mediterrâneo, todo o assombro das lágrimas recalçadas, toda a epopéia sinistra, toda a majestade dolorosa da alma humana, torcida num espasmo de angústia lancinada, amargamente lancinada numa aflitiva treva de dilaceramentos.

Ele observara tudo, descera a esses subterrâneos fatais, a essas criptas letíficas de nevroses e *spleenéticas* doenças, onde parece errarem duendes infernais e onde como que uma lua lívida, espectral, d' além túmulo, trêmula e triste, derrama sonolenta e esverdeada claridade de augúrios medonhos e indefiníveis ...

Vira tudo isso, mas vira igualmente todas as graças e aromas da terra na fascinação satânica da mulher, no encanto virginal da sua carne, na tantálica tentação dos seus braços tentaculosos.

Mas, tendo desde logo entrado na posse secreta de si mesmo, o doloroso Estético só sentira mais a mulher nas linhas e aspectos da visão, desprezara a carne, idealizara, espiritualizara a mulher.

¹⁷ **Evocações.** In: “Obra Completa”: 2000, p.541-545.

Ele vira os fatigantes prazeres, as bizarras e galhardas alacridades do Vinho – quando a mocidade ruidosa, num alvoroço, arrebatada nos fantasiosos corcéis alados da alegria, por ser futilmente, mas intensamente amada, abre os braços nervosos à loucura, com todo aquele sangue exuberante, claro, vigoroso, de leão dominador, que mais tarde a boca visguenta da cova há de beber, sugar então fartamente para sempre.

Tudo, absolutamente tudo, ele vira; tudo o que é ventura breve, mas tangível, mas real, tudo o que se goza pelo olfato, pelos olhos, pelo paladar e pelo tato; tudo o que constitui o epicurismo grego e o que constitui o júbilo mundano, a felicidade clássica, oficial, convencionada, das sociedades cansadas, decadentes, esgotadas pela degenerescência do sangue, pela intensidade da Análise, torporizadas e entorpecidas no amolecimento e no postigo das fórmulas, sem ter enfibratura para a Grande Vida, em regiões estreladas, ao de leve, sutil e delicadamente, noutra chama, noutra esfera mais fina, mais pura ...

Completamente tudo, afinal, ele vira e sentira com profundidade, enclausurado naquele Noviciado divino, pelo qual, como de dentro da terrível, solene e hieroglífica porta do Inferno, deixará lá fora no Mundo toda a esperança de gozos efêmeros, de ambições medíocres, de aclamações decretadas, de acolhimentos e apoteoses mundanas, de séquitos reverentes e cortesãos arrastando a pompa impura, enxovalhada, rota, ridícula, de larga púrpura de ovações cediças e seculares.

Se ainda lhe fosse permitido ouvir o eco adormecido, distante, vago, das Ilusões, das Alegrias livres, dos Sonhos de há vinte anos, das Esperanças imensas, das Saudades intraduzíveis da sua adolescência, para lá destas eras rudes e austeras do Pensamento e do Sentimento, outra coisa não repetiriam, não clamariam todas essas sacrossantas Imagens, todas essas inefáveis Visões, senão que o doloroso Estético é agora um perfeito condenado à Morte – sereno e grande condenado que ufantemente esqueceu e desprezou, para trás, para os tempos de outrora, tanta luz de tranqüilidade, de paz ingênua, para vir então espontaneamente entregar-se aos martirizantes cilícios das Idéias.

As sensações que poderia experimentar com simplicidade, como natureza elementar, sem febre, sem delírio de impressões, sem agudezas de nervosismos; essas sensações comuns de sentir, físicas, flagrantes como ferro em brasa chiando em cheio nas carnes, o doloroso Estético deixou intensamente de experimentar, para mais intensas sentir as outras sensações que tocam por toda a escala dos nervos, por todo o enraizamento das fibras, por toda a delicadeza etérea, aeriforme, da ductilidade e da vibração.

Impassível diante de tudo que não seja a expressão de uma Estética, a afirmação de uma estesia rara, a latente, profunda originalidade sensacional e vivendo por entre o ruído, a confusão, a vertigem da multidão que ri, que goza com distinções boçais, com a sua celulazinha empírica, - Ele não vive a vida externa dos homens, não participa, de fato, do meio ambiente – antes o seu estado vital é a morte, por uma condenação perpétua e lógica de todos os vários elementos da Matéria contra ele conclamados ...

Isolado do Mundo, no exílio da Concentração, solitário, na tristeza majestosa de um belo deus esquecido, as outras forças múltiplas que agem na Terra, na luta desenfreada de cada dia, que equilibram as sociedades, que regem a massa vã dos princípios, que dão ritmo à onda eterna do movimento e entram na vasta elaboração da cultura das raças, sentiram-se hostilizados diante da sua intuitiva percuciência de vidente, da sua ironia gelada de asceta, do seu desdém soberano de apóstolo, da sua Fé indestrutível, serena de missionário, de extraordinário levita sombrio de um culto estranho, que leva aos lábios, em extremo, o *Cáliz* místico da comunhão suprema da Espiritualidade e da Forma.

E então, o doloroso Estético, soberbo e sublime na sua solidão e no seu silêncio, vagueou – afastado do foco real, positivo da Vida – sem existir de fato, como um simples condenado à Morte, errante fantasma na sombra de sepulcros, misteriosamente vibrado por grande Sonho doloroso ritmado nas longas, monótonas e amargurantes melancolias do Mar, para sempre gemendo e sonhando, noturnamente, velhas lendas bárbaras.

É que o Estético viera da caudal misteriosa dos que acharam clarividentemente o inédito das suas almas, que se sentiram seres, que se salvaram do Caos universal com a evidência simples e clara de uma natureza afirmativa.

Mas, afinal, assim mesmo condenado à Morte, sob os filtros negros da Morte, ele, purificado do Espírito, perfectibilizado da Alma, remido e libertado da Matéria, ficou simbolizando, no entanto, o único ser verdadeiramente livre e legitimamente ser, o mais belo, o maior, o mais alto ser, ainda que desolado e sombrio, vitorioso da Terra!

Emparedado¹⁸

Ah! Noite! Feiticeira Noite! Ó Noite misericordiosa, coroada no trono das Constelações pela tiara de prata e diamantes do Luar, Tu, que ressuscitas dos sepulcros solenes do Passado tantas Esperanças, tantas Ilusões, tantas e tamanhas Saudades, ó Noite! Melancólica! Soturna! Voz triste, recordativamente triste, de tudo o que está morto, acabado, perdido nas correntes eternas dos abismos bramantes do Nada, ó Noite meditativa! Fecunda-me, penetra-me dos fluidos magnéticos do grande Sonho das tuas Solidões panteístas e assinaladas, dá-me as tuas brumas paradisíacas, dá-me os teus cismares de Monja, dá-me as tuas asas reveladoras, dá-me as tuas auréolas tenebrosas, a eloquência de ouro das tuas Estrelas, a profundidade misteriosa dos teus sugestionadores fantasmas, todos os surdos soluços que rugem e rasgam o majestoso Mediterrâneo dos teus evocativos e pacificadores Silêncios!

Uma tristeza fina e incoercível errava nos tons violáceos vivos daquele fim suntuoso de tarde aceso ainda nos vermelhos sangüíneos, cuja cor cantava-me nos olhos, quente, inflamada, na linha longe dos horizontes em largas faixas rutilantes.

O fulvo e voluptuoso Rajá celeste derramara além os fugitivos esplendores da sua magnificência astral e rendilhara d'alto e de leve as nuvens da delicadeza arquitetural, decorativa, dos estilos manuelinos.

Mas as ardentes formas da luz pouco a pouco quebravam-se, velavam-se e os tons violáceos vivos, destacados, mais agora flagrantemente crepusculavam a tarde, que expirava anelante, num anseio indefinido, vago, dolorido, de inquieta aspiração e de inquieto sonho...

E, descidas, afinal, as névoas, as sombras claustrais da noite, tímidas e vagarosas Estrelas começavam a desabrochar florescentemente, numa tonalidade peregrina e nebulosa de brancas e erradias fadas de Lendas...

Era aquela, assim religiosa e enevoada, a hora eterna, a hora infinita da Esperança...

Eu ficara a contemplar, como que sonambulizado, como o espírito indeciso e febricitante dos que esperam, a avalanche de impressões e de sentimentos que se acumulavam em mim à proporção que a noite chegava com o séquito radiante e real das fabulosas Estrelas.

Recordações, desejos, sensações, alegrias, saudades, triunfos, passavam-me na Imaginação como relâmpagos sagrados e cintilantes do esplendor litúrgico de pálios e viáticos, de casulas e dalmáticas fulgurantes, de tochas acesas e fumosas, de turibulos cinzelados, numa procissão lenta, pomposa, em aparatos cerimoniais, de *Corpus Christi*, ao fundo longínquo de uma província sugestiva e serena, pitorescamente aureolada por mares cantantes. Vinha-me à flor melindrosa dos sentidos a melopéia, o ritmo fugidio de momentos, horas, instantes, tempos deixados para trás na arrebatada confusão do mundo.

Certos lados curiosos, expressivos e tocantes do Sentimento, que a lembrança venera e santifica; lados virgens, de majestade significativa, parecia-me surgirem do suntuoso fundo estrelado daquela noite larga, da amplidão saudosa daqueles céus...

Desdobrava-se o vasto silforama opulento de uma vida inteira, circulada de acidentes, de longos lances tempestuosos, de desolamentos, de palpitações ignoradas, como do rumor, das aclamações e dos fogos de cem cidades tenebrosas de tumulto e de pasmo...

Era como que todo o branco idílio místico da adolescência, que de um tufo claro de nuvens, em Imagens e Visões do Desconhecido, caminhava para mim, leve, etéreo, através das imutáveis formas.

Ou, então, massas cerradas, compactas, de harmonias wagnerianas, que cresciam, cresciam, subiam em gritos, em convulsões, em alaridos nervosos, em estrépitos nervosos, em sonoridades nervosas, em dilaceramentos nervosos, em catadupas vertiginosas de vibrações, ecoando longe e alastrando tudo, por entre a delicada alma sutil dos ritmos religiosos, alados, procurando a serenidade dos Astros...

As Estrelas, d'alto, claras, pareciam cautelosamente escutar e sentir, com os caprichos de relicários inviolados da sua luz, o desenvolvimento mudo, mas intenso, a abstrata função mental que

¹⁸ **Evocações.** In: "Obra Completa": 2000, p.658-673.

estava naquela hora se operando dentro em mim, como um fenômeno de aurora boreal que se revelasse no cérebro, acordando chamas mortas, fazendo viver ilusões e cadáveres.

Ah! aquela hora era bem a hora infinita da Esperança!

De que subterrâneos viera eu já, de que torvos caminhos, trôpego de cansaço, as pernas bambaleantes, com a fadiga de um século, recalçando nos tremendos e majestosos Infernos do Orgulho o coração lacerado, ouvindo sempre por toda a parte exclamarem as vãs e vagas bocas: Esperar! Esperar! Esperar!

Por que estradas caminhei, monge hirto das desilusões, conhecendo os gelos e os fundamentos da Dor, dessa Dor estranha, formidável, terrível, que canta e chora Réquiens nas árvores, nos mares, nos ventos, nas tempestades, só e taciturnamente ouvindo: Esperar! Esperar! Esperar!

Por isso é que essa hora sugestiva era para mim então a hora da Esperança, que evocava tudo quanto eu sonhara e se desfizera e vagara e mergulhara no Vácuo... Tudo quanto eu mais eloqüentemente amara com o delírio e a fé suprema de solenes assinalamentos e vitórias.

Mas as grandes ironias trágicas germinadas do Absoluto, conclamadas, em anátemas e deprecações inquisitoriais cruzadas no ar violentamente em línguas de fogo, caíram martirizantes sobre a minha cabeça, implacáveis como a peste.

Então, à beira de caóticos, sinistros despenhadeiros, como outrora o doce e arcangélico Deus Negro, o trimegisto, de cornos agrogalhados, de fagulhantes, estriadas asas enigmáticas, idealmente meditando a Culpa imeditável; então, perdido, arrebatado dentre essas mágicas e poderosas correntes de elementos antipáticos que a Natureza regulariza, e sob a influência de desconhecidos e venenosos filtros, a minha vida ficou como a longa, muito longa véspera de um dia desejado, anelado, ansiosamente, inquietamente desejado, procurado através do deserto dos tempos, com angústia, com agonia, com esquisita e doentia nevrose, mas que não chega nunca, nunca!!

Fiquei como a alma velada de um cego onde os tormentos e os flagelos amargamente vegetam como cardos hirtos. De um cego onde parece que vaporosamente dormem certos sentimentos que só com a palpitante vertigem, só com a febre matinal da luz clara dos olhos acordariam; sentimentos que dormem ou que não chegaram jamais a nascer porque a densa e amortalhante cegueira como que apagou para sempre toda a claridade serena, toda a chama original que os poderia fecundar e fazer florir na alma...

Elevando o Espírito a amplidões inacessíveis, quase que não vi esses lados comuns da Vida humana, e, igual ao cego, fui sombra, fui sombra!

Como os martirizados de outros Gólgotas mais amargos, mais tristes, fui subindo a escalvada montanha, através de urzes eriçadas, e de brenhas, como os martirizados de outros Gólgotas mais amargos, mais tristes.

De outros Gólgotas mais amargos subindo a montanha imensa, — vulto sombrio, tetro, extra-humano! — a face escorrendo sangue, a boca escorrendo sangue, o peito escorrendo sangue, as mãos escorrendo sangue, o flanco escorrendo sangue, os pés escorrendo sangue, sangue, sangue, caminhando para tão longe, para muito longe, ao rumo infinito das regiões melancólicas da Desilusão e da Saudade, transfiguradamente iluminado pelo sol augural dos Destinos!...

E, abrindo e erguendo em vão os braços desesperados em busca de outros braços que me abrigassem; e, abrindo e erguendo em vão os braços desesperados que já nem mesmo a milenária cruz do Sonhador da Judéia encontravam para repousarem pregados e dilacerados, fui caminhando, caminhando, sempre com um nome estranho convulsamente murmurado nos lábios, um nome agosto que eu encontrara não sei em que Mistério, não sei em que prodígios de Investigação e de Pensamento profundo: — o sagrado nome da Arte, virginal e circundada de loureirais e mirtos e palmas verdes e hosanas, por entre constelações.

Mas, foi apenas bastante todo esse movimento interior que pouco a pouco me abalava, foi apenas bastante que eu consagrasse a vida mais fecundada, mais ensangüentada que tenho, que desse todos os meus mais íntimos, mais recônditos carinhos, todo o meu amor ingênito, toda a legitimidade do meu sentir a essa translúcida Monja de luar e sol, a essa incoercível Aparição, bastou tão pouco para que logo se levantassem todas as paixões da terra, tumultuosas como florestas cerradas, proclamando por brutas, titânicas trombetas de bronze, o meu nefando Crime.

Foi bastante pairar mais alto, na obscuridade tranqüila, na consoladora e doce paragem das Idéias, acima das graves letras maiúsculas da Convenção, para alvoroçarem-se os Preceitos, irritarem-se as Regras, as Doutrinas, as Teorias, os Esquemas, os Dogmas, armados e ferozes, de cataduras hostis e severas.

Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d'África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal!

Surgido de bárbaros, tinha de domar outros mais bárbaros ainda, cujas plumagens de aborígene alacremenente flutuavam através dos estilos.

Era mister romper o Espaço toldado de brumas, rasgar as espessuras, as densas argumentações e saberes, desdenhar os juízos altos, por decreto e por lei, e, enfim, surgir...

Era mister rir com serenidade e afinal com tédio dessa celulazinha bitolar que irrompe por toda a parte, salta, fecunda, alastra, explode, transborda e se propaga.

Era mister respirar a grandes haustos na Natureza, desafogar o peito das opressões ambientes, agitar desassombadamente a cabeça diante da liberdade absoluta e profunda do Infinito.

Era mister que me deixassem ao menos ser livre no Silêncio e na Solidão. Que não me negassem a necessidade fatal, imperiosa, ingênita de sacudir com liberdade e com volúpia os nervos e desprender com largueza e com audácia o meu verbo soluçante, na força impetuosa e indomável da Vontade.

O temperamento que rugia, bramava dentro de mim, esse, que se operasse: — precisava, pois, tratados, largos in-fólios, toda a biblioteca da famosa Alexandria, uma Babel e Babilônia de aplicações científicas e de textos latinos, para sarar...

Tornava-se forçoso impor-lhe um compêndio admirável, cheio de sensações imprevistas, de curiosidades estéticas muito lindas e muito finas — um compêndio de geometria!

O temperamento entortava muito para o lado da África: — era necessário fazê-lo endireitar inteiramente para o lado Regra, até que o temperamento regulasse certo como um termômetro!

Ah! incomparável espírito das estreitezas humanas, como és secularmente divino!

As civilizações, as raças, os povos digladiam-se e morrem minados pela fatal degenerescência do sangue, despedaçados, aniquilados no pavoroso túnel da Vida, sentindo o horror sufocante das supremas asfixias.

Um veneno corrosivo atravessa, circula vertiginosamente os poros dessa deblaterante humanidade que se veste e triunfa com as púrpuras quentes e funestas da guerra!

Povos e povos, no mesmo fatal e instintivo movimento da conservação e propagação da espécie, frivolamente lutam e proliferam diante da Morte, no ardor dos conúbios secretos e das batalhas obscuras, do frenesi genital, animal, de perpetuarem as seivas, de eternizarem os germens.

Mas, por sobre toda essa vertigem humana, sobre tanta monstruosa miséria, rodando, rodomoinhando, lá e além, na vastidão funda do Mundo, alguma cousa da essência maravilhosa da Luz paira e se perpetua, fecundando e inflamando os séculos com o amor indelével da Forma.

É do sabor prodigioso dessa essência, vinda de bem remotas origens, que raros Assinalados experimentam, envoltos numa atmosfera de eterificações, de visualidades inauditas, de surpreendentes abstrações e brilhos, radiando nas correntes e forças da Natureza, vivendo nos fenômenos vagos de que a Natureza se compõe, nos fantasmas dispersos que circulam e erram nos seus esplendores e nas suas trevas, conciliados supremamente com a Natureza.

E, então, os temperamentos que surgissem, que viessem, limpos de mancha, de mácula, puramente lavados para as extremas perfectibilidades, virgens, são e impetuosos para as extremas fecundações, com a virtude eloqüente de trazerem, ainda sangradas, frescas, úmidas das terras germinais do Idealismo, as raízes vivas e profundas, os germens legítimos, ingênitos, do Sentimento.

Os temperamentos que surgissem: — podiam ser simples, mas que essa simplicidade acusasse também complexidade, como as claras Ilíadas que os rios cantam. Mas igualmente podiam ser complexos, trazendo as inéditas manifestações do Indefinido, e intensos, intensos sempre, sintéticos e abstratos, tendo esses inexprimíveis segredos que vagam na luz, no ar, no som, no aroma, na cor e que só a visão delicada de um espírito artístico assinala.

Poderiam também parecer obscuros por serem complexos, mas ao mesmo tempo serem claros nessa obscuridade por serem lógicos, naturais, fáceis, de uma espontaneidade sincera, verdadeira e livre na enunciação de sentimentos e pensamentos, da concepção e da forma, obedecendo

tudo a uma grande harmonia essencial de linhas sempre determinativas da índole, da feição geral de cada organização.

Os lados mais carregados, mais fundamente cavados dos temperamentos sangrentos, fecundados em origens novas e de excepcionalidades não seriam para complicar e enturvecer mais as respectivas psicologias; mas apenas para torná-las claras, claras, para dar, simplesmente, com a máxima eloquência, dessas próprias psicologias, toda a evidência, toda a intensidade, todo o absurdo e nebuloso Sonho...

Dominariam assim, venceriam assim, esses Sonhadores, os reservados, eleitos e melancólicos Reinados do Ideal, apenas, unicamente por fatalidades impalpáveis, imprescritíveis, secretas, e não por justaposições mecânicas de teorias e didatismos obsoletos.

Os caracteres nervosos mais sutis, mais finos, mais vaporosos, de cada temperamento, perder-se-iam, embora, na vaga truculenta, pesada, da multidão inexpressiva, confusa, que burburinha com o seu lento ar parado e vazio, conduzindo em seu bojo a concupiscência bestial enroscada como um sátiro, com a alma gasta, olhando molemente para tudo com os seus dois pequeninos olhos gulosos de símio.

Mas, a paixão inflamada do Ignoto subiria e devoraria reconditamente todos esses Imaginativos dolentes, como se eles fossem abençoada zona ideal, preciosa, guardando em sua profundidade o orientalismo de um tesouro curioso, o relicário mágico do Imprevisto — abençoada zona saudosa, plaga d'ouro sagrada, para sempre sepulcralmente fechada ao sentimento herético, à bárbara profanação dos sacrílegos.

Assim é que eu sonhara surgirem todas essas aptidões, todas essas feições singulares, dolorosas, irrompendo de um alto princípio fundamental distinto em certos traços breves, mas igual, uno, perfeito e harmonioso nas grandes linhas gerais.

Essa é que fora a lei secreta, que escapara à percepção de filósofos e doutos, do verdadeiro temperamento, alheio às orquestrações e aos incensos aclamatórios da turba profana, porém alheio por causa, por sinceridade de penetração, por subjetivismo mental sentido à parte, vivido à parte, — simples, obscuro, natural, — como se a humanidade não existisse em torno e os nervos, a sensação, o pensamento tivessem latente necessidade de gritar alto, de expandir e transfundir no espaço, vivamente, a sua psicose atormentada.

Assim é que eu via a Arte, abrangendo todas as faculdades, absorvendo todos os sentidos, vencendo-os, subjugando-os amplamente.

Era uma força oculta, impulsiva, que ganhara já a agudeza picante, acre, de um apetite estonteante e a fascinação infernal, tóxica, de um fugitivo e deslumbrador pecado...

Assim é que eu a compreendia em toda a intimidade do meu ser, que eu a sentia em toda a minha emoção, em toda a genuína expressão do meu Entendimento — e não uma espécie de iguaria agradável, saborosa, que se devesse dar ao público em doses e no grau e qualidade que ele exigisse, fosse esse público simplesmente um símbolo, um bonzo antigo, taciturno e cor de oca, uma expressão serôdia, o público A+B, cujo consenso a Convenção em letras maiúsculas decretara.

Afinal, em tese, todas as idéias em Arte poderiam ser antipáticas, sem preconcebimentos a agradar, o que não queria dizer que fossem más.

No entanto, para que a Arte se revelasse própria, era essencial que o temperamento se desprendesse de tudo, abrisse vãos, não ficasse nem continuativo nem restrito, dentro de vários moldes consagrados que tomaram já a significação representativa de clichês oficiais e antiquados.

Quanto a mim, originalmente foi crescendo, alastrando o meu organismo, numa veemência e num ímpeto de vontade que se manifesta, num dilúvio de emoção, esse fenômeno de temperamento que com sutilezas e delicadezas de névoas alvoraes vem surgindo e formando em nós os maravilhosos Encantamentos da Conceção.

O Desconhecido me arrebatara e surpreendera e eu fui para ele instintiva e intuitivamente arrastado, insensível então aos atritos da frivolidade, indiferente, entediado por índole diante da filúcia letrada, que não trazia a expressão viva, palpitante, da chama de uma fisionomia, de um tipo afirmativamente eleito.

Muitos diziam-se rebelados, intransigentes — mas eu via claro as *ficelles* dessa rebeldia e dessa intransigência. Rebelados, porque tiveram fome uma hora apenas, as botas rotas um dia. Intransigentes, por despeito, porque não conseguiam galgar as fúteis, para eles gloriosas, posições que os outros galgavam...

Era uma politicazinha engenhosa de medíocres, de estreitos, de tacanhos, de perfeitos imbecilizados ou cínicos, que faziam da Arte um jogo capcioso, maneiroso, para arranjar relações e prestígio no meio, de jeito a não ofender, a não fazer corar o diletantismo das suas idéias. Rebeldias e intransigências em casa, sob o teto protetor, assim uma espécie de ateísmo acadêmico, muito demolidor e feroz, com ladainhas e amuletos em certa hora para livrar da trovoada e dos celestes castigos imponderáveis!

Mas, uma vez cá fora à luz crua da Vida e do Mundo, perante o ferro em brasa da livre análise, mostrando logo as curvaturas mais respeitosas, mais gramaticais, mais clássicas, à decrépita Convenção com letras maiúsculas.

Um ou outro, pairando, no entanto, mais alto no meio, tinha manhas de raposa fina, argúcia, vivacidades satânicas, no fundo frívolas, e que a maior parte, inteiramente oca, sem penetração, não sentia. Fechava sistematicamente os olhos para fingir não ver, para não sair dos seus cômodos pacatos de aclamado banal, fazendo esforço supremo de conservar a confusão e a complicação do meio, transtornar e estontear aquelas raras e adolescentes cabeças que por acaso aparecessem já com algum nebuloso segredo.

Um ou outro tinha a habilidade quase mecânica de apanhar, de recolher do tempo e do espaço as idéias e os sentimentos que, estando dispersos, formavam a temperatura burguesa do meio, portanto corrente já, e trabalhar algumas páginas, alguns livros, que por trazerem idéias e sentimentos homogêneos dos sentimentos e idéias burguesas, aqueciam, alvoroçavam, atordoavam o ar de aplausos...

Outros, ainda, adaptados às épocas, aclimados ao modo de sentir exterior; ou, ainda por mal compreendido ajeitamento, fazendo absoluta apostasia do seu sentir íntimo, próprio, iludidos em parte; ou, talvez, evidenciando com flagrância, traindo assim o fundo fútil, sem vivas, entranhadas raízes de sensibilidade estética, sem a ideal radicalização de sonhos ingenuamente fecundados e quint'essenciados na alma, das suas naturezas passageiras, desapercibidas de certos movimentos inevitáveis da estesia, que imprimem, por fórmulas fatais, que arrancam das origens profundas, com toda a sanguinolenta verdade e por causas fugidias a toda e qualquer análise, tudo o quanto se sente e pensa de mais ou menos elevado e completo.

Mistificadores afetados de *canaille* por tom, por modernismos falhos apanhados entre os absolutamente fracos, os pusilânimes de têmpera no fundo, e que, no entanto, tanto aparentam correção e serena força própria.

Naturezas vacilantes e mórbidas, sem a integração final, sem mesmo o equilíbrio fundamental do próprio desequilíbrio e, ainda mais do que tudo, sem esse poder quase sobrenatural, sem esses atributos excepcionais que gravam, que assinalam de modo estranho, às chamejantes e intrínsecas obras d'Arte, o caráter imprevisito, extra-humano, do Sonho.

Hábeis *viveurs*, jeitosos, sagazes, acomodaticios, afetando pessimismos mais por desequilíbrio que por fundamento, sentindo, alguns, até à saciedade, a atropelação do meio, fingindo desprezá-lo, aborrecê-lo, odiá-lo, mas mergulhando nele com *frenesi*, quase com delírio, mesmo com certa volúpia maligna de frouxos e de nulos que trazem num grau muito apurado a faculdade animal do instinto de conservação, a habilidade de nadadores destros e intrépidos nas ondas turvas dos cálculos e efeitos convencionais.

Tal, desse modo, um prestidigitador ágil e atilado, colhe e prende, com as miragens e truques da nigromancia, a frívola atenção passiva de um público dócil e embasbacado.

Insipientes, uns, obscenamente cretinos, outros, devorados pela desoladora impotência que os torna lívidos e lhes dilacera os fígados, eu bem lhes percebo as psicologias subterrâneas, bem os vejo passar, todos, todos, todos, d'olhos oblíquos, numa expressão fisionômica azeda e vesga de despeito, como errantes duendes da Meia-Noite, verdes, escarlates, amarelos e azuis, em vão grazinando e chocalhando na treva os guizos das sarcásticas risadas...

Almas tristes, afinal, que se diluem, que se acabam, num silêncio amargo, numa dolorosa desolação, murchas e doentias, na febre fatal das desorganizações, melancolicamente, melancolicamente, como a decomposição de tecidos que gangrenaram, de corpos que apodreceram de um modo irremediável e não podem mais viçar e florir sob as refulgências e sonoridades dos finíssimos ouros e cristais e safiras e rubis incendiados do Sol...

Almas lassas, debochadamente relaxadas, verdadeiras casernas onde a mais rasgada libertinagem não encontra fundo; almas que vão cultivando com cuidado delicadas infamiazinhas como áspides galantes e curiosas e que de tão baixas, de tão rasas que são nem merecem a magnificência, a majestade do Inferno!

Almas, afinal, sem as chamas misteriosas, sem as névoas, sem as sombras, sem os largos e irisados resplendores do Sonho — supremo Redentor eterno!

Tudo um ambiente dilacerante, uma atmosfera que sufoca, um ar que aflige e dói nos olhos e asfixia a garganta como uma poeira triste, muito densa, muito turva, sob um meio-dia ardente, no atalho ermo de vila pobre por onde vai taciturnamente seguindo algum obscuro enterro de desgraçado...

Eles riem, eles riem e eu caminho e sonho tranqüilo! pedindo a algum belo Deus d'Estrelas e d'Azul, que vive em tédios aristocráticos na Nuvem, que me deixe serenamente e humildemente acabar esta Obra extrema de Fé e de Vida!

Se alguma nova ventura conheço é a ventura intensa de sentir um temperamento, tão raro me é dado sentir essa ventura. Se alguma cousa me torna justo é a chama fecundadora, o eflúvio fascinador e penetrante que se exala de um verso admirável, de uma página de evocações, legítima e sugestiva.

O que eu quero, o que eu aspiro, tudo por quanto anseio, obedecendo ao sistema arterial das minhas Intuições, é a Amplidão livre e luminosa, todo o Infinito, para cantar o meu Sonho, para sonhar, para sentir, para sofrer, para vagar, para dormir, para morrer, agitando ao alto a cabeça anatematizada, como Otelo nos delírios sangrentos do Ciúme...

Agitando ainda a cabeça num derradeiro movimento de desdém augusto, como nos cismativos ocasos os desdéns soberanos do sol que ufanamente abandona a terra, para ir talvez fecundar outros mais nobres e ignorados hemisférios...

Pensam, sentem, estes, aqueles. Mas a característica que denota a seleção de uma curiosa natureza, de um ser d'arte absoluto, essa, não a sinto, não a vejo, com os delicados escrúpulos e susceptibilidades de uma flagrante e real originalidade sem escolas, sem regulamentações e métodos, sem *coterie* e anais de crítica, mas com a força germinal poderosa de virginal afirmação viva.

D'alto a baixo, rasgam-se os organismos, os instrumentos da autópsia psicológica penetram por tudo, sondam, perscrutam todas as células, analisam as funções mentais de todas as civilizações e raças; mas só escapa à penetração, à investigação desses positivos exames, a tendência, a índole, o temperamento artístico, fugidios sempre e sempre imprevistos, porque são casos particulares de seleção na massa imensa dos casos gerais que regem e equilibram secularmente o mundo.

Desde que o Artista é um isolado, um esporádico, não adaptado ao meio, mas em completa, lógica e inevitável revolta contra ele, num conflito perpétuo entre a sua natureza complexa e a natureza oposta do meio, a sensação, a emoção que experimenta é de ordem tal que foge a todas as classificações e casuísticas, a todas as argumentações que, parecendo as mais puras e as mais exaustivas do assunto, são, no entanto, sempre deficientes e falsas.

Ele é o supercivilizado dos sentidos, mas como que um supercivilizado ingênito, transbordado do meio, mesmo em virtude da sua percuciente agudeza de visão, da sua absoluta clarividência, da sua inata perfectibilidade celular, que é o gérmen fundamental de um temperamento profundo.

Certos espíritos d'Arte assinalaram-se no tempo veiculado pela hegemonia das raças, pela preponderância das civilizações, tendo, porém, em toda a parte, um valor que era universalmente conhecido e celebrizado, porque, para chegar a esse grau de notoriedade, penetrou primeiro nos domínios do oficialismo e da *coterie*.

Os de Estética emovente e exótica, os *gueux*, os requintados, os sublimes iluminados por um clarão fantástico, como Baudelaire, como Poe, os surpreendentes da Alma, os imprevistos missionários supremos, os inflamados, devorados pelo Sonho, os clarividentes e evocativos, que emocionalmente sugestionam e acordam luas adormecidas de Recordações e de Saudades, esses, ficam imortalmente cá fora, dentre as augustas vozes apocalípticas da Natureza, chorados e cantados pelas Estrelas e pelos Ventos!

Ah! benditos os Reveladores da Dor infinita! Ah! soberanos e invulneráveis aqueles que, na Arte, nesse extremo requinte de volúpia, sabem transcendentalizar a Dor, tirar da Dor a grande Significação eloqüente e não amesquinhá-la e desvirginá-la!

A verdadeira, a suprema força d'Arte está em caminhar firme, resoluto, inabalável, sereno através de toda a perturbação e confusão ambiente, isolado no mundo mental criado, assinalando com intensidade e eloqüência o mistério, a predestinação do temperamento.

É preciso fechar com indiferença os ouvidos aos rumores confusos e atropelantes e engolfar a alma, com ardente paixão e fé concentrada, em tudo o que se sente e pensa com sinceridade, por mais violenta, obscura ou escandalosa que essa sinceridade à primeira vista pareça, por mais longe

das normas preestabelecidas que a julguem, — para então assim mais elevadamente estrelar os Infinitos da grande Arte, da grande Arte que é só, solitária, desacompanhada das turbas que chasqueiam, da matéria humana doente que convulsiona dentro das estreitezas asfixiantes do seu torvo caracol.

Até mesmo, certos livros, por mais exóticos, atraentes, abstrusos, que sejam, por mais aclamados pela trompa do momento, nada podem influir, nenhuma alteração podem trazer ao sentimento geral de idéias que se constituíram sistema e que afirmam, de modo radical, mas simples, natural, por mais exagerado que se suponha, a calma justa das convicções integrais, absolutas, dos que seguem impavidamente a sua linha, dos que, trazendo consigo imaginativo espírito de Concepção, caminham sempre com tenacidade, serenamente, imperturbáveis aos apupos inofensivos, sem tonturas de fascinação efêmera, sentindo e conhecendo tudo, com os olhos claros levantados e sonhadores cheios de uma radiante ironia mais feita de clemência, de bondade, do que de ódio.

O Artista é que fica muitas vezes sob o signo fatal ou sob a auréola funesta do ódio, quando no entanto o seu coração vem transbordando de Piedade, vem soluçando de ternura, de compaixão, de misericórdia, quando ele só parece mau porque tem cóleras soberbas, tremendas indignações, ironias divinas que causam escândalos ferozes, que passam por blasfêmias negras, contra a Infâmia oficial do Mundo, contra o vício hipócrita, perverso, contra o postiço sentimento universal mascarado de Liberdade e de Justiça.

Nos países novos, nas terras ainda sem tipo étnico absolutamente definido, onde o sentimento d'Arte é silvícola, local, banalizado, deve ser espantoso, estupendo o esforço, a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue e que traz consigo, além da condição inviável do meio, a qualidade fisiológica de pertencer, de proceder de uma raça que a ditadora ciência d'hipóteses negou em absoluto para as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita.

Deus meu! por uma questão banal da química biológica do pigmento ficam alguns mais rebeldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e atropelados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadora, irrevogável!

Mas, que importa tudo isso?! Qual é a cor da minha forma, do meu sentir? Qual é a cor da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre?

Ah! esta minúscula humanidade, torcida, enroscada, assaltando as almas com a ferocidade de animais bravios, de garras aguçadas e dentes rijos de carnívoro, é que não pode compreender-me.

Sim! tu é que não podes entender-me, não podes irradiar, convulsionar-te nestes efeitos com os arcaísmos duros da tua compreensão, com a carcaça paleontológica do Bom Senso.

Tu é que não podes ver-me, atentar-me, sentir-me, dos limites da tua toca de primitivo, armada do bordão simbólico das convicções pré-históricas, patinhando a lama das teorias, a lama das conveniências equilibrantes, a lama sinistra, estagnada, das tuas insaciáveis luxúrias.

Tu não podes sensibilizar-te diante destes extasiantes estados d'alma, diante destes deslumbramentos estesíacos, sagrados, diante das eucarísticas espiritualizações que me arrebatam.

O que tu podes, só, é agarrar com frenesi ou com ódio a minha Obra dolorosa e solitária e lê-la e detestá-la e revirar-lhe as folhas, trincar-lhe as páginas, enodoar-lhe a castidade branca dos períodos, profanar-lhe o tabernáculo da linguagem, riscar, traçar, assinalar, cortar com dísticos estigmatizantes, com labéus obscenos, com golpes fundos de blasfêmia as violências da intensidade, dilacerar, enfim, toda a Obra, num ímpeto covarde de impotência ou de angústia.

Mas, para chegares a esse movimento apaixonado, dolorido, já eu antes terei, por certo — eu o sinto, eu o vejo! — te arremessado profundamente, abismantemente pelos cabelos a minha Obra e obrigado a tua atenção comatosa a acordar, a acender, a olfatar, a cheirar com febre, com delírio, com cio, cada adjetivo, cada verbo que eu faça chiar como um ferro em brasa sobre o organismo da Idéia, cada vocábulo que eu tenha pensado e sentido com todas as fibras, que tenha vivido com os meus carinhos, dormido com os meus desejos, sonhado com os meus sonhos, representativos integrais, únicos, completos, perfeitos, de uma convulsão e aspiração supremas.

Não conseguindo impressionar-te, afetar-te a bossa intelectual, quero ao menos sensacionar-te a pele, ciliciar-te, crucificar-te ao meu estilo, desnudando ao sol, pondo abertas e francas, todas as expressões, *nuances* e expansibilidades deste amargurado ser, tal como sou e sinto.

Os que vivem num completo assédio no mundo, pela condenação do Pensamento, dentro de um báratro monstruoso de leis e preceitos obsoletos, de convenções radicadas, de

casuísticas, trazem a necessidade inquieta e profunda de como que traduzir, por traços fundamentais, as suas faces, os seus aspectos, as suas impressionabilidades e, sobretudo, as suas causas originais, vindas fatalmente da liberdade fenomenal da Natureza.

Ah! Destino grave, de certo modo funesto, dos que vieram ao mundo para, com as correntes secretas dos seus pensamentos e sentimentos, provocar convulsões subterrâneas, levantar ventos opostos de opiniões, mistificar a insipiência dos adolescentes intelectuais, a ingenuidade de certas cabeças, o bom senso dos cretinos, deixar a oscilação da fé, sobre a missão que trazem, no espírito fraco, sem consistência de crítica própria, sem impulsão original para afirmar os Obscuros que não contemporizam, os Negados que não reconhecem a Sanção oficial, que repelem toda a sorte de conchavos, de compadrismos interesseiros, de aplausos forjicados, por limpidez e decência e não por frivolidades de orgulhos humanos ou de despeitos tristes.

Ah! Destino grave dos que vieram ao mundo para ousadamente deflorar as púberes e cobardes inteligências com o órgão másculo, poderoso da Síntese, para inocular nas estreitezas mentais o sentimento vigoroso das Generalizações, para revelar uma obra bem fecundada de sangue, bem constelada de lágrimas, para, afinal, estabelecer o choque violento das almas, arremessar umas contra as outras, na sagrada, na bendita impiedade de quem traz consigo os vulcanizadores Anátemas que redimem.

O que em nós outros Errantes do Sentimento flameja, arde e palpita, é esta ânsia infinita, esta sede santa e inquieta, que não cessa, de encontrarmos um dia uma alma que nos veja com simplicidade e clareza, que nos compreenda, que nos ame, que nos sinta.

É de encontrar essa alma assinalada pela qual viemos vindo de tão longe sonhando e andamos esperando há tanto tempo, procurando-a no Silêncio do mundo, cheios de febre e de cismas, para no seio dela cairmos frementes, alvoroçados, entusiastas, como no eterno seio da Luz imensa e boa que nos acolhe.

É esta bendita loucura de encontrar essa alma para desabafar ao largo da Vida com ela, para respirar livre e fortemente, de pulmões satisfeitos e límpidos, toda a onda viva de vibrações e de chamuscas do Sentimento que contivemos por tanto e tão longo tempo guardada na nossa alma, sem acharmos uma outra alma irmã à qual pudéssemos comunicar absolutamente tudo.

E quando a flor dessa alma se abre encantadora para nós, quando ela se nos revela com todos os seus sedutores e recônditos aromas, quando afinal a descobrimos um dia, não sentimos mais o peito oprimido, esmagado: — uma nova torrente espiritual deriva do nosso ser e ficamos então desafogados, coração e cérebro inundados da graça de um divino amor, bem pagos de tudo, suficientemente recompensados de todo o transcendente Sacrifício que a Natureza heroicamente impôs aos nossos ombros mortais, para ver se conseguimos aqui embaixo na Terra encher, cobrir este abismo do Tédio com abismos da Luz!

O mundo, chato e medíocre nos seus fundamentos, na sua essência, é uma dura fórmula geométrica. Todo aquele que lhe procura quebrar as hirtas e caturras linhas retas com o poder de um simples Sentimento, desloca de tal modo elementos de ordem tão particular, de natureza tão profunda e tão séria que tudo se turba e convulsiona; e o temerário que ousou tocar na velha fórmula experimenta toda a Dor imponderável que esse simples Sentimento responsabiliza e provoca.

Eu não pertenço à velha árvore genealógica das intelectualidades medidas, dos produtos anêmicos dos meios lutulentos, espécies exóticas de altas e curiosas girafas verdes e spleenéticas de algum maravilhoso e babilônico jardim de lendas...

Num impulso sonâmbulo para fora do círculo sistemático das Fórmulas preestabelecidas, deixei-me pairar, em espiritual essência, em brilhos intangíveis, através dos nevados, gelados e peregrinos caminhos da Via-Láctea...

E é por isso que eu ouço, no adormecimento de certas horas, nas moles quebreiras de vagos torpores enervantes, na bruma crepuscular de certas melancolias, na contemplatividade mental de certos poentes agonizantes, uma voz ignota, que parece vir do fundo da Imaginação ou do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da Noite — talvez acordes da grande Lira noturna do Inferno e das harpas remotas de velhos céus esquecidos, murmurar-me:

— "Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatematizado! Falas em abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requentes, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos, depurado por todas as civilizações, célula por célula, tecido por tecido, cristalizado o teu ser num verdadeiro cadinho de idéias, de sentimentos — direito, perfeito, das perfeições oficiais dos meios convencionalmente ilustres! Como se viesses do Oriente, rei!, em galeras, dentre opulências, ou tivesses a aventura magna de ficar perdido em Tebas, desoladamente cismando

através de ruínas; ou a iriada, peregrina e fidalga fantasia dos Medievos, ou a lenda colorida e bizarra por haveres adormecido e sonhado, sob o ritmo claro dos Astros, junto às priscas margens venerandas do Mar Vermelho!

Artista! pode lá isso ser se tu és d'África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de matas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia! A África arrebatada nos ciclones torvelinhantes das Impiedades supremas, das Blasfêmias absolutas, gemendo, rugindo, bramando no caos feroz, hórrido, das profundas selvas brutas, a sua formidável Dilaceração humana! A África laocoônica, alma de trevas e de chamas, fecundada no Sol e na Noite, errantemente tempestuosa como a alma espiritualizada e tantálica da Rússia, gerada no Degredo e na Neve — pólo branco e pólo negro da Dor!

Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá do fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África, grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos, tetricamente fulminada pelo banzo mortal; dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas!

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

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.

Dessa África cheia de solidões maravilhosas, de virgindades animais instintivas, de curiosos fenômenos de esquisita Originalidade, de espasmos de Desespero, gigantescamente medonha, absurdamente ululante — pesadelo de sombras macabras — visão valpurgiana de terríveis e convulsos soluços noturnos circulando na Terra e formando, com as seculares, despedaçadas agonias da sua alma renegada, uma auréola sinistra, de lágrimas e sangue, toda em torno da Terra...

Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, broncamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo — horrível! — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto...

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho..."

CARTAS

Corte, junho de 1888

Caro amigo Germano Wendhausen¹⁹

(...) O Senador Taunay²⁰ recebeu a minha carta, isto é - a carta que os adoráveis e distintos amigos aí me deram para ele; porém nem ao menos me mandou entrar, procedimento esse que me autorizou a não voltar mais à casa de tal senhor. Embora eu precise fazer carreira, não necessito, porém, ser maltratado; e, desde que o sou, pratico conforme a norma do meu caráter. - Deixemos o Sr. Taunay que não passa de um parlapatão em tudo por tudo.²¹

Corte, 8 de janeiro de 1889

Adorado Virgílio²²

Estou em maré de enjôo físico e mentalmente fatigado. Fatigado de tudo: de ver e ouvir tanto burro, de escutar tanta sandice e bestialidade e de esperar sem fim por acessos na vida, que nunca chegam. Estou fatalmente condenado à vida de miséria e sordidez, passando-a numa indolência persa, bastante prejudicial à atividade do meu espírito e ao próprio organismo que fica depois amarrado para o trabalho.

Não sei onde vai parar esta coisa. Estou profundamente mal, e só tenho a minha família, só te tenho a ti, a tua belíssima família, o Horácio e todos os outros nobres e bons amigos, que poucos são. Só dessa linda falange de afeições me aflige estar longe e morro, sim de saudades. Não imaginas o que se tem passado por meu ser, vendo a dificuldade tremendíssima, formidável em que está a vida no Rio de Janeiro. Perde-se em vão tempo e nada se consegue. Tudo está furado, de um furo monstro. Não há por onde seguir. Todas as portas e atalhos fechados ao caminho da vida, e, para mim, pobre artista ariano, ariano sim porque adquiri, por adoção sistemática, as qualidades altas dessa grande raça, para mim que sonho com a torre de luar da graça e da ilusão, tudo vi escarnecedoramente, diabolicamente, num tom grotesco de ópera bufa.

Quem me mandou vir cá abaixo à terra arrastar a calceta da vida! Procurar ser elemento entre o espírito humano?! Para quê? Um triste negro, odiado pelas castas cultas, batido das sociedades, mas sempre batido, escorraçado de todo o leito, cuspidado de todo o lar como um leproso sinistro! Pois como! Ser artista com esta cor! Vir pela hierarquia de Eça, ou de Zola, generalizar Spencer ou Gama Rosa²³, ter esteria artística e verve, com esta cor? Horrível! (...) Abraços ao celestial Horácio²⁴, no Araújo²⁵, no Jansen²⁶ e no digno Lopes²⁷ da nossa Tribuna²⁸ e no excelente e adorabilíssimo Bithencourt²⁹ (...).

Cruz e Sousa

¹⁹ Abolicionista e Deputado da Assembléia Legislativa Provincial de Desterro, de 1888 a 1889.

²⁰ Alfredo d'Escagnolle Taunay (o Visconde de Taunay): Senador e abolicionista de Santa Catarina. Pai de Afonso d'Escagnolle Taunay (1876-1958), professor, escritor, historiador, servidor emérito do Estado de São Paulo.

²¹ Carta ao amigo Germano Wendhausen, in: "Obra Completa": 2000, p. 821.

²² Virgílio Várzea (1863-1941): fiel amigo de Cruz e Sousa.

²³ Francisco Luís da Gama Rosa (1852-1918): sociólogo, eleito Governador da Província de Santa Catarina em 1893, tendo governado por treze meses.

²⁴ Horácio de Carvalho: professor ligado ao grupo dos poetas da chamada *Idéia Nova*.

²⁵ Juvêncio de Araújo Figueiredo (1864-1927): considerado por Zahidé Lucinacci Muzart (In: "Cartas de Cruz e Sousa". Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1993) o melhor poeta do grupo depois de Cruz e Sousa.

²⁶ Carlos Jansen Júnior: era casado com uma das irmãs de Virgílio Várzea.

²⁷ João Lopes Ferreira da Silva: proprietário do Periódico *Tribuna Popular*.

²⁸ *Tribuna Popular*: folha abolicionista com circulação aos finais de semana a partir de fins de 1885.

²⁹ Manoel Joaquim da Silveira Bithencourt - conhecido como o *Artista Bithencourt*: sapateiro de Desterro e abolicionista.

CANÇÃO

A Carne³⁰

(Marcelo Yuka/Seu Jorge/Wilson Cappellette)

A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra

Que vai de graça *pro* presídio e para debaixo do plástico
E vai de graça *pro* subemprego e *pros* hospitais psiquiátricos

A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra

Que fez e faz história
Segurando esse país no braço (meu irmão)
O gado aqui não se sente revoltado
Porque o revólver já está engatilhado
E o vingador é lento
Mas muito bem intencionado
E esse país vai deixando todo mundo preto
E o cabelo esticado
Mas mesmo assim ainda guarda o direito
De algum antepassado da cor
Brigar, sutilmente, por respeito
Brigar, bravamente, por respeito
Brigar por justiça e por respeito
De algum antepassado da cor
Brigar, brigar, brigar, brigar, brigar

A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
A carne mais barata do mercado é a carne negra
Negra, negra, carne negra, a carne negra.

³⁰ CD: Elza Soares, **Do cóccix até o pescoço**.

Não tenho Dimensão
(Almir Jorge Macedo Nascimento)

É bom chegar até à janela e sorrir com as árvores. Sentir o hálito noturno com que as paixões nos presenteiam. É bom sonhar. Amar o amor que começa, rever a alegria em cada minuto e ter vontade de falar com todo o mundo. Andar pela manhã, ter vontade de colocar tudo em dia: cartas, visitas, telefonemas. É bom sonhar.

É claro que me apaixono e me sinto feliz. É claro que tenho vontade de ser do tamanho do mundo, poder voar e sorrir, e com meu sorriso fazer com que outros e todos sorrissem e se sintam felizes.

Hoje não tenho tamanho. Tomo conta de todos os espaços e habito o ar de todo o Planeta. Faço festa com as formigas e mergulho nos deleites. Adormeço sorrindo porque **o sonho é bem maior do que a noite**. Nem sei se há luar ou se as estrelas brincam a sua brincadeira noturna. Meu coração é a lua cheia. Minha alegria são essas incontáveis estrelas que me percorrem o corpo. Não tenho mesmo dimensão. [grifo nosso]

Não há nada que me impeça de sair correndo ou gritar, não há nada que me faça não fazer, porque toda a minha alegria me arrebatava e me domina. Todo o meu chão é conhecido e minha música se aproxima pelo ar. Toda a minha vida é um caminho sem caminho e todo o meu caminho é uma vida. Todo o meu caminho é uma vida.

E a vida vai ao supermercado e ao cinema, paga contas e se aborrece, compra gás e tem medo de trocá-lo. A vida anda de elevador, evita enterros, corta o cabelo e faz exercícios. Se se irrita, pronto: já era... A vida é muito mais do que isso: vai às nuvens, sabe cores, veste seda e se apaixona. Delicada, agressiva, sensual e decidida. Vai a festas, se supera, morde o dedo e pinga soro.

Nada mais, nada menos do que isto: sorrir com as árvores, brincar na dança e sentir-se feliz. Porque paixão é o caminho mais curto entre dois contos, paixão é a coragem de saltar. A paixão acontece quando se aprende a fechar os olhos.

E é claro que me apaixono e me sinto feliz. E eu fecho os olhos, estendo a mão ao hálito noturno e mergulho em deleites. Adormeço sorrindo porque **o sonho é bem maior do que a noite** e, assim, todo o meu caminho é uma vida. [negrito meu]

Não tenho mesmo dimensão.

al.jorge@ig.com.br
Brasília (DF), 04 de novembro de 1996.