**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA**

MANUELLA MIKI SOUZA ARAUJO

**Transfigurações: religião da arte nas poéticas
de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa**

Versão corrigida

São Paulo
2018

MANUELLA MIKI SOUZA ARAUJO

**Transfigurações: religião da arte nas poéticas
de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa**

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha

De acordo. SP/17/12/2018
Cilaine Alves Cunha

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

At	<p>Araujo, Manuella Miki Souza</p> <p>Transfigurações: religião da arte nas poéticas de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa / Manuella Miki Souza Araujo ; orientador Cilaine Alves Cunha. - São Paulo, 2018.</p> <p>181 f.</p> <p>Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.</p> <p>1. religião da arte . 2. criador secular . 3. transfiguração . 4. imaginação . 5. ironia . I. Cunha, Cilaine Alves, orient. II. Título.</p>
----	---

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**Nome do (a) aluno (a): Mannella Miki Souza AraújoData da defesa: 15 / 10 / 2018Nome do Prof. (a) orientador (a): Cibaine Alves Cunha

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 23 / 04 / 2019 (Assinatura do (a) orientador (a))

ARAUJO, Manuella Miki Souza. **Transfigurações: religião da arte nas poéticas de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de doutora em Literatura Brasileira.

Aprovada em: _____

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

*Para Araci Pereira Santos,
Giovanna Gobbi e Jssica Yuri.*

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Cilaine Alves Cunha pela oportunidade de desenvolvimento deste estudo, pelo auxílio preciso nos momentos decisivos e pela leitura atenta dos textos.

Ao Prof. Dr. Vagner Camilo pela introdução ao tema do orfismo e pela atenção dispensada durante o estágio de monitoria; ao Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho por debater a teoria de Edward Said, a problemática do criador secular, além de encorajar às leituras das obras de Luís Gama e Bernardo Guimarães; ao Prof. Dr. Márcio Suzuki por me permitir frequentar o curso sobre Filosofia da Natureza em Schelling, importante na estruturação dos capítulos; ao Prof. Dr. Fernando Paixão pelas discussões sobre poema em prosa e prosa poética em Cruz e Sousa; à Profa. Dra. Elena Pájaro Peres pelo curso dedicado à literatura no contexto da diáspora negra no Atlântico; à Profa. Dra. Simone Rossinetti Rufinoni por insistir na exploração da alquimia verbal; ao Prof. Dr. Sidnei Barreto Nogueira pela difusão de seus escritos e chamado ao debate coletivo, por ser um intelectual engajado, instigante, rigoroso e acessível.

Aos colegas discentes da Revista *Opiniões*, pelo intenso aprendizado e parceria. À Giovanna Gobbi pela cumplicidade intelectual, foco e generosidade. À Betina Leme, Eduardo Marinho e Elisabete Ferraz Sanches pelo encorajamento, bons conselhos e arejamento de ideias.

À Fernanda Marcondes, Luiza Almeida e Mariana Almeida pelo apoio precioso. À Araci Pereira Santos por questionar a academia, os privilégios e fazer repensar. A João “Filagato” Costa por indicar na catábase a forja que reforma a realidade. A meu pai Edison, Cleber e demais familiares pelo acolhimento na hora certa. À minha irmã Jéssica Yuri, “Alphonse” dos porões com água rosa-cruz, nas ruínas da infância.

À Fundação Catarinense de Cultura pela gentileza de fornecer livros e jornais relacionados a Cruz e Sousa.

Ao Conselho Nacional de Pesquisa-CNPq pelo financiamento da pesquisa.

Na idade moderna, o instante também foi um recurso contra a dominação do futuro. Diante do tempo sucessivo e infinito da história, precipitada em direção a um futuro inatingível, a poesia moderna, de Blake até nossos dias, não deixou de afirmar o tempo da origem, o instante do começo. O tempo da origem não é o tempo de antes: é o de agora. Reconciliação entre princípio e fim: cada agora é um começo, cada agora é um fim. A volta à origem é a volta ao presente.

PAZ, Octávio. *Os filhos do barro*, 2013, p.160.

A natureza deve ser o espírito visível, o espírito a natureza invisível. Aqui, portanto, na identidade absoluta do espírito em nós e da natureza fora de nós, deve resolver-se o problema de como é possível uma natureza fora de nós.

SCHELLING, Friedrich. *Ideias para uma filosofia da natureza*, 2001, p.115.

RESUMO

ARAUJO, Manuella Miki Souza. **Transfigurações: religião da arte nas poéticas de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa**. 2018. 172 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Nas poéticas oitocentistas brasileiras, são recorrentes as vinculações entre a prática artística e o culto religioso. Especialmente em produções românticas e simbolistas, o poeta aparece figurado como sacerdote, profeta, iniciado, alquimista, monge, vidente, anjo caído e demais variantes, sendo-lhe conferido o poder de dissolver e remodelar a realidade e a subjetividade por meio da linguagem. Desde o final do século XVIII na Europa, é possível sondar o esforço de formulação de uma religião da arte, na qual se estabelece um culto secular à imaginação criadora. Este estudo analisa tais discussões partindo das poéticas de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa, dois exemplos de criadores seculares que interiorizam os mitos cosmogônicos, os ritos iniciáticos e os processos alquímicos, na condição de metáforas alusivas a processos de transfiguração, por meio das quais se torna possível ao artista encenar, ao mesmo tempo, os papéis de criador e de criatura, sujeito e objeto, polaridades mobilizadas no trabalho reflexivo do sujeito sobre si mesmo. A obra de arte produzida visa sintetizar uma nova unidade, articuladora das experiências conscientes e inconscientes do sujeito moderno cindido. Nos dois primeiros capítulos dedicados a Álvares de Azevedo, se apresenta o anseio romântico de revitalização do sujeito e do mundo desgastados e moribundos. O desejo de renovação das formas, valores e significados motiva a elaboração de profecias de renascimento da humanidade, que se reconfigura a partir das ruínas de seu passado. As metáforas do infanticídio e do aborto aludem à irrealização de utopias. Os terceiro e quarto capítulos, centrados na poética de Cruz e Sousa, exploram o questionamento do poeta sobre as possibilidades de transformação de si e da realidade por meio da arte e da cultura, em um país estruturalmente racista. As metáforas do nigrado e da sombra se articulam à dificuldade do poeta em plasmar uma forma estável e bem delimitada de si, por meio da qual sejam harmonizados interioridade e exterioridade. A reescrita do mito dos Doze Trabalhos de Hércules dramatiza os impedimentos sociais enfrentados pelo artista negro na busca por consagração literária. Finalmente, o anúncio da profecia do futuro Dante, nascido da dor inconcebível, sinaliza a necessidade de elaboração de uma nova forma sublime, capaz de assimilar o sujeito negro enquanto tema e voz poética.

Palavras-chave: religião da arte; criador secular; transfiguração; imaginação; ironia.

ABSTRACT

ARAÚJO, Manuella Miki Souza. **Transfigurations: religion of art in the poetics by Álvares de Azevedo and Cruz e Sousa**. 2018. 172 f. Dissertation (PhD) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

In the nineteenth-century Brazilian poetics, there are recurrent links between artistic practice and religious cult. Especially in Romantic and Symbolist works, the poet appears as a priest, prophet, initiate, alchemist, monk, seer, fallen angel and other variants, being given the power to dissolve and reshape reality and subjectivity through language. Since the end of the eighteenth century in Europe, it is possible to scan the effort to formulate a religion of art, in which a secular cult of the creative imagination is established. This study analyzes these discussions in the poetics of Álvares de Azevedo and Cruz e Sousa, two examples of secular creators who internalize cosmogonic myths, initiatory rites and alchemical processes, like metaphors allusive to processes of transfiguration, through which it becomes possible for the artist to play, at the same time, the roles of creator and creature, subject and object, polarities mobilized in the reflective work of the subject on the self. The work of art aims to synthesize a new unity, articulating the conscious and unconscious practices of the torn modern subject. In the first two chapters dedicated to Álvares de Azevedo, there is the romantic wish for the revitalization of the weary and dying subject and world. The desire for to renew forms, values and meanings motivates the elaboration of prophecies of humanity's rebirth, which is reconfigured from the ruins of its past. The metaphors of infanticide and abortion allude to the unrealized utopia. The third and fourth chapters, focused on the poetics of Cruz e Sousa, explore the poets questioning about the possibilities of transformation of himself and reality through art and culture in a structurally racist country. The metaphors of blackness and shadow allude to the poet's difficulty to shape a stable and well-defined form of himself, in which interiority and exteriority are harmonized. The rewriting of the myth of the Twelve Works of Hercules dramatizes the social impediments faced by the Black artist in the search for literary consecration. Finally, the announcement of the prophecy of the future Dante, born out of inconceivable pain, signals the need to elaborate a new sublime form, capable of assimilating the Black subject as theme and poetic voice.

Keywords: religion of art; secular creator; transfiguration; imagination; irony.

SUMÁRIO

Agradecimentos	05
-----------------------------	-----------

Introdução

Religião da arte nos séculos XVIII e XIX	11
Religião da arte nas poéticas de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa.....	13
O simbolismo é uma reencarnação romântica?	16
Panorama deste estudo	17

Parte I: Álvares de Azevedo

Capítulo I

<i>Fiat lux</i> e bafejo divino recriados: refundações do sujeito e de sua realidade em <i>Lira dos vinte anos</i>	21
Ressurreições do sujeito desvitalizado.....	21
Cosmogonias subjetivadas: a mente criadora	28
Vida	37
Centro interior: gerado e gerador	44
Desalento em tempos galvânicos	51

Capítulo II

Nos confins da grade noite: Álvares de Azevedo, profecia e escatologia do conhecimento no romantismo	60
Um sujeito limítrofe	60
Atração pelo extremo	62
Epopeia escatológica: escatologia do saber, escatologia do ser	65
Deslocamentos espaciais e semânticos	70

Metempsicose em “Uma noite do século” e “Último beijo de amor”	72
O Novo Mundo profetizado no entre-lugar de Europa e Ásia.....	78
Travessias não consumadas	86

Parte II: Cruz e Sousa

Capítulo III

As pedras e as cores: transfigurações do nigredo e jornada circular em <i>Evocações</i>, de Cruz e Sousa	95
Transfigurar-se: luar opalescente	95
Alquimia verbal.....	103
Nigredo: ponto crucial	107
Entre pedras polidas e pedras brutas, a sombra	118
Destruição criadora: <i>simoun</i>	126

Capítulo IV

O poeta iniciado, a via-crúcis e o caminho do leite: rito de passagem e sacrifício em <i>Evocações</i>, de Cruz e Sousa	131
Imortalização	131
Sacrifício: a imaculada concepção dos cilícios	138
O iniciado e seu iniciador: a intuição do centauro	145
Profecia do Dante negro	150
Negras iniciações	156
Considerações finais	171
Referências bibliográficas	173

INTRODUÇÃO

“Ter religião é viver poeticamente.”

SCHLEGEL, Friedrich.

Religião da arte nos séculos XVIII e XIX

A figuração do poeta como sacerdote, profeta, vidente, criador secular e outras variantes é recorrente na poesia oitocentista, como se pode notar especialmente nas poéticas românticas e simbolistas. Em finais do século XVIII, o poeta Wilhelm Heinrich Wackenroder atribui ao “monge amante das artes” um culto estético dedicado à meditação metapoética, remodeladora de significados e realidades, instaurando a tradição da religião da arte (*Kunstreligion*). O perfil do artista como ambíguo sacerdote maldito também se faz presente, por exemplo, em *O elixir do diabo*, de E. T. A. Hoffmann. Mário Praz elenca vários outros sacerdotes fatais no século XIX¹, do romantismo ao simbolismo, que mesclam livremente demonismo e sacralidade. No simbolismo, o poeta tende a aparecer figurado como um iniciado na linguagem hermética das correspondências, e um alquimista do verbo continuamente transfigurado, que aperfeiçoa a realidade decadente e a esteticiza por meio de seus artifícios.

Com a crise das instituições religiosas tradicionais no Ocidente, abaladas pela difusão do racionalismo moderno, do desenvolvimento técnico e das revoluções políticas, observa-se o redimensionamento de uma espiritualidade mais afastada do dogma, deslocada para os domínios da subjetividade e da livre imaginação criadora. Nesse sentido, proliferam as referências e elaborações estéticas às religiões substitutivas, religiões alternativas, mitos pessoais, religiões e mitos inventados, paradoxais religiões de um homem só, profecias de salvação² e refundação de novas realidades, a partir dos

¹ Cf. PRAZ, Mario. “As metamorfoses de Satanás”, in: *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. de Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996, p. 69-92.

² Meyer Howard Abrams destaca a figura do filho pródigo e outros exilados como Satã, o judeu errante, Cristo, Moisés, Orfeu, Baco e Odisseu, por exemplo, que os românticos emprestam da religião, da mitologia e do ocultismo para compor as suas narrativas de viagem secularizadas, tais como são os romances de formação. Nelas, o sujeito moderno encena suas tentativas de inventar, à sua maneira singular, novas formas de salvação e justificação da existência, que não ofendam sua dignidade e razão. cf. ABRAMS, 1973, p.33.

quais o sujeito moderno repensa, recria e refunda a sua relação para consigo mesmo e em relação ao mundo, reinventando continuamente sua noção de totalidade e unidade.

As dimensões maravilhosas e fabulosas, expulsas da civilização moderna pela ciência e pelo racionalismo, se refugiam na arte, que passa a ocupar essa lacuna deixada de lado até mesmo pela religião racionalizada pelas instituições, negligente do lado noturno e das pulsões pouco explicáveis e controláveis do ser humano: a loucura, a paixão, o transe, a imaginação são celebradas como dimensões remanescentes do mistério em sua plenitude selvagem, comunicadoras das regiões obscuras que também constituem o humano³. Nesse sentido, Friedrich Schlegel afirma que “ter religião é viver poeticamente” (SCHELEGEL apud ROSEN, 2004, p.50).

Contemplativo e por vezes reverente, o “monge amante das artes” resiste à noção burguesa e materialista da obra de arte e da vida como mais um produto qualquer. Segundo Fulvia Moretto (1989, p.13), a arte passa a cumprir uma função moral, religiosa e metafísica frente a redução das relações humanas, resumidas ao utilitarismo burguês, desumanizador e desencantador da vida.

De acordo com Charles Rosen, no ensaio “O vazio intenso: renascimento religioso no romantismo inglês, francês e alemão” (2004), essas tentativas de recriação do sagrado em um mundo marcado pelo materialismo, pelo racionalismo e pelo desencanto, visam ocupar o “vazio intenso” da alma, gerado pela ruptura com a divindade autoritária e domesticada pela razão e pelos poderes, geridos pelas elites econômicas e intelectuais. A busca pela formulação de uma espiritualidade mais flexível e reaproximada da vida é exemplificada por Rosen no paradoxal comentário de Benjamin Constant sobre o “estranho sistema de [August] Schlegel que tem saudades de uma religião em que não crê, e que acredita que é possível refazer uma religião depois que ela se desintegrou” (p.50).

Rosen explica que, no processo secularizador do misticismo de matriz europeia, “as imagens religiosas são esvaziadas de seu conteúdo especificamente religioso e providas de algo novo” (p.55). É nesse sentido que ele anuncia um “renascimento religioso”, visto que as antigas imagens religiosas são dissolvidas pela crítica, transfiguradas e revitalizadas pela imaginação do sujeito, agora participante do processo de (re)criação de um mundo novo, nascido das ruínas do anterior.

³ Poetas como William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge afirmam que as fronteiras extremas da *terra incognita* situam-se na mente do sujeito. Trata-se do “misterioso caminho para dentro”, de que fala Novalis.

Percebe-se, segundo o estudioso, um duplo movimento nessa operação, pois há de um lado uma tentativa de preservação de alguns valores perdidos da religião, ainda ecoando na assimilação do vocabulário de matriz mística, mesclada por outro lado a uma “forma aceitavelmente secular”. Em outras palavras, os artistas e cientistas românticos privam as antigas formas de sua significação original, para preenchê-las com um “novo sentido quase diametralmente oposto ao original”. Este novo significado convive em tensão com “o inevitável resíduo do velho” espécie de sombra fantasmal, numa relação de dissonância e ambiguidade⁴.

Em *Os filhos do barro*, Octávio Paz (2013) salienta que a poesia moderna é ancorada sobre a conjugação dos princípios de analogia e ironia, que orquestram a relação de criação e destruição contínuas de valores e significados. Se a ironia nega a tradição, a analogia é negação da ruptura (p.15), articuladas num jogo que propõe sempre refazer uma nova unidade, que por sua vez é dissolvida pela ironia, encadeando-se assim o ciclo de transfigurações contínuas.

Religião da arte nas poéticas de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa

A livre significação das formas e conteúdos religiosos reconfigurados pela poesia, por vezes pode se expressar na poética de Álvares de Azevedo segundo o “oximoro do incrédulo crente”, apontado por Cilaine Alves Cunha (2013) no ensaio “Poema sem razão”. A estudiosa analisa o poema “Vagabundo”, de *Lira dos vinte anos*, no qual o eu poético afirma que: “Não creio no diabo, nem nos santos.../ Rezo a Nossa Senhora, e sou vadio!”. Segundo Alves, o trecho é exemplar da

ironia por nadificação em que tese e antítese se anulam com o propósito de atingir a irracionalidade contrária ao iluminismo e não menos ao cristianismo. Esses versos afirmam a adesão à prática religiosa da oração e, simultaneamente, a descrença com o dogma cristão, constituindo o oximoro do incrédulo crente. Isso permite que o poeta afirme a sua liberdade quer para praticar o culto à virgem, quer para se desvencilhar da filiação católica. Livre dela, o sujeito pode frequentar missas e transformar a igreja em ponto de repouso, encontro amoroso e convivência

⁴ Conforme Meyer Howard Abrams aponta, esquemas tradicionais de explicação teológica da história são deslocados e reformulados segundo a perspectiva de um paradoxal messianismo laico, que interpreta a Revolução Francesa, por exemplo, como um “Juízo Final em miniatura” (ABRAMS, 1973, p.65.), inaugurador de uma nova era. Em outros termos, ela é vista como a destruição de uma ordem social injusta seguida do renascimento simbólico dos laços sociais renovados.

social, menos em templo de devoção religiosa. No ateu que reza a Nossa Senhora, a absoluta liberdade desse Lazzaroni para com os costumes e a mentalidade de seu tempo permite-lhe provavelmente adotar com liberdade uma prática da qual desacredita (ALVES, 2013, p.444-445).

Na tentativa de abarcar a totalidade da vida, a “religião da arte” é divina e satânica, se interessa pelo alto e pelo baixo, e se empenha em interpenetrá-los. Essa inclinação ambivalente e ambígua segue explorada também na estética simbolista, dotada de seus poetas-sacerdotes ao mesmo tempo reverentes e irreverentes, destruidores e recriadores. Simone Rossinetti Ruffinoni (1999) traça relações entre a herança maldita dos românticos Bernardo Guimarães e Álvares de Azevedo, e a poética do simbolista brasileiro Cruz e Sousa. Conforme a estudiosa sugere, a concepção de religião da arte em Cruz e Sousa mantém afinidades com a filosofia idealista romântica (cf. RUFFINONI, 1999, p.08). Por sua vez, Jefferson Agostini Mello (2008) considera que a ideia de religião da arte em Cruz e Sousa se afasta daquela formulada no romantismo, por romper com a noção de transcendência.⁵

Ao longo da produção de Cruz e Sousa são recorrentes expressões como “virgens nos românticos enleios” (no poema “Violões que choram”, de *Faróis*), “venenos românticos do absinto” (“Ângelus”, de *Broquéis*), “fantasias românticas de sonhador espasmado” (“Balada dos loucos”, de *Evocações*), que sugerem o diálogo do poeta simbolista com a tradição romântica. É necessário analisar como o autor “transfigura” (termo empregado exaustivamente em *Faróis*) e se apropria dessa tradição, aludida por meio de menções a autores como Álvares de Azevedo⁶, Castro Alves e Lord Byron, citados em suas epígrafes.

Nesse diálogo entre o satanismo romântico e o simbolista, é curioso notar que Uelinton Farias Alves comenta o registro de uma versão teatral de *Macário*, de Álvares de Azevedo, feita por Cruz e Sousa durante a juventude, em parceria com seu amigo

⁵ Para ele, Cruz e Sousa está “em discordância com a transcendência que potencia a arte como lugar do sublime e do sonho; em desacordo também com a expressão artística que se eleva ao patamar do sagrado” (MELLO, 2008, p.11). Para Mello, em *Missal*, Cruz e Sousa propõe a negação da metafísica, apresentando “vínculo apenas formal com a religião, isto é, a ausência de uma ambição transcendental nos poemas, a dessacralização do artista e da arte literária” (idem, p. 32). Percebe-se o empenho do pesquisador em salientar que a concepção do poema em prosa em Cruz e Sousa “não se articula totalmente ao idealismo pré-romântico e romântico”, “cuja crença era a de que se poderia chegar, por meio da arte, ao universal, à essência da vida, assim como, por meio do culto religioso, acreditava-se alcançar o divino” (idem, p.41).

⁶ No poema “A alma de Juvêncio”, do livro *Serenta & outros poemas*, Cruz e Sousa cita um trecho das “Orações fúnebres”, de Álvares de Azevedo, que trata do tema do gênio que prometia muitas esperanças no futuro, mas que não vinga: “E a ti, que sentias como poeta, a quem talvez o gênio matou num beijo de fogo, a quem Deus daria na existência a coroa mística dos amores, a glória suas visões, as noites seus perfumes, as luas suas lâmpadas de oiro! Boa noite!”, cf. SOUSA, 2008, v. 1, p.358.

Virgílio Várzea. Embora os manuscritos das produções teatrais do poeta simbolista tenham se perdido, Affonso Várzea, filho deste último, se refere a esta versão de *Macário*,

[...] na contracapa da publicação de uma de suas palestras, realizada na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no Rio de Janeiro. (...) A peça em questão tinha o sugestivo nome de *Macário* – indicava tratar-se de uma adaptação do drama do poeta romântico Álvares de Azevedo (1831-52) – e datava de 1875. Não há informação se foi publicada em livro. Affonso Várzea não deixa isso claro, pois, ao enumerar as publicações do pai, descreve: “*Macário* – Virgílio Várzea e Cruz e Sousa – *Raccourci* do Drama de Álvares de Azevedo – Desterro, 1875”. Nada mais informou. Como as 15 outras obras também não trazem a indicação do prelo ou da tipografia, supomos que esta tenha sido feita em alguma edição de “roça”, como a de poesia “Traços azuis” (ALVES, 2013, p.09).

Em 1875, Cruz e Sousa tinha 13 anos e Virgílio Várzea, 12. Esta suposta releitura teatral teria ocorrido por volta de sete anos antes da entrada do primeiro deles na Companhia Dramática Julieta dos Santos, com a qual viajara pelo país realizando o ofício de “ponto” teatral.⁷

Macário, de Álvares de Azevedo se insere no panorama das narrativas de viagem de formação românticas, apresentando um poeta descrente e estudante em São Paulo, onde ele reencena não somente um pacto fáustico realizado em troca do acesso a um conhecimento proibido e extremo, mas também uma peregrinação às avessas de Cristo. *Macário* surge montado sobre um burro ao entrar numa decadente e lúgubre cidade não nomeada, reencenando assim a entrada do messias numa nova Jerusalém tediosa, provinciana e irrelevante. Assumindo a hipótese de Antônio Candido (2011) sobre a continuidade de *Macário* em *Noite na taverna*, a peregrinação do estudante junto do diabo, em seu processo de “educação pela noite”, desemboca na reescrita do motivo da “santa ceia”, conduzida pelos libertinos da taverna no lugar dos apóstolos bíblicos, disseminadores não da boa nova, mas do vício e da maldade em uma época condenada.

Assumindo o lugar vago do antigo Criador divino hebraico-cristão, Cruz e Sousa aponta na imaginação o caminho para busca de redenção. Em “Emparedado”, do livro *Evocações*, o poeta de Desterro aponta no “Sonho – [o] supremo Redentor eterno!”, do qual se vale para “humildemente acabar esta Obra extrema de Fé e de Vida!”. Simultaneamente criador e criatura, o poeta recorre à arte para plasmar-se,

⁷ Uelinton Farias Alves informa, com base em registros colhidos de jornais da época, também a respeito de uma comédia de sua autoria denominada “Calembourgs e trocadilhos”, encenada no ano de 1884, em São Luís do Maranhão e Belém do Pará, junto da companhia teatral em questão.

transfigurando-se por meio da alquimia verbal. Mobilizando a noção de evocação, o artista ressuscita e presentifica o sonho em um corpo simbólico, conjugador de interioridade e exterioridade.

O Simbolismo é uma reencarnação romântica?

Em *Os filhos do barro*, Octávio Paz (2013) julga que o simbolismo francês foi o romantismo não realizado na França, àquela época ainda muito apegada ao Iluminismo e à tradição clássica, fortalecida pelo governo napoleônico. De acordo com Paz, somente no romantismo francês tardio de um Nerval, por exemplo, se congrega a visão das correspondências entre macro e microcosmo e sua fratura irônica, conforme cultivadas pelo idealismo alemão, assimilado então pelo simbolismo francês (cf. PAZ, 2013, p.87). Paz julga que o simbolismo é uma negação, ressurreição e transfiguração do romantismo, como se este se voltasse para si mesmo, para criticar-se e ultrapassar-se (idem, p.74), em uma relação confluyente de reação e continuação

Álvaro Cardoso Gomes (1994, p.74), em análise ao comentário de Jean Moréas sobre o simbolismo, aponta o julgamento deste último, segundo o qual o simbolismo “renasce” do romantismo esgotado. Para Néstor Vitor (apud GOMES, 1994, p.147), “O simbolismo representa uma ressurreição sub-reptícia, a princípio inconsciente, da tendência romântica”, insurgindo-se também contra a tendência “intelectualista, antimetafísica, prosaica” que caracteriza, segundo ele, a época e a literatura realista.

A relação entre vertentes reflexivas e irônicas do romantismo e procedimentos cultivados no simbolismo são salientadas por Álvaro Cardoso Gomes: ele vincula a autores do simbolismo francês alguns supostos precursores oriundos dos romantismos inglês e alemão, como Wordsworth, Coleridge, Shelley, Novalis e, sobretudo, Edgar Allan Poe (cf. GOMES, 1994, p.12).

Estudiosos como Mario Praz (1996) e Hugo Friedrich (1978) também indicam o parentesco entre o “romantismo negro” e o esteticismo simbolista, ao abordarem sistematicamente em seus respectivos trabalhos autores provenientes dessas duas estéticas, tais como Byron, Jean Paul, Hoffmann, Gautier, Baudelaire, Rimbaud —, elencados num *continuum* de poetas malditos, fragmentários, experimentais e abstratizantes, vinculados ao arabesco e ao grotesco.

Fulvia M. L. Moretto (1989) também aponta confluências entre as estéticas romântica e simbolista; todavia enfatiza que as maiores similaridades se dão entre o chamado romantismo ultrarromântico e o decadentismo, espécie de pré-simbolismo francês que se nutre da vertente do “romantismo negro” e maldito (idem, p.225). Para ela, “o Decadismo é um novo Romantismo” (idem, p.31), pois

[...] O espírito é o mesmo, mas o movimento fim-de-século é mais negro, mais violento na luta contra as “cruzas” e o “frio realismo” da obra de Zola.

Os manuais de literatura repetem que o romantismo “morre” em 1850, mas, na verdade, as coisas não são tão simples. O romantismo não morreu mas, como bom camaleão, mudou de roupa sem ter conseguido, aliás, realizar todo o programa a que se propunha em seus manifestos (idem, p.15).

Edmund Wilson (2004) discorda de pareceres como os expostos acima. Ele considera o simbolismo uma “contraparte, uma segunda cheia da mesma maré [romântica]” (p.28), ocorrida quando “A literatura desloca-se outra vez da baliza clássico-científica para a romântico-poética. E esta segunda reação, no final do século XIX, esta contraparte da reação romântica em fins do século anterior, ficou conhecida em França como simbolismo” (idem, p.35). Wilson parte das considerações de Anna Balakian (2007), que se pergunta também se o simbolismo é reação ou continuação do romantismo (BALAKIAN, *op. cit*, p.15). A autora considera que o simbolismo apresenta uma inclinação mais impessoal da subjetividade, supostamente menos espontânea que aquele outro movimento estético, e por isso mais reflexiva e imersa na torre de marfim, permanecendo distantanciada de discussões sobre a nacionalidade.

Panorama deste estudo

Os dois primeiros capítulos são dedicados a explorar a poética de Álvares de Azevedo na perspectiva da religião da arte, ao passo que os outros dois capítulos seguintes analisam a mesma questão, no contexto dos escritos de Cruz e Sousa.

O capítulo I, intitulado “*Fiat lux* e bafejo divino recriados: refundações do sujeito e de sua realidade em *Lira dos vinte anos*” focaliza o deslocamento das metáforas cosmogônicas para a subjetividade criadora e a intimidade amorosa e sexual. O sujeito alheado de si tenta retornar às fontes primordiais de energia, que ele identifica aos domínios do inconsciente, centro a partir do qual busca reordenar e ressignificar a

realidade. A metáfora da fagulha criadora sofre um considerável redimensionamento no contexto dos avanços industriais e tecnológicos, na medida em que as pesquisas galvânicas possibilitam a manipulação da centelha artificial produzida pela eletricidade, que levanta uma série de suposições e estimula experiências empenhadas na compreensão do enigmático princípio vital e na ambição de restituir a vida às criaturas mortas, expostas às violentas descargas de energia elétrica. Frente a essas especulações, muito populares na época, Álvares de Azevedo combina fascinação e horror perante a contemplação de suas amadas adormecidas ou moribundas, situadas no limiar de consciência e inconsciência, vida e morte, movimento e imobilidade.

O capítulo II mostra que nos escritos do poeta Álvares de Azevedo observa-se o recorrente fascínio diante da célebre sentença hamletiana: “Ser ou não ser, eis a questão”. Dedicado a investigar os limites da alma humana, o autor de *Lira dos vinte anos* dialoga com a tradição romântica das especulações escatológicas, nas quais se observam, em especial, profusas meditações sobre a morte, concebida como fronteira extrema a ser penetrada pela consciência humana. Amparado especialmente nas discussões do filósofo Georges Gusdorf, este capítulo aborda como a transposição romântica do conhecimento religioso da escatologia em uma escatologia secularizada do conhecimento permite pensar o anseio romântico de reconfiguração da cartografia mental na modernidade, e sobretudo abordar os cantos finais de *O poema do frade* e as orações fúnebres, estas últimas proferidas por Álvares de Azevedo a dois colegas mortos do curso de Direito. A segunda parte do capítulo indica como o resgate das teorias de metempsicose, sobre a imortalidade da alma, se articulam com profecias românticas alusivas a uma esperada ressurreição da humanidade. A utopia de um papel decisivo do continente americano, encarnação do Novo Mundo, é alimentada especialmente pelas leituras que Azevedo realiza das obras do historiador Edgar Quinet.

No capítulo III, ao se valer do princípio alquímico de transfiguração, o poeta Cruz e Sousa conjuga as polaridades da arte e da vida, do criador e da criatura, dos desertos da África e do gélido Polo Norte, sintetizados em imagens derivadas da colorida opala. Em sua tentativa de transfigurar-se, é por meio do princípio de alquimia verbal que se articula também a viagem interior do sujeito na obra *Evocações*, bem como a transição das formas do poema em prosa e da prosa poética, ali moventes como as cores do crepúsculo. O presente estudo centra a sua análise no poema em prosa de abertura, denominado “Iniciado”, em especial em seu primeiro parágrafo, que serve de prelúdio cifrado para a totalidade do difuso enredo, desdobrado ao longo dos variados 33 textos que compõem o

livro em questão. Neste primeiro parágrafo, o eu poético transgride a rigorosa sequência de transformações alquímicas da Grande Obra, quando desloca a etapa final do rubedo para o começo, e tenta desviar da fase primordial do nigredo, ocultada no desfecho de sua operação estética. Esse movimento de inversão é análogo àquele do poeta viajante, que foge de sua primeira natureza, identificada à mãe negra, mas acaba por confrontá-la nos textos derradeiros de *Evocações*.

Finalmente, o capítulo IV explora como, na obra *Evocações*, o poeta simbolista Cruz e Sousa mobiliza a figura religiosa do iniciado e a noção ritual de sacrifício para narrar a jornada da alma do poeta negro na Via-Crucis da Arte, em busca de imortalização e reconhecimento intelectual. Apresentando-se como poeta-alquimista, transfigurador de si mesmo, ele encena uma conflituosa tentativa de redenção, na medida em que tenta romper com sua primeira natureza para renascer por meio da arte. Nesta última, o poeta deposita suas esperanças de refundação de si, na unidade superior de um eu mais verdadeiro e profundo, capaz de reconciliar aparência e essência. Seu processo de sacrifício e ressurreição é construído no jogo de aproximação e afastamento com o mito dos Doze trabalhos de Hércules, o calvário de Cristo e a tradição oitocentista dos criadores seculares, no diálogo estabelecido com *A Eva Futura* e *Frankenstein*, *O Prometeu moderno*. O sujeito poético vislumbra, às portas da morte, a necessidade de se consumir a profecia do Dante negro, capaz de elaborar os dilaceramentos internos em uma nova forma sublime. Todavia, o sujeito termina o poema em suspenso, impedido de prosseguir e concluir sua jornada até a efetivação dessa formulação superior de si e da realidade, a serem finalmente transfigurados.

Nas considerações finais, teço breves comentários sobre algumas convergências e divergências observadas no cotejamento das poéticas de Álvares de Azevedo e de Cruz e Sousa.

Parte I
Álvares de Azevedo

CAPÍTULO I

Fiat lux e bafejo divino recriados: refundações do sujeito e de sua realidade em *Lira dos vinte anos*

Que te importa que as raças deste mundo
Blasfemando as canções que a Deus ergueram
Vaguem no tédio, em lodaçal imundo,
Onde as brisas de Deus se corromperam,
Onde o amor crepuscula moribundo,
E os anjos d'esperança se perderam?

(...)

Acorda-te, ó poeta macilento!
Acorda-te, meu peito, ao sentimento,
Revive as esperanças que nutrias,
Refresca a medo as pálpebras sombrias.
Bebe seiba de vida nesse vento,
E dorme como o sol entre harmonias!

(AZEVEDO, *O poema do frade*, 2002, p.349).

Ressurreições do sujeito desvitalizado

No estudo *L'âme romantique et le rêve* e no ensaio “O vazio intenso: renascimento religioso no romantismo inglês, francês e alemão”, Albert Béguin (1991) e Charles Rosen (2004), respectivamente, destacam o projeto romântico de “ressurreição” de antigos mitos e conceitos originários do domínio religioso, tais como “alma” e “unidade universal”, transpostos e reformulados em um contexto marcado pela hegemonia do racionalismo, materialismo e pensamento analítico, tornados então eixos organizadores da realidade e das subjetividades. O renascimento dos mitos na poesia moderna se articula com a ânsia de reinvenção do eu e do mundo, que devem se tornar coesos, “religados” por intermédio da imaginação humana, potência vinculada às dimensões inconscientes da humanidade, reprimidas sobretudo nas culturas ocidentais de matriz europeia.⁸

Diante desse panorama de crise e esgotamento espiritual, os sujeitos poéticos formulados na primeira parte de *Lira dos vinte anos*, de Álvares de Azevedo, dialogam com os projetos românticos de revitalização da alma, quando tentam continuamente

⁸ Essas questões são detalhadas no capítulo introdutório deste estudo.

meios diversos para alentar seus corações moribundos, cindidos e isolados. Essas tentativas de reanimação e renascimento do eu costumam vir acompanhada de variantes das metáforas da “centelha criadora” e do “sopro vital”, comuns em narrativas cosmogônicas. Na abertura do livro bíblico de Gênesis, por exemplo, a divindade promove a passagem da inércia ao movimento, do vazio à variedade, do caos às formas, da solidão à união, elaborada por meio do Verbo.

As metáforas vitalizadoras do *fiat lux* (“Haja luz”), do “fôlego” da vida, bem como as alusões ao livre movimento do espírito encarnado na “viração”, são referências recorrentes na poética alvaresiana, sinalizadoras de seu empenho poético em reviver a alma inerte do sujeito moderno, visto como ser que vive uma experiência pela metade, limitada à esfera da razão e da empiria.

Essas metáforas da fagulha vital e do bafejo insuflador de ânimo costumam ser transfiguradas por Álvares de Azevedo, fundidas em outras metáforas condensadoras de ambas. A centelha e o sopro vitais surgem então na forma de suspiro amoroso e beijo unitivo, produzidos nos lábios que respiram e ardem de paixão, e que podem fazer “o coração ardente/No peito exausto remoçar sentindo!” (AZEVEDO, 2002, p.73).⁹ No poema “Tarde de verão”, um sujeito poético deseja ser alentado pelo amor de uma figura feminina, capaz de mover seu peito inerte pelo menos por um instante:

Uni-la ao peito meu — nos lábios dela
Respirar uma vez, cobrando alento;
À divina visão de seus amores
Acordar o meu peito inda um momento!

(AZEVEDO, 2002, p.107, grifos meus).

Como Maria Cláudia Rodrigues Alves (1999) salienta, na dissertação intitulada *O poeta leitor: um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo*, há na maioria dos poemas alvaresianos uma ênfase no ato de respirar, acompanhada de metáforas aéreas como “brisa”, “hálitos”, ventos, perfumes, sons, vibrações, vapores noturnos, frescor, “viração”. Elas se articulam na busca por vestígios de vida e movimento, constatados nos seios e lábios das amadas, a quem a todo momento os sujeitos poéticos indagam se estão apenas dormindo ou de fato mortas.

Conforme será discutido mais abaixo, ao longo deste capítulo, a representação de atitudes semelhantes de perscrutação de mínimos sinais de vida em personagens de

⁹ A citação é extraída do poema sem título, iniciado pelo verso “Quando falo contigo, no meu peito”.

aparência moribunda, é frequente na literatura do período, em especial em textos que dialogam com as especulações galvânicas, lendas de vampiros e belas adormecidas. Nesses casos citados, figuram sujeitos que transitam entre as fronteiras da morte e da vida.

No poema de Álvares de Azevedo denominado “Sonhando”, o sujeito poético buscar alcançar e reanimar a imagem da amada que lhe foge, mas essa busca se mostra vã. Inicialmente, ele sente faltar o próprio ar diante da beldade: “Tão pálida — ao vê-la meu ser devaneia,/ Sufoco nos lábios os hálitos meus!” (AZEVEDO, 2002, p.55). O peito da amada ofega enquanto ela corre para longe dele: “Teus seios palpitam — a brisa os roçou/ Beijou-os, suspira, desmaia de amor!”. No entanto, a donzela de repente tropeça. Seus movimentos são substituídos por crescente paralisia, desencadeada pela “mão regelada [que] no colo pousou!”. O sujeito poético se assusta com o estranho sono da amada, pois os olhos dela permanecem abertos, e o colo já não arfa mais ao respirar: “Mas nem os seus olhos o sono fechou/ E nem o seu colo de neve tremia”. “Nem um ressonar!.../Não durmas assim!”, ele se desespera, na tentativa de revivê-la:

Aqui no meu peito vem antes sonhar
Nos longos suspiros do meu coração:
Eu quero em meus lábios teu seio aquecer

(AZEVEDO, 2002, p.56).

A imagem feminina termina por lhe ser perdida em definitivo, apesar das tentativas e apelos em recuperá-la: “Não durmas assim,/Estátua sem vida”. Na última estrofe, o sujeito poético vê as ondas marítimas levarem o corpo inerte, sem poder reverter a situação, enquanto clama: “Não morras, donzela”.

O nono poema de *Lira dos vinte anos*, produção sem título, iniciada pelo verso “Quando à noite, no leito perfumado”, também mostra um sujeito poético a contemplar uma amada adormecida, atento especialmente ao “suspiro tépido [que] ressona/E desmaia suavíssimo em teu peito” (AZEVEDO, 2002, p.67). Não por acaso, ele qualifica o beijo trocado com essa amada sonhando de “divinal”, lhe atribuindo o poder de acender as veias e iluminar os olhos daquele que, paradoxalmente, está em vigília. Na estrofe seguinte, o amante deposita as esperanças de que o olhar da figura feminina “talvez” possa “reviver-me n’alma” as “santas ilusões”, que outrora o faziam viver de maneira mais plena:

Um beijo divinal que acende as veias,
Que de encantos os olhos ilumina,
Colhido a medo como flor da noite

Do teu lábio na rosa purpurina,
E um volver de teus olhos transparentes,
Um olhar dessa pálpebra sombria,
Talvez pudessem reviver-me n'alma
As santas ilusões de que eu vivia!

(AZEVEDO, 2002, p.67).

Maria Cláudia Rodrigues Alves (1999, p.118) se dedica a analisar as referências aéreas em poemas como “Sonhando”, “Na minha terra” e “Tarde de verão”, situados em cenários naturais que correspondem a estados internos, mentais, onde “o ato de respirar parece possível”. Esses espaços interiores escapam à vida rotineira, automatizada e excessivamente regulada do “filisteu”¹⁰ contemporâneo. Em “Tarde de verão”, o sujeito, mergulhado em sua natureza mais íntima, afirma: “Posso aqui respirar mais livremente/ Sentir ao vento dilatar-se a vida” (AZEVEDO, 2002, p.107), em trecho destacado pela estudiosa citada (ALVES, 1999, p.122).

Já em textos mais pessimistas de Azevedo, o poeta atribui ao “ar mefítico” a falta de desenvolvimento ou mesmo a destruição de talentos em potencial, que minguam e morrem sufocados, afogados por épocas e lugares não favoráveis ao cultivo da fantasia e da cultura, onde o espírito decai. No ensaio “Aldo o rimador”, o jovem Chatterton é vítima de uma “atmosfera que o abafa” (AZEVEDO, 2000, p.666), “[n]aquele ar mefítico da velha Inglaterra” (idem, p.675) industrializada pelas máquinas à vapor. Em “Literatura e civilização em Portugal”, Bocage fenece ao influxo do “ar mefítico de uma civilização bastarda” e decadente (idem, p.739) que assassina a alma em vida. O suicídio do poeta português, segundo Azevedo, é “culpa (...) do ar que ele então respirava” (idem, p.743), carente de inspirações valentes.

Em *O poema do frade*, o libertino Jônatas “Precisava frescor” (idem, p.319), quando vaga febril e atordoado, tomado pela descrença e pelo tédio. O jovem poeta se

¹⁰ Segundo Rudiger Safranski (2010), “Os românticos denominam como filisteu todo aquele que se dedica completamente à utilidade (...). A expressão ‘filisteu’ vem da gíria estudantil e denominava com desdém os não estudantes ou os estudantes que viviam uma vida burguesa normal, sem liberdades estudantis. Para os românticos, o ‘filisteu’ se torna símbolo do homem normal por excelência, do qual querem se distinguir”.

Continua Safranski, o filisteu “desacredita aquilo que é maravilhoso, cheio de segredo, e o tenta rebaixar a parâmetros normais. (...). É no círculo de seus hábitos queridos ‘que eles circulam para sempre’. (...) Querem apenas continuar a ‘trotar sobre os mesmos trilhos’ — sempre escolhem o caminho do centro. Os românticos também precisam de um centro, mas não é, como se expressa Schleiermacher, o centro filisteu, ‘do qual nunca se sai’, mas “o verdadeiro centro que se extrai das vias excêntricas do entusiasmo e da energia”” (cf. SAFRANSKI, 2010, p.182).

Vale a pena destacar que o idealismo romântico convive com tendências moralistas e utilitaristas hegemônicas, cultivadas pela sociedade vitoriana na Inglaterra, ou o realismo do período *Biedermeier* alemão, por exemplo, pautados pela fixação apenas na vida cotidiana e familiar.

mostra incapaz de amar e acaba por morrer náufrago e afogado. Sua morte é análoga àquela do poeta ateu Percy Shelley, mencionada por Álvares de Azevedo no ensaio “Alfredo de Musset: Jacques Rolla”:

Shelley é a descrença — mais denuada e macilenta — fria como um túmulo. É o cético apertando com os braços **no peito vazio a coroa seca das esperanças descritas**. (...)

(...) o poeta sentira o cancro do seu desespero mais manso ao eflúvio dessas virações, ao fresco dessas ondas, e ele podia aí dormir — como uma criança cansada — e chorar sem amargor a vida. Contudo, **o coração de Shelley se enrijara daquele engelhar precoce** que rói como um verme, e **desvive nas veias** como a *seiva de morte* do Hamlet e a vitalidade do veneno de Byron. Shelley que revelara nas notas descritas do seu brilhante poema — a *Rainha Mab*, o ateísmo mais frio, **não podia reviver à crença** —: e quando a sua febre esfriou, como ele o pedira em um de seus cantos, no ar quente da Itália, o seu último murmúrio perdeu-se no arfar monótono do mar, depois que Byron e Trelawney, nas praias do Mediterrâneo azul, ao sol puro, ao perfume das flores e dos laranjais, **sepultaram-no em leito de areia**, a mão do peregrino estranho pudera gravar-lhe sobre a lájea o epitáfio de Werner, o Alemão, que sofrera e muito com a Madalena, e como ela merecia perdões.

(AZEVEDO, 2000, p.703-704, grifos meus).

A primeira parte de *Lira dos vinte anos* é marcada, na maioria de seus poemas, pelas tentativas de reanimação do coração moribundo do poeta, que recorre sobretudo aos sonhos e ao amor nas buscas de restabelecimento de uma nova unidade de ânimo, seja ela interna, seja em relação ao meio circundante. Algumas vezes, o sujeito poético se empenha em reanimar a amada, pedindo que ela reaja a seus estímulos. Outras vezes, a figura feminina é fonte de revigoração para a alma e o coração desiludidos do poeta.

Em tempos regidos por criadores seculares, em que as figuras do criador e da criatura coincidem naquela do artista, ocupado em reinventar um destino para si mesmo, os lábios colados dos amantes suprimem a distância entre a boca da divindade e a narina humana, embaralhando as posições de um e outro, no beijo unitivo que revitaliza e reúne as dimensões cindidas do sujeito —, suas polaridades consciente e inconsciente.

As sombras da fantasia transfiguradora no romantismo abalam o modelo criador presente na gênese bíblica, no qual a relação de animação estabelecida entre criador e criatura é unilateral e bem definida. Em Gênesis, a divindade hebraico-cristã discrimina e delimita as formas do caos, passando do informe até a luz. Já o romantismo, por sua vez, promove um necessário retorno às trevas primordiais e caóticas do sonho, onde o sujeito dissolve mais uma vez as formas e os significados, para reorganizar e transfigurar continuamente a si mesmo e a realidade.

A descrença, a solidão e o cansaço definem a condição moribunda do sujeito aqui. Já no prefácio à primeira parte da *Lira*, ele afirma, no tempo pretérito imperfeito, que sua alma “depunha fé na poesia e no amor — esses dous raios luminosos do coração de Deus” (AZEVEDO, 2002, p.409), sugerindo que essa relação se encontra atualmente abalada. O tempo ali presente é também marcado pela falta de vigor e a incompletude: “É uma lira, mas sem cordas: uma primavera, mas sem flores, uma coroa de flores, mas sem viço”.

O que lhe faz destoar do sujeito presente na segunda parte da mesma obra é a crença nas tentativas de modificação e superação deste estado de descrença e cisão interior, valendo-se de caminhos como a poesia, o amor e os sonhos, nos quais ele deposita suas últimas esperanças de transformação. Embora padeça, o sujeito muitas vezes se recusa a renegar e blasfemar dos sonhos de amor, insistindo: “quero crer-te /Um momento sequer!” (AZEVEDO, 2002, p.71), ciente da transitoriedade das coisas, e de que a crença numa nova unidade, plasmada pelos sonhos e pelo amor, não é aqui um ponto de partida, mas uma meta final a ser construída. Das ruínas do mundo anterior, o poeta busca gestar uma nova e ainda desconhecida realidade.

Nesta direção, Álvares de Azevedo dialoga com os projetos de romantização e reencantamento do mundo, que almejam recuperar a infinitude e o senso de mistério, a magia e o efeito de novidade no contexto das coisas finitas, ao pluralizar os significados, renascidos em novas e inesperadas relações e associações, demasiado gastas em um mundo de apreensões automatizadas da realidade:

O mundo precisa ser romantizado. Assim reencontraremos o sentido originário. Romantizar nada é, senão, uma potenciação qualitativa. O si-mesmo inferior é identificado com um si-mesmo melhor nessa operação. Assim como nós mesmos somos uma tal série potencial qualitativa. Essa operação é ainda totalmente desconhecida. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo — Inversa é a operação para o superior, desconhecido, místico, infinito — através de uma conexão este é logaritmizado — adquire uma expressão corriqueira. Filosofia romântica. *Língua romana*. Elevação e rebaixamento recíprocos.

(NOVALIS, 2009, p.142).

O saber romântico almeja transitar pelas fronteiras comunicadoras de polaridades contrárias, cuja totalidade tornou-se opaca à percepção contemporânea, fixada em apenas uma delas. Herdeiros diretos de uma época que, segundo julgam eles, enfatizou a dimensão exterior da realidade, seus pensadores se empenham em redescobrir a dimensão interna, o lado não visível dos seres e das coisas. Pressupondo que o dinamismo vital é

produzido pela ação coordenada de diferentes polaridades em choque, os românticos buscaram intensificá-las, de modo a impulsionar novo movimento ao fluir da existência e do pensamento.

Inspirados pela alternância dos ciclos vitais, seus pensadores exploram as dimensões noturnas e negligenciadas da realidade, pressupondo seu encadeamento e até mesmo a sua fusão com a face diurna, da vida regulada e consciente. O homem inteiro, renascido com uma inaudita Era de Ouro, deslocada do início para o fim da História, do céu para a terra, não abre mão das conquistas críticas e conscientes, como também espera reintegrá-las com a imaginação e a fantasia, preteridas enquanto vias legítimas para se acessar um conhecimento superior e mais completo: “Au chaos primitif, où toute chose était naissante, encore interchangeable, où les formes étaient merveilleusement libres et incertaines, correspondra un chaos nouveau, une liberté aussi grande, mais supérieure, parce que consciente” [Ao caos primitivo, onde todas as coisas eram nascentes, ainda intercambiáveis, onde as formas eram maravilhosamente livres e incertas, corresponderá um novo caos, uma liberdade tão grande, mas superior, porque consciente”]¹¹, cf. BÉGUIN, 1991, p.279.

Segundo Béguin, os românticos procuram encenar um “casamento” entre a vida consciente e a inconsciente, tornadas mais uma vez contínuas, superando assim o “divórcio” das faculdades naquele que ele chama de “sujeito separado”, o ser cindido pela Queda que se afastou de sua natureza profunda. Trata-se de um sistemático reaprendizado do desregramento e da reordenação incessante da vida. O consciente mergulho no inconsciente proposto pela poesia moderna visa à reconquista das potencialidades perdidas, ampliadas pelas capacidades adquiridas na etapa “diurna” da História, de modo a gerar então o retorno a uma nova vida, consciente mas ao mesmo tempo transfigurada pelo sonhar: “Du songe, je reviens avec ce pouvoir d’animer la vie” [Do sonho, eu retorno com o poder de animar a vida], cf. BÉGUIN, *op. cit.*, p.545.

A utopia da Era de Ouro reencontrada, o Paraíso Reconquistado que metaforiza o perfeccionamento e a compleição ideais, meta do sujeito que aspira à inteireza reconfigurada, é constantemente metaforizada na ideia da manhã renascida, inauguradora de uma nova era, na qual uma outra luz da razão não expulsará mais a noite e o amor, diluidores de todos os contornos e separações. Para sintetizar esse ideal, Albert Béguin cita um trecho dos *Hinos à Noite*, de Novalis, que diz o seguinte: “Je sais maintenant

¹¹ Tradução minha. Todas as traduções a partir daqui, que não forem creditadas, devem ser assim atribuídas.

quand viendra le dernier matin, quand la Lumirère ne fera plus fuir la Nuit et l'Amour, — quand le sommeil, désormais éternel, ne sera plus qu'un unique rêve, inépuisable". [Eu sei agora quando virá a manhã derradeira, quando a Luz não mais fará fugirem a Noite e o Amor, — quando o sono, doravante eterno, não será mais que um único sonho, infinito], cf. NOVALIS *apud* BÉGUIN, *op. cit.*, p.287.

Na busca por estabelecer ou desvendar continuidades secretas, existentes entre polaridades das vidas objetiva e subjetiva, que se tornaram incomunicáveis, o romantismo explora especialmente o paradoxo da luz sombria: iluminação onírica que dilui contornos e reapresenta o mundo sob novas perspectivas. Os perfumes misteriosos evocam saberes nostálgicos latentes, que adormeceram dentro do sujeito. As incessantes encenações cosmogônicas deslocadas para a subjetividade se articulam às variadas tentativas de um recriar-se reflexivamente por meio da imaginação. Esta última é por excelência entre-lugar de memória e razão de um lado, e de inconsciente e instinto, de outro —, faculdade mediadora da superfície do real com os abismos desconhecidos que habitam o sujeito.

Cosmogonias subjetivadas: a mente criadora

No primeiro poema de *Lira dos vinte anos*, denominado “No Mar”, a ambientação onírica apresenta traços semelhantes aos do espaço cosmogônico, onde o fluxo das águas se mistura à noite indefinida. As melodias do sonho do sujeito devaneante se movimentam “Ao fresco da viração” (AZEVEDO, 2002, p.53), metáfora repetida por mais duas vezes, na antepenúltima e na última estrofes, remetendo ao espírito divino que se movimenta livremente sobre a terra, para dar forma e movimento ao mundo. No poema alvaresiano tratado, a viração criadora se funde com a imaginação poética em ação, condutora do fluxo de pensamento que se desloca por diferentes temporalidades, formas e planos. Associada à memória, a imaginação faz incursões no passado, trazendo-o ao momento presente, onde ele é revivido.

É interessante observar que em “No mar”, a centelha vital aparece deslocada da esfera sobrenatural para a natural, biológica, na forma da metáfora da ardentia marítima, efeito bioluminescente produzido por microorganismos em choque com as ondas do mar. A inspiração se deixa alimentar ali pelo fluxo das memórias do sujeito poético, que se revitaliza no reencontro mnemônico com a amada ausente, possibilitado pelo estado do sonhar acordado, comum também ao fazer poético, misto de livre fantasia e reflexão:

E que ardentias no mar!
E que perfumes no vento!
Que vida que se bebia
Na noite que parecia
Suspirar de sentimento!

(AZEVEDO, 2002, p.53).

No sonhar acordado, a própria natureza assimila comportamentos dos amantes, com a noite parecendo suspirar em unísono com eles, e “a brisa a soluçar” (idem, p.54) no mesmo conjunto. O perfume das laranjeiras em flor, emblema romântico das núpcias reunificadoras das faculdades do sujeito cindido, presente em muitos poemas da primeira parte de *Lira dos vinte anos*, funde amor e sonho em uma mesma fonte de vitalidade e coesão, na medida em que ambos permitem plasmar os contrários em uma unidade dinâmica.

Em “Crepúsculo do mar”, o cenário apresentado logo após o pôr-do-sol preludia a noite, domínio obscuro dos sonhos, numa ambiência informe, comum à da cosmogonia bíblica, onde o espírito divino se move sobre as águas vazias, antes de começar a criar a terra e os seres para preencher o vazio, a fim de aplacar a própria solidão:

Como da noite o bafo sobre as águas
Que o reflexo da tarde incendiava,
Só a ideia de Deus e do infinito
No oceano boiava!

(AZEVEDO, 2002, p.84).

O nascer da noite inaugura o intervalo em que a imaginação pode se deslocar com a mesma liberdade do espírito criador divino, gestando utopias que almejam se corporificar. É a

Hora solene das ideias santas
Que embala o sonhador nas fantasias,
Quando a taça do amor embebe os lábios
Do anjo das utopias!

(idem, p.85).

A imagem do raio, remanescente do divino *fiat lux*, aparece como um atributo do gênio romântico em “Hinos do profeta”. No primeiro poema dessa série, denominado

“Um canto do século”, a figura do gênio se identifica ao guia das multidões e ao profeta anunciador de utopias a serem encarnadas. Ali, Lord Byron e Napoleão, envolvidos em guerras revolucionárias, são esse tipo de gênio, cujas ideias se convertem em fonte de luz, centro orientador para as multidões confusas. Eles personificam violentas forças realizadoras, como são aquelas produzidas pela natureza, sugeridas pela autoridade do “trovão” e do “raio” brotados nas tempestades, fenômeno destruidor que redefine os espaços por onde passa:

Fora belo talvez, em pé, de novo
Como Byron surgir — ou na tormenta
O homem de Waterloo:
Com sua ideia iluminar um povo,
Como o trovão da nuvem que rebenta
E o raio derramou!

(idem, p.125).

Na estrofe seguinte, o gênio se identifica a poetas como Goethe, Milton, Homero e Dante, em cujos crânios habita “A alma da criação e o som que vibra/A terra palpitante!”, à maneira das divindades fundadoras.

No terceiro poema da série “Hinos do profeta”, intitulado “A Tempestade”, o sujeito poético assume a *persona* de um profeta incompreendido e isolado das multidões, que contempla voluntariamente uma tempestade destruidora. No lugar da reencenação cosmogônica da ordenação do caos, imitada da divindade, aqui parece se dramatizar o seu contrário, em uma espécie de cataclisma apocalíptico que acaba com tudo. A centelha divina e o sopro insuflador de vida aparecem em sua versão destruidora, disseminadora de morte: “Ribomba e rola o raio — nos abismos/Sibila o vendaval” (AZEVEDO, 2002, p.132).

Entretanto, o sujeito poético afirma que o sublime contraste de luz e trevas lhe “fascina” e movimenta a alma: “Nas trevas o relâmpago fascina, /A selva se incendeia”. Embora veja morte e destruição a sua volta, ele sente seu espírito revitalizado, na medida em que o velho mundo vai ao chão para abrir espaço a um novo. O coração outrora inerte se agita, palpita. O espírito alça voo:

Amo a voz da tempestade,
Porque agita o coração,
E o espírito inflamado
Abre as asas no trovão!

A minha alma se devora

Na vida morta e tranquila.
Quero sentir emoções,
Ver o raio que vacila!

(AZEVEDO, 2002, p. 132-133).

A divindade terrível do poema “A Tempestade” se identifica àquela do Antigo Testamento, munida de “raios incendidos” e voz de trovão. O mundo se desarticula e retorna ao caos, preenche de possibilidades e energia:

Como em noite do caos, os elementos
Incandescentes lutam
— Negra a terra — o céu rubro — o mar vozeia
E as florestas escutam...

(idem, p.133).

Nas trevas transfiguradoras, os elementos fundidos revolvem os corpos mortos, imóveis sob a terra, marcando a passagem profetizada da inércia ao movimento:

Tudo se escureceu — e pela treva
No chão sem sepultura
Os mortos se revolvem tiritando
À longa noite escura.
.....

A ideia de dança ou choque dos elementos variados também aparece em “Anjos do mar”, poema no qual “o vento dos céus” beija e agita o seio dos anjos que dormem quietos no mar, durante a noite. Em meio a sonhos e êxtases eróticos, os elementos naturais parecem dançar em caos e espuma: “E quando nas águas os ventos suspiram/ São puros fervores de ventos e mar” (AZEVEDO, 2002, p.62).

Em “Crepúsculo nas montanhas”, o raio divino gerador de vida se transfigura em “raio de amor” emanado do peito da amada, que inspira a mente do poeta:

Abre o seio de pérola, transpira
Esse raio de luz que a mente inflama!
Esse raio de amor que ungiu meus lábios
No meu peito derrama!

(AZEVEDO, 2002, p.87).

Para se revitalizar, o sujeito poético se isola na natureza profunda, onde “Vim alentar meu coração saudoso/ No vento das campinas” (cf. p.86), “Sentir o vento,

respirando a vida, / E livre suspirar” (idem, p.87). Ele caminha sob a luz baça de uma “pálida estrela”, que ilumina a “floresta morta” com a sombra da esperança. O coração do poeta dorme exausto em seu peito, timidamente reanimado pela luz obscura que vem “doirar” sua mente no crepúsculo:

E quando exausto o coração no peito
Do amor nas ilusões espera e dorme,
Diáfanas vindes lhe doirar na mente
A sombra da esperança!

(idem, p.88).

Meditando, deitado no chão de um vale fresco, o poeta contempla o voo livre e distante das águias nos céus. A visão o eleva e faz partilhar do mesmo “perfume etéreo” e da luz prateada, presentes naquele empíreo, mesclados todos eles em indefinido horizonte de “mar de amores”. O mundo gerado sob a luz noturna dos sonhos, misto de luz e treva, parece renascer, moldado por “mão eterna” para, mais uma vez, “respirar e viver”:

Oh! quando o pobre sonhador medita
Do vale fresco no orvalhado leito,
Inveja às águias o perdido voo,
Para banhar-se no perfume etéreo,
E nessa argêntea luz, no mar de amores
Onde entre sonhos e luar divino
A mão eterna vos lançou no espaço,
Respirar e viver!

(idem, idem).

No poema “A T....”, o sujeito poético aponta no amor a via possível para “ser feliz morrendo”, vislumbrando nele a união fugaz da eternidade com o plano temporal e humano. Por um lado, o amor é fonte de “sofrimento”, “Delicioso veneno” para aquele que afirma: “Adoeço de amor e de desejo”. Por redescobrir na morte a intensidade que a existência embotada e insatisfatória lhe nega, o sujeito se refere, paradoxalmente, à amada que o mata de amor como “minha vida”, dotada de fogo revificador no olhar e de suspiros que agitam o peito e a alma de seu amante:

Meu amor, minha vida, eu sofro tanto!
O fogo de teus olhos me fascina,
O langor de teus olhos me enlanguesce,
Cada suspiro que te abala o seio

Vem no meu peito enlouquecer minh'alma!

(AZEVEDO, p.82, grifos meus).

Nos versos acima, observa-se o encadeamento dos motivos da centelha vital e do suspirar que partem da amada e reverberam na alma do sujeito poético. O “fogo da febre” amorosa, motivador de “delírio”, remete ao estado de inspiração que arrebatava a figura do poeta-vate, tomado por entusiasmo divino na tradição literária. Valendo-se dessa analogia, o sujeito poético indica que a amada assume o lugar da divindade nesse poema, pois é ela quem “Dá vida em teu alento à minha vida”:

Ah! vem, pálida virgem, se tens pena
De quem morre por ti, e morre amando,
Dá vida em teu alento à minha vida,
Une nos lábios meus minha alma à tua!
Eu quero ao pé de ti sentir o mundo
Na tua alma infantil; na tua fronte
Beijar a luz de Deus; nos teus suspiros
Sentir as virações do paraíso;
E a teus pés, de joelhos, **crer ainda**
Que não mente o amor que um anjo inspira,
Que eu posso na tua alma ser ditoso,
Beijar-te nos cabelos soluçando
E no teu seio ser feliz morrendo!

(idem, p.82-83, grifos meus).

Por intermédio do corpo da amada, o sujeito poético espera unir as almas dos amantes, para alcançar a “luz” vivificante. Mais uma vez, observa-se o encadeamento dos motivos da centelha criadora seguido do bafejo insuflador de vida, além da evocação à imagem das “virações do paraíso”, presente no livro bíblico de Gênesis, sugestiva do livre deslocamento do espírito pelo Jardim do Éden. Mas se no livro bíblico um anjo vem decretar a expulsão de Adão e Eva do paraíso, motivadora da Queda — cisão entre alma e corpo, cultura e natureza —, no poema “A T...” o anjo se funde à figura feminina, que deixa de ser fonte de pecado para ser redentora, rearmalizando o sujeito a seu desejo. Por isso, torna-se possível “crer ainda/Que não mente o amor que um anjo inspira”.

As reescritas das metáforas cosmogônicas do *fiat* divino e do bafejo insuflador de vida se articulam com as ambições de refundação e revitalização do sujeito e de sua realidade que, como discute Edward W. Said em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (2007), se relacionam por sua vez com a secularização da noção de criação, transposta dos domínios da divindade e da natureza também para aqueles das teorias

científicas, das técnicas e artifícios humanos. Em suma: para os domínios da mente humana, que marca a subjetivação do drama criador na poesia moderna. Essa discussão permite compreender a noção de “criador secular”, concebido simultaneamente como criador e criatura, e que é inventor e obra de si mesmo,

Said lembra que as explicações “sobre as origens da humanidade, da civilização e da linguagem” (SAID, 2007, p.192), ao quais se dedicam os mitos cosmogônicos tradicionalmente situados na esfera da religião, migram para áreas como a arqueologia, a História e especialmente a filologia, empenhada em investigar as teorias das origens divinas da linguagem. Observa-se então um deslocamento das narrativas de origem, transitando ora pela Igreja, ora pela Universidade e seus espaços anexos, como a biblioteca, o museu e o laboratório.¹² Os estudos filológicos em questão acabam por abalar a primazia das narrativas cosmogônicas hebraico-cristãs no Ocidente, dissolvidas e ampliadas rumo ao Extremo Oriente. Valendo-se da imaginação, da memória, da técnica científica e da própria linguagem, Said ressalta a característica “predileção do século XIX pela reconstrução do mundo” (SAID, 2007, p.167), explicado e ordenado pela teoria, que dá “aparência de vida” (idem, p.207) às construções inorgânicas do pensamento.

Nesse processo, são inventadas novas disciplinas como o Orientalismo, ancorado numa noção ocidental de Oriente. Em diálogo com o Meyer Howard Abrams de *Natural supernaturalism*, Edward Said concorda que essas novas ciências se apropriam e ressignificam questões e conceitos herdados do campo religioso: “Devemos lembrar até

¹² No capítulo denominado “Les cadres de la vie religieuse”, Georges Gusdorf (2011) apresenta um rico panorama sobre a interpretação de textos religiosos lidos em perspectiva laica. Segundo ele, as faculdades de teologia competem com o monopólio exegético dos seminários cristãos. A História, o Orientalismo e especialmente a filologia alemã contribuem para a dissolução do dogma, submetido a leituras críticas e criativas. Esse processo se associa um esforço de trazer a religiosidade para fora dos muros da Igreja, que não reconhece o valor dos diplomas dos cursos universitários de Teologia e sua ciência suspeita. Gusdorf lembra que muitos pensadores do Idealismo alemão foram estudantes de Teologia e cientistas, conciliação esta que ganha corpo na elaboração da *Naturphilosophie*, mistura de mística com as modernas ciências da natureza. Assim, nos idealistas alemães não se observa a dicotomia presente nos pensadores franceses diante da religião, divididos entre a adesão à igreja conservadora e o anticlericalismo militante.

Georges Gusdorf lembra ainda que o aumento de escolas laicas, a prática iluminista de filantropia e a disseminação de cartórios civis a emitirem certidões de nascimento, morte e casamentos, ocuparam espaços antes regulados pela Igreja. Proliferaram sociedades secretas, como a maçonaria, dedicadas a formular novas religiões substitutivas adaptadas à época contemporânea e às lutas políticas e revolucionárias. “Seitas” semelhantes foram perseguidas tanto pela Igreja quanto pelas forças de governo e cientistas, de modo que muitos de seus participantes se tornaram imigrantes e exilados, afetados pelas guerras napoleônicas e lutas nacionais pela Independência. Nesse contexto de “iniciados”, Gusdorf cita nomes como Leroux, Quinet, Saint-Simoun, Lamennais, Hugo, Lamartine, Vigny, Balzac, George Sand, Zacarias Werner, Garibaldi (cf. GUSFORF, 2011, p.657-716). Todos eles são mencionados também por Álvares de Azevedo em seus ensaios e discursos, quando o poeta trata da relação entre as lutas estudantis, as sociedades secretas e a missão civilizadora e regeneradora do continente americano. Essa questão é retomada no segundo capítulo desta tese.

que ponto a parte principal do projeto espiritual e intelectual do final do século XVIII era uma teologia reconstituída — o sobrenaturalismo natural, como o chamou M. H. Abrams” (cf. idem, idem). Narrar o “outro” era uma maneira de dar sentido e missão para si mesmo, em um momento em que as antigas estruturas religiosas e sociais no Ocidente entravam em profunda crise, abaladas pelas críticas iluministas de orientação racionalista.

Esgotado pelo excesso de razão, o Ocidente projeta e atribui ao Oriente a sua polaridade diversa, pautada pela sexualidade e religiosidade, personificadora do Outro, do caos, do inconsciente, do feminino, do misterioso, dimensões estas que ele reprimiu. Segundo Edward Said, essa necessidade de refundação das próprias bases culturais e espirituais motiva historiadores como Edgar Quinet a elaborarem teorias como a “Renascença oriental”, na obra *Le génie des Religions*, mediante a qual “tanto o Oriente como o Ocidente cumprem os seus destinos e confirmam suas identidades no encontro” (SAID, 2007, p.196) desses dois hemisférios, metaforizada por imagens de enlace sexual e matrimonial, do qual se deve nascer um novo mundo, síntese dessas duas polaridades do pensar.

O Oriente “orientalista” é então assimilado às narrativas históricas e projetos de regeneração do Ocidente moderno, que atravessa uma crise em suas bases espirituais e culturais, por privilegiar demasiadamente a dimensão diurna, objetiva, racional da vida. Esses projetos de regeneração e busca de uma nova unidade são baseados por sua vez no modelo narrativo do “padrão cristão da queda, da redenção e do surgimento de uma nova terra que constituirá um paraíso restaurado” (SAID, 2007, p.197), que Said chama de “impulso religioso reconstituído” em termos seculares. Nesse processo de tentativa de renascimento espiritual do Ocidente, são elaboradas com frequência narrativas de viagem e peregrinação de ida e retorno daquilo que se entende por Oriente, nas quais se cumprem muitas vezes as etapas de “exílio e reunião, morte e renascimento, depressão e alegria, paraíso perdido e paraíso reconquistado” (cf. ABRAMS *apud* SAID, p.167), por meio das quais se reordenam as representações de realidade e da subjetividade, obedecendo-se a um esquema de “rito religioso” e a pretensões messiânicas e milenaristas.

Empenhados na tarefa de decifração de “línguas mortas” originárias no Oriente, os filólogos românticos dedicam-se a “ressuscitá-las”, resgatando-as de um passado supostamente esquecido para a vida moderna, pretensamente mais civilizada. São os “termos românticos redentores de uma missão cristã que daria nova vida a um mundo morto” (SAID, 2007, p.240), renascido por meio da razão e da ciência. O orientalista transforma a realidade mediante reestruturação e representação de seus significados,

operados linguisticamente por meio de imaginação, memória e racionalidade. Ele enuncia seu “fiat” movido pela ânsia de alterar o mundo e a si mesmo, quando afirma

[...] o poder de ter **ressuscitado**, na verdade **criado**, o Oriente, o poder que residia nas novas técnicas cientificamente avançadas da filologia e da generalização antropológica. Em suma, tendo transportado o Oriente para a modernidade, o orientalista podia celebrar o seu método e a sua posição como os de um **criador secular**, um homem que criava outros mundos assim como outrora Deus criou o antigo.

(SAID, 2007, p.176, grifos meus).

Edward Said enfatiza que resultam dessa operação dois Orientes contrastantes, concebidos por esses criadores seculares. Um Oriente livre e sem controle, reino da imaginação, e um Oriente regulado depois pelo Orientalismo acadêmico (SAID, 2007, p.173), classificador e racionalizador, a serviço de ambições imperialistas e colonizadoras por parte do Ocidente. Em outras palavras, Said mostra uma atitude ambivalente dos românticos europeus frente a esse espaço distante e imaginário, às vezes submetido à racionalização imperialista do artista e cientista ocidentais, que encaram o “exótico” como domínio a ser domesticado por seu olhar e critérios ocidentalizados, que tão somente projetam e reforçam os fundamentos do eu já conhecido¹³.

Na outra direção, o romantismo se empenha em se abrir a um eu outro, incontrolável e feito de sonhos, de onde emerge o Inconsciente com a dissolução das normas e racionalizações vigentes, fragmentadoras do sujeito. Essa ordem de transformação geralmente vem acompanhada de uma “busca onírica” (SAID, 2007, p.255) e da redescoberta do corpo revitalizado, por oposição à tendência abstratizante da primeira vertente citada acima, que privilegia o artificial e se distancia cada vez mais da natureza, tornando-se estéril e inerte ao negar comunicar-se com sua alteridade. Edward Said cita as produções de Nerval e Flaubert como exemplos dessa errância realizada na “rota subterrânea” (idem, p.254) da fantasia, onde as mitologias pessoais plasmam um destino consumado no reencontro com a metade humana olvidada.

Em seus ensaios, Álvares de Azevedo mostra conhecer o pensamento de autores envolvidos nas “tentativas do século XIX de restaurar, reestruturar e redimir todos os vários campos do conhecimento e da vida” (SAID, 2007, p.272), por meio da elaboração de projetos de regeneração e redenção da humanidade, desvitalizada e fragmentada pelo

¹³ Edward Said relaciona Lamartine e Chateaubriand à nostalgia das cruzadas supostamente salvadoras do Oriente, encarado como espaço primitivo, reatualizadas no contexto do imperialismo napoleônico e da colonização ocidentalizadora.

excesso de racionalismo ocidental. Azevedo cita autores envolvidos nos debates orientalistas, como os irmãos Schlegel, bem como Schelling, Herder via Edgar Quinet, o conde de Volney, orientalista “ateu” (cf. AZEVEDO, 2000, p.709 e p.738), por exemplo, mencionados em especial no ensaio “Literatura e civilização em Portugal” e nos discursos acadêmicos, nos quais o poeta sugere que as civilizações caminham rumo a um destino universal de regeneração periódica, após atravessarem fases de decadência e reconfiguração, em um ir e vir entre Oriente e Ocidente, correlativo à alternância vital de dia e noite. Segundo ele, tais encontros inauguram novas eras¹⁴.

Na primeira parte de *Lira dos vinte anos*, o sujeito poético, munido da lira, propõe descer orficamente às profundezas dos sonhos, subterrâneo no qual o poeta busca resgatar sua dimensão olvidada, e retornar transfigurado para a superfície, revitalizada por ambivalente luz obscura. O sonho e o amor se apresentam ali como vias de unificação de polaridades, onde a vida consciente e a inconsciente não mais sejam divorciadas, e engendrem conjuntamente um novo sujeito inteiro, dotado de vida exterior e interior harmonizadas.

Vida

Embora Álvares de Azevedo costume ser lembrado pelo desejo de morrer, tema cultivado em muitos de seus versos mais famosos, o vocábulo “vida” e suas variantes estruturam os versos do poema “Anima mea”, presente na primeira parte de *Lira dos vinte anos*. Conforme afirmado na abertura do presente capítulo, em muitos dos poemas dessa parte do livro de Azevedo, o sujeito poético busca superar a condição moribunda e desvitalizada vigente, na tentativa de recriar uma nova unidade, por meio da qual sujeito e mundo possam renascer mutuamente.

Já na epígrafe do poema “Anima mea”, extraída do drama *Henrique VI*, de William Shakespeare, “a vida é bela e doce e amável”, desde que conduzida segundo um ritmo harmonizado aos ciclos vitais. O tranquilo “leito/Do pastor do rebanho vagaroso”

¹⁴ O segundo capítulo desta tese retoma essas questões.

se aproxima mais desse ideal que “as sedas do lençol noturno” do “pálido rei”, insone em meio a suas preocupações, decorrentes da vida em sociedade e das lutas pelo poder.¹⁵

Na terceira estrofe de “Anima mea”, o sujeito poético alvaresiano parece, no entanto, se recusar a viver, na medida em que o chamado à “vida” lhe rouba “das ilusões que o acalentam”. Contrapõe-se ali o “mole dormir” — livre domínio dos “sonhos de mancebo” — a um viver identificado às agruras e limitações da existência objetiva e cotidiana, contrárias à plenitude ideal do sonhar. O sonho se apresenta, em “Anima mea”, como interrupção ou livramento desejado, embora momentâneo, de uma “vida” que, sozinha, é insuportável; uma oportunidade regeneradora na qual se pode, ao menos, durante “Um momento (...), sonhar um pouco!”:

É doce então das folhas no silêncio
Penetrar o mistério da floresta,
Ou reclinado à sombra da mangueira
Um momento dormir, sonhar um pouco!
Ninguém que turve os sonhos de mancebo,
Ninguém que o indolente adormecido
Roube das ilusões que o acalentam
E do mole dormir o chame à vida!

(AZEVEDO, 2002, estrofe 03, p.93).

A musa do poeta, denominada Ilná, é o “anjo de amor” que o salva da dor de existir, exilado apenas na vida diurna. É curioso notar que, embora ela esteja presente na cena, o sujeito deseja “sentir os túmidos suspiros, / No teu seio arquejar, morrer nos lábios/ E no sono teu braço me enlaçando!” (idem, p.94) por via indireta, isto é, “no sono”. Somente dormindo, “No regaço da bela natureza”, é que “tua vida límpida e pura correrá na sombra, / Como gota de mel em cálix branco/Da flor das selvas que ninguém respira”. A expectativa de uma vida mais plena é projetada para um tempo vindouro, sugerido pelo verbo “correr” conjugado no futuro do presente do modo indicativo. É “na sombra” agradável dos sonhos compartilhados com a amada, que o poeta encontra beleza no viver: “Eu sinto a **vida** bela em teu regaço”, pois ali “ainda os sonhos meus **vivem** contigo!” (grifos meus).

Na estrofe final, o poeta repete uma vaga profecia sobre um despertar futuro, quando “nos meus sonhos/Minh’alma acordará”, fundindo então vigília e contínuo

¹⁵ A epígrafe em questão diz o seguinte: “E como a vida é bela e doce e amável!/ Não presta o espinhal a sombra ao leito/Do pastor do rebanho vagaroso,/Melhor que as sedas do lençol noturno/ Onde o pálido rei dormir não pode?” (Shakespeare, *Henr. VI*, 3ª parte), cf. AZEVEDO, 2002, p.93.

sonhar. O sujeito afirma ter se nutrido dos “ais ardentes” e dos “alentos”, que fizeram “Este meu peito remoçar um pouco!”. A fim de consumir essa regeneração, ele pede mais um beijo revitalizante à musa Ilná, “transbordando/ De mocidade e vida”:

Ouves, Ilná? meu violão palpita:
Quero lembrar um cântico de amores;
Fora doce ao poeta, ao teu amante
Nos ais ardentes das maviosas fibras
Ouvir os teus alentos de mistura,
E as moles vibrações da cantilena
Este meu peito remoçar um pouco!
Virgem do meu amor, vem dar-me ainda
Um beijo – um beijo longo transbordando
De mocidade e vida, e nos meus sonhos
Minh'alma acordará — o sopro errante
Da alma da virgem tremerá meus seios
E a doce aspiração dos meus amores
No condão da harmonia há de embalar-se!

(AZEVEDO, 2002, estrofe 14, p.96).

É interessante notar a expectativa do sujeito poético de que “a alma da virgem” enamorada desempenhe um papel análogo ao da divindade criadora do mundo e dos seres no livro bíblico de Gênesis, uma vez que seu “sopro errante” “tremerá meus seios”, insuflando-lhe vida por meio de um bafejo animador, tal como o deus hebraico-cristão fizera com Adão¹⁶. O poeta anseia que o sopro da virgem se prolongue em “doce

¹⁶ Nos versos de “Itália”, há também uma correlação entre o ardor da paixão unitiva, um espaço onde se manifesta livremente a fantasia e a chance de revigorar a alma moribunda:

Lá na **terra da vida e dos amores**
Eu podia viver inda um momento;
Adormecer ao sol da primavera
Sobre o colo das virgens de Sorrento

(...)

Eu podia **na sombra dos amores**
Tremer num beijo o coração sedento;
Nos seios da donzela delirante
Eu podia viver inda um momento!

(...)

Oh! na terra da vida e dos amores
Eu podia sonhar inda um momento,
Nos seios da donzela delirante
Apertar o meu peito macilento!

(AZEVEDO, 2002, p.79-81, grifos meus).

aspiração dos meus amores” que, segundo ele crê, “há de embalar-se” enfim em futuro “condão da harmonia”.

É curioso observar o fato de que a doce sombra dos sonhos não se amplifica em cenário noturno em “Anima mea”, tal como ocorre em muitos dos poemas líricos de *Lira dos vinte anos*, iluminados por lua pálida e lâmpada sombria. O sujeito poético se mostra interessado aqui em explorar e prolongar os vestígios das sombras oníricas, escondidos no ápice do dia e da rotina, sob os raios estivais excessivamente claros de um sol dorido e afanoso. É abaixo das sombras cheirosas das árvores que o sujeito tenta sonhar durante a sesta, trazendo a vida subjetiva para os domínios da vida objetiva. Na primeira estrofe do poema “Anima mea”, “os raios d’ouro, cintilando vivo”, emanados no “verão saudoso”, são refrigerados ao gotejarem “Como chuva encantada”, quando se filtram e se misturam às sombras das “folhas do arvoredado recendente”. Eles deixam de secar e exaurir os seres, para fertilizar a terra e os sonhos do sujeito, acolhido à sua meia sombra.

As ideias expostas no poema “Anima mea” entram em consonância com a crença romântica na faculdade da imaginação como via aglutinadora dos contrários por excelência, entendida enquanto confluência ou casamento das atividades consciente e inconsciente, espécie de sonhar acordado que possibilita **saber** mais uma vez as “harmonias/ Que a noite ensina ao violão saudoso/E que a lua do mar influi na mente” (AZEVEDO, 2002, p.95).

Esse resgate do lado esquecido, oculto, obscuro da constituição humana, alinha-se à ambição romântica de reconstituir a unidade do ser humano, tornado mais uma vez inteiro, ainda que, no estado atual de coisas, esse avanço até a completude possa ser realizado apenas “um pouco”. Um mínimo movimento, um quase imperceptível suspiro supera a inércia e a morte, remoçando, ainda que não completamente, o peito moribundo do poeta. Cilaine Alves sintetiza essas questões da seguinte maneira:

No poema *Anima mea*, o sujeito lírico almeja alcançar um estado favorável à **conquista da impossível unidade de sua alma**. Num descanso contemplativo, exalta a plena cessação das atividades físicas e sensoriais como um ideal de vida do poeta, enquanto representa os elementos naturais com análoga força distencional. A produção de uma analogia entre a mórbida quietude do sujeito e de sua amada com o sossego despertado pela natureza é condição essencial à apreensão da ideia poética: “Ah! vem minha Ilná: **sei harmonias/ Que a noite ensina ao violão saudoso/ E que a lua do mar influi na mente**”. O sujeito lírico pressupõe que a quietude silenciosa da tarde e o repouso do gênio, sua distensão muscular que assim **comunga com o cosmos**, favorecerão o **domínio dos “mistérios da floresta”** e, assim, **facultarão o acesso ao conhecimento de si e do mundo**. De posse dele, o poeta pode **equiparar-se ao criador do Universo, apreender, quem sabe, o fiat lux e gestar a arte**.

Durante a sesta, o sujeito poético em “Anima mea” insiste continuamente para que a amada durma junto dele, ao som da cantilena de um sabiá sombrio. Como Albert Béguin salienta, o sonho não é entendido no romantismo como pura irrupção irracional, mas como estado intervalar e impreciso, do qual se pode lembrar parcialmente, em um misto de memória racional e esquecimento inconsciente (BÉGUIN, 1991, p.109). Sendo ao mesmo tempo via de realização direta dos desejos e lugar da perda de controle racional, ele possui semelhanças com o transe, por lhe ser possível *transitar* com estranha liberdade entre domínios que estão separados pela consciência em vigília, mas que se reencontram combinados e reaproximados na experiência onírica, que opera por condensação.

De forma similar, é possível vivenciar a experiência poética, um paradoxal sonhar acordado, no qual, como no sonhar propriamente dito, é possível ao sujeito contemplar-se, distanciando e fora de si na medida em que se torna objeto de sua própria reflexão. Assim, as experiências mistas do sonho e da poesia abrem espaço para a irrupção do tempo subjetivo, que se reencontra novamente com a razão. Albert Béguin lembra que o racionalismo moderno se empenhou em acelerar o tempo objetivo, cronológico e progressivo, destituindo-o das pausas e alternâncias vitais, condicionando os sujeitos à insônia produtiva e à rotina regulada e repetitiva de uma máquina, no exílio da superfície diurna da existência, sem poder ir e vir entre uma e outra dimensão.

A razão e o tempo objetivo decompõem e dispersam o ser e as suas faculdades, distanciando-o de suas bases vitais e originárias, de modo que o humano deslocado apenas nessa direção se desagrega em exaustão, enrijecimento e imobilidade do pensar e do sentir (BÉGUIN, 1991, p.184). Cada vez mais dividido, “L’être qui vit dans le temps ne trouve plus aucun centre autour duquel puisse s’organiser sa propre unité” [O ser que vive no tempo não encontra mais nenhum centro em torno do qual possa organizar sua própria unidade], cf. BÉGUIN, *op. cit.*, p.479.

O tempo subjetivo, por outro lado, reaglutina a divisão temporal, de modo que a rememoração suprime o tempo, por justapor o passado no presente, tornados simultâneos. De modo semelhante, o sonho é um deslocamento para fora do tempo objetivo (BÉGUIN, 1991, p.151), lhe sendo atribuído, desde a antiguidade, o poder de revelar profecias, por sua capacidade de intuir o futuro no momento presente, tornados misteriosamente fundidos. Em outras palavras, a ação do tempo subjetivo reordena, redistribui e rearticula

temporalidades e espaços distantes segundo uma nova ordem, por condensar e alterar o encadeamento temporal cronológico, que fragmenta o ser e a realidade em instantes.

Albert Béguin identifica a transfiguradora luz onírica com a quase onipresente luz da lua no romantismo. Lâmpada sombria, farol na escuridão inconsciente, tal como as luzes cambiantes do crepúsculo, esta última redesenha o contorno das figuras e as faz escapar de suas conhecidas delimitações diurnas, tornadas fluidas na imprecisa ambiência lunar:

La lumière mystique de la lune n'est pas simplement favorable à une douce rêverie: elle permet aux choses de sortir de leur coutumière ordonnance, de se regrouper selon un ordre plus poétique, c'est-à-dire selon une liberté qui répond à la liberté de l'esprit humain. L'univers remonte à ses origines, avant la fixation des formes et des espèces, regagne indétermination où tout encore est à l'état de premier devenir.

[A luz mística da lua não é somente favorável a um doce devaneio: ela permite às coisas saírem de sua ordenação costumeira, se reagruparem segundo uma ordem mais poética, isto é, segundo uma liberdade que corresponde a uma liberdade do espírito humano. O universo remonta às suas origens, antes da fixação das formas e espécies, readquire indeterminação onde tudo ainda está no estado de vir a ser].

(cf. BÉGUIN, 1991, p.259).

Para Albert Béguin, a arte desempenha função equivalente à da luz transfiguradora da lua, devido a capacidade de ambas incidirem sobre o mundo com seu paradoxal “clarão inabitual” (idem, p.48), responsável por renovar a percepção da realidade aos olhos de seu contemplador, que sente aquilo que lhe é familiar tornado repentinamente fresco e estrangeiro. Por conjugar polaridades extremas em uma unidade e possibilitar uma mudança na percepção da realidade, a poesia é considerada “instrument de réconciliation magique, de transfiguration réelle du monde” [instrumento de reconciliação mágica, de transfiguração real do mundo] (cf. BÉGUIN, p.261).

Devido a sua competência de aglutinar, unir, ligar, dão conexão àquilo que é vário, os românticos tendem a associar a poesia ao amor, sentimento que movimenta a alma do mundo em um eterno recriar, produzido pela aproximação das polaridades contrárias, cujo contato violento gera energia. É nesse sentido que a noção de amor costuma vir acompanhada de vocábulos extraídos dos campos das ciências modernas e antigas, tais como “atração”, “magnetismo”, “gravidade”, “simpatia”, designadores dos movimentos de convergência para um mesmo centro articulador de necessidade e liberdade.

Como a magia, o amor é desejo transfigurador do real, (BÉGUIN, 1991, p.271), produtor de metamorfoses operadas pela aproximação e unificação daquilo que está disperso, vencendo a distância entre desejo e realização. Albert Béguin destaca a metáfora do casamento entre luz e sombra, dia e noite (idem, p.116) —, correspondentes aos hemisférios de consciência e inconsciência do sujeito —, concebido como união geradora de uma iluminação desconhecida, (idem, p.261). Esse novo casamento visa reconciliar o “divórcio” entre a vida interior do sujeito e o mundo visível (idem, p.332). O efeito de beleza, alcançado nas obras de arte, atesta a realização da síntese harmônica entre os planos de dentro e fora do objeto artístico (idem, p.305), derivado da combinação dinâmica de liberdade e necessidade, infinitude e limitação.

Poesia, mito, magia se assemelham ao amor por possibilitarem a libertação do estado de “consciência separada” no sujeito, que pode retornar mais uma vez ao todo (idem, p.185). O amor transforma o mundo como a magia, orientados pelo impulso de vencer a distância entre a vontade do sujeito e a realidade. A crença romântica na “reconciliação no amor” (idem, p.160) se baseia na ideia de que se produz individuação e religação da parte criada em relação a um todo. Por promover a “libertação da consciência separada”, ao amor é creditada uma função redentora, pois ele realiza a “salvação” do sujeito e das coisas, que se reintegram ao todo, escapando assim do isolamento contemporâneo.

A atração do amor conduz o sujeito por caminhos desconhecidos em busca da unidade perdida. Nas trevas dissolventes do sono revitalizador embrionário, o eu interior acolhe amorosamente o eu exterior (idem, p.330). O coração restaura a unidade interna e externa do sujeito, seja em relação a si próprio como também perante ao mundo circundante, dissolvendo-os na Noite interna, onde não há existência separada (idem, p.220).

Similar ao amor e ao sonho aglutinadores, a imaginação (em alemão, *Ein+bildungs+kraft*, ou seja, “força da formação em um”), tem vocação coesiva, unificadora, pois plasma na obra de arte uma unidade a partir do múltiplo, e conjuga polaridades contrárias, operadas pela atividade unificadora de uma individualidade. Assentada sobre um centro interior, a imaginação opera passagens e comunicações entre o informe e a forma, a destruição e a recriação. Nas palavras de Schelling:

Por meio da arte, a criação divina é exposta objetivamente, pois se baseia na mesma formação-em-um da idealidade infinita no real, na qual também aquela se baseia. A palavra alemã *Einbildungskraft*,

que é de um acerto notável, significa propriamente a força da *formação-em-um*, na qual de fato se baseia toda criação. Ela é a força por meio da qual um ideal é ao mesmo tempo também um real, a alma é corpo, ela é a força da individuação, que é a força propriamente criadora.

(Cf. SCHELLING, 2010, p.48-49).

Centro interior: gerado e gerador

Em “Discurso sobre a mitologia”, ensaio de autoria de Friedrich Schlegel, a personagem Ludovico¹⁷ afirma que, atualmente, a humanidade esgotada chega a um extremo, em que “deve perecer ou rejuvenescer” (cf. SCHLEGEL, 2016, p.516) para que supere esse estado moribundo, e renasça para uma unidade superior. Apostando na última possibilidade, ele aponta como, nessa “época de rejuvenescimento” futuro, “A Antiguidade encanecida tornar-se-á viva de novo”, mediante a criação de uma “nova mitologia”, por meio da qual se espera, mais uma vez, “dar nova vida a essas figuras esplêndidas da Antiguidade” (idem, p.520).

Para tanto, a mitologia dos antigos, sustenta Ludovico, deve ser mesclada com o misticismo cristão de Espinosa e a física moderna, situados numa polaridade oposta ao mito, para que seja engendrada uma nova unidade recombinação de ambas, na qual “tudo parecer-lhe-á em novo esplendor e vida”. Não somente a antiguidade greco-romana, mas “outras mitologias precisam ser novamente despertadas”, em especial as orientais, para “acelerar o nascimento da nova mitologia”, concebida como síntese de polaridades ainda distanciadas.

Como se percebe, nos trechos selecionados acima, observa-se uma insistência no vocábulo “vida”, condição gerada por meio da reaproximação dos “polos da humanidade”, alusivos à unidade original perdida e a uma nova unidade futura reelaborada. Por isso, no projeto de rejuvenescimento da humanidade cansada, torna-se necessário “saber e reconhecer a ação dos primeiros homens, assim como o caráter da idade de ouro que ainda virá” (idem, p.522). Em outras palavras, o gênio ata origem e fim com sua visão sintética, abarcadora de um conjunto retrospectivo e prospectivo, entendido enquanto totalidade reveladora do “grande processo de rejuvenescimento

¹⁷ Em *O dialeto dos fragmentos*, Márcio Suzuki aponta que Schlegel dramatiza as ideias desenvolvidas na *Filosofia da Arte*, composta por Schelling, na boca da personagem Ludovico (cf. SUZUKI, 1997, p.198).

universal”, que lhe permite “compreender a época” atual, como uma transição transformadora entre aquelas duas outras eras.

A “nova mitologia” a ser construída se desloca das origens cosmogônicas para um devir, no qual a humanidade alcançará mais uma vez um novo acabamento e a unidade recriados. Ludovico salienta que essa mitologia construída pelo artifício humano reencontrará a natureza da qual se distanciou. Esta última deixa de ser ponto de partida para se converter em ponto de chegada. Por isso, a humanidade percorre um caminho oposto ao da formação da antiga mitologia. A mitologia moderna deve se formar a partir da particularidade, da fragmentação, da abstração e do isolamento¹⁸, para buscar a polaridade pautada pela universalidade, unidade, corporificação e relação das partes com uma totalidade, reconstruída de maneira inédita. Em suma, é necessário que o espírito moderno se exteriorize e harmonize as polaridades interna e externa.

Ludovico resume, então, a tentativa contemporânea de reencontro de um centro¹⁹, para o qual a multiplicidade das coisas dissociadas possa convergir. Segundo ele, “falta um centro a nossa poesia, como a mitologia o foi para os antigos”; “nós não temos uma mitologia. Mas, acrescento, estamos bem próximos de ter uma, ou melhor, é chegado o momento de cooperar seriamente para produzi-la”. A mitologia sintetiza representações no “modo sensível-espiritual” (idem, p.519), permitindo à época abstratizante atual alcançar um “novo realismo igualmente ilimitado” (idem, p.517)²⁰, na medida em que as polaridades do finito e do infinito, a exterioridade e a interioridade, voltam a se interpenetrar dinamicamente, de modo orgânico, tal qual na natureza e na mitologia, onde “tudo é relação e metamorfose” (idem, p.519).

Por isso, Ludovico julga que a poesia é inseparável da mitologia. A primeira se constrói com base numa necessária harmonia do ideal com o real, ou em outras palavras, de um ideal que necessariamente deve ser realizado; de um espírito exteriorizado, corporificado em palavra (idem, p.517). Por sua capacidade de conciliar polaridades contrárias em uma unidade, a poesia permite fazer a passagem da razão para o caos e sua viva confusão, e vice-versa, podendo então “suprimir o curso e as leis da razão razoavelmente pensante e nos colocar de novo na bela confusão da fantasia, no caos

¹⁸ “A nova mitologia (...) tem de ser formada e extraída da mais funda profundidade do espírito” (cf. SCHLEGEL, 2016, p.514)

¹⁹ “a humanidade lutando com todas as suas forças para encontrar seu centro” (SCHLEGEL, 2016, p.516).

²⁰ Por conjugar a variedade na unidade, particularidade e absolutez, a poesia gera o efeito de “real absoluto” (BÉGUIN, 1991, p.277), e assemelha-se então à vida.

original da natureza humana, para a qual não conheço até agora símbolo mais belo do que a turba confusa dos deuses antigos” (idem, p.520).

A necessidade de formação de um novo mundo é sugerida quando Ludovico afirma que aos poetas modernos “lhes faltava um apoio firme para atuar, um solo materno, um céu, um ar vital” (idem, p.514), de modo que “o poeta moderno tem de elaborar e tirar [isso] de seu interior”, sozinho, “como uma nova criação desde o princípio, a partir do nada”.

Na modernidade, “novos deuses”, tais como Dante, Cervantes e Shakespeare, se esforçam em dar determinação a um círculo mitológico, formando uma “mitologia pessoal” (idem, p.527) ou pelo menos uma “mitologia indireta” (idem, p.519), brotada a partir da “mais íntima profundidade do espírito” (idem, p.515). A imaginação do artista se empenha em vencer o isolamento, desfavorável à necessária passagem e articulação do particular com o Todo, fundamento da mitologia. A partir de si mesmo, o gênio moderno procura formular uma pequena totalidade, um mundo à parte, dotado de “viva coesão interna” (idem, p.521).

Ludovico se vale das metáforas da “centelha do entusiasmo” e da respiração para afirmar a capacidade de o artista em determinar a própria individualidade, isto é, formular-se como uma “unidade indivisível”, ao dotar um corpo vazio de uma alma, que lhe dá unidade e movimento. Nessa junção de exterioridade e interioridade, acontece o fenômeno da vida. Por isso, não se deve dissociar “o corpo exterior e visível” de uma “alma” na poesia: “se a alma se apaga, [resta] apenas o cadáver da poesia” (idem, p.518). Ludovico insiste que ela não pode ser produzida apenas por “formas artificiais”, sem contar também com “verdadeira alma, a centelha do entusiasmo que inflama toda poesia”.

O “suave reflexo da divindade no homem” fica patente em sua capacidade de “transfiguração de fantasia e de amor”, isto é, em conciliar metamorfose e coesão na unidade da “obra simples (...) [que] respira, em serena grandeza, o espírito do amor original”. Aplicada ao artifício e à exterioridade, “aquela centelha do entusiasmo faísca nas obras, uma nova manifestação surge diante de nós, plena de vida e de bela glória, de luz e de amor”.

Em sua *Filosofia da arte*, Friedrich Schelling indica que o processo de criação romântica deve ser entendido nos termos de uma “geração”. Se a divindade hebraico-cristã cria a partir do nada, Zeus refunda o mundo quando conquista o poder de seu pai Cronos, e engendra novamente aquilo que já era formado na era anterior. O antigo se reconfigura por meio e em relação ao novo centro, *organon* fundamentado na criatura

transfigurada também em criadora. Em outras palavras, Zeus se torna “ponto de indiferença absoluto” (SCHELLING, 2010, p.65), grau zero engendrado pelo filho tornado pai daquilo que veio antes e depois dele.

É por isso que Schelling compara a “relação de geração” a uma teogonia transcendental, em que os deuses geram uns aos outros, permitindo a seu engendrador iniciar o curso do tempo novamente, à maneira das ideias, que podem desdobrar-se infinita e livremente umas das outras, em cadeias brotadas na mente do sujeito. A noção de geração articula dependência em relação ao gerador, mas também garante a absolutez do elemento dependente criado, tornado ao mesmo tempo um organismo autônomo e vivo em relação àquele. Por isso, a noção de geração se aproxima daquela de mitologia, por propiciar uma existência independente e objetiva às particularidades, mas que são necessariamente entrelaçadas e correspondentes a uma totalidade (cf. SCHELLING, 2010, p.67-68). O sujeito gerador articula uma viva unidade entre liberdade e necessidade, infinitude e limitação.

Em diálogo com a *Filosofia da Arte* de Schelling, no “Discurso sobre a mitologia” de Friedrich Schlegel, é exposta uma correlação entre os “Mistérios de Elêusis” e uma “melhor apresentação do realismo (...) mais selvagem e furiosa”, isto é, caótica, viva. Respondendo a Ludovico[Schelling], a personagem Lotário [Novalis] afirma ali que “Foi somente seguindo os traços dos Mistérios que aprendi a entender o sentido dos deuses antigos”, ou seja, como as noções de geração e teogonia levam à formação de uma nova mitologia e de um realismo superior, no qual o infinito se entrelaça mais uma vez ao real.

Nessa direção, Lotário cita um “fragmento órfico que começa com a bissexualidade de Zeus” (cf. SCHLEGEL, 20016, p.525-526), remetendo a trechos da *Filosofia da arte* de Schelling, nos quais o filósofo lembra que o pai dos deuses engendrou sozinho Atena (SCHELLING, 2010, p.63) e indiretamente refecundou o antigo Eros primordial, transfigurado no menino Cupido, tornado por sua vez seu neto (idem, p.57-58). Reverbera então a vocação iniciática dos mistérios eleusinos e órficos, ritos simbólicos de morte e renascimento transfiguradores do ser e de sua realidade²¹.

Na metáfora da bissexualidade autogeradora de Zeus explica-se a visão de Ludovico, de que o Espírito determina a si próprio, podendo sair e retornar a si mesmo

²¹ Vale lembrar que a lira, mencionada no título do livro mais famosos de Álvares de Azevedo, é o emblema maior de Orfeu, vate que desce às profundezas para resgatar sua metade perdida e volta transformado à superfície do mundo, conforme já mencionado mais acima.

em eterna alternância. Do reconhecimento desse movimento, resulta uma “nova vida reduplicada” (SCHLEGEL, 2006, p.516-517).

Transformar a vida em mito pressupõe dar acabamento e completude a ela. Quando tudo se entrelaça e corresponde, se torna possível inventar, assim, um destino que se consuma, um círculo que se fecha e recomeça.

No poema “Anima mea”, a paradoxal tentativa de *reanimação* do conceito de *anima* implica a reconstrução das noções de cosmo e alma, ou seja, de uma totalidade e unidade vindouras. Na tentativa de recriação de uma nova unidade, articuladora das partes dissociadas do todo, Albert Béguin afirma que o sujeito fragmentado e isolado do romantismo procura ressuscitar o conceito de alma (“cette résurrection de l’âme que tenteront les romantiques”[essa ressurreição da alma que tentarão os românticos], cf. BÉGUIN, 1991, p.11), recuperado do neoplatonismo renascentista²².

A partir dele, se fundamenta a noção de “alma do mundo” (*anima mundi*), princípio dinâmico e coesivo, que dá sentido ao todo, concebido enquanto cosmo. Nessa concepção de realidade, ciências, artes e religião²³ convivem conjugadas pelo mito da unidade universal. Todavia, como já se pontuou, para os românticos a instauração de uma harmonia fundamental não é ponto de partida para a ordenação do real, mas a sua meta derradeira e imprevisível.

A noção de *anima* designa ao mesmo tempo a “alma”, ideia que dá unidade ao ser e ao mundo, como também o “ânimo”, “princípio vital” gerador de movimento para o universo, impelido segundo o jogo de expansão e contração que se desdobra nas constantes metamorfoses, que o levam a renascer sempre a partir de si mesmo:

[...] l’univers est un être vivant, pourvu d’une âme; une identité essentielle relie tous les êtres particuliers, qui ne sont que des émanations du Tout. Une relation d’universelle *sympathie* régit toutes les manifestations de la vie et explique la croyance de tous les penseurs de la Renaissance à la magie: aucun geste, aucun acte n’est isolé, ses répercussions efficaces s’étendent à la création entière, et l’opération magique atteint tout naturellement les choses ou les êtres les plus lointains.

[O universo é um ser vivo, possui uma alma; uma identidade essencial liga todos os seres particulares, que são apenas emanações do Todo. Uma relação de *simpatia* universal rege todas as manifestações da vida e explica a crença de todos os pensadores da Renascença na magia: nenhum gesto, nenhum ato é isolado, suas repercussões eficazes se estendem à toda criação, e a operação mágica atinge naturalmente todas as coisas e seres os mais distantes.]

²² Béguin intitula seu terceiro capítulo com o trocadilho “O renascimento renasce”, cf. BÉGUIN, 1991, p.67.

²³ A figura do alquimista da renascença é emblemática dessa articulação de saberes variados, na medida em que ele é, a um só tempo, cientista, mago, sacerdote.

Em uma realidade como é a moderna, na qual impera a sensação de dissociação, de falta de elo e continuidade entre as coisas, o modelo acima não está dado. Ele deve ser intuído de uma ordem secreta e invisível, pouco acessível ao sujeito moderno que se distanciou dela; ou ainda, tal modelo em questão será resultado de contínuas e inéditas reinvenções. Nesses casos, as faculdades de intuição e imaginação têm papel decisivo.

A ideia de um mundo ordenado enquanto totalidade, onde tudo se comunica e corresponde, costuma ser sugerida por meio das metáforas, recorrentes no século XIX, do concerto afinado ou do movimento harmônico das órbitas astrais. Prolongamento do sujeito, o mundo é concebido enquanto macrocosmo do primeiro. Já o ser humano é seu microcosmo correspondente, uma parte entendida como pequena totalidade, coerente em si mesma (cf. BÉGUIN, *op cit*, p.64).

Para os românticos, o sujeito moderno, sobretudo, se distanciou de seu centro de origem e do princípio vital ao longo da história, e por isso se desvitalizou. Em diálogo com essa visão, os sujeitos poéticos alvaresianos insistem na sensação de cansaço e na condição moribunda e isolada da realidade contemporânea, esvaziada de um sentido maior. A profusão do vocábulo “alma” na poética de Álvares de Azevedo remete a essa ordem de questões, e mostra uma oscilação consciente entre a ambição de se reinventar esse eixo unificador, e a negação da possibilidade de se “ressuscitar” e sustentar a noção de alma nos dias presentes, marcados pela sensação de violenta descontinuidade e pela incoerência de um mundo destituído de infinitude.

Movido pelo desejo de revitalização e unificação que orientam os projetos de rejuvenescimento românticos, no poema “Vida”, presente na primeira parte de *Lira dos vinte anos*, o sujeito poético crê que as palavras proferidas pelos lábios da amada têm o poder de “perfumar do peito/Minha pálida flor” (AZEVEDO, 2002, p.100). A amada escritora imaginada pelo poeta o vitaliza: “De tua letra nas queridas folhas/Eu sinto-me viver”. Por isso, ele deposita as “páginas do amor sobre meu peito”, confiante de que aquele verbo pode co-mover seu coração inerte, pois “Fazem-me estremecer!” quando sonha com a amada, “A alma que as inspirou, que lhes deu vida/ E o fogo da paixão”.

Na segunda parte do poema tratado, o sujeito poético sonha com “a vida em flor” “Recendente de amor”, que espera desfrutar um dia com sua companheira, conduzida por “este amor que sonhei, que só me alenta/ No teu colo infantil” (AZEVEDO, 2002, p.101). Surge nas terceira e quarta partes do poema em questão um cenário natural bastante

similar àquele descrito no poema “Anima mea”. Ali, o casal de amantes pode se amar com liberdade, com seus corpos diretamente deitados sobre a relva de um vale profundo. Distanciado dos condicionamentos sociais viciados e de seus hábitos automatizados, sob a lua difusa da lua, o sujeito poético só então tem a possibilidade de afirmar que

Bate a vida melhor dentro do peito

Do campo na tristeza
E o **aroma vital**, ali, do seio
Derrama a natureza:

E, aonde as flores do deserto dormem
Com mais viço e frescor,
Abre linda também a flor da vida
Da lua no palor.

(AZEVEDO, 2002, p.102. Grifos meus).

Dentro do peito do sujeito, “o aroma vital” insuflado pelo seio da natureza incide sobre o pulmão e o coração do poeta, confundidos enquanto emblemas da alma e do viver.

Albert Béguin lembra que o centro interior perseguido no romantismo se identifica com a noção de coração, entendido como centro de gravidade do ser humano, centro vivo e mais profundo da existência, responsável por conferir unidade entre corpo e espírito (BÉGUIN, 1991, p.124). Béguin chama essa noção romântica de doutrina do coração, elaborada no Idealismo Alemão como doutrina do *Gemüt*. A explanação de Maria Cristina dos Santos de Souza (2010) auxilia a compreensão do conceito de *Gemüt* e sua relação com as noções de coração, ânimo e alma no Idealismo Alemão:

[...] *Gemüt* não se reduz absolutamente ao coração, a um órgão representativo da afetividade humana. Seu alcance ultrapassa o domínio fisiológico ou psicológico do homem e remete, na verdade, à ontologia.

Em *Gemüt*, *Mut* significa coragem, ânimo e o prefixo ge- tem a função de reforçar e reunir o sentido da palavra a que ele se acopla. Buscando uma tradução próxima ao sentido romântico da palavra, poderíamos dizer que *Gemüt* consiste na “unidade do ânimo”, levando-se em conta que o ânimo, nesse caso, não se reduz a uma disposição humana. A vitalidade do mundo revela o ânimo como uma disposição da própria natureza, que emparelha forças e polos antagônicos imanentes, em sua dinâmica criadora. Assim, também no homem, cuja constituição reflete as contradições da própria natureza universal, os polos discordantes se emparelham desde a procriação até a criação da obra de arte. A poesia advém da dinâmica e da harmonização do *Gemüt*, fonte que ao mesmo tempo a anima e a unifica.

(cf. SOUZA, Maria Cristina dos Santos de ,2010, p.42-43).

Como as tentativas românticas de se criar um centro interior e uma nova mitologia, a doutrina do *Gemüt* é mobilizada na restauração de uma nova unidade do sujeito, que esteja em acordo consigo mesmo e com o universo ao redor, valendo-se da reabilitação das potências subjetivas do ser humano para tanto:

[...] o *Gemüt* consiste na restauração da unidade cosmológica perdida sob a forma de um acordo harmonioso. No homem o *Gemüt* consiste no foco de abertura ao fundo originário do cosmos, no que perfaz a unidade do ser do homem como reflexo da unidade universal. O *Gemüt* corresponde ao ultrapassamento do caos originário como fundamento da criação. Tanto a poética humana quanto a poética da natureza são possíveis pela força do *Gemüt*. Georges Gusdorf esclarece que para os românticos, no homem, o “*Gemüt* designa a faculdade de orientação ontológica, em oposição às potências racionais, que **permite ao homem a feliz reintegração ao seio de uma verdade não mais dissociante**, destruidora do humano, mais unitária, operadora da unidade (...)”

(cf. SOUZA, *op. cit.*, p.43-44, grifos meus).

Desalento em tempos galvânicos

Indo na direção contrária do que foi exposto acima, o poema “Desalento”, presente na primeira parte de *Lira dos vinte anos*, mostra descrédito, desde seu título, na possibilidade de o sujeito revitalizar-se por meio das relações amorosas, que lhe são, no fim das contas, fonte de sofrimento e dilaceração:

Feliz daquele que de um anjo as tranças
Não respirou sequer,
E não bebeu eflúvios descorando
Numa voz de mulher!

(AZEVEDO, 2002, p.89).

Pessimista, o sujeito aqui julga que o caminho inevitável dessas relações é resvalar “do sonho deleitoso/ A reais pesadelos”. Para ele, é “insano” quem “pediu frescor” “à viração” noturna, ao passo que é feliz aquele que “bebeu o orvalho santo/ Das perfumadas flores” “no colo ardente/Da huri dos amores”, mas que depois ficou sem ela, “Sem blasfemar das ilusões mais puras/ E sem rir-se de Deus!”. Verifica-se aqui a correlação alvaresiana entre descrença espiritual e impossibilidade de amar.²⁴ O sujeito poético de

²⁴Essa questão será detalhada logo adiante, neste capítulo.

“Desalento” afirma que os sofrimentos amorosos levaram à morte das esperanças que ele acalentava em seu coração, tornado cada vez mais destruído. Isolado, até mesmo a natureza é indiferente a seu suspirar de dor. Seu peito é agora um deserto vazio e infecundo:

Que me resta, meu Deus? aos meus suspiros
Nem geme a viração,
E dentro — no deserto de meu peito
Não dorme o coração!

(AZEVEDO, 2002, p.90)

Na primeira parte de “Hinos do profeta”, denominada “Um canto do século”, o sujeito poético também desmente a possibilidade de “alentar a esperança morta” (AZEVEDO, 2002, p.122) logo nos versos de abertura. Na estrofe seguinte, são desconstruídas as metáforas amorosas cultivadas na maioria dos poemas precedentes da primeira parte de *Lira dos vinte anos*: “Debalde! que exauriu-me o desalento:/ A flor que aos lábios meus um anjo dera/ Mirrou na solidão...”.

A “última corda” que o ata a um “hino de amor” desloca-se da figura feminina outrora amada²⁵ para “o amor de meu Deus!” (idem, p.123). Frustrado, arrependido, o sujeito poético renega a todas as outras alternativas de redenção e renascimento, buscadas na revolução política, na plenitude amorosa, em meio à vida natural, nas orgias, na imortalidade literária, e na devoção filial. A adoração ao amor profano recua ao domínio religioso tradicional:

²⁵ No poema “C”, a relação amorosa é investida de caráter sagrado:

Por incenso os teus perfumes,
Suspiros por oração,
E por lágrimas, somente
As lágrimas da paixão!

(...)

Sim — coroemos as noites
Da laranjeira coa flor;
Adormeçamos num templo,
Mas seja o **templo do amor**.

(AZEVEDO, 2002, p.103, grifos meus)

Em “Esperanças”, há construção similar: “Como nas folhas do missal no templo, / Os mistérios de Deus em ti contemplo/ E na tua alma os sinto” (idem, p.117). O sujeito poético afirma ter sacrificado seu futuro em troca do amor: “por sonhos do amor de uma donzela/Imolei meu porvir”.

E agora o único amor... o amor eterno
Que no fundo do peito aqui murmura
E acende os sonhos meus,
Que lança algum luar no meu inverno,
Que minha vida no penar apura,
É o amor de meu Deus!

(AZEVEDO, 2002, p.123)

Somente “no eflúvio desse amar imenso”, os “suspiros” parecem ser livres de dor, como também é “no vapor do consagrado incenso” que “as sombras da esperança redivivas” podem lhe beijar mais uma vez. Nas estrofes adiante, o sujeito poético enfatiza o fato de ter vivido solitário, apartado de qualquer laço amoroso ou coletivo, imerso em decepções políticas. Como onda que afoga e mata, o século sufoca a geração que acabava de acordar, oferecendo “Seiba mortal as flores que despontam/ Infecta em seu abrir” (AZEVEDO, 2002, p.125).

“Lágrimas de sangue”, segunda parte de “Hinos do profeta”, aprofunda a crise espiritual do poeta perante os novos mitos românticos, que pretendiam substituir a crença religiosa tradicional. O sujeito poético se mostra arrependido por renegar a Deus, após buscar redenção em mitos românticos substitutivos, como o amor, a revolução, a natureza, sugeridos em “Um canto do século”. Se na maioria dos poemas da primeira parte de *Lira dos vinte anos* o sujeito busca revitalização e renascimento para o coração cansado, em “Lágrimas e sangue” nada parece poder escapar e superar a morte: “Morrer! morrer! É a voz das sepulturas!” (idem, p.129). Negando o fogo revitalizador da paixão, resta a cinza fria e estéril diante de si:

Indolente Vestal, deixei no templo
A pira se apagar — na noite escura
O meu gênio descreu.
Voltei-me para a vida... só contemplo
A cinza da ilusão que ali murmura:
Morre! — tudo morreu!

(AZEVEDO, 2002, p.127).

Desiludido e solitário, o sujeito poético recua aos mitos bíblicos convencionais, esperando encontrar na divindade, e não mais na amada, “amor e luz infinda”, capazes de lhe assegurarem uma “aurora na minh’ alma”, renascida após a morte e o arrependimento: “Cinzas, cinzas... Meu Deus! só tu podias/ À alma que se perdeu bradar de novo:/ Ressurge-te ao amor”. Em estrofes seguintes, o sujeito poético lamenta a incapacidade de

amar uma figura feminina: “Oh! se eu pudesse amar!.... – É impossível!” (AZEVEDO, 2002, p.128). Por isso, ele redireciona seu desejo a Deus, empenhado em ser perdoado e salvar a alma:

Oh! se eu pudesse amar! Mas não: agora
Que a dor emurcheceu meus breves dias,
Quero na cruz sangrenta
Derramá-los na lágrima que implora,
Que mendiga perdão pela agonia
Da noite lutulenta!

(AZEVEDO, 2002, p.128).

A “lâmpada” do espírito do poeta-gênio “se apaga” em “fúnebre clarão” diante do “vento forte” que não a alimenta mais. No horizonte de morte, “ — A lua é descorada como um crânio, / Este sol não reluz”. O mundo lhe parece vazio e as expectativas de encontrar nova luz e ressurreição são deslocadas para a morte: “O sepulcro é o ventre onde se encarna/ Um verbo divinal que Deus perfilha/ E abisma no seu peito!” (idem, p.129).

O coração cansado, morto em vida, é inerte no peito do poeta. O sujeito poético, todavia, prevê um despertar futuro dos mortos, “Quando o trovão romper as sepulturas, /Os crânios confundidos acordando/No lodo tremerão” (idem, p.130). Em uma espécie de juízo final, sua alma se erguerá enfim ao trono da divindade, à maneira de uma “chama encarcerada”, expelida de um “vulcão”, “Entre nuvem ardente e trovejada”. Pensando nisso, ele tenta se reconciliar com Deus, assumindo para si o lugar de um Satã que se revoltou e rompeu com a autoridade divina, mas que, diferente daquele, clama agora por perdão e unidade, podendo regressar ao paraíso do qual se exilou.²⁶

O soneto “Pálida à luz da lâmpada sombria”, também integrante da primeira parte de *Lira dos vinte anos*, apresenta uma variação do cenário onírico similar ao da atmosfera cosmogônica dos primeiros versículos do livro bíblico de Gênesis. Em sua

²⁶ Em nota a “Hinos do profeta”, Péricles Eugênio da Silva Ramos cita uma outra nota de Jaci Monteiro, na qual lembra que as três partes desse poema parecem integrar uma série maior de sete noites, pelas quais o sujeito poético peregrinaria. Porém, ela não foi finalizada. A terceira parte, denominada “Tempestade”, é um fragmento inicial, e havia ainda o esboço de uma quarta “noite”, não publicada por conta de seu caráter muito embrionário (cf. SILVA, in: AZEVEDO, 2002, p.126). Ainda que não seja possível saber por quais desdobramentos o sujeito poético seguiria no conjunto das sete noites, é possível perceber uma oscilação na direção do eu arrependido, visto que na terceira parte, “A tempestade”, o coração morto volta a se agitar, revitalizado e audacioso perante a destruição dos raios plenos de energia, conforme mencionado na segunda parte deste capítulo.

ambiência aquática, enevoadá, confusa, a amada dorme embalsamada²⁷ à luz difusa da lua, no devaneio do poeta iluminado por lâmpada sombria, igualmente misturado à luz e escuridão. Aos poucos, a forma feminina vai ganhando contornos, movimento e concretude, de modo que a vívida impressão de autonomia, suscitada por esta criatura imaginada, parece escapar ao controle de seu evocador, que recua assustado diante da moça despertada. Espírito em vias de corporificação, ela ri, ameaçando dissipar as imprecisas “nuvens do amor”, nas quais ela “Era mais bela!”:

Alcides Villaça (1999) destaca o mal-estar do sujeito neste soneto, receoso diante da iminência de que o sonho se realize e se revele prosaico. Segundo o crítico, a imagem da mulher amada do passado é vivificada no presente por meio da memória e do desejo²⁸. Inicialmente, a passividade da bela adormecida deitada sobre um leito de flores sugere uma ambiência mórbida e etérea, na qual a corporeidade é atenuada, dissolvida junto às espumas do mar e à luz. Todavia, a imprecisão da descrição é substituída por um repentino detalhismo materializador de olhos e pálpebras abrindo, formas nuas, seio palpitando de vida. “O efeito é o de um transporte da visão lembrada para uma encarnação presente, para um corpo que agora assume completa autonomia diante do olhar entre desvanecido e perturbado do poeta” (VILLAÇA, 1999, p.31).

A impressão de “presença viva” dissolve o tempo pretérito do devaneio das estrofes iniciais, diante do imprevisto riso da amada despertada e ativa, que ri do sujeito idealista que a contempla. Villaça aponta que o riso da amada insinua uma crítica às convenções idealistas do romantismo, encarnadas pelo sujeito poético que recua perante a corporificação da imagem ideal.

O resultado dissonante alcançado pelo sujeito poético no soneto citado leva a pensar na profusão de projetos de realização de utopias revitalizadoras no romantismo, nos quais, entretanto, muitos de seus autores exploraram o tema da criação de uma obra ou criatura imperfeita, situada aquém das expectativas de seu criador secular. Esses autores se dedicaram continuamente a rasurar as metáforas do *fiat* criador e do bafejo

²⁷ Também na quarta estrofe de “Anima mea”, o sujeito poético afirma ser delicioso deslizar no “colo embalsamado” “da modorra”, isto é, mover-se levado pela vontade irresistível de dormir. A antiga técnica do embalsamento ou embalsamação, como se sabe, consiste na aromatização de cadáveres, revestidos com bálsamos a fim de impedir a sua decomposição. No caso do poema “Anima mea”, em um primeiro plano, a metáfora do colo embalsamado alude primeiro à ideia de um regaço perfumado. Mas em um nível mais profundo, fica a sugestão ao ofício sagrado, empregado em ritos fúnebres e de renascimento, destinado a prolongar e conservar a aparência de vida.

²⁸ No poema “Tarde de outono, observa-se a busca pelo efeito de revivescência e pelo elo existente entre temporalidades distanciadas por meio da memória: “**Pálidos sonhos do passado morto/É doce reviver mesmo chorando/A alma refaz-se pura. Um vento aéreo/ Parece que de amor nos vai roubando**” (AZEVEDO, 2002, p.109, grifos meus)

divino, insuflador de vida, em um contexto pautado pela crescente secularização e materialismo, expandidos pela ciência experimental e pela indústria, questões que os levaram a abordarem o fenômeno da possibilidade e da manutenção da vida, dissociado de uma perspectiva divina, natural e harmônica.

É importante pontuar que as metáforas cosmogônicas da centelha vital e do bafejo insuflador de alma e movimento ganham especial redimensionamento no contexto das experiências galvânicas contemporâneas aos românticos²⁹. No romance *Frankenstein; ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley (1818), são sintetizadas as especulações sobre as possibilidades de se recriar a vida a partir de um contexto de morte, ao se dominar o princípio vital por meio da eletricidade. Encena-se a famosa cena do cientista, a perscrutar com fascínio e receio os lábios e peito de sua criatura, na expectativa de que ela respire e se mova.³⁰

Mary Shelley, sintetiza o drama do criador secular, o Prometeu moderno que concebe e reordena a realidade por meio da imaginação e da técnica humanas. Ao dramatizar os dilemas éticos que envolvem os limites para a ambição — ou arrogância — da humanidade em desvendar e manipular o princípio vital e os segredos da natureza, Shelley funde a imagem do *fiat* hebraico-cristão com aquela da fagulha celeste, que Prometeu roubara de Zeus para animar o ser humano, modelado pelo titã que ensina a este último a civilização e a indústria. Como se sabe, no romantismo o relampejo caracteriza a imaginação sintética do gênio e sua capacidade de apreensão da totalidade em devir. Em uma época de mudanças rápidas e incertezas frente às inauditas possibilidades e fronteiras do conhecimento, repentinamente abertas e aceleradas pela humanidade, Mary Shelley sinaliza o entusiasmo e a desconfiança diante da fé secular na ciência, com suas capacidades de transformação e promessas de aperfeiçoamento da existência.

Em *Frankenstein*, o doutor homônimo tenta recriar vida a partir de pedaços de corpos mortos, recombinaos em um novo e mais poderoso ser, após contemplar e analisar os processos de decomposição da matéria, recapitulados na ordem inversa, de

²⁹ Um breve panorama do fascínio romântico para com as tentativas de ressurreição dos mortos expostos à centelha artificial da eletricidade galvânica, bem como seus debates éticos sobre os limites entre o humano e o divino, consultar WITKOWSKI, 2004, p.71-76.

³⁰ É interessante lembrar que enquanto Mary Shelley explora as fronteiras entre a vida e a morte segundo o tema do monstro galvânico, meio orgânico meio mecânico, seu colega John William Polidori opta pela exploração literária da figura do vampiro, ambíguo morto-vivo, cujo coração já não bate e a pele é destituída de calor. Condenado a sugar a vitalidade alheia, o vampiro não pode viver, morrer ou renascer. Ele existe em um tempo petrificado.

recomposição. No trecho citado abaixo aparecem, combinadas, a alusão à fagulha desencadeadora do princípio vital, a enigmática transição do estado de morte para a vida, metaforizada pelo brilho de uma “luz semiapagada”, e a gradativa movimentação da criatura construída, que abre os olhos e respira com dificuldade até se agitar com violência horripilante, desencadeada pela descarga elétrica de alta voltagem, nela aplicada pelo Prometeu moderno. No caso, Mary Shelley aponta para a exacerbação do desejo romântico por revitalizar e transformar o mundo, e para suas consequências imprevisíveis e talvez irresponsáveis, de modo que o sonho romântico pode se realizar na forma de pesadelo, monstruosidade e imperfeição:

[...] Com uma ansiedade que beirava a agonia, reuni perto de mim os instrumentos essenciais com os quais eu poderia **introduzir uma fagulha de existência na coisa sem vida** que jazia a meus pés. Já era uma da manhã: a chuva batucava sinistramente nas vidraças e minha vela tinha queimado quase até o fim quando, **sob o brilho daquela luz semiapagada, vi o olho opaco da criatura se abrir; sua respiração era pesada, e um movimento convulsivo agitou-lhe os membros.**

[SHELLEY, 2015, p.131, grifos meus]

Na narrativa de Mary Shelley, o prazer criativo de Dr. Frankenstein se transforma em agonia e tortura, aos quais ele afirma se sentir condenado. Seu entusiasmo se torna decepção, tédio e vazio: “Eu trabalhara duro por quase dois anos com o único propósito de incutir vida num corpo inanimado. (...) mas, agora que havia terminado, **a beleza de meu sonho desvanecia, e um horror e uma repulsa de tirar o fôlego invadiam-me o coração**” (SHELLEY, 2015, p.131-132, grifos meus). Dedicado a revitalizar matéria morta, o jovem cientista sente-se ironicamente esgotado e, não por acaso, sem fôlego. Ele acaba por encenar um *fiat* e bafejo divino às avessas, que lhe deixam desvitalizado e inerte. Frustrado, Victor Frankenstein procura dormir. Seu sonho se torna pesadelo, quando ele sonha matar a amada com um beijo. Esta se transfigura na mãe defunta, metáfora da morte da Natureza. Novamente, a “luz desmaiada” do luar lhe revela a sua criação secular, misto de cálculo e irracionalidade:

[...] Então, **à luz desmaiada** e amarelada da lua, a qual forçava passagem pelas frestas da veneziana, contemplei a criatura — o monstro miserável que eu criara. (...)

Ah! Nenhum mortal poderia suportar o horror daquele rosto. Uma múmia a que se devolvesse a vida não seria tão horrenda quanto aquele ser miserável. Eu o contemplara antes de concluí-lo; já era feio. Porém, quando aqueles músculos e juntas se tornaram capazes de movimento, transformou-se em algo que nem mesmo Dante conseguiria conceber.

O deslocamento e eleição do espaço subterrâneo como lugar originário do *fiat* se faz presente em narrativas oitocentistas protagonizadas por criadores seculares, a exemplo do Doutor Frankenstein ou do ficcionalizado cientista Thomas Edison, em *A Eva Futura*, obra do simbolista Villiers d'Isle-Adam. Os livros terceiro e nono desta última narrativa são intitulados, respectivamente, “O Éden sob a terra” e “... E fez-se a sombra”, reescrituras subjetivadas da cosmogonia tratada na abertura do livro bíblico de Gênesis, na medida em que o paraíso se afasta do céu para se aproximar das potências infernais e irracionais, que também participam da constituição da imaginação humana.

Se o verbo, a razão e a luz orientam a geração cósmica na Bíblia, as estéticas oitocentistas privilegiam a dimensão indizível e informe que fundamenta a psique humana, essa espécie de iceberg, parcialmente visível sob a superfície do fluxo aquático. Isso é especialmente reforçado em *A Eva Futura*, uma vez que o processo de construção de Hadaly, um fantasma elétrico encarnado, a Eva-androide do título, cujo nome significa “Ideal”³¹, é evocada dos sonhos contrariados de um amante num laboratório subterrâneo, justamente “Em uma noite de eclipse”.

O plano “baixo” aqui é abissal, invisível, não coincidindo com a superfície terrestre e a vida do cidadão burguês mediano, apegado ao ritmo regular e repetitivo. É o retorno ao reino das sombras, raízes, instintos, ao estranho e desconhecido que está situado fora do âmbito familiar. Nas entranhas de trevas e caos, o mundo moribundo é matéria-prima dissolvida, novamente moldada, energia renovada para a ressurreição e destruição contínuas de um mundo inerte e mecanizado.

No romantismo, o irrealizado e o realizado podem revelar no fim o mesmo gosto agro de imperfeição e monstrosidade. A materialização das abstrações e a realização de uma utopia que escapa ao controle se convertem nas tópicas românticas do sonho que mentiu, do desencanto do espírito, da profanação do Ideal, comuns a Álvares de Azevedo.

Perante a vida que se revela manifestação de horror e degradação, Cilaine Alves Cunha (2006) mostra que as personagens de *Noite na taverna* reagem a esse quadro angustiante quando cultivam o ideal da imobilidade tumular e marmórea de suas beldades. A estudiosa cita uma cena do conto “Claudius Hermann”, na qual uma duquesa é dopada

³¹ Vale lembrar que “Eva” quer dizer “vida”.

para se assemelhar a uma estátua de mármore incorruptível, mas “o arfar do peito, para o desapontamento do raptor, denuncia a vida” (CUNHA, 2006, p.186).

Ao analisar a relação da poética alvaresiana com o mito moderno de Don Juan, Tereza Cristina Mauro pontua que a descrença do sujeito se articula com a “anulação da capacidade de amar” (MAURO, 2015, p.108). Confundido com a figura do próprio Don Juan, o Byron descrito por Álvares de Azevedo —, Mauro salienta —, tem “peito de mármore”, tal como um túmulo, no ensaio alvaresiano intitulado “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset”. Em *Noite na taverna*, também incapaz de amar, Claudius Hermann não pode recuperar a unidade perdida por intermédio da união com o princípio feminino, corporificado pela amada e seu amor transcendente (idem, p.113). Em *O poema do frade*, por sua vez, Jônatas surge “Blasfemando do amor” e com “alma descrida” (idem, p.117).

No ensaio Jacques Rolla, Azevedo destaca a “viuvez de fé” do poeta suicida, que hesita³² diante das esperanças e sofre com as limitações materiais, impedido por isso de crer no amanhã e consumir o amor, mediante adesão a um recomeço de vida ao lado de Marion. Ao sugerir a condição viúva, a noção de crença ocupa sintaticamente os termos que deveriam indicar a ideia de amor, de modo que fé e paixão são justapostas. Caminho diferente tem poeta Aldo de George Sand, também analisado por Azevedo, que é de alguma forma salvo e acolhido pela fada de seus sonhos, pois “O amor é neles o princípio da vida” (AZEVEDO, 2000, p.674), como é também para o sujeito poético do poema “Na minha terra”, que afirma: “respiro o amor do céu” (AZEVEDO, 2002, p.77).

Em “Virgem morta”, por outro lado, o sujeito poético afirma que, com a morte precoce de sua noiva prometida, morreu também “o gênio do poeta, lira eólia/ Que tremia ao alento da donzela!” (idem, p.120). Metáforas de desalento, imobilidade e solidão, proliferam na poética alvaresiana as liras monocórdias, sem cordas, rotas, mudas —, emblemas da cessação das “vibrações doridas da lira interna”, alma e coração do poeta.

³² “E aquela fronte de cantor sob sua unção de poesia, no crestado daquela viuvez de fé, revivesce um acorde crente como língua de chama que ainda tremeleia em acervo calcinado de cinzas” (cf. AZEVEDO, 2000, p.693).

CAPÍTULO II

Nos confins da grande noite:

Álvares de Azevedo, profecia e escatologia do conhecimento no romantismo

[...] Nem sabes o que dizes. Sabes o que é essa palavra — morrer? É a dúvida que afana a existência: é a dúvida, o pressentimento que resfria a fronte do suicida, que lhe passa nos cabelos como um vento de inverno, e nos empalidece a cabeça como Hamlet! [...]

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*, 2006, p.152.

[...] Ter volvido e revolvido um livro a ponto de manchar-lhe e romper-lhe as folhas, e não entendê-lo! Eis o que é a filosofia do homem! Há cinco mil anos que ele se abisma em si, e pergunta-se quem é, donde veio, onde vai, e o que tem mais juízo é aquele que moribundo crê que ignora!

AZEVEDO, Álvares de. *Macário*, 2006, p.47.

Um sujeito limítrofe

No conjunto da produção literária de Álvares de Azevedo, é recorrente a exploração das noções de limiar e transição. O eu hesitante, em perpétua dúvida, hamletianamente oscila entre o ser e o não ser, entre a esperança de regeneração do coração morto em vida, de um lado, e o mergulho niilista, do outro. É recorrente em sua poética sobretudo a presença do adolescente errante³³ — mascarado em andarilho, peregrino, profeta —, que é infantil e senil ao mesmo tempo, imerso muitas vezes em crepúsculos cambiantes e nas incertezas da noite escura. Em *Macário*, o estudante-viajante homônimo concentra as esperanças do idealista Penseroso e o pessimismo sedutor de Satã:

Talvez seja a treva de meu corpo que me escureça minha alma. Talvez um anjo mau soprasse no meu espírito **as cinzas sufocadoras da dúvida**. Não sei. Se existe Deus, ele me perdoará se a minha alma era fraca, se na minha noite lutei em balde com o anjo como Jacó, e sucumbi. — Quem sabe? — eis tudo o que há no meu entendimento. **Às vezes creio, espero: ajoelho-me banhado de pranto, e oro; — outras vezes não creio, e sinto o mundo objetivo vazio como um túmulo.**

³³ Para mais detalhes sobre o emprego do foco narrativo do “cavaleiro errante” em Álvares de Azevedo, inspirado em heróis byronianos tais como Lara e Childe Harold, consultar ALVES, 1998, p.168-172.

Em tempos de dissolução de valores tradicionais e incertezas espirituais e sociais, o poeta formulador da binomia se posta no entre-lugar: “O gênio é como o Jano latino: tem duas faces”, afirma Azevedo na abertura de seu estudo literário dedicado ao poema *Jacques Rolla*, de Alfred de Musset (cf. AZEVEDO, 2000, p.678). Não é fortuita a sua evocação ao deus romano bifronte, que contempla ao mesmo tempo o passado e o futuro, o começo e o fim, e que é tido dentre os antigos romanos como sentinela dos portais, senhor das partidas e regressos, representado por vezes com uma das faces de velho e a outra de moço.³⁴ A capacidade de conjugar polaridades contrárias, tais como a inocência do infante e a descrença do ancião, é ressaltada por Azevedo a seguir no mesmo ensaio, nos comentários que ele tece às produções geniais de Goethe, Byron, Tom Moor e Musset. Ali, é interessante notar a sua comparação do conjunto da obra do autor de *Fausto* às “medalhas de Pompeia”, alusivas às duas faces da moeda, objeto do qual *Janus bifrons*, também chamado *Janus Gemini*, é o patrono, por ser considerado regente das trocas e da duplicidade.

Mais adiante, no mesmo texto tratado, ao definir a dualidade do “caráter de poeta”, caracterizador de Jacques Rolla e do gênio romântico em geral, Azevedo enfatiza nele “uma luta entre o corpo e a alma — entre a morte e a vida — entre o céu e a terra — entre as melodias de Ariel e o fel do Calibã perdido nos sonhos das noites de verão de Shakespeare” (idem, p.699). A personagem de Musset, conforme destaca Azevedo, atravessa uma noite extrema, decisiva, na qual ela vacila entre a resolução suicida e a incerta possibilidade de recomeçar a vida, no seio de uma paradoxal prostituta infantil. Defrontado subitamente com a esperança de amar, Rolla-Musset, tal como Byron e outros poetas da época, “hesita na descrença”, encenando a “luta da crença e do marasmo” (idem, p.700).

No estudo intitulado “A educação pela noite” (2011), Antonio Candido afirma que especialmente “*Noite na taverna* é uma pesquisa dessas fronteiras dúbias” (cf. p.19), radicalizadas na exploração de “uma espécie de experiência-limite”, desenvolvida segundo “uma pedagogia satânica visando desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo” (idem, p.21-22). Nos demais escritos alvaresianos é

³⁴ Tal representação bifronte, que justapõe velhice e juventude, pode ser observada por exemplo na estátua “Janus und Bellona”, esculpida por Johann Wilhelm Beyer (Viena, 1773-1880). Para um estudo detalhado do papel litúrgico desempenhando por essa divindade, na organização da vida romana antiga, consultar SCHILLING, Robert (1960).

também possível perceber essa atração romântica pela transgressão dos confins do ser humano, situado para além dos limites da racionalidade e do cotidiano. Tal como se pode observar no romantismo de modo mais geral, também na produção de Álvares de Azevedo ecoa repetidamente a exortação “Além, além!” (*Away, away!*), incitação ao espírito *Wanderlust* romântico a marchar adiante e infinitamente, penetrando as zonas mais sombrias da existência.

Atração pelo extremo

O gosto de Álvares de Azevedo pela exploração dos limites e eventuais elos ocultos existentes entre o ser e o não ser, entre a vida e a morte, entre o consciente e o inconsciente, tem realce na escolha estética por experiências extremas como a loucura e a morte. Esta última, considerada limite derradeiro da consciência humana, fronteira misteriosa, *terra ignota* não penetrada pela ciência oitocentista triunfante. Ela suscita a especulação infinita do poeta, que por vezes crê constatar nela a nadificação definitiva e o encerramento de todo movimento gerador, mas noutras vezes imagina descobrir ali a via desconhecida para novos mundos e inesperadas possibilidades.

Vagner Camilo (2011) chama a atenção para o fato de que, se o leitor aborda o conjunto da produção de Álvares de Azevedo, acaba por se deparar com uma estranha dissonância de tons, observados nos discursos confrontados às demais composições literárias alvaresianas. Nestes primeiros, proferidos pelo poeta a seus colegas do curso de Direito nos anos de 1849 e 1850, salta aos olhos um otimismo messiânico, ao passo que um pessimismo por vezes niilista se faz presente em produções literárias como *Noite na taverna*. De fato, nos discursos apresentados por Álvares de Azevedo, o poeta simula crer em uma curiosa profecia de regeneração da humanidade, renascida de suas ruínas, e que seria desencadeada pelos artistas e intelectuais da América —, isto é, do Novo Mundo, terra do poente situada no extremo ocidente, para onde converge a marcha da civilização iniciada nos território orientais do Levante solar.³⁵ Já em *Macário*, Vagner Camilo lembra, o poeta põe em dúvida essa crença, esvaziando-a a de qualquer sentido (cf. p.89).

³⁵ Ao longo de seus estudos literários e discursos acadêmicos, Álvares de Azevedo cita muitas vezes o historiador Edgar Quinet, leitor de Herder, bem como Ferdinand Denis, dentre outros pensadores, que discutem a possibilidade de renascimento da humanidade desvitalizada, sobretudo quando ela alcança o momento crítico, ao adentrar a grande noite contemporânea, tanto mais turbulenta conforme a marcha do espírito humano alcança o extremo ocidente e se afasta do Oriente, visto à época como berço da humanidade. Para mais informações, cf. QUINET, “De la renaissance orientale” (1841).

Na metade final de *O poema do frade*, o narrador alvaresiano desiludido com a vida contemporânea, repleta de *spleen* e solidão, encena o típico drama especulativo romântico diante da morte, sem saber se encontrará do outro lado dela o nada (o não ser) ou o renascimento de suas crenças transfiguradas. As estrofes abaixo, difusamente distribuídas nos três cantos finais de *O poema do frade*, sugerem a livre especulação do narrador acerca do mistério da morte, fronteira ainda impenetrável ao racionalismo moderno:

LXVIII

E quem sabe? é a dúvida do Hamleto
E o — ser e o não ser — que toma o passo:
O mundo é lodaçal, é leito infecto,
E a turba é sempre a que se riu do Tasso!
Mas o que é o morrer? e a sepultura
Que mistérios contém na noite escura?

(Canto Terceiro, 2002, p.336)

LXVI

E quem sabe? é dormir.... e tão somente
— É o sono que as pálpebras lhe chumba?
E ele não sente a lágrima demente
Que orvalha de saudade a fria tumba?
E se alma foge à podridão impura,
Nunca lhe vem gemer na sepultura?

(Canto Terceiro, p.340)

XXXII

Acorda-te, ó poeta macilento!
Acorda-te, meu peito, ao sentimento,
Revive as esperanças que nutrias,
Refresca a medo as pálpebras sombrias,
Bebe seiba de vida nesse vento,
E dorme como o sol entre harmonias!

XXXIII

Acorda-te, meu peito moribundo,
Às visões juvenis de um outro mundo!
Sonha! mas não blasfemes do destino
Quando amanhã topar o peregrino
Teu crânio lívido, amarelo, imundo...
Teu cadáver no lodo ressupino!

(Canto Quarto, p.349-350, grifos meus).

Em *O poema do frade*, o narrador divaga sobre o conceito de “alma”, empregando-a no lugar dos nomes próprios para se referir às personagens Consuelo e Jônatas no Canto Segundo, por exemplo. Nessa passagem, alusiva a uma cena de sexo, o narrador enfatiza naquela altura a crença no amor como um encontro de almas afins, capaz de insuflar

vitalidade em um mundo devastado. Vale lembrar que o narrador em questão é um ambíguo frade descrente: “Um frade! no convento envelheci-me” e “Quebrei os sonhos meus n’alma descrida” (cf. p.326). Ele afirma não saber qual é o destino da alma, caso ela seja eterna: pondera que a mesma poderia enfim se libertar do sofrimento terreno, após a morte. Ou então seria condenada a um sofrimento e solidão eternos ainda maiores. Por fim, ainda há a possibilidade de que ela seja reduzida à imobilidade definitiva do nada, possibilidade esta que ora atrai o frade incrédulo, ora lhe aterroriza. O advérbio “talvez” modula os caminhos tateantes de sua reflexão sem destino conhecido:

XXXIV

Se o nada não engole a criatura,
Se inda sente o *não ser* da sepultura,
Se além arqueja o desespero errante,
Se há uma eternidade delirante,
E dói sentir morder na carne impura
O verme da saudade devorante!

XXXV

Tarde! quando eu morrer, e desprezado
Ao corvo deem meu corpo desbotado
Derrama sobre mim teus mornos estos!
Talvez reviva o fogo do passado
Nas fibras rotas, nos infaustos restos
Do cadáver no campo abandonado!

.....

(Canto Quarto, p.350, grifo meu).

Tal como o hesitante Jacques Rolla, citado mais acima em sua noite decisiva, é perante o confronto com a morte que a vida pode ser ressignificada e redimensionada em *O poema do frade*. As cores incertas e cambiantes do crepúsculo ambíguo antecedem tanto a passagem do sujeito para uma longa noite de esquecimento como para a alvorada de uma nova vida:

XXXIII

Sentir que tudo em nós se gela e chora,
E o coração de lágrimas se vela!
E a **natureza além revive agora,**
E a existência por viver, mais bela
Novas delicias, novo amor revela
Do luzente porvir na roxa aurora!

(Canto Quinto, p.357, grifo meu).

XXXVII

É as crenças sentir uma per uma
Que se adormecem... e o batel da vida
No Oceano escuro cobre-se d'escuma

E se afunda no mar... e dolorida
A **alma** do marinheiro empalecida
Ao **arrebol da morte se perfuma!**

(Canto Quinto, p.358, grifos meus).

O poema do frade se encerra em aberto, com o narrador sinalizando uma esperança incerta de retorno à vida, assegurada pela crença na alma, elo misterioso a comunicar as polaridades do ser e do não ser, talvez capaz de escapar ao tempo-espaço. A repetição do advérbio “inda” reforça esse anseio de eterno movimento, engendrado pelo eu renascido em um devir, alcançado após uma travessia transformadora do além:

XLIX

Terra do amor! ó minha mãe! na vida
Se o fado me levar em magoa lenta —
Sempre nesta saudade esmorecida
Que de tristes lembranças se alimenta! —
Na morte a minha fronte macilenta,
Inda a ti **volverei** qual flor **à vida!**

L

Viverei do que foi — dos sonhos meus! —
Da seiba do passado hei de essa flor
Regar das quentes lágrimas do amor!
E quando a luz apague-se nos céus
E o frio coração à dor sucumba
Inda murmurarei — adeus! — **da tumba!**

(Canto Quinto, p.360-361, grifos meus).

É curioso notar que essa longa reflexão sobre a morte é desencadeada na metade de *O poema do frade* pelo cessar da fumaça oscilante de um charuto, apagado pela água fria das decepções. Até então, somente esse objeto podia fazer “a vida renascer noutra fumaça!”, ao cobrir o mundo esvaziado do frade incrédulo com um “véu transparente” de sonhos e ideal (cf. p.327). Nos três cantos derradeiros, a imobilidade dos cadáveres e a esterilidade da imaginação passa a assombrar o narrador. A inserção e a ampliação dessa discussão, próxima do *final* da narrativa, não se dá por acaso.

Epopeia escatológica: escatologia do saber, escatologia do ser

Georges Gusdorf (2011) aponta a tendência romântica à livre especulação metafísica quanto aos limites do ser e do não ser, em uma época na qual o sujeito se vê repentinamente lançado a um mundo arruinado, sem saber por que está aqui, de onde veio

e para onde vai. Esse tipo de meditação é central em obras célebres do período, a exemplo de um conjunto de “divinas epopeias” modernas tais como *A queda de um anjo* (1838) e *Visões* (1853), de Alphonse de Lamartine, *O fim de Satã* (1886), composição póstuma de Victor Hugo, ou ainda os variados escritos de William Blake, formulados na transição dos séculos XVIII e XIX. Embora desfrutassem de popularidade no romantismo, obras assim se tornaram estranhas e praticamente ilegíveis para um leitor não especializado no estudo dessa estética hoje em dia (cf. GUSDORF, *op. cit.*, p.825).

Dedicado a discutir os fundamentos do saber romântico, o filósofo francês citado sustenta que o romantismo marca o retorno da escatologia, por encontrar nela a possibilidade de projetar a consumação das esperanças humanas em um “além” mais desejável, capaz de ultrapassar a sensação de insuficiência e mesquinharia da vida e do pensamento contemporâneos. Um além que pode ser metafísico ou terreno, encarnado no céu ou nas promessas de messianismo social e seus projetos de alteração do futuro humano. Nem a religião ou a ciência moderna, tomados isoladamente, satisfazem a exigência espiritual do sujeito romântico, empenhado em exigir sempre a contraparte de uma e outra.

A perspectiva escatológica romântica da realização em devir, inspirada especialmente pela escatologia cristã, incita à busca epistemológica pelo que está situado fora, ausente, e deve ser consumado com uma “morte” simbólica, transformadora — apocalíptica — do estado de coisas vigente, renascido como um paraíso finalmente reencontrado (GUSDORF, *op. cit.*, p.824). Etimologicamente, a palavra grega *éschatos* designa aquilo que é último, extremo, ao passo que *lógos* aponta para um saber. A escatologia é, portanto, um estudo das coisas derradeiras (cf. NASCENTES, 1955,185), alusivas ao destino final do sujeito e do mundo, identificado a um confim onde se espera encontrar o segredo da existência.

Na busca por esse ponto extremo, Gusdorf destaca a decisiva transposição secularizante da noção religiosa de escatologia do romantismo. Trata-se de um desenvolvimento da tese do sobrenaturalismo naturalizado de Meyer Howard Abrams, em *Natural supernaturalism* (1973). Nesse sentido, Gusdorf destaca a inversão da ordem de termos operada pelos artistas e demais pensadores românticos, que almejam não o conhecimento da escatologia, mas uma escatologia do conhecimento (GUSDORF, 2011, p.574), perseguida especialmente por meio do tensionamento dos limites existentes entre o sujeito do conhecimento e o objeto do conhecimento. Valendo-se da reflexão, o sujeito romântico se torna objeto de seu conhecer, na medida em que pode sair e retornar a si

mesmo, ocupado em sondar simultaneamente a sua origem primeira e a sua destinação final. Para Gusdorf, “Les romantiques ont tenté d’aller jusqu’aux extrémités de la connaissance, de formuler une connaissance des extrêmes” [“Os românticos tentaram avançar até as extremidades do conhecimento, formular um conhecimento de extremos”. (cf. GUSDORF, 2011, p.825), voltado para as margens da inteligibilidade usual.

Gusdorf ainda salienta o fascínio romântico para com o mito da fronteira e o desconhecido (idem, p.290), bem como para com tudo aquilo que está oculto e longínquo. Não por acaso o Oriente se apresenta no imaginário romântico como a terra da poesia e da regeneração do homem desvitalizado, para a qual se deseja retornar. A “morte” ou o fim simbólico de um mundo decadente implica o correlativo desejo de renascimento e regeneração, concebido no romantismo como a revitalização das percepções e sensações, embotadas pelos costumes automatizados e pelo excesso de razão, que fazem do sujeito um morto em vida. O segundo nascimento simbólico operado pelos românticos é um nascer à segunda potência, consciente e aperfeiçoado, reintegrador das potências naturais e instintivas das quais o homem moderno se tornou um estranho.

Trata-se, assim, de um recriar-se do sujeito desdobrado sobre si mesmo, dedicado a se refundar e a se salvar na medida em que plasma um sentido para si e para o mundo. Georges Gusdorf se vale da imagem de *Janus bifrons* para caracterizar um pensamento dúplice, que ele julga ter sido bem formulado por Gaston Bachelard, uma vez que este mostra uma atitude irônica diante do conhecimento, quando revela uma face iluminada “des lumières de la science exacte tandis que l’autre est tournée vers les mystères de l’âme, qui sont aussi les mystères de la terre et du ciel” [pelas luzes da ciência exata enquanto a outra está voltada para os mistérios da alma, que são também os mistérios da terra e do céu”.] (cf. GUSDORF, *op. cit.*, p.188).

Uma escatologia do conhecimento voltada para uma ampliação epistemológica da cartografia mental do sujeito, frisa Gusdorf, demanda uma linguagem também escatológica. Ou seja, uma linguagem especial que aponte para aquilo que o discurso não pode formular. Ela deve ser ambígua, condensada, superabundante de significações: uma linguagem situada para além da linguagem (idem, p.860). A poesia, valendo-se do símbolo e do mito, apresenta-se então como a via privilegiada na qual se pode operar uma transição entre os contrários, a formulação do que está disperso nos domínios da consciência e da inconsciência. A poesia romântica flerta com a linguagem musical, em que os sons harmoniosos não são ainda propriamente sentenças corriqueiras. Ela se

prolonga para além dos contornos do discurso humano, inclinando-se ao silêncio daquilo que é indizível, impensável, inconcebível.

O sujeito humano é o profeta de si mesmo, e sua linguagem genial muitas vezes não é compreendida aqui e agora. A faculdade da imaginação, com sua capacidade de idealizar novas realidades, permite ao humano ultrapassar a si mesmo. Por isso, a imaginação tem uma função ontológica central no romantismo, na medida em que leva o sujeito a antecipar intuitivamente um estado de coisas que está além, devendo ser evocado de um devir. O poeta, elevado à condição de profeta e peregrino, formula progressivamente um destino que dá sentido ao mundo caótico, pensado não necessariamente nos domínios de uma Providência divina, mas de uma Filosofia da História, na qual ele tenta antecipar a direção da marcha da civilização e do desenvolvimento do espírito universal.

Paradoxalmente, para se alcançar o ser humano que está além do ser humano, é necessário realizar uma viagem no interior de si próprio, na medida em que ele sai para voltar para si mesmo, e se confrontar com as suas profundezas abissais. Nesse sentido, “le retour du refoulé” [“o retorno do reprimido”] vislumbrado nos confins da subjetividade humana visa resgatar Satã, o eterno anjo proscrito (cf. GUSDORF, *op. cit.*, p.302). O tema da reabilitação da inteireza do ser, paradoxalmente transformado naquilo que ele verdadeiramente é (idem, p.845), se faz presente especialmente em epopeias escatológicas românticas, nas quais a alma se lança a uma Odisseia (idem, p.826) ou em uma peregrinação mística, ambas subjetivadas, nas quais criador e criatura se tornam um só ao se fundirem na figura do artista moderno (idem, p.534). Georges Gusdorf as vê como aventuras ontológicas nos confins do ser e do saber, empenhadas na busca de significados outros, que possam justificar o ser e dar direção a seu sofrimento (idem, p.825). Ritos de passagem e outras transições operadas via imagens de portas maçônicas, por exemplo, também aludem à morte simbólica do neófito como uma metamorfose alcançada no ato supremo de iniciação, que dá acesso ao caminho misterioso que o leva a um novo eu (idem, p.845).³⁶

As considerações tecidas acima por Gusdorf acerca da escatologia do conhecimento e das epopeias escatológicas românticas permitem situar os devaneios à

³⁶ Paulo Vizioli se refere à “Balada do velho marinheiro”, de Coleridge, como uma das “baladas de fronteira” românticas (cf. VIZIOLI, 1995, p.17), na qual se narra uma experiência-limite transformadora vivida por um marinheiro profanador da natureza, que mata o albatroz da boa nova nos confins oceânicos do polo sul.

primeira vista aleatórios sobre a morte, proliferados nos cantos finais de *O poema do frade*, na tradição das “divinas epopeias” do romantismo, mencionadas aqui anteriormente. Tanto essa tradição de meditação escatológica quanto a própria obra *O poema do frade* ecoam nos necrológios redigidos por Álvares de Azevedo a seus colegas mortos do curso de Direito, nos dois anos que antecederam a morte do poeta de *Lira dos vinte anos*.

Na “Necrologia de Feliciano Coelho Duarte”, datada de 22 de setembro de 1850, o vocabulário e tom empregados para tratar da morte do colega, que cometera suicídio, são bastante similares: “Porque morreu? — É um **mistério sombrio e profundo**, que ficou entre o homem e Deus na vida, e foi consumir-se no leito de agonia, no **mistério ainda mais escuro do ser e do não ser!**” (AZEVEDO, 2000, p.767, grifos meus). Também chama a atenção a afirmação do poeta de que “Era outra de certo a ‘**boa noite!**’ que eu quisera saudar-te!” (cf. p.768, grifos meus), uma vez que o narrador de *O poema do frade* tenta encerrar seus versos e reflexões com uma saudação similar:

XXVI

E agora — boa noite! eu me despeço
Desta vez para sempre do poema:
Como soberbo sou, perdões não peço.
Mas como sou chorão, deixai que gema,
Que dê largas a est’alma entumecida
Na dor de tão solene despedida!

(AZEVEDO, 2002, Canto Quinto, p.356).

Ainda referente ao mesmo episódio, Azevedo descreve o enterro e as homenagens prestadas ao colega em “À morte de Feliciano Coelho Duarte”. Dentre as quadras poéticas dedicadas ao falecido, as duas finais se referem ao “batismo da morte” e à travessia transformadora do sujeito, projetada em um além tingido de esperanças: Como flor, “Murchei na terra, fui abrir no empíreo!” (cf. AZEVEDO, 2000, p.771).

Por fim, praticamente um ano depois da tragédia, em 15 de setembro de 1851, Azevedo redige outra oração fúnebre destinada a um quintanista, dessa vez intitulada “Por ocasião da morte de João Batista da Silva Pereira”. O texto é epigrafoado com a célebre sentença hamletiana que tanto fascina o poeta de “Lembrança de morrer”: “To be, or not to be: that is the question”. Azevedo se refere aos formandos da faculdade de Direito como vítimas de uma maldição, ao se lembrar dos dois colegas quintanistas sequencialmente mortos, na iminência de partirem para sua vida madura: “Navegantes misérrimos pelo oceano da morte, a nau que conduz as nossas esperanças para o Oriente

do futuro tem uma sina terrível!” (*idem, ibidem*, p.772). Na sequência, Azevedo insiste na incompletude da realização terrena dos sonhos do amigo: “Ainda uma fronte que se dourava ao sol do futuro, como o alto das serranias ao **fogo do crepúsculo!** É uma **aurora sem dia** que perdeu-se na noite de uma tempestade de inverno!” (grifos meus).

A comparação da morte com o sono, dormido em uma longa noite misteriosa, aponta aqui não para a finitude e a imobilidade eterna, mas para o “além (...) impenetrável a nossos olhos”, no qual se pode vislumbrar uma verdade secreta:

Dorme, dorme pois, ó filho da dor, embalado pela morte! Não era o sono que sonhavas... Não: **a noite do mistério** é fria e longa... e o leito é deserto... Mas **além** — nesse mundo que o **manto de Deus torna impenetrável** a nossos olhos, levanta-se mais belo o sol sem nuvens da eternidade...

(*idem*, grifos meus).

Por fim, o poeta compara o amigo a um “peregrino” dotado de “manto de romeiro”, cuja vida atribulada é análoga à caminhada tortuosa de um mártir, lançado em meio a uma “civilização descrida”, limitada aos domínios baixos do mero lodo. Contraposto a ela, o rapaz morto eleva-se “nas asas da morte” e vislumbra enfim o paraíso perdido, outrora enxergado pelo “último profeta” que existira no passado repleto de crença:

Descansa, **peregrino!** — **Caminhaste** longas e medrosas noites pela treva cerrada da vida; manchaste teus pés no lodo de uma **civilização descrida**, e teu **manto de romeiro** no pó das sendas. — Descansa! Avistaste venturoso nos desertos a eterna e sempre bela Jerusalém, a cidade mística de Deus, que apareceu radiante e misteriosa nas visões angélicas do último **profeta!**...”

(*idem*, grifos meus).

Deslocamentos espaciais e semânticos

Nos escritos alvaresianos, a sondagem dos confins epistemológicos vem acompanhada muitas vezes da figuração de personagens e narradores na condição de peregrinos e profetas, que marcham rumo a um segredo projetado em um “além” incerto, a ser perseguido.

Ainda recorrendo a Georges Gusdorf, é importante lembrar que a busca pela reconfiguração da cartografia mental no romantismo é contemporânea aos intensos deslocamentos espaciais, vividos por diversas populações ocidentais, na passagem entre

os séculos XVIII e XIX, e desencadeados pelas guerras revolucionárias e invasões napoleônicas. Esses eventos reverberaram também em territórios americanos de além-mar, como no caso da corte portuguesa foragida de Lisboa para o Brasil, na iminência da invasão napoleônica.

As noções românticas de mudança e movimento são exploradas na recorrência temática do exílio, da peregrinação, do desterro, da nostalgia do regresso (GUSDORF, 2011, p.53), bem como na presença de judeus errantes, peregrinos e viajantes presentes tanto nos imaginários românticos europeus quanto nos americanos. Em concordância com Johann Gottfried von Herder e Edgar Quinet, Álvares de Azevedo chama a atenção, em seus discursos acadêmicos e no ensaio “Literatura e civilização em Portugal”, para o papel das migrações na produção de conhecimento disseminado pela “marcha da civilização”.

Charles Rosen (2004) também explora a noção de deslocamento semântico operado no pensamento romântico, nas reflexões tecidas em seu texto denominado “O vazio intenso: renascimento religioso no romantismo inglês, francês e alemão”. Segundo o estudioso, a estética romântica é pautada pelo empenho incessante de ressignificação de antigos valores e estruturas, emprestados muitas vezes do pensamento religioso, outrora organizador por excelência da vida social. Como Georges Gusdorf, Charles Rosen desdobra essa tese elaborada por Meyer Howard Abrams em *Natural supernaturalism*, ao afirmar que conceitos tradicionais são esvaziados e preenchidos novamente com outros significados, transfigurados por novas combinações e ou inserção em contextos até então pouco usuais, na medida em que se opera um trânsito entre os domínios religioso e secular, natural e sobrenatural, de modo que o profano se sacralize e vice-versa.

Para o pensamento romântico é tão importante o livre emprego da blasfêmia dissolvente quanto da devoção restauradora, ambas confrontadas em incessante intercâmbio, bem como o livre trânsito criativo e interdisciplinar por terra, céu ou inferno, poesia e ciência, vida e morte. É no entre-lugar das ambiguidades que o espírito romântico desliza, escapando para além do controle da Igreja e da Ciência, estas últimas em luta pelo monopólio da verdade no século XIX. Contra o encarceramento dos sentidos, o vate moderno transita ambigualmente pelas polaridades opostas do ser e do não ser, sintetizadas na forma de poesia, linguagem escatológica privilegiada.

Metempsicose em “Uma noite do século” e “Último beijo de amor”

O problema da imortalidade e do renascimento da alma aparece especialmente nos textos de abertura e fechamento de *Noite na taverna*. A obra em questão possui cinco contos nos quais narradores diversos relatam suas experiências extremas de desilusão. Como se sabe, são eles Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann. Esse conjunto heterogêneo de narrativas, por sua vez, é “emoldurado”³⁷ por um texto de abertura mais panorâmico, no qual o leitor é inserido na ambientação da taverna e apresentado aos narradores acima citados. Deve-se considerar aqui também um outro texto que sucede esse conjunto narrativo, posicionado no fechamento da obra e denominado “Último beijo de amor”. Ele é especialmente importante pois realiza um balanço do conjunto de contos apresentados, para se arrematar finalmente o problema da imortalidade da alma, introduzido no texto de abertura.

O desejo de esquecer e a perspectiva da finitude são sugeridos desde a epígrafe de José Bonifácio, que preludia “Uma noite do século”: “Bebamos! Nem um canto de saudade! Morrem na embriaguez da vida as dores! / Que importam sonhos, ilusões desfeitas? / Fenecem como flores!”. Eles reverberam no debate ali introduzido sobre a possibilidade de crença ou descrença na imortalidade da alma. As diferentes vozes e pontos de vista dos libertinos presentes na orgia tendem a se encadear de maneira difusa no ambiente crepuscular das lâmpadas dispostas na escuridão, de modo que é difícil determinar quem falou o quê na confusão do “alarido da saturnal”.

Neste conto de abertura de *Noite na taverna*, o narrador destaca a noção de esvaziamento e vácuo que caracterizam os copos, taças e garrafas de vinho, sempre insuficientes para animar “a lâmpada da vida na lanterna do crânio” (AZEVEDO, 2006, p.102). Ao enfatizarem o contexto de morticínio por doença e a miséria do povo, um dos convivas ridiculariza o enfoque espiritualista do idealismo romântico, que lhes é contemporâneo:

— Vinho! Vinho! Não vês que as taças estão vazias e bebemos o vácuo, como um sonâmbulo?
— É o Fichtismo na embriaguez! espiritualista: bebe a imaterialidade da embriaguez!

³⁷ Cf. CUNHA, Cilaine Alves, in: “Tristeza de uma geração que termina”, in: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, n. 6/7. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 46.

Um moço contrapõe o esgotamento do vinho à permanência da fumaça ondulante dos cachimbos, vaporosa como o idealismo e inesgotável como a alma supostamente imortal, apesar das decepções e golpes da vida: “O fumo é a imagem do idealismo, é o transunto de tudo quanto há de mais vaporoso naquele espiritualismo, que nos fala da **imortalidade da alma!** e, pois, ao fumo das Antilhas, à **imortalidade da alma!** (idem, grifos meus).

Embora muitos dos libertinos brindem essas palavras, logo na sequência o cético Solfieri contesta a suposição acima proferida. Vale a pena reproduzir o trecho completo de sua fala, para analisá-la mais detidamente, visto que nesse momento se introduz o tema da imortalidade da alma vinculada às teorias sobre metempsicose, que Solfieri em alguma medida aceita como plausíveis, desde que dissociadas de sua vertente platonizante:

— Calai-vos, malditos! A **imortalidade da alma!** pobres doidos! e porque a alma é bela, porque não concebeis que esse ideal possa tornar-se em lodo em podridão, como as faces da bela virgem morta, não podeis crer que ela morra? Doidos! nunca velada levastes porventura uma noite à cabeceira de um cadáver? E então não duvidastes que ele não era morto, que aquele peito e aquela fronte **iam palpitar de novo**, aquelas pálpebras iam abrir-se, que era apenas o ópio do sono que emudecia aquele homem? **Imortalidade da alma!** e porque também não sonhar a das flores, a das brisas, a dos perfumes? Oh! não mil vezes! a **alma** não é, como a lua, sempre moça, nua e bela em sua **virgindade eterna!** a vida não é mais que a **reunião ao acaso** das moléculas atraídas: o que era um corpo de mulher vai por ventura transformar-se num cipreste ou numa nuvem de miasmas: o que era o corpo do verme vai alvejar-se no cálice da flor ou na fronte da criança mais loura e bela: como Schiller o disse, **o átomo da inteligência de Platão foi talvez para o coração de um ser impuro.** Por isso eu vo-lo direi: se emendeis a **imortalidade pela metempsicose**, bem! talvez eu a creia um pouco:—**pelo Platonismo, não!**

(idem, p.103, grifos meus).

Conforme o filósofo Miguel Spinelli explica no artigo “A tese pitagórico-platônica da metempsicose enquanto ‘teoria genética’ da Antiguidade” (2013), as antigas teorias da metempsicose³⁸ postulam a transmigração da alma (*psychê*) no além-morte, quando ela é redistribuída numa série variada de corpos a serem animados, sejam eles humanos, animais, vegetais ou minerais (SPINELLI, 2013, p.737-738). A morte se apresenta aqui não como ruptura ou fim, mas como possibilidade de continuidade de revitalização cósmica, de modo que o movimento recriador seja sempre alimentado no jogo dinâmico orquestrado entre vida e morte, apodrecimento e germinação (idem, p.740).

³⁸ Há teorias da metempsicose no extremo Oriente, Babilônia, Egito, etc.

Spinelli salienta que, ao longo da História, o termo “metempsicose” foi por vezes empregado como sinônimo de “palingenesia” (*pálin gígnesthai*, nascer de novo) (p.748), sendo vertido dentre os romanos na expressão *renascendis* (*rinascita*), “renascimento” (749). O estudioso enfatiza, todavia, que a alma, por ser concebida como imortal nessa perspectiva, não pode nascer de novo na medida em que não morre propriamente, mas se vincula a um princípio de geração que movimenta o universo e os seres, conjunto esse em constante deslocamento e regeneração.

Vale destacar que as noções de metempsicose e palingenesia se articulam com aquela de *metábasis*, princípio de movimento que propicia a transmigração das almas em seu processo de transmutação e retorno contínuo. Nas palavras de Miguel Spinelli, a *metábasis* “diz respeito a um **movimento de passagem ou de transferência** da *vida* de um lugar (de uma base ou corpo) para outro” (p.749, grifos meus), de maneira a renovar aquilo que é antigo e recompor o novo. Dentre os gregos, postulam-se ciclos de afastamento e reunião, repouso e cisão (p.744) realizados entre os corpos e a alma, que periodicamente desce ao Hades, atravessa o rio do esquecimento e ascende outras vezes à superfície.

As noções antigas de renascimento e regeneração da metempsicose se articulam à natureza entendida enquanto cosmo, e com o princípio de eterno retorno, com o qual o cristianismo rompe. A ressurreição, para este último, marca a inserção definitiva e ascensional na vida eterna, dissociada da temporalidade histórica, do corpo, da natureza física e da morte, entendidos então como emblemas da queda e da regressão. Durante a modernidade, as concepções pagã e cristã do renascimento da alma são re combinadas e repensadas nos domínios da sociedade e da biologia, vindo a inspirar as muitas teorias de palingenesia social do socialismo utópico romântico, com seus messianismos e milenarismos secularizados, bem como as teorias da recapitulação, da hereditariedade e da genética no campo das ciências biológicas, tal como Miguel Spinelli privilegia em seu estudo.

Como se afirmou mais acima, em “Uma noite do século”, Solfieri acata em alguma medida a teoria da metempsicose, desde que ela não seja considerada em sua vertente platonizante. O libertino cético acredita no acaso enquanto fundamento da ordenação do universo, podendo a beleza da mulher, sem problemas, resvalar em uma nuvem de miasmas, e o corpo do verme animar futuramente uma flor pura ou uma criança angelical. Solfieri diz concordar com Schiller, ao julgar que o ideal do pensamento de Platão talvez venha a constituir um dos átomos geradores de um “coração impuro”.

Ele se insurge especialmente contra a teoria da reminiscência, que Platão articula com as ideias de virtude e de metempsicose. Nela, se pressupõe que “a alma é o que guarda em si a memória do vivido, de maneira que em suas migrações de corpo para corpo leva consigo todo um patrimônio ou depósito mnemônico que, inevitavelmente, se manifesta no corpo de sua momentânea e ocasional existência” (SPINELLI, 2013, p.750). Nesse sentido, no diálogo “Mênon”, Platão recomenda que o sujeito “se empenhe ao máximo em desempenhar uma vida virtuosa, inclusive, purificando e redimindo culpas passadas, a fim de que possa fazer transitar, na vida futura, uma alma detentora da excelência” (idem, p.747).

Desprezando a virtude e a crença em um futuro melhor, o libertino Solfieri aposta na certeza do prazer, desfrutado empiricamente no momento presente, e no desejado esquecimento propiciado pela embriaguez dos sentidos. Para ele, não é desejável “readquirir ou retomar eventuais *lembranças*” (SPINELLI, idem, idem) da Ideia original, perdida pelos mortos a cada passagem pelo Letes, conforme se formula na teoria platônica da metempsicose. Curiosamente, as cinco narrativas expostas em *Noite na taverna* são reminiscências. O próprio Solfieri afirma que sua narração “Não é um conto, é uma lembrança do passado” (AZEVEDO, 2006, p.105).

É sob o enfoque das teorias sobre metempsicose que se pode abordar o desfecho de tom hermético, no ensaio “Jacques Rolla: Alfredo de Musset”, quando Álvares de Azevedo afirma o caráter original do poeta francês em relação a Byron, cuja

relação não é um plágio, uma cópia. É porventura uma inspiração. A influência do nobre descendente dos Northmans do duque Guilherme, no sonhador de *Pórcia e Frank*, é como um daqueles sons que se agravam, ainda apesar da vontade, **na memória**, e acordam aí melodias secretas como o vento da noite nas folhas da floresta. **É a teoria de Platão**, uma ideia que desperta, uma ideia que descobre um relevo àquela folha metálica encoberta de cera, do símile do inatismo acadêmico

(cf. AZEVEDO, 2000, p.705, grifos meus).

No trecho em questão, o ensaísta Álvares de Azevedo se distancia do ponto de vista de Solfieri e se afina à vertente platonizante da teoria da metempsicose, dando relevo à ideia de reminiscência em relação a uma origem misteriosa, há muito esquecida, mas que se manifesta enquanto intuição.

Ainda na sequência do conto “Uma noite do século”, de *Noite na taverna*, Archibald refuta o materialismo que julga perceber nas palavras de Solfieri, por considerá-lo “árido” e morto, recomendando serem necessários “os sonhos do

espiritualismo” como contraponto aos sujeitos precocemente desvitalizados de seu tempo. No vozerio do debate mesclado à orgia, um dos convivas considera que são igualmente “insânia” tanto o “ateísmo” quanto “o idealismo místico de Schelling, o panteísmo de Spinoza, o judeu, e o esoterismo crente de Malebranche nos seus sonhos da visão em Deus” (AZEVEDO, 2006, p.104). Contra essas possibilidades, o epicurismo é apontado como a “verdadeira filosofia”, por postular que a finalidade da existência humana “é o prazer” na certeza do aqui e agora.

Não somente a divindade é deslocada do centro da experiência humana, mas também a ciência, considerada igualmente “falsa e esquiva”, mentirosa e embriagadora “como um beijo de mulher”. Com essa comparação, se dessacraliza também o mito da redenção pelo amor no romantismo, visto que os beijos de mulher tendem a aparecer na poética alvaresiana como um equivalente secularizado do bafejo divino, reanimador da vida. Mas aqui ele é substituído pela boca das garrafas de vinho em *Noite na taverna*.

O conto final desta obra citada, intitulado “**Último beijo de amor**”, retoma a discussão acerca da imortalidade da alma de “Uma noite do século”. Nele se reescreve o desfecho de *Romeu e Julieta*, conforme sua epígrafe sugere, no contexto da alta noite turbulenta que caracteriza o século XIX, segundo Álvares de Azevedo. Diferentemente do que ocorre com o célebre casal shakespeariano, compulsoriamente separado por uma série de enganos fatais, as personagens alvaresianas têm a chance de se reencontrarem em vida após uma longa separação, mas optam voluntariamente pela morte, quando selam um novo afastamento que adia o reencontro definitivo do casal, deslocado para um além pós-morte impreciso.

Primeiramente, o libertino Arthur tem esperanças de reatar a relação com a amada reencontrada, convidando-a para que, juntos, “lembremo-nos do passado! (...) lembremo-nos da primavera!...” (idem, p.167). A virgem metamorfoseada em prostituta, todavia, julga que essa união não é possível naquele momento, devendo ele ser ultrapassado com um renascimento purificador de ambos, transformados mais uma vez pelo batismo transfigurador e mais radical da morte:

— Tuas palavras me doem... É um adeus, é **um beijo de adeus e separação** que venho pedir-te: na terra nosso leito seria impuro, o mundo manchou nossos corpos. O amor do libertino e da prostituta! Satã riria de nós. **É no céu, quando o túmulo nos lavar em seu banho, que se levantará nossa manhã do amor....**

(idem, p.1687-168, grifos meus).

Invertendo também a lógica do desfecho dos contos de fada e dos folhetins oitocentistas, nos quais a união e a felicidade do casal são seladas com um beijo e a consumação do casamento, o “último beijo de amor” que encerra *Noite na taverna* é “um beijo de adeus e separação”, prolongador da incerteza no limiar sombrio da noite escura, a ser ainda atravessada. O beijo aqui não faz despertar a bela adormecida, mas conduz o casal a um perigoso dormir que pode não ser sucedido de despertar. Em outra inversão do esquema da bela adormecida, é a prostituta Giórgia quem ativamente desperta o “príncipe” Arthur adormecido pela orgia, ao sacudir-lhe com o apelo: “— Acorda e levanta-te!”. O despertar amargo para a realidade anuncia aqui uma “manhã do amor” deveras longínqua, horizonte de angústia diante do qual Arthur, em um primeiro momento, protesta:

— Oh! Ver-te e para deixar-te ainda uma vez! E não pensaste, Giórgia, (...) Que fora-te melhor assassinar-me no dormir do ébrio, do que apontar-me a estrela errante da ventura e apagar-me a do céu? Não pensaste que, após cinco anos, cinco anos de febres e de insônias de esperar e desesperar, de vida por ti, de saudades e agonia, fora o inferno ver-te para deixar-te?

(idem, p.168).

Arthur propõe que, no lugar das águas do túmulo, as lágrimas dos amantes reconciliados sejam suficientes para purificá-los, não “no céu”, mas em terra, aqui e agora: “tenho tanto a dizer-te! tantas lágrimas a derramar no teu colo! (...) dir-te-ei como profanei minha alma, e meu passado: e choraremos juntos — e nossas lágrimas nos lavarão como a chuva lava as folhas do lodo!”. Giórgia lhe agradece, embora julgue tal solução insuficiente e mantenha sua resolução primeira: “— Escuta, Arthur! eu vinha só dizer-te — adeus! da borda do meu túmulo: e depois contente fecharia eu mesmo a porta dele... Arthur, eu vou morrer!” (idem, p.169).

Nesse instante, a moça lhe revela o corpo do irmão Johann, que ela degolara adormecido na mesma sala onde Arthur dormia, deixando claro para ele que, para além da prostituição, acumulam-se sobre ela os pesos do assassinato e do incesto. O amor de Arthur não é suficiente para salvá-la. Ao tomar consciência de sua impotência perante o estado de coisas do mundo, que naquele instante lhe parece então mais angustiante que o próprio mistério da morte, o rapaz decide acompanhar a moça no caminho misterioso do suicídio, ao recusar se despedir dela e continuar vivendo só:

— E agora adeus! adeus que eu morro! Não vês que fico lívida, que meus olhos se empanam, e tremo.. e desfaleço?

— Não! eu não partirei. Se eu vivesse amanhã haveria uma lembrança horrível em meu passado...

— E não tens medo? Olha! é a morte que vem! é a vida que crepuscula em minha frente. Não vês esse arrepio entre minhas sobrancelhas?

— E que me importa o sonho da morte? Meu porvir amanhã seria terrível: e à cabeça apodrecida do cadáver não ressonam lembranças; seus lábios gruda-os a morte: a campa é silenciosa. Morrerei!

Arthur “pregou os lábios nos dela” com o beijo de adeus, separação, morte e silêncio. Giórgia apunhala a si mesma enquanto isso, sendo seu gesto repetido pelo amante na sequência. Dentre as palavras finais pronunciadas pela moça, no trecho citado acima, ela menciona a medonha “vida que crepuscula”, metáfora alusiva a seu desejo de passagem e transição de um estado a outro.

Não por acaso, o conto derradeiro “Último beijo de amor” se inicia com a marcação temporal: “A noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormiam repletos de trevas” (idem, p.166). A noite mais avançada, mais tardia e escura, na qual nem os delírios orgiásticos vencem a imobilidade petrificada do dormir exausto, é brevemente invadida pelos movimentos sorrateiros e pela luz artificial da lanterna da prostituta Giórgia. No momento em que esta localiza sua vítima Johann, ela “depôs a lâmpada no chão”, e o matou. As revelações expostas ao amante Arthur na sequência emergem no ambiente crepuscular, no jogo de claro e escuro resultante da escuridão da sala e o fraco clarão da lanterna. Quando os amantes se matam e transpõem o limiar da “vida que crepuscula”, seus corpos caem no chão, onde finalmente “A lâmpada apagou-se” (idem, p.170).

Essas são as palavras finais do narrador de *Noite na taverna*, que se cala frente ao completo silêncio e escuridão. O enredo termina abruptamente, em uma atmosfera de inconclusão e incerteza.

O Novo Mundo profetizado no entre-lugar de Europa e Ásia

No conjunto de escritos de Álvares de Azevedo, observa-se um decisivo investimento metafórico no andamento temporal das narrações, nas quais se destacam os momentos da aurora e da noite, da juventude e da velhice. Partindo dessa ordenação vital, o poeta concebe as suas noções de Filosofia da História e de História Universal, que ele articula com as ideias de “regeneração” da humanidade e de “missão” do gênio. Álvares de Azevedo dramatiza repetidamente o desenvolvimento do espírito humano encarnado

e metamorfoseado nas mais diversas civilizações, que numa perspectiva mais ampla percorrem uma única “marcha da civilização”: “A Humanidade não morre. As gerações se sucedem herdadas das riquezas do passado” (cf. AZEVEDO, “Discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849”, 2000, p.756), movimentando-se por sucessivos ciclos juvenis de crença, vitalidade e concentração de um lado, e de velhice, descrença e dispersão, de outro.

Partindo dessas questões, é possível abordar as noções de “devir” e de “vate” articuladas àquela de “profecia” que atravessam os escritos de Álvares de Azevedo. Especialmente nos discursos proferidos por ele à comunidade de estudantes de Direito em 1849 e 1850, pode-se apreender o delineamento de um projeto transformador do futuro e do homem. Azevedo confere à juventude acadêmica um papel semelhante ao do deus Janus, imagem sintética do gênio romântico, conforme trecho já exposto do ensaio sobre *Jacques Rolla*: eles são o elo “das ciências passadas e das glórias vindouras — [portanto cabe] a vós [Acadêmicos], hoste das almenaras do progresso o acordar as multidões ao purpurar-se no Oriente o sol no futuro” (p.757). Movendo-se em direções contrárias, os “bardos do Povo” podem tanto reviver as “santas recordações do passado” como os vates mitológicos (p.751) quanto guiarem as multidões até uma nova Terra Prometida, profetizada então pela ciência: “o caminho para esse pavês enlourado de regedor de turbas, de guiador por entre desertos — como Moisés do Povo Hebreu — das Nações que também peregrinam sua romagem para a Canaã do progresso — é a Ciência”³⁹ (p.757).

Álvares de Azevedo concebe a persistência de um movimento migratório dos povos, que obedece sobretudo à direção leste-oeste, análogo ao da rotação solar, como se a humanidade nascesse no Levante, no extremo Oriente, e se dispersasse e ampliasse até o Novo Mundo, isto é, às Américas, situadas no Poente. Mescla e síntese de todas as civilizações desde então, os americanos desempenhariam um papel decisivo na formulação de uma nova era:

Embora uma utopia — é uma sublime ideia essa de um publicista contemporâneo — do papel do Continente Americano, na direção da civilização das idades por vir. A convergência de todas as inteligências, o enfeixamento de todas as forças, a liga de todas as raças, desde a criatura enfezada do Kamtschatka⁴⁰ até o Berebere tismado dos queimores dos sóis do

³⁹ Nos discursos, Azevedo fala para uma audiência marcada por estudantes, e faz apologia da ciência. Mas em *Macário*, o narrador afirma que a ciência foi incapaz de trazer felicidade à humanidade, pois somente ela, destituída de imaginação e poesia, restringe o conhecimento do mundo.

⁴⁰ Península oriental russa.

Saara, desde o Jau das Ilhas do Pacífico até o Bretão sombrio da Albion dos mares do Norte — deveria por certo produzir uma nova raça mais forte, uma civilização mais bela, uma literatura mais rica.

Não nos inebriando contudo com essas ilusões poéticas do Sr. Elias Regnault, seguindo a ideia do cativo de Santa Helena, temos fé que **a América tem uma grande missão de regeneração** — e aí, senhores, a pensarmos como Ferdinand Denis, não será à terra de Santa Cruz que deve caber a menor glória nessa **resolução do grande problema humanitário**.

E aí como sempre — **quando** os ecos brasileiros restrugirem abalados pelos hosanas das Nações, **quando** os povos se coroarem dos imorredores louros do triunfo — aí, como sempre, caber-vos-à a vanguarda a vós Acadêmicos — a vós representantes das ciências do passado e das glórias vindouras — a vós, hoste das almenaras do progresso ao acordar as multidões ao purpurar-se no Oriente o sol do futuro.

(AZEVEDO, 2000, p.757).

No trecho, Álvares de Azevedo cita dois dos historiadores oitocentistas envolvidos nesse debate sobre o papel da América na resolução da crise espiritual do ocidente. Elias Regnault é autor de obras como *Histoire Criminelle Du Gouvernement Anglais Depuis Les Premiers Massacres De L'Irlande Jusqu'A L'Empoisonnement Des Chinois* (1823), obra de propaganda anti-britânica.⁴¹ Álvares de Azevedo também comenta as teorias de Ferdinand Denis que, em *Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil* (1826), discute a configuração da poesia no “Nouveau-Monde”, em uma nação jovem, cheia de energia, onde as raças se confundem. Para Denis, “la pensée du Brésilien prend une énergie nouvelle” [“o pensamento do brasileiro ganha uma nova energia”], entre “ces hommes si différens de moeurs et des caractere, séparés jadis par des espaces immenses, et réunis maintenant par la Providence pour former un peuple de frères” [“esses homens tão diferentes em costumes e caráter, separados antes por espaços imensos, e reunidos agora pela Providência para formar um país de irmãos”] (Cf. DENIS, 1826, p.523).

Para além de Regnault e Denis, as ideias do historiador francês Edgar Quinet, bastante citado por Álvares de Azevedo em seus variados escritos, auxiliam na compreensão da curiosa projeção do “sol do futuro” no Oriente, e não na América, bem como a relação entre esses dois espaços, necessária para o reencontro futuro entre os hemisférios oriental e ocidental na produção de um renascimento da humanidade. Quinet é autor de obras como *Ahasvérus* (1834) e *Du Génie des religions* (1842), além de tradutor

⁴¹ Há uma edição brasileira de 1842, chamada *História criminal do governo inglês desde as primeiras matanças da Irlanda até o envenenamento dos chinas*, por Elias Regnault. Traduzida do francez, anotada, e augmentada com a História de muitos factos modernos tanto no Brasil como em Portugal, por Um Brasileiro.

das *Ideias para uma Filosofia da História da Humanidade*, de Herder. Ele morou por um período na Alemanha, onde se casou e se tornou entusiasta das ideias de Creuzer⁴².

Nos trechos finais do discurso de 11 de agosto de 1849, Álvares de Azevedo arremata sua exposição, acerca da profecia de regeneração da sociedade contemporânea, com uma comparação da figura de Ahasvérus, o judeu errante cultivado no pensamento de Quinet, com a mocidade brasileira, que também deve peregrinar para além, até a realização do futuro pressentido pelos vates: “A regeneração literária de nossa terra deve sair do meio de nós. Falange do progresso não há ficarmos imóveis. Como ao Ahasvero da tradição uma voz nos brada sempre: — Caminha!” (AZEVEDO, 2000, p.759). A obra *Ahasvérus* é ainda citada no ensaio de Álvares de Azevedo sobre *Jacques Rolla* (idem, p.687). Em nota presente em “Literatura e civilização em Portugal”, o autor de *Lira dos vinte anos* recomenda a leitura de *Épicos latinos* (idem, p.723), e se refere à exploração mista de gêneros com a “epopeia lírica de Edgar Quinet” (idem, p.661) no ensaio sobre Lucano. Álvares de Azevedo também cita Quinet junto de Chateaubriand, Lamartine e Victor Hugo em seu segundo discurso à comunidade jurídica em 09 de maio de 1850, quando discute a filosofia do ecletismo na constituição mista da literatura francesa contemporânea:

Agora mesmo vede a civilização francesa, onde se confundem e embatem tantos elementos acamados na aluvião de tão longos séculos; o vário daquela ordem de coisas cuja filosofia é o ecletismo — e vede a literatura af. Chateaubriand, Lamartine, V. Hugo, Quinet — quereis beber-lhes nas origens das inspirações? Voltai-vos para o Oriente como o homem do deserto para a cidade do profeta; voltai-vos para o norte, como as brumas do inverno, quando o vento lá as apinha: nos mornos das virações do Levante, nos bafos de harmonia lúgubre, nas abóbadas das catedrais escuras, ali, como nas vozes da filosofia contemporânea, sentireis o saibo das torrentes onde se abrevara o passado

(idem, p.764).

No artigo “De la renaissance orientale”, publicado em 1841 na *Revue des Deux Mondes*, Edgar Quinet apresenta Oriente e Ocidente como duas polaridades do pensar, estruturadas como as margens de um rio, no qual flui a “tradição universal”. A primeira margem se vincula à fé e a segunda à ciência: “L’Asie a les prophètes, l’Europe a les docteurs” [“A Ásia tem os profetas, a Europa tem os doutores”] (QUINET, 1841, p.112). Os

⁴² Para mais informações sobre a relação de Edgar Quinet com a literatura e filosofia alemãs românticas, consultar o capítulo VII “Nouvelles frontières de la culture”, da primeira parte de *Foundements du savoir romantique* de Georges Gusdorf (2011), em especial p.305-312. E ainda o capítulo VI da segunda parte, “Les cadres de la vie religieuse”, p.701-708.

encontros (“alliance”) e separações periódicas desses dois polos marcam as transformações mundiais. Para Quinet, tanto a formação dos deuses helênicos quanto o cristianismo derivam de tradições orientais, estrangeiras, que foram transpostas e reformuladas em territórios ocidentais ao longo da História.

Esses contatos entre os dois mundos são chamados por Quinet de uniões. Durante a Idade Média, o cristianismo se isola e esquece de suas origens, todavia o retorno posterior ao Oriente, efetuado pelas viagens de Marco Polo e a descoberta do Cabo da Boa Esperança, nova ponte entre os hemisférios oeste e leste, engendra um novo período histórico, o Renascimento, quando

L'Occident adhère encore une fois à l'Orient; une ère nouvelle commence. La race européenne a rejoint son berceau; l'humanité se replie un moment sur elle-même, comme le serpent des symboles qui noue son anneau autour du globe [O Ocidente adere uma vez mais ao Oriente; uma nova era começa. A raça europeia retorna a seu berço: a humanidade se dobra um momento sobre si mesma, como a serpente dos símbolos que envolvem seu anel ao redor do globo] (QUINET, 1841, p.115).

Quinet aponta nesse momento “une sorte de pressentiment d’une renaissance orientale” [“um tipo de pressentimento de um renascimento oriental”], a ser consumado ainda no futuro, como se o Ocidente sempre buscasse o caminho de sua origem.

A partir do século XVIII, a noção ocidental de Oriente se amplia significativamente para além do mundo hebraico, e se expande para o Extremo Oriente. A ciência do Orientalismo tenta ressuscitar as línguas mortas e decifrar os saberes perdidos desse mundo desconhecido, tão revolucionários para a cultura quando a Revolução Francesa, segundo Quinet, movimento que estoura logo após a fundação do orientalismo. Entusiasmado com os estudos do sânscrito e do persa, o estudioso, tal como muitos outros da época, se empenha em delinear as raízes orientais que ele julga ver em personalidades centrais na constituição do pensamento ocidental, a exemplo de Platão e Orfeu.

Para Edgar Quinet, Oriente e Ocidente são duas forças em contínua disputa e reconciliação na formação e desenvolvimento da tradição universal, que

[...] se rapprochent subitement dans un chaos divin, pour enfanter, il semble, une forme nouvelle de l'humanité (...). L'Occident s'informe de l'Orient, non seulement dans le passé, mais dans le présent” [se aproximam subitamente em um caos divino, para dar à luz, aparentemente, a uma nova forma de humanidade (...). O Ocidente busca o Oriente, não somente no passado, mas no presente”] (idem, p.117).

Ao analisar os padrões do passado, Quinet anuncia que um novo choque entre Ocidente e Oriente se produzirá em breve, e se pergunta como será esse novo mundo em gestação: “Quel ordre nouveau sortira de la fusion, des épousailles de ces deux mondes, de ces traditions qui se ravivent, de ces langues mortes qui se délient dans leur sépulcre embaumé?” [“Que ordem nova sairá da fusão, do noivado desses dois mundos, dessas tradições que revivem de suas línguas mortas despertadas de seus sepulcros embalsamados?”].

Ao olhar para o passado, o historiador moderno tenta vislumbrar o futuro, e anuncia a profecia: “Tant il est vrai que le passé, en se creusant, a toujours fertilisé l'avenir, et que le premier n'a cessé d'être la prophétie que le second vient d'accomplir.” [“Tanto é verdadeiro que o passado, ao ser escavado, sempre fertilizou o futuro, e que o primeiro nunca deixou de ser a profecia que o segundo há de consumir”] (p.118). É curioso notar que, em sua exposição, é o “gênio da indústria” (Le génie de l'industrie”), isto é, a ciência, a técnica, que prepara e propicia o progresso necessário para um renascimento religioso futuro, de modo que os movimentos de avanço e retorno, tal como os pontos de vista de Janus, em dado momento coincidissem.

Les brises de L'Europe; celles de l'Asie unissaient leurs parfums dans de rapides hyménées. De ces épousailles des vents allaient, naître sur la surface d'un océan inviolé, des formes, des images des fantômes nouveaux, qui devaient flotter bientôt dans le ciel agrandi des poètes. Même sous une apparence sceptique, la poésie des modernes redevenait religieuse, en consacrant le lien de deux mondes rendus l'un a l'autre (...).

As brisas da Europa; aquelas da Ásia uniram seus perfumes em rápidos himeneus. Dessas núpcias de ventos moventes, nascem sobre a superfície de um oceano inviolado de formas, imagens de fantasmas novos, que logo flutuam no céu alargado dos poetas. **Mesmo sob uma aparência cética, a poesia dos modernos volta a ser religiosa**, consagrando o laço entre os dois mundos rendidos um ao outro (...)

(idem, grifos meus).

O Renascimento de inspiração greco-romana no século XVI, de acordo com Quinet, preludia o futuro renascimento oriental, do qual se encontra a meio caminho. O poeta Luís Vaz de Camões teria composto em *Os Lusíadas* um poema da aliança entre os hemisférios ocidental e oriental, e inaugurado a modernidade, no momento em que a busca por uma outra rota até a Índia revela o Novo Mundo das Américas (idem, p.119), território de entre-lugar onde se opera a passagem do poente para uma nova aurora. Virginie, personagem de Bernardin de Saint-Pierre, sinaliza o mundo desconhecido que

lentamente se delineia. Na rota das águas oceânicas, Quinet julga que há um novo batismo para as letras francesas, alargadas e redimensionadas no reencontro com a natureza em terras americanas (cf. p.121).

Quinet salienta que é especialmente no coração dual de um poeta que se pode conciliar os opostos e abraçar dois mundos distintos, na medida em que ele possui “une âme aussi profonde que l'Océan, et, comme l'Océan, elle unit les deux rivages opposées” [“uma alma tão profunda quanto o Oceano, e, como o Oceano, ela une as duas margens opostas”] dos múltiplos rios do espírito humano que ali desaguam. O autor de *Ahasvérus* cita Lord Byron, um dos escritores capitais na poética alvaesiana, no qual aponta, na passagem dos séculos XVIII para XIX, a tendência à exploração do Oriente, assimilado como “a pátria adotada de sua imaginação” (idem, p.122). Segundo Quinet, a epopeia moderna

Le Voyage de Childe-Harold, ce pèlerinage de désespoir, qui commence et finit dans les mers et sur les rivages du Levant, montre assez où est la patrie adoptée de son imagination. Il visite la nature immobile, les horizons harmonieux de l'Orient, nobles sépulcres du passé, où tout est redevenu silence, repos, douceur, enchantement.

A *Viagem de Childe Harold*, essa peregrinação de desespero, que começa e acaba nos mares e nas margens do Levante, mostra com evidência onde é a pátria adotada de sua imaginação. Ele visita a natureza imóvel, os horizontes harmoniosos do Oriente, nobres sepulcros do passado, onde tudo volta a ser silêncio, repouso, doçura, encantamento.

As personagens byronianas são, segundo Edgar Quinet, composições mistas, meio ocidentais, meio orientais. Sobretudo as personagens femininas tendem a mostrar fronteiras impassíveis como o mármore, que o autor “De La Renaissance Orientale” entende como traço de uma aparência oriental. A subjetividade, todavia, oculta o tumulto de pensamentos que ele julga ser característico do Ocidente, no “contraste rendu si pathétique dans les écrivains anglais entre le repos des formes orientales et le tumulte des pensées de l'Occident” [“contraste tornado tão patético nos escritores ingleses entre o repouso das formas orientais e o tumulto dos pensamentos do Ocidente”] (idem, p.127).

O caso alemão merece atenção especial, segundo Quinet. Embora o país permanecesse isolado em suas fronteiras, se comparado a seus vizinhos lançados a campanhas além-mar, os alemães reproduziram com maior verdade e intimidade “a impressão do Levante”. A Alemanha “sent, elle pense, elle imagine naturellement à la manière des Orientaux” [“sente, pensa e imagina naturalmente à maneira dos orientais”] (idem, p.125), sendo a língua alemã moderna, segundo Quinet, concebida a partir da

Reforma Protestante, ou seja, baseada na tradição do Oriente bíblico, resgatado após o isolamento medieval do Ocidente. Diferentes dos poetas ingleses, divididos entre a forma oriental impassível e a subjetividade turbulenta de suas personagens cindidas, poetas alemães como Goethe, autor do *Divã oriental-ocidental* (1819), revelam personagens dotadas de uma estranha calma, na qual ciência e fé convivem em harmonia misteriosa⁴³, que Quinet afirma ser uma herança panteísta oriental:

Cette alliance naturelle explique même une des plus grandes enigmes de notre temps; car, si l'on demande pourquoi l'Allemagne de nos jours a seule évité ce que l'on a appelé la littérature du désespoir, pourquoi elle n'a pas répété à son tour la plainte que l'Occident a fait entendre par la bouche de Byron, pourquoi des figures aussi calmes que celles de Herder, de Goethe, ont paru chez elle au milieu de la tourmente du siècle, dira-t-on qu'elle seule est sur les roses et l'Europe sur les charbons ardents?

Essa aliança natural explica mesmo um dos maiores enigmas de nosso tempo; pois, se perguntarmos por que somente a Alemanha em nossos dias evitou aquilo que chamamos de literatura do desespero, por que ela não repetiu por sua vez a queixa que o Ocidente fez ouvir pela boca de Byron, por que figuras tão calmas como aquelas de Herder, de Goethe, apareceram nela [na Alemanha] em meio a tormenta do século, se dirá que só ela permanece sobre rosas e a Europa sobre brasas ardentes?

(idem, p.128).

Por conta disso, para Quinet, mesmo o ceticismo alemão moderno difere do francês, pois “Le panthéisme l’a préservée de l’athéisme. Quand elle a le mieux ébranlé la tradition, elle l’a plutôt transformée que détruite” [“O panteísmo a preservou [a Alemanha] do ateísmo. Quando ela abalou a tradição [com a Reforma Protestante], antes a transformou que a destruiu”] (idem, p.129). Quinet compara o ceticismo de Voltaire com o de Fausto. Enquanto o primeiro flerta com o materialismo e o niilismo, o segundo se revela sob a forma de um estranho cético, com sede devorante pelo saber, intoxicado de espiritualismo. Mais que negar o Eterno, seu desejo é usurpar-Lhe a coroa (idem, p.129-130).

O panteísmo do Oriente, assimilado na modernidade, por meio do qual se sinaliza uma ressacralização do mundo no reencontro com sua origem, é aquele transfigurado pela Alemanha romântica, contemporânea a Quinet: En même temps que l'Asie pénètre dans

⁴³ Segundo Georges Gusdorf, «Madame de Staël était une des rares personnes à soupçonner que la vallée du Rhin [divisa entre Alemanha e França] marquait la frontière entre deux planètes épistémologiques étrangères l'une à l'autre», cf. *Foundements du savoir romantique*, 2011. Gusdorf salienta que a forte oposição religião-ciência, classicismo-romantismo, verificada no romantismo francês, não tem equivalência nos romantismos inglês e sobretudo alemão, nos quais a relação entre essas polaridades é de continuidade, e não de ruptura.

la poésie, dans la politique de l'Occident, elle s'insinue aussi dans ses doctrines; la métaphysique scelle à son tour l'alliance des deux mondes”. [“Ao mesmo tempo que a Ásia penetra na poesia, na política do Ocidente, ela se insinua também em suas doutrinas; a metafísica sela por sua vez a aliança dos dois mundos”].

Travessias não consumadas

Como Vagner Camilo (2011) aponta, a personagem Penseroso, de *Macário*, retoma as ideias expostas nos discursos alvaresianos, vinculadas à crença num futuro melhor para a humanidade, tarefa esta na qual o Brasil colaboraria de maneira decisiva. Soa estranha tal confiança no progresso e na ciência, tão ao gosto das doutrinas de Saint-Simon, se confrontadas com os textos literários de Álvares de Azevedo, marcados pelo pessimismo e pelo tédio, nos quais os sujeitos poéticos manifestam vontade de nada fazer. O discurso de Penseroso, transcrito abaixo, sintetiza as teorias sobre a jovem nação, de que fala Ferdinand Denis, bem como a articula com a ideia de regeneração do mundo desvitalizado em seu reencontro futuro com o Oriente, suposto lugar de origem da Humanidade, própria da doutrina do renascimento oriental de Edgar Quinet:

Esperanças! e esse descrido não palpita de entusiasmo no rodar do carro do século, nos alaridos do progresso, nos hosanas do industrialismo laurífero? Não sente ele que tudo se move — que o século se emancipa — e **a cruzada do futuro** se recruta? Não sonha ele também com **esse Oriente para onde todos se encaminham** sedentos de amor e de luz?

Esperanças! e esse Americano não sente que ele é o **filho de uma nação nova**, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra que seus arvoredos gigantescos, seus Oceanos escumosos, os seus rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime? Nas ventanias do sertão, nas trovoadas do sul, no sussurro das florestas à noite não escutou nunca os **prelúdios** daquela música gigante da terra que entoa **à manhã a epopeia do homem e de Deus**? Não sentiu ele que aquela sua **nação infante** que se embala nos hinos da indústria Europeia como Júpiter nas cavernas do Ida, no alarido dos Coribantes — tem um futuro imenso?

Esperanças! não tê-las quando todos as tem! quando todos os peitos se expandem como as velas de uma nau, ao vento do futuro! Porque antes não cantou a sua América como Chateaubriand e o poeta de Virgínia, a Itália como a Mignon de Goethe, o Oriente como Byron, o amor dos anjos como Thomas Moore, o amor das virgens como Lamartine?

(AZEVEDO, 2006, p.76-77, grifos meus).

Logo em seguida, Macário esvazia o mito do Oriente de significação profética, ao associá-lo somente com uma fruição do prazer físico no momento presente: “Dizes

que o mundo caminha para o Oriente. Não serei eu, nem o sonhador daquele livro [cético, apresentado por ele a Penseroso] que ficaremos no caminho. O harém, os cavalos da Arábia, o ópio, o *hatchiz*, o café de Moka, e o latakia — são cousas soberbas!” (idem, p.78). O Oriente fora apresentado anteriormente, por Macário a Satã, como a terra da realização dos sonhos (“Sabes, há ocasião em que me dão ventas de viver no Oriente”, cf. p.46), mas que, no caso do poeta-estudante, pouco eles têm eles de espiritualistas, visto que ali se torna espaço imaginário e genérico onde o jovem ocidental cansado da vida pode, livremente, fumar, dormir e amar.

Ainda na mesma sequência do debate com Penseroso, Macário questiona o sentido das “esperanças” utópicas no ideário do amigo, tomadas como metáforas da gestação de um mundo novo que jamais nasce, por mais que se espere por ele:

Falas em esperanças. Que eternas esperanças que nada parem! **O mundo está de esperanças desde a primeira semana da criação....** e o que tem havido de novo? Se Deus soubesse do que havia de acontecer, não se cansava em afogar homens na água do dilúvio, nem mandar crucificar, macilenta e ensanguentada, a imagem de seu Cristo divino”.

(idem, p.77-78, grifo meu).

É interessante notar que no discurso de 11 de agosto de 1849, a imagem do dilúvio é encarada com entusiasmo, como uma oportunidade aguardada para se refundar o mundo, recriado pelas teorias reformistas ou revolucionárias do messianismo social romântico. Diante das tentativas daqueles que buscam o novo, Álvares de Azevedo cita as seguintes palavras de Chateaubriand:

Não imitemos Cham [Cã] no anátema, não riamos ao toparmos nu e dormido à sombra da Arca, encalhada nas serras da Armênia, o único e solitário nauta do abismo. — Respeitemos — esse navegante diluviano que **refez a criação** após o esgotamento das catadupas do céu — pios filhos abençoados de nosso pai, cubramo-lo pudicamente com o nosso manto

(AZEVEDO, 2000, p.745, grifo meu).

Em *Macário*, todavia, as propostas de recriação do mundo são repetitivas, e decorrem sempre de aspirações fracassadas por melhoramento. Cã zomba aqui do recriador bêbado de um mundo vicioso, tal como no encerramento da narrativa do idealista Claudius Hermann, em *Noite na taverna*, onde “Noé [é lembrado como] o

primeiro borracho de que reza a história!” (2006, p.158), e não como o patriarca refundador de um novo mundo aperfeiçoado, purificado de todo vício⁴⁴.

A metáfora da gestação de novos mundos se desdobra naquelas do nascimento (vir à luz, a aurora de um novo tempo), do feto, do aborto e do infanticídio na poética de Álvares de Azevedo, metáforas centrais para se abordar a oscilação de crença e descrença na profecia de um novo renascimento da humanidade. Na mesma sequência de debate entre Penseroso e Macário, citada mais acima, este último comenta sobre a infertilidade artística dos poetas contemporâneos que, “Como uma esposa árida tressuam e esforçam-se debalde para conceber. Todos os dias acordam de um sonho mentiroso em que creram sentir o estremecer do feto nas entranhas reanimadas” (cf. p.78). Não por acaso, na abertura da segunda parte de *Macário*, na qual se introduz a personagem Penseroso, o estudante libertino vê seu caminho barrado por uma prostituta velha abraçada a um cadáver, enquanto nega para si mesma a morte do único filho, encarnação de todas as suas esperanças:

[...] Morrer! meu filho! é impossível. Não sabeis? ele é a minha esperança, meu sangue, minha vida. É meu passado de moça, meus amores de velha... Morrer ele? É impossível. Morrer? Como? Se eu ainda sinto esperanças, se ainda sinto o sangue correr-me nas veias, e a vida estremecer meu coração!

(idem, p.62)

A mãe tenta reviver o filho morto com o calor de seu corpo combalido, sem sucesso. Mais adiante, quando Penseroso se desilude de suas crenças no progresso, no amor e na religião, ele se compara a um infanticida, que matara os sonhos do futuro gestados dentro de si: “Morrerei. — Não posso trazer no peito o cadáver de minhas ilusões, como a infanticida o remorso a lhe tremer nas estranhas. Ha doenças que não têm cura. A tempestade é violenta, e o cansado marinheiro adormeceu no seio da morte” (idem, p.87). Na sequência, a narração de idílio amoroso do jovem é interrompida em uma carta deixada incompleta. Ironicamente, Penseroso acaba por consumir o desejo de suicídio de Macário antes deste. Como tantos heróis de Álvares de Azevedo, Macário é mais um menino velho, cansado e saciado, que “Ainda não saboreaste a vida e já gravitas para a morte” (idem, p.95).

É sintomático que Macário compare a estranha beleza empalidecida da poesia cética ao mito de Níobe, rainha mitológica que viu “morrerem uma por uma feridas pela

⁴⁴ Na Bíblia, Noé amaldiçoa o filho Cam que o viu bêbado e nu, e amaldiçoa com a escravidão todos os descendentes do mesmo, que seriam os judeus em algumas interpretações, e os povos africanos em outras.

mão fatal que escreveu a sina do homem, suas esperanças nutridas da alma e do coração” (idem, p.75). Como se sabe, Níobe era vaidosa de sua fertilidade e grande prole, a ponto de se julgar superior à deusa Leto, mãe unicamente de Diana e Apolo. A divindade ofendida reclama vingança, e ordena que seus filhos matem os quatorze herdeiros de Níobe. Frente a imensa desolação desta última, despojada e desamparada de tudo que lhe era precioso, Zeus se compadece e a transforma numa rocha, da qual, no entanto, brota um veio d’água permanente, nascido das lágrimas derramadas ao longo da eternidade. Neste mito, vale a pena observar como a fertilidade exaltada resvala na aridez da pedra.⁴⁵

Álvares de Azevedo cita constantemente o mito de Níobe ao longo de seus textos. No discurso de 09 de maio de 1850, ele se refere a Roma pagã, arruinada no fim da Antiguidade, como “a Níobe das nações, na dicção Byrônica” (AZEVEDO, 2000, p.761). A ligação de Níobe com o tema da ruína aparece também em “Literatura e civilização em Portugal”, no trecho em que Azevedo aponta um suposto tratamento injusto do poeta inglês para com Portugal no *Childe Harold*, onde se canta “as Níobes-nações que sonhaste no sarcófago da Cidade rainha” (idem, p.724). Azevedo lembra porém, no discurso citado de 1850, que “naqueles combros de ruína” do Império Romano, “nasceu uma turba de homens novos” e um novo período histórico, a Idade Média (idem, p.761).

No primeiro episódio de *Macário*, Satã afirma ao neófito que o beijo de uma amante moribunda “talvez te regenerasse. Da morte nasce muitas vezes a vida” (2006, p.50). Macário tem um pressentimento estranho, e decide participar de um ritual, no qual se deita e dorme sobre um túmulo. Ele sonha com “uma estátua ambulante [que] é quem murcha as flores, desfolha o outono, quem amortalha as esperanças” (idem, p.54). Pouco depois, a própria mãe de Macário morre, com a “última oração de uma alma que se apagou no nada” (p.57). Essa perda da mãe adorada leva o moço a desejar o suicídio na passagem para o Episódio Dois, intenção da qual Satã tenta demovê-lo até o final da narrativa, ao apresentar-lhes alternativas terrenas de substituição para tal, adquiridas na iniciação à realidade diversa da taverna: “escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento ... A embriaguez é como a morte...” (idem, p.97).

No prefácio a *Macário*, intitulado “Puff”, Azevedo se refere a essa sua obra mista, de gênero experimental, como “um filho pálido” (idem, p.20), “uma grande ideia que talvez nunca realize” (idem, p.18). Ele se refere à tragédia como gênero a ser ressuscitado

⁴⁵ Uma estátua de Níobe é objeto de estudo de Schelling em *Filosofia da arte*, onde ele cita uma análise anterior de Winckelmann.

e transformado em drama: “Haveria paixões, porque o peito da tragédia deve bater, deve sentir-se ardente — mas não requintaria o horrível, e não faria um drama daqueles que parecem feitos para reanimar corações cadáveres, como a **pilha galvânica** as fibras nervosas do morto!” (grifo meu). Sua criação é “uma aberração dos princípios de ciência” (idem, p.20). A maneira como Azevedo se refere a seu texto lembra o trabalho de Doutor Frankenstein sobre sua criatura, recriada a partir de pedaços mortos a serem reanimados com eletricidade, esse *fiat lux* secularizado que iluminou as experiências com galvanismo na virada do século XVIII para o XIX.

Em *Noite na taverna*, os temas da ressurreição, do aborto e do infanticídio atravessam as cinco narrativas. Solfieri, ironicamente, se decepciona com o reviver da moça que, de objeto de desejo necrófilo, se revela uma cataléptica: “A moça revivia a pouco e pouco. Ao acordar desmaiara” (idem, p.109). Ela acaba por morrer de verdade depois, quando o libertino se dedica a dormir sobre seu túmulo, ocultado sob um leito, durante um ano. No conto seguinte, Bertram sufoca um homem que tentava salvá-lo de um afogamento e se alimenta dos corpos de náufragos mortos de fome. O amor condenado pela esposa de seu salvador “Era como uma vida nova que nascia cheia de desejos, quando eu cria que todos eles eram mortos como crianças afogadas em sangue ao nascer” (idem, p.119). Em “Gennaro”, o mancebo homônimo abandona uma donzela grávida: “— Gennaro, estou desonrada para sempre... A princípio eu quis-me iludir — já não o posso — estou de esperanças...” (idem, p.131). Desamparada, a garota aborta a criança e morre: “— Gennaro, eu te perdoo: eu te perdoo tudo.... Eras um infame.... Morrerei.... Fui uma louca.... Morrerei.... por tua causa.... teu filho.... o meu.... vou vê-lo ainda.... mas no céu.... **meu filho que matei.... antes de nascer...**” (idem, p.132, grifo meu). No protesto de vingança do pai da moça Laura, este estabelece uma interessante gradação de metamorfoses degeneradoras pela qual a jovem passou, ao questionar o libertino se “teve ele dó da virgem, da desonrada, da infanticida?” (idem, p.135).

A quarta narrativa, conduzida pelo idealista Claudius Hermann, merece um comentário à parte. O aristocrata deseja que se “revivam; acordem” somente as lembranças puras de um passado morto (idem, p.140), e também se apresenta como um infanticida que “frio, sem crenças, sem esperanças, abafara uma per uma suas ilusões, como a infanticida seus filhos....” (idem, p.149). Cultivando e impondo seu amor idealizado de forma perversa, Claudius droga e sequestra a duquesa Eleonora, enquanto cultiva, nesse suposto sentimento, uma última esperança de salvação a dar sentido para sua vida vazia: “— Eleonora! Eleonora! Perder noites e noites numa esperança! Alentá-

la no peito como uma flor que murcha de frio — **alentá-la, revivê-la** cada dia — para vê-la desfolhada sobre meu rosto!” (idem, p.151, grifo meu). Frente à recusa da moça diante da loucura da situação, ele inverte os papéis de algoz e vítima, e protesta como uma mãe injustiçada, privada de sua cria preciosa:

Louca, pobre louca que sois! credes que um homem havia de encarnar um pensamento em sua alma (...) para depois rasgá-lo do seio? Credes que ele consentiria (...) que pela noite da desgraça, a seu amor insano de mãe lhe sufocassem sobre o seio a criatura de seu sangue; o filho de sua vida, a esperança de suas esperanças?

Eleonora se recusa a moldar-se à imposição de um sonho alheio e violento (“que me importam vossos sonhos, vosso amor?”), afirmando preferir antes a morte. O raptor continua a negar e a distorcer a realidade, ao insistir que a mulher coloque “**a mão no teu coração — bate — e bate com força como o feto nas entranhas de sua mãe**. Há aí dentro muita vida ainda: muito amor por amor, muito fogo por viver! Oh! se tu quisesses amar-me!” (idem, p.152, grifos meus), “uma vida de venturas nos espera!” (idem, p.153). A moça arruinada por Hermann tenta se conformar à sua condição infeliz após ler versos do libertino, que condicionam a salvação da alma dele mediante uma regeneração pelo “amor”:

Oh! não me ames sequer! Pois bem! **um dia**
Talvez diga o Senhor ao podre Lázaro
Ergue-te — aí do lupanar da morte
Revive ao fresco do viver mais puro!
E viverei de novo: a mariposa
Sacode as asas, estremece-as, brilha
Despindo a negra tez, a baba imunda
Da larva desbotada.

Então, mulher — acordarei: do lodo
Onde Satã se pernoitou comigo
(...)

E então acordarei ao sol mais puro,
Cheirosa a fronte às **auras da esperança!**
Lavarei-me da fé nas águas d'ouro
De Madalena em lágrimas — e ao anjo
Talvez que Deus me dê, curvado e mudo
Nos eflúvios do amor libar um beijo
Morrer nos lábios dele!

(idem, p.155-156, grifos meus).

Claudius Hermann se compara a Lázaro, curado de suas feridas e ressuscitado do túmulo por Cristo. Sua transformação futura prometida fica insinuada na metáfora da

metamorfose da larva em mariposa. Embora junto da duquesa, “a vida de venturas” por fim não se realiza. Eleonora, um dia, é assassinada pelo marido, do qual fora raptada. Hermann busca se alienar desse trecho da história, seja bêbado ou dormindo.

À narrativa de Claudius Hermann segue aquela de Johann, e alguns breves comentários sobre ela. Chama a atenção o fato de que todos os erros fatais ocorridos ali, tais como o incesto e a luta fraticida, se desenrolem no completo breu, que Azevedo associa com o tempo contemporâneo, metaforizado por ele como noite viciosa, marcada por guerras civis fraticidas. Um “último clarão” “de lanterna furta-fogo” lhe revela que “Aquele homem [assassinado por Johann] — sabeis-lo! era do sangue do meu sangue — era filho das entranhas de minha mãe como eu — era meu irmão” (idem, p.164). Johann abre a janela escura para descobrir na amante o rosto da irmã. A travessia da noite revela o retorno à origem de uma maneira bastante cruel e perversa para o rapaz, que clama por esquecer essa revelação, enquanto treme de horror “como um velho centenário”.

Se as narrativas de Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann sinalizam a impossibilidade de renascimento e regeneração da Humanidade, é importante lembrar que, a esta perspectiva, segue-se aquela de Giórgia, em “Último beijo de amor”, que repõe o desejo incerto por atravessar a noite escura da morte e renascer em um além, seja ele “no céu, quando o túmulo nos lavar em seu banho, que [é quando] se levantará a nossa manhã do amor” (idem, p.168).

No ensaio “Literatura e civilização em Portugal”, Álvares de Azevedo concebe o tempo presente como um momento incerto, ambíguo, que “É o espelho onde passa com sua **flutuação de luz e sombra no roxo crepuscular** de uma nação a hora turva em que tudo se agita lugubrememente, **como por um enterro ou um nascer doloroso**” (AZEVEDO, 2000, p.743, grifos meus). Segundo Azevedo a época em que morrera Bocage em Portugal, no Velho Mundo, coincide com a travessia da marcha da civilização universal pelas terras do Poente do Novo Mundo. Embora a expectativa fosse alcançar logo a aurora de uma nova era, no reencontro com o Levante oriental, é necessário atravessar antes disso uma noite turbulenta, emoldurada pelos dois crepúsculos situados no ocaso e na alvorada dos tempos:

Portugal se mergulhara no **crepúsculo**. A geração infantil de então ao vestir a toga viril, **em sua mente de mancebo acreditava-o uma aurora**. Embalado as esperanças. O guerreiro do Ipiranga selando com seu punho de valente a carta das liberdades lusas, foi-lhe **o último clarão do arrebol**.

A noite portuguesa, como as de verão, **talvez** não seja longa. Façam-na um serão de luar os trovadores de Coimbra. – Sim – Mas o que não poderão fazer é adiantar o dia”

(idem, p.744, grifos meus).

Tal como Portugal, as Américas mergulham na noite da morte. Situado no poente, o Brasil é a jovem nação gerada por uma outra velha e decadente, a exemplo do poeta Aldo, no ensaio que Azevedo dedica ao poema homônimo de George Sand. O autor de *O poema do frade* insinua, com suas personagens jovens, mas precocemente envelhecidas e exauridas, divididas entre o ser e o não ser, duvidar se haverá forças para atravessar e sobreviver à noite extrema que lhes arrebatou, sobretudo ao considerar o contexto brasileiro de penúria política e intelectual. O romantismo ora privilegia a exploração do desencantamento do mundo, marcado pelo isolamento comunitário e pelo tédio. Por outro lado, ele também se volta para a “romantização” da vida, interessado em redescobrir os elos perdidos entre o ser humano e o mundo, a serem mutuamente ressacralizados. Segundo a orientação dual de perspectivas do deus Janus, é importante não isolar a poética binômica de Álvares de Azevedo em uma única dessas direções.

Parte II
Cruz e Sousa

CAPÍTULO III

As pedras e as cores:

transfigurações do nigredo e jornada circular em *Evocações*, de Cruz e Sousa⁴⁶

O meu desejo indómito era de ir além, fóra das brutas portas de pedra da Região dos Egoísmos [...]

SOUSA, João da Cruz e. “Mater”, 1986, p.38.

[...] — mais, muito mais eu realizarei: seguindo as pegadas já deixadas, serei o pioneiro de um novo método, explorarei forças desconhecidas e revelarei ao mundo os mais profundos mistérios da criação.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein; ou o Prometeu moderno*, 2015, p.119.

Transfigurar-se: luar opalescente

A obra *Evocações* foi organizada pelo poeta João da Cruz e Sousa em 1897, mas veio a público postumamente, em 1898. Ela é constituída de 33 composições, a maioria delas realizada na forma do poema em prosa. Observa-se, porém, no conjunto de textos, uma oscilação formal entre o poema em prosa e a prosa poética, intensificada na metade final do livro. Tal procedimento se articula com o desejo de exploração de variadas formas mistas e intermediárias, que não sejam “Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fôsse” (cf. SOUSA, 1986, p. 177. Edição *fac-similar* de 1898⁴⁷).

“Intuições”, composição que apresenta o trecho citado acima, está situada estrategicamente no meio da obra. Tal como o célebre “Emparedado”, o último dos textos de *Evocações*, ela se afasta dos princípios de “unidade, gratuidade e brevidade”, característicos da forma do poema em prosa, sintetizados por Suzanne Bernard (1994). Na direção contrária da primeira parte do livro, mais afinada com o formato dos poemas em prosa da tradição simbolista francesa, a segunda parte de *Evocações* flerta cada vez mais com a dispersão, a prolixidade e o estranhamento em textos mais longos, nos quais

⁴⁶ Parte deste capítulo foi publicado na *Opiniões*: Revista dos alunos de Literatura Brasileira / Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - n.12 (2018) - São Paulo: FFLCH: USP, 2018, p.30-49.

⁴⁷ Neste trabalho, adotou-se a grafia da edição *fac-similar* de 1898, para as citações a *Evocações*.

o poeta tenta expressar a negra e inaudita “Dôr inconcebível” (cf. SOUSA, 1986, “Dor negra”, p. 122). Esse horizonte de expectativa fica sugerido pela epígrafe geral de *Evocações*, colhida do romance simbolista *A Eva Futura*, de Villiers de L’Isle-Adam, prosa na qual um esteta se une a um cientista na tentativa de refundar o que entendem por beleza feminina ideal, aperfeiçoada no corpo inoxidável de uma androide, a nova Eva do título em questão, projeto de síntese harmônica entre espírito e aparência, interioridade e exterioridade.

Embora os textos de *Evocações* possam ser abordados com certa autonomia, é possível encarar seu conjunto de composições como as etapas difusas de uma iniciação, na medida em que as transformações formais de poesia e prosa ocorrem em paralelo com as tentativas do sujeito de alterar-se, quando trabalha na Grande Obra almejada, exteriorização de seu eu superior, ainda latente. As metamorfoses operadas sobre si mesmo mobilizam a narratividade e a temporalidade, articuladoras de um tênue enredo organizador de uma espécie de biografia poetizada do poeta negro em *Evocações*.

Segundo Fernando Paixão (2014, p.30-31), os traços de narratividade e temporalidade apontam mais para a prosa poética, ao passo que o poema em prosa se fundamenta na gratuidade, espontaneidade, brevidade e unidade de um universo fechado, em sua “inteireza” e “síntese”. Em *Evocações*, por outro lado, se vê um sujeito que se dispersa prolixamente pelo mundo e oscila entre as formas, sem alcançar a síntese buscada de prosa e verso, exterioridade e interioridade.

O processo de interpenetração e *passagem* das formas do poema em prosa para a prosa poética, operado ao longo de *Evocações*, se fundamenta no princípio alquímico de *transfiguração*, caro à poética de Cruz e Sousa de modo geral, e particularmente determinante na estruturação do livro em estudo. Logo no poema em prosa de abertura, o eu poético afirma que o artista é um “desolado alchimista da Dôr” (SOUSA, 1986, p. 13), estabelecendo uma relação de continuidade entre a experiência de sofrimento vivida e a “Obra” de arte formulada a partir daquela.

Ao aproximar vida e arte, o poeta busca extrair da primeira a matéria-prima para seu trabalho de quintessenciação poética. O texto de abertura de *Evocações* se denomina “Iniciado”, título que permite vincular a figura deste poeta-alquimista negro com aquela do noviço consagrado aos mistérios das antigas tradições iniciáticas. O poeta iniciado está disposto a sacrificar sua primeira natureza, considerada profana, para consumir seu próprio renascimento espiritual. É a partir da metamorfose dessa primeira natureza,

realizada por meio de uma simbólica morte em vida, que o neófito pretende atingir sua *natureza superior*, ainda oculta.

Mircea Eliade explica que a tradição alquímica mobiliza o modelo da jornada de transformações do iniciado, transpondo-o para a dimensão do laboratório, onde a matéria-prima é submetida a uma série de mutações, recombinações, reordenamentos e aperfeiçoamentos. Esse processo de aprimoramento da matéria culmina na formulação da *Grande Obra* alquímica, metáfora, segundo Eliade, do aperfeiçoamento correlativo do espírito do alquimista, que se transfigura simultaneamente no mesmo processo (cf. ELIADE, 1979, p. 116).

Ao se valer da noção de transfiguração alquímica, Cruz e Sousa tenta conjugar em sua escrita as polaridades da vida e da arte, da analogia e da ironia, da prosa e da poesia em *Evocações*. À maneira da serpente alquímica *ouroboros*, que morde a própria cauda formando um circuito contínuo, o poeta se desdobra reflexivamente sobre si mesmo, empenhado em sintetizar um sentido de totalidade para sua existência dilacerada. Tenta, assim, inventar para si um destino, produzido por meio da arte.

O poeta alquimista é também um vidente, um visionário capaz de apreender a totalidade do ser e das coisas que aparecem no mundo ainda pela metade, ao evocar sua dimensão oculta, correspondente, de modo a transpor as fronteiras e abismos colocados entre o visível e o invisível, e corporificar o espírito em poesia, encarnado por meio das imagens, construídas pelas palavras. O poeta vidente é então “um ser humano dotado de uma visão mais rápida do que o pensamento sequencial e que pode captar a totalidade do objeto ou fenômeno antes que a sequência e a relação das partes estejam conscientemente compreendidas” (cf. BALAKIAN, 2007, p. 22-24).

No estudo denominado “Esoterismo e estética: *Evocações* de Cruz e Sousa”, Sonia Brayner (1993, p.175) reforça a noção fundamental do poeta simbolista como um “vidente caminhando para sua visão”, valendo-se da “intuição imediata dos seres e das coisas” (idem p.174) para “chegar ao clímax da beleza, pelo dom da vidência” (idem, p.175). As noções de vidência e intuição implicam aquelas de “correspondência”, “sonho” e “transfiguração”. Nesta direção, Brayner afirma que “toda a visão física esconde uma penumbra de “correspondência” com outras esferas” (idem, p.176). A estudiosa cita as seguintes palavras de Cruz e Sousa em “Intuições”, texto presente em *Evocações*, para quem as “vidências sugestivas” gestam “novos mundos imaginativos”, que dão acesso às “portas de outra Vida”. Na sequência, Brayner ressalta outro trecho do mesmo livro do poeta simbolista, segundo o qual o sonhar revela “segredos movimentos

instintivos e intuitivos que são as transfulgentes escadas do Abstrato, às transfiguradoras montanhas do sonho, ao desenvolvimento melhor, à pura perfectibilidade...”.

O princípio de transfiguração, deslocado da alquimia para a poesia, permite articular o eu reflexivo com sua obra estética, bem como a transição entre as formas do poema em prosa e da prosa poética. Ele orquestra, ainda, a ordenação temporal em *Evocações*, encadeada pela jornada iniciática do eu poético, em busca de sua verdadeira forma e exteriorização efetiva no mundo. Definindo-se como poeta-alquimista desde a epígrafe de “Iniciado”, ele identifica seu trabalho artístico a uma rigorosa sucessão de procedimentos alquímicos, nos quais a expectativa inicial é que a dor vivida deva se espiritualizar e encarnar numa forma *bela*, dotada de unidade peculiar: “Desolado alchimista da Dôr, Artista, tu a depuras, a fluidificas, a espiritualisas, e ella fica para sempre, immaculada essencia, sacramentando divinamente a tua Obra” (SOUSA, 1986, p.13).

Na epígrafe citada, Cruz e Sousa obedece, em linhas gerais, à rigorosa sequência de operações transmutadoras da Grande Obra alquímica, que prevê em primeiro lugar a seleção da matéria-prima a ser “morta” e dissolvida; sua ulterior purificação, elevação e transcendência final, até plasmar-se em uma nova forma. É interessante notar, no entanto, que logo no parágrafo que sucede imediatamente a epígrafe em questão, o poeta reordena de maneira curiosa a tradicional sequência quaternária das etapas de transfiguração alquímica, submetendo-a a uma variação significativa, que tem consequências decisivas no andamento posterior de todo o livro.

Na disposição das primeiras imagens, apresentadas no parágrafo de abertura de *Evocações*, chama a atenção a presença das cores que caracterizam as fases de transmutação da Grande Obra, conhecidas por nigredo (negro), albedo (alvo), citrinitas (amarelo) e rubedo (vermelho). Elas aparecem, por outro lado, organizadas em uma sequência às *avessas*, na qual se desloca o rubedo para o começo, e se joga o nigredo para o fim do processo:

Pedrarias rubentes dos occasos; Angelus piedosos e concentrativos, a Millet; Te-Deum glorioso das madrugadas fulvas, através do deslumbramento paradisiaco, rumoroso e largo das florestas, quando a luz abre immaculadamente num som claro e metallico 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 mattas; o crystalino cachoeirar dos rios; as collinas emotivas e saudosas — todo aquelle esplendor de colorida paisagem (...) da terra acolhedôra e generosa onde nasceste [...] (idem, p.13-14).

A primeira imagem é a das sugestivas “Pedrarias rubentes dos occasos”, de cuja vermelhidão de rubi, análoga à da tarde *em transição* do dia para a noite, se desdobram as demais imagens ligadas às cores amarela, branca e verde, respectivamente, e que culminam em “opalescentes luars encantados nas mattas”. Como se percebe, a primeira imagem alude ao estado de rubedo, ao passo que as “madrugadas fulvas”, amarelas, “flavas” remetem a citrinitas. A luz clara, vislumbrada “immaculadamente” na forma de “deslumbramento paradisiaco” sugere a purificação do albedo. Parece faltar a etapa primordial de nigredo, dissimulada todavia no trecho em questão, onde ela permanece latente (como se verá mais adiante) sob a sombra da cor verde da “viçosa vegetação dos vergéis virgens”.

Além do fato de Cruz e Sousa deslocar o estado de rubedo —, que tradicionalmente caracteriza a fase final do processo de obtenção da avermelhada Pedra Filosofal —, para o início de seu itinerário, ele ainda o substitui por uma outra pedra preciosa culminante, almejada por este poeta-alquimista em especial: trata-se da opala, figurada de maneira difusa na imagem dos “opalescentes luars encantados nas mattas”. Diferente do rubedo evocador dos crepúsculos em fogo, espécie de flama sanguínea cristalizada em eterno *Fiat*, a gema da opala nobre se assemelha a uma nebulosa colorida, movente e iridescente, na qual parecem se combinar todas as cores em simultâneo, sem que nenhuma delas seja suprimida.

Mais que o avermelhado rubi, evocador de calor vital, a prismática opala se afina mais à noção de totalidade articulada a uma multiplicidade, procurada pelo eu poético em sua jornada ao longo de *Evocações*. Já em “Iniciado”, a imagem dos “opalescentes luars” ecoa naquela do “arco-íris celestial de esperanças vagas”, emblema da aliança entre o alto e o baixo, que orienta o caminho do neófito: “Segue, pois, os que seguem contrictos, sob um arco-íris celestial de esperanças vagas, a alma como uma flor exótica dos trópicos ceruleamente aberta às menses de ouro do sol [...]” (cf. p. 23).

Na opala multicolor de *Evocações*, o poeta-alquimista propõe uma *nova* e alternativa Pedra Filosofal: uma síntese muito particular do jogo de livre movimento das cores, análogo àquele dos universos que lentamente tomam forma em sua imaginação. No livro, são recorrentes as imagens de inspiração astronômica, alusivas a sóis, luars, órbitas, rotações, campos gravitacionais, nebulosas de colorida poeira estelar. Um mundo, em suma, que lentamente vai ganhando forma em sua interioridade, a exemplo também das frequentes imagens de pedras preciosas, plasmadas no interior da terra, ao longo das eras geológicas. Dentre elas, a opala multicolor se faz emblema de uma realização mais

plena, contrapondo-se às limitações impostas ao poeta negro pelos discursos do racismo científico:

Deus meu! por uma questão banal da chimica biologica do pigmento ficam alguns mais rebéldes e curiosos fósseis preocupados, a ruminar primitivas erudições, perdidos e attropellados pelas longas galerias submarinas de uma sabedoria infinita, esmagadôra, irrevogável!
Mas, que importa tudo isso?! Qual é a côr da minha forma, do meu sentir? Qual é a côr da tempestade de dilacerações que me abala? Qual a dos meus sonhos e gritos? Qual a dos meus desejos e febre? (cf. “Emparedado”, p. 381-382).

A disposição peculiar de cores e imagens de inspiração alquímica, presentes no primeiro parágrafo da obra *Evocações*, preludia toda a “torturante peregrinação” (idem, p. 132) pela “Via-Sacra da Arte” (idem, p. 14) percorrida pelo eu poético no decorrer de suas 33 composições. Tal como Cristo, que morrera aos 33 anos, o moderno poeta-alquimista também carrega uma cruz, herdada em seu nome de batismo. Ele, à sua maneira, almeja renascer ao final de seu processo particular de transfiguração. Valendo-se de seus próprios artifícios, ele, *intuitivamente*, busca profetizar e encarnar o gênio criador de uma obra suprema, que é ainda “inconcebível” em seu momento histórico: trata-se de abrir caminho para a vinda de “algum novo e magestoso Dante negro” “para fundir a Epopéia suprema da Dôr do Futuro”, nascida da terra-mãe, a “África virgem” (cf. “Emparedado”, p. 389).

Todavia, essa revelação somente se torna consciente ao eu-poético nos parágrafos finais de *Evocações*, desencadeada em especial pelos quatro últimos textos do livro, quando se dá o enfrentamento do poeta com suas sombras interiores, que convergem na forma do fantasma da mãe morta. Até então, ele fugira de sua primeira natureza, identificada à mãe negra, a autora “que produziste a dolente, a magoada Obra de sangue da minha existencia” (idem, p. 326). O filho pretendia romper com ela e superá-la em definitivo, ao se valer dos poderes transfiguradores da tentadora Arte. Em “Iniciado”, o neófito abandona a mãe, trocada pela outra:

A Arte dominou-te, venceu-te e tu por ella deixáste tudo: a viva, a penetrante, a tocante affeição materna [...]
Tudo esqueceste, para vir fecundar o teu ser nos seios germinadores da Arte.
 (“Iniciado”, p.115).

Em *Evocações*, observa-se um jogo estabelecido entre um primeiro movimento de ruptura, elevação e esquecimento, de um lado; e de retorno, descida e reminiscência, de outro, intensificado na metade final do livro. Ao se referir ao caixão da mãe negra, o

eu poético menciona que ali reverberam “suggestivas grandesas parabólicas” (cf. “Abrindo féretros”, p. 287), naquela altura ainda desconhecidas por ele. Para se pensar o movimento de fuga e retorno descrito acima, é importante ter em vista os sentidos matemático e figurado da parábola: o primeiro sugere, no texto, a intersecção final do ponto de chegada com o ponto de partida, marcado pela curva, alusiva a uma virada decisiva que tende à reaproximação de polaridades equidistantes. Já a figura de linguagem de mesmo nome designa o gosto pelos desvios e alusões indiretas, caracterizador dos ambíguos discursos de Cristo, conforme apontamento de Paulo Leminski (2013, p. 193). Vale lembrar que o eu poético de *Evocações*, tal como o *espírito encarnado* — o narrador da parábola de errâncias e retorno ao lar do Filho Pródigo —, também se propõe a cumprir uma jornada de martírio e renascimento sob o peso de uma cruz.

Tomado igualmente de moderno espírito prometeico, o poeta neófito de *Evocações* prevê para si, num primeiro momento, uma jornada ascensional de conquista dos poderes criadores. Esse movimento inicial entra em conflito com a necessária descida do Cristo morto até as profundezas de sua sepultura. Como o sol poente, o messias deve cruzar a fronteira vermelha do crepúsculo e descer a seus transfiguradores infernos interiores, até elevar-se novamente ao firmamento e à ressurreição.

Em “Iniciado”, o eu poético procura desviar de sua incontornável passagem pelo estado primordial de nigredo, recusando o enfrentamento com seus fundamentos mais chãos, vis e dolorosos. Sua proposta de inversão da sequência de operações alquímicas, articulada no primeiro parágrafo do poema em prosa em questão, aponta para esse impulso unilateral de elevação prometeica, por meio do qual se almeja atingir as alturas divinas e roubar o fogo criador. O moderno poeta-alquimista oculta o negrume de sua existência sob a folhagem verde, deslocado da *origem* para o final do itinerário, esboçado segundo sua excêntrica sequência de imagens de transformação alquímica. Embora busque um caminho alternativo que o livre do sofrimento descomunal que a passagem pela etapa de nigredo implica, aos poucos o sujeito poético se dará conta, em *Evocações*, que o acesso aos “opalescentes luazes” desejados demanda uma travessia incontornável pela noite interior e pelas sombras que também o constituem.

O colorido prisma refratado de sua opala reverbera não apenas na imagem do citado “arco-íris celestial de esperanças vagas”, mas também nas insistentes auroras boreais, que podem ser vistas apenas no contraste com a escuridão das longas noites glaciais. O jogo de luzes coloridas e moventes da aurora polar tende a acompanhar momentos de iluminação interior do eu poético em *Evocações*, servindo-lhe de “ponte

mágica” para avançar na percepção de si mesmo em sua relação com o mundo. Em dois dos textos finais e decisivos para a compreensão de seu destino como poeta negro, a imagem da aurora boreal brota das trevas de seu inconsciente, essa mágica câmara escura, para dar sentido à profecia revelada no texto derradeiro, “Emparedado”:

Ha loucuras que, como as noites polares, se transformam em verdadeiras auroras boreaes revelladôras da mais perfeita lucidez e são a ponte mágica de crystal e azul sobre a qual emigramos do golfão infernal da Terra para as alvoradas de ouro de um Ideal. (cf. “Nirvanismos”, p. 329).

A aurora boreal também surge a seguir, no penúltimo texto do livro, quando o eu poético finalmente identifica o vínculo profundo da longínqua, ignota e desejada Noite estrelada com a própria *sombra*. Esta, que fora evocada de si mesmo, fora depois exorcizada na aparição do fantasma da mãe negra, da qual o filho tentara até então desesperadamente se desvencilhar:

[...] estava n'aquella hora se operando dentro em mim, como um phenomeno de aurora boreal que se revelasse no cérebro, accordando chammas mortas, fazendo viver illusões e cadáveres.
Ah! aquella hora éra bem a hora infinita da Esperança! (cf. “Emparedado”, p. 359).

Numa obra em que a África negra se faz tão presente, com seus desertos e tempestades de *simoun*, podem parecer dissonantes, à primeira vista, as imagens glaciais de auroras boreais e luares de luz pálida e difusa, que abundam em *Evocações*. Mas, para Cruz e Sousa, as polaridades da negrura e da brancura convergem na percepção mista de um frio que é “álgido”. O adjetivo em questão designa não a sensação de um frio comum, mas de um frio de febre, que faz convergir frio e calor, na vertigem do delírio de morte —, esse limiar escatológico final.

Deve-se ter em mente, também, que o deserto escalda durante o dia, mas, por outro lado, seu solo árido rapidamente gela no decorrer da noite. Em outras palavras, ele é também um local constituído pelo frio. Nesse sentido, Cruz e Sousa vê nas terras áridas do norte da África um espaço de convergência de extremos por excelência. Da mesma forma que na aurora boreal o céu congelante parece arder em fogo. A partir dessas percepções mistas, o poeta traça um paralelo entre a terra dos exilados filhos de Cã e a igualmente desolada e imensa Sibéria, paragem de degredos e melancolias russas. Esse juízo o leva a afirmar que “A África laocoontica, alma de trevas e de chammas, fecundada no Sol e na Noite, errantemente tempestuosa [é] como a alma espiritualizada e tantálica

da Rússia, gerada no Degredo e na Neve — pólo branco e pólo negro da Dôr!” (cf. “Emparedado”, p. 388-389).

Em *Evocações*, o eu poético tenta cruzar as fronteiras derradeiras da experiência humana para se transfigurar ali, onde pode vislumbrar, enfim, o elo oculto que julga existir entre as duas polaridades da dor suprema. Quando ele cruza finalmente o caminho de escuridão e dilaceração do nigredo, o poeta percebe o ponto crucial de sua travessia, rumo à consumação do renascimento de seu espírito, que deve enfim conquistar “na Arte uma existência una, indivisível” (cf. “Iniciado”, p.20). Todavia, esse vislumbre da totalidade a ser apreendida pela alquimia poética não se consuma de fato em *Evocações*, com o poeta impedido de dar prosseguimento a suas transfigurações e andanças, preso na muralha de pedras paralisantes.

Alquimia verbal

A noção simbolista de alquimia pressupõe uma quintessenciação correlativa, que gera conjuntamente um novo sujeito e uma nova linguagem. Para entender os arcanos, — ou seja, os elos misteriosos existentes entre os seres e as coisas —, o poeta deve se iniciar no segredo, para ser capaz de intuir as correspondências entre o sentido superficial e o sentido profundo, que está oculto a olhos profanos. No famoso poema “Correspondências”, de Charles Baudelaire, a natureza é análoga a um templo, a uma floresta de símbolos, cuja linguagem se tornou hermética para o sujeito moderno e materialista, que se distanciou do sentido espiritual mais amplo dela.

Segundo Álvaro Cardoso Gomes (1994, p.40), apenas o “iniciado na linguagem mística e cifrada” pode decifrar os símbolos, pois desenvolve especialmente a faculdade da intuição, via privilegiada de penetração do oculto, sugerido por “uma linguagem toda especial” (idem, p.133), evocativa dessa dimensão enigmática. Quando o noviço ou o sacerdote despertam os sentidos adormecidos dentro de si e do mundo,

Os vocábulos cheios de uma vida morta deixam de ser faraós embalsamados em sarcófagos de matizes, para converter-se em almas que ressuscitam a cada pergunta. A noite vê. A luz é cega. O pó do Nada é a condição de um novo gênese. O silêncio pede para se fazer ouvir. O ininteligível toma forma. A matéria espiritualiza-se. O *radium* da vida relampagueia sobre as tumbas da eterna juventude da Beleza e do amor prolífico (cf. REISSIG, *apud* GOMES, 1994, p.132).

A exemplo do iniciado que sacrifica sua existência profana, os significados amortecidos das palavras renascem ao fim dessa operação, junto com uma nova percepção acerca do real, que se amplia com elas:

O papel do poeta [iniciado] é transformar em ato, através do arsenal de metáforas, o que é potência. Semelhante ao “decifrador”, de que fala Baudelaire, em “Teoria das correspondências”, o vidente de Rimbaud deve ser capaz de descobrir relações inusitadas entre as coisas (GOMES, 1994, p.57).

Primeiro, o poeta dissolve os sentidos tradicionais e o senso comum, para que ao fim consiga reformular a matéria transformada em uma nova criação, na qual convergem Ideia e imagem concreta. Essa unidade superior e ideal em que comungam as dimensões espiritual e sensível é chamada Símbolo⁴⁸.

Em analogia com a operação de purificação e aperfeiçoamento da alquimia, o poeta simbolista filtra e quintessencia aquilo que se apresenta a ele, em um primeiro momento, como natureza. Ele trabalha sobre essa matéria-prima, a recria, sobrepondo o artifício de sua técnica sobre o natural (GOMES, 1994, p.78), replicado no laboratório alquímico e na mente do artista.

Linguagem vaga, indefinida, e que se aproxima de um saber anterior ao *Logos* (idem, p.42), a música permite espiritualizar, vaporizar, fluidificar, tornar flexível uma linguagem enrijecida pelo uso, de modo a vivificá-la mais uma vez. A musicalidade abala “o analitismo da linguagem” verbal quando “atenua os nexos sintáticos entre as palavras” (idem, p.107). Mais próxima dos ritmos encantatórios musicais, a poesia tem um efeito vaporizador similar sobre a prosa (idem, p.133). Tal como se dá com a mistura entre as várias artes, a escrita simbolista cultiva a sinestesia, ou a mescla de diferentes sentidos, de modo a explorar novas relações, percepções e elos inesperados entre elementos tidos usualmente como estranhos entre si. Dessa maneira, a sinestesia promove a reintegração entre as variadas faculdades do sujeito (idem p.50).

Em “Alquimia do verbo”, composição presente em *Uma temporada no inferno* (1872), Arthur Rimbaud se propõe a realizar misturas entre diferentes substâncias. Ele assume como sua matéria-prima as velharias poéticas, produtos de gosto popular, quinquilharias, aos quais o “poeta é que deve dar um arranjo novo ao vulgar” na “tentativa de se fazer poesia daquilo que não se considere sublime ou glorioso” (GOMES, 1994,

⁴⁸ Gomes chama de “eucaristia artística” a operação simbolista que estabelece nexo entre Ideia e Imagem concreta (cf. p.20). O termo litúrgico “eucaristia” se baseia no mistério cristão da transubstanciação ritual do corpo de Cristo sacrificado no pão e vinho, partilhados na forma da hóstia comungada.

p.61). Ainda segundo Álvaro Cardoso Gomes, “A ‘Alquimia do verbo’ constitui, portanto, operação que visa a uma linguagem nova, mas o material que a alimenta, ao invés de emergir daquilo que a tradição consagrou, nasce de todos os apelos da visão e dos sentidos”. Como no trabalho alquímico, o poeta metamorfoseia “as caóticas visões ou sensações [que] são depuradas até se transformarem nas sensitivas imagens planejadas pelo poeta” (idem, p.59).

Em *Um obscuro encanto*, Cláudio Willer (2010) chama a atenção para o fato de que a técnica da alquimia verbal desenvolvida por Arthur Rimbaud, especialmente na prosa poética de *Uma estadia no inferno* e *Iluminações*, pretende transfigurar sujeito e mundo, submetidos à ação transformadora dessa operação. Segundo Willer, essas composições sugerem um “relato das etapas de uma busca ou iniciação”, uma vez que “As transformações da escrita de Rimbaud permitem analogias com as iniciações em mistérios” (p. 329), na medida em que se operam cisões, dissoluções e ressignificações de sentidos e formas, promovidos no mergulho para dentro e no subsequente retorno à superfície do real, já modificado.

Da metamorfose de sujeito e mundo, propiciada pelo verbo, deveria resultar a Grande Obra, expressão da “superação das antinomias” (idem, p. 337) e dualismos estabelecidos no pensamento ocidental entre os planos alto e baixo, o divino e o profano, a interioridade e a exterioridade. O trabalho novo consumado na Grande Obra implicaria o acesso a uma nova sabedoria, rearticuladora de uma unidade inédita. Entretanto, Willer salienta o fato de Rimbaud sinalizar o fracasso em alcançar uma nova síntese, capaz de mudar a vida, a ser consumada por meio de uma concepção alquímica sublimadora e dualista (p. 336).

Os valores materialistas hegemônicos e o racismo do tempo presente também impedem que Cruz e Sousa realize a sua Grande Obra alquímica em *Evocações*, como será discutido a seguir. Tal como na prosa poética de Rimbaud, as transformações em sua escrita, na percepção de mundo e de si mesmo, ao longo dos textos variados, acabam por indicar ambições iniciáticas, mas também o fracasso de consumação das mesmas nos quadros limitantes do tempo presente.

Ivone Daré Rabello (2006) afirma que a desilusão em relação à crença de ascensão social pela via da cultura letrada, sofrida por Cruz e Sousa ao longo de sua trajetória, acaba por modificar também a sua noção de salvação por meio da arte. O poeta vindo da província se decepciona com o Rio de Janeiro, da mesma forma que, lembra Jefferson

Agostini Mello (2008), vê frustradas as promessas de emancipação depositadas nas recentes Abolição da Escravatura e Proclamação da República.

Rabello sustenta que essa experiência desencantadora marca profundamente a concepção de história do poeta, bem como a sua crença na expectativa de transformação da realidade por meio da arte, de modo que “em vez da certeza da reconciliação e da confiança na fecundação por meio da arte, o engenho poético põe em cena um mundo às avessas, sinistro e enigmático” (RABELLO, 2006, p.135), a partir do qual Cruz e Sousa formaliza a sua *diferença* frente a um modelo social que ele vê como condenado.⁴⁹

O pensamento simbólico abre espaço para a intensificação do *spleen* e da ruína. Rabello lembra que se, em *As flores do mal*, Charles Baudelaire celebra a via das correspondências para se alcançar o ideal, ali ele também figura o *spleen*, que aponta o fracasso daquela primeira busca, no tempo presente degradado (idem, p.238).

No caso de Cruz e Sousa, essa ambivalência pode ser observada na “tópica da jornada, no caminho para o ideal, [que] constitui a trama da linguagem em que o poeta representa o destino de seus próprios desejos, no paradoxo entre o desconsolo efetivo e a ambígua promessa de um mundo reconciliado” (idem, p.242).

O pensamento simbólico do poeta em estudo é corroído pela “alegoria, [que] pode ser entendida como ruína de um pensamento simbólico que já não tem acesso à inteireza da revelação sagrada nem à redenção transfiguradora” (idem, p.162). Duvidando das promessas de recompensa e harmonização frente ao violento e injusto estado de coisas com o qual se confronta, Cruz e Sousa por vezes se afina a uma concepção histórica atrelada à alegoria, segundo a qual a História é cega e destituída de um sentido final (idem, p.160), seja ele atribuído pelo mito científico do progresso ou pelo mito religioso do paraíso reencontrado.

Se a analogia pressupõe a morte rediviva e semeadora (idem, p.151), que sinaliza a possibilidade de renascimento, transformação e harmonização, a alegoria implica petrificação, a morte sem sementeira que devora tudo convertido em nada (idem, p.161). Assentada sobre o finito e o mal, a morte é sempre vitoriosa, suplantando qualquer redenção transfiguradora do sujeito e da realidade (idem, p.186).

Nesse horizonte de expectativas, Ivone Daré Rabello cita o poema “Sexta-feira santa”, do livro *Últimos sonetos* (1898), no qual a figura de Cristo na cruz não vence a

⁴⁹ Rabello lembra que a estética parnasiana no Brasil se alinha às crenças no progresso e cosmopolitismo, ao passo que a crítica literária do período se ancora no nacionalismo e no cientificismo, sendo hostil ao simbolismo e à negritude, que entravam em dissonância com o projeto de país ansiado pelas elites.

morte para renascer para o amor, mas sucumbe corrompido por gangrenas, que o decompõem.

Nigredo: ponto crucial

É interessante notar que tanto na abertura quanto no fechamento de *Evocações* estão presentes pedras de naturezas diferentes, cuja disposição é significativa na estruturação da jornada circular do eu poético. As primeiras, apresentadas no parágrafo de abertura, são “pedrarias” nobres, lentamente formadas ao longo de milhões de anos nos subterrâneos da natureza, e cujo acabamento é prolongado ainda pela técnica do ourives e pelos artifícios da poesia moderna. Filtrada pelo olhar transformador do artista, toda a natureza é revestida ali da beleza permanente e fulgurante das pedras preciosas, de modo que é “cristalino [o] cachoeirar dos rios”, a madrugada é dourada como ouro, o som é “claro e metálico”, elementos combinados todos eles no conjunto de nuances fluidas do “esplendor de colorida paisagem”.

As últimas pedras a fecharem o livro, por sua vez, são brutas e grosseiras, lançadas contra o poeta negro até que ele seja emparedado vivo em uma muralha rochosa de preconceitos. Em *Evocações*, o artista narra sua *Via-crúcis* em luta pela realização intelectual em um país racista, tendo contra si um passado colonial escravista, e um contexto internacional contemporâneo orientado por teorias científicas igualmente racistas. Estas últimas, sustentadas por determinismos e positivismos, privilegiam uma visão eurocêntrica e imperialista de mundo, que justifica sua dominação política e cultural sobre demais povos e territórios. O poeta de *Evocações* se retrata perseguido pelos fantasmas das limitações circundantes, dilacerado pela sensação de impotência e castração, assombrado por pesadelos nos quais a voz que deseja gritar não sai. Ele é figurado muitas vezes guilhotinado, paralisado, emparedado sob o peso de cruzes religiosas e secularizadas, duras de se carregar:

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 Physiologia nullificára para sempre com o riso haeckeliano e papal! (cf. ‘Emparedado’, p. 363-364).

Internalizando em parte as ambições prometeicas modernas, secularizadas pelo modelo de ciência empirista e mecanicista triunfante, o poeta tenta reelaborar ou mesmo

sabotar as rigorosas leis da alquimia e da Natureza, quando procura minimizar a sua primeira e incontornável passagem pelo estado de nigredo. Em um primeiro momento, essa matéria-prima é concebida pelo moderno poeta-alquimista como substância inferior e dessacralizada, a ser superada, eliminada, nulificada, *esquecida*. A exemplo do herói de *A Eva futura*, romance de Villiers d'Isle-Adam que empresta um trecho à epígrafe geral de *Evocações*, o poeta-alquimista inicialmente crê que a arte liberta e purifica, porque transfigura o sujeito e lhe permite esquecer dos elos que o prendem a um mundo decepcionante e restrito. Por isso, em um primeiro momento, o poeta neófito diz para si mesmo que “Tudo esqueceste, para vir fecundar o teu ser nos seios germinadores da Arte”, conforme trecho citado mais acima.

No começo de *Evocações*, o eu poético encena a crença na possibilidade de romper com o estado primordial de nigredo até prescindir deste, encarado como resíduo de uma natureza decaída, a ser depurada definitivamente em pedra preciosa. Ele mira-se então no exemplo ideal de “levitas extraordinários, martirizados nas inquisições truculentas da Carne, mas bemditos, purificados, sem culpa de peccado mundano” (SOUSA, 1986, p. 23). O poeta espera, por meios supostamente originais, transfigurar-se em produto dotado de total pureza e perfeição:

Segue resolutivo, impávido, para a Arte branca e sem mancha, sem mácula, virginal e sagrada, desprendido de todos os elos que inibem, de todas as convenções que enfraqueçam e banalisem, sem as explorações deshonestas, os extremos de dedicação falsa, as fingidas interpretações dos cynicos apostatas, 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 (idem, p. 23-24).

Evocações partilha, com o citado romance simbolista de ficção científica *A Eva futura*, o tema da tentativa de vencer, por meio da técnica, o sentimento de inadequação entre a matéria e o espírito, a aparência e a essência, a exterioridade e a interioridade. Se os sujeitos criadores concebidos por Villiers d'Isle-Adam tentam refundar a beleza feminina, o poeta-alquimista de *Evocações*, por vias muito particulares, buscará, ao fim de sua jornada, a consumação da profecia do novo Dante negro da Dor. A epígrafe geral do livro de Cruz e Sousa já pontua o drama dos criadores seculares, que deslocam o drama da criação dos domínios do mito e da religião para aqueles da arte, da ciência, da biologia e do inconsciente:

Les seuls vivants méritant le nom d'Artistes

sont les créateurs, ceux qui éveillent des impressions
intenses, inconnues et sublimes.
(*L'Ève Future*) VILLIERS DE L'ISLE ADAM (*apud* SOUSA, 1986, p. 11)⁵⁰.

Na obra francesa em questão, um aristocrata esteta, de nome Celian Ewald, se alia ao ficcionalizado cientista Thomas Edison para juntos matarem a “animalidade triunfante” (cf. VILLIERS, 2001, p.140) de Alicia, moça dotada de beleza divina, mas supostamente miserável de alma. Beleza decaída aos olhos dilacerados de Ewald, ela serve de modelo e matéria-prima no experimento de reconstrução do belo feminino ideal, sintetizado na androide Hadaly, a Eva futura.

Em *Evocações* Cruz e Sousa assume a máscara do poeta-alquimista que lhe permite assimilar em si os papéis dos “criadores” seculares Ewald e Edison, quando se propõe a conjugar poesia/magia e ciência em sua obra híbrida. Mas, em especial, ele dramatiza simultaneamente os papéis das criaturas Alicia e Hadaly⁵¹, ao simular em seu laboratório poético a sua própria, inaudita e perigosa transfiguração, visando não o solidário acabamento mais aperfeiçoado dos produtos da natureza, tal como pretendiam os antigos alquimistas em sua concepção cósmica do mundo, mas um rompimento arrogante e desesperado para com ela.

Na tentativa de apreender, dominar e burlar as regras da natureza — às quais ele ainda não está convencido de que sejam realmente mais profundas que aquelas previstas pelo cientificismo —, o poeta-alquimista dos tempos modernos desloca a fase primordial do nigredo para o final da sequência imagética de abertura, em “Iniciado”, enterrando-a, como já se pontuou, sob as folhagens verdes que cobrem o solo. Em surdo diálogo com a imagem dos vergéis verdes, a inédita opala multicolor, desejada pelo neófito, substitui a tradicional Pedra Filosofal/rubedo ao ser projetada no lugar desta, no final do processo de transfiguração.

Não por acaso, a luz opalescente dos luares, que sucede a imagem dos vergéis verdes, também se projeta “nas mattas”, igualmente verdes, fluindo na imagem seguinte das águas cristalinas e descendentes de cachoeiras. Estas desembocam por fim em sugestivas “collinas emotivas e saudosas”, que fatalmente levam o poeta a rememorar a

⁵⁰ O trecho em questão é traduzido por Ecila de Azeredo Grunewald da seguinte maneira: “As únicas pessoas que merecem o nome de Artistas são os criadores, aqueles que despertam impressões intensas, desconhecidas e sublimes”. (Cf. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.107).

⁵¹ O embaralhamento dos papéis de criador e criatura se torna tão agudo na perspectiva do criador secular, a ponto de que se observa o curioso fenômeno de a Criatura sem nome ter se apropriado do nome de seu criador Frankenstein, na cultura popular. Já por conta de sexismo, o nome da autora Mary Shelley foi apagado por muito tempo na História da Literatura, sendo atribuída a autoria de seu trabalho a seu marido Percy Shelley ou a colega Byron. Cf. os ensaios de HINDLE e CASTRO, *apud* SHELLEY, 2015.

terra natal abandonada. Como se vê, a natureza acaba por reconduzir o poeta-alquimista a seu seio, identificado ao da mãe negra, que ele abandona em “Iniciado”. Espécie de profecia cifrada, esse movimento é articulado e sugerido com delicadeza já na segunda metade do primeiro parágrafo do livro:

[...] a verde, viva e viçosa vegetação dos vergéis virgens; os opalescentes luares encantados nas mattas; o crystalino cachoeirar dos rios; as collinas emotivas e saudosas — todo aquelle esplendor de colorida paisagem, todo aquelle encanto de exuberancia de prados, aquelles aspectos selvagens e magestosos e ingenuos, quase biblicos, da terra acolhedôra e generosa onde nasceste, — deixaste, afinal, um dia, e vieste peregrinar inquieto pelas inhospitas, barbaras terras do Desconhecido... (SOUSA, 1986, p. 13-14).

Funcionando como prólogo ou prelúdio, é importante notar que a metade final do primeiro parágrafo do livro já desmonta, como também ironicamente inverte, a transgressão da sequência de transfigurações alquímicas, proposta pelo poeta na primeira parte do mesmo parágrafo em questão. Esse segundo movimento já insinua, em suma, os desdobramentos irônicos da empreitada do poeta-alquimista, que é intuitivamente reconduzido ao enfrentamento com seu nigredo primordial, permeado de incômodas raízes e sombras, em sua descida solitária aos subterrâneos noturnos e dantescos de sua subjetividade.

Matéria-prima de potencial proteiforme, o nigredo se articula em *Evocações* com a noção de organismo, que pode vicejar e procriar na forma de vegetação virgem e viçosa, coroada no final pelas frequentes imagens de flores, geralmente avermelhadas, sanguíneas, cor de rubedo, que deveriam eclodir na conclusão do desenvolvimento do poeta, finalmente reencarnado. Em “Iniciado”, por exemplo, o eu poético traz “a alma como a mais excentrica flôr do Sol, — flôr da força, da impetuosidade das seivas, aberta, rasgada em rubro, viva e violenta a vermelho, cantando sangue...” (idem, p. 17), “a alma como uma flor exótica dos trópicos” (idem, p. 23). Curiosamente, ambas as flores são quentes e adjetivadas com vocábulos dotados do prefixo *ex-*, designador de um movimento para fora do centro e da ótica comuns.

Ainda em “Iniciado”, o eu poético mobiliza a metáfora da flor da alma quando recomenda a si o modo adequado de cultivá-la (e cultivar-se) bem: “tira a linha geral do teu ser (...) na frescura abençoada e nos rejuvenescimentos e reflorescencias da Fé” (idem, p. 19). Para tanto, ele procura seguir o exemplo dos “artistas calmos e poderosos na obscuridade do meio ambiente, quando floresce e alvorece nas suas almas a rara flor da

Perfeição” (idem, p. 23), de modo que ele possa seguir seu caminho “conservando sempre intacta, sempre, a flor espontanea e casta da tua sensibilidade” (idem, p. 24).

Como avesso ou sombra de si mesmo, o nigredo também rege o organismo que se degenera e desagrega em esverdeados miasmas, pauis e abjetos sapos e lesmas, que se arrastam ao chão, predominantes na metade final de *Evocações*. Sob o signo das operações de *mortificatio* e *putrefactio*, o poema em prosa “O sonho do idiota” —, texto que antecede estrategicamente o decisivo “A sombra” —, sintetiza bem a degradação orgânica e mental de um gênio que não consegue comunicar as maravilhas de sua mente, limitado por sua loucura hipertrofiante e aparência grotesca, que o aprisionam para sempre na solidão das palavras e pensamentos desarticulados.

No texto em questão, um templo se torna “pezadello verde” de “floresta de lugubres assombros”, com sua “avalanche de reptis verdes” que formam um “mar verde que o affogava”, num delírio esvaziado de profecia. A desagregação mental do sublime idiota não encontra um canal de rearticulação ou regeneração, de modo que ele “como um monstruoso reptil verde, sentiu-se subdividido, multiplicado infinitamente em milhões e bilhões de reptis verdes de todos os aspectos e fórmats” (cf. p. 310)⁵².

Na dissertação *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*, Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado (2006, p. 76-77) ressalta a presença das “contorções miasmáticas e emanações ctônicas, poesia saturnina e descendente” de Cruz e Sousa, “quando sua poesia se encontra sob o nigredo”. Na mesma direção, a respeito da recorrência do nigredo no imaginário decadista e finissecular de modo geral, o estudioso comenta:

[...] na *imago mundi* decadentista ocupam destacado papel: a atração pelo que Huysmans chamava de misticismo depravado e artisticamente perverso e a observação do régimen lunar, da obra em negro, da fase do nigredo — de onde resulta o fascínio pela decomposição, pela dissolução, pela liquefação, pelas emanações miasmáticas, pelas forças tanto ctônicas como saturninas. (SALGADO, 2006, p. 43).

Leonardo Pereira de Oliveira (2007), por sua vez, aponta a relação da metáfora alquímica do nigredo na perspectiva da elaboração e “associação étnica”, no trabalho intitulado *A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa*. Ele afirma, a respeito do poema

⁵² Simone Rossinetti Rufinoni (1999) aborda “O sonho do idiota” a partir da dificuldade de formulação da autoimagem do negro, em uma sociedade que o nega, silencia e fantasmagoriza, representando-o como feio, inferior, degenerado (cf. p. 33-34). No capítulo IV, retomo as observações da estudiosa a respeito da demonização da figura e da cultura negras, articulada com a tradição literária da revolta satânica.

“Vinho negro”, do livro *Últimos sonetos*, que: “a musa nasce das profundezas secretas e sua cor também remete a esse desconhecido, como o vitríolo da metáfora alquímica, ligado à nigredo. Ela nasce, com a associação étnica e também com a metáfora alquímica da mesma cor em “Vinho negro”” (cf. OLIVEIRA, 2007, p.156), poema do qual Oliveira cita os seguintes versos: “E o sangue chama o vinho negro e quente/Do pecado letal, impenitente/ O vinho negro do pecado inquieto”.

Oliveira salienta que, se por um lado o nigredo designa o “estágio material, físico”, vinculado ao plano baixo, ele é ingrediente indispensável para a elaboração da pedra filosofal, contendo em si o “segredo para a ascensão” (idem, p.135). Em *Missal*, por exemplo, o estudioso identifica essa metáfora alquímica no poema em prosa “Modos de ser”, no qual a alma tanto “desce sombriamente (...) ao antro negro da terra”, quanto ascende aos céus. De maneira análoga, Oliveira indica que o poeta-alquimista revolve esses antros telúricos para “procurar o segredo da rocha, da pedra de Saturno, o mistério da putrefação da matéria”, onde se encontra o vitríolo, solvente filosófico fundamental ali ocultado, e de difícil acesso.

A exemplo do nigredo operado pelos antigos Adeptos, Oliveira sustenta que Cruz e Sousa se vale das metáforas alquímicas para dissolver os sentidos fixos que a tradição literária, a religião cristã e a sociedade estabeleceram no emprego, inclusive, das cores negra e branca na cultura. Nessa direção, Leonardo Pereira de Oliveira se empenha em deslocar a associação direta da noção de etnia com o emprego poético da negridão, e a brancura com o desejo de arianização e ascensão social sugeridos por Roger Bastide na poética de Cruz e Sousa. Nesse esforço de ampliação, Oliveira aborda os processos alquímicos em seu conjunto, com vistas a investigar como eles permitem realizar a passagem entre os limiares, não focando a etapa do nigredo em especial.

Especialmente na análise das figuras femininas em Cruz e Sousa, Oliveira se dedica a mostrar que o poeta persegue a unidade/conjunção de contrastes, operados no símbolo e na imagem poéticos, de modo que os limiares entre negridão e alvura, vida e morte, alto e baixo tendem a ser moventes e instáveis. Segundo o estudioso, na poética cruz-sousiana nem sempre as figuras femininas brancas são idealizadas e inacessíveis, como nem sempre as figuras femininas negras são sensuais e profanas, uma vez que o ideal de beleza perseguido aqui deve ser uma síntese de todas essas polaridades. Oliveira procura deslocar também a leitura da religiosidade em Cruz e Sousa do moralismo cristão, abrindo-a para combinações com o panteísmo pagão com sua visão de um corpo-templo, e um diálogo com ressonâncias budistas apreendidas pelo poeta via Schopenhauer.

Oliveira afirma que as analogias com o trabalho alquímico em Cruz e Sousa se vinculam a uma busca metafísica, sendo a mulher a “forma ideal de comunicação entre a beleza e o mundo falho dos opostos” (p.179), na medida em que a figura feminina é modelo para a consumação de unidade/síntese da multiplicidade. Oliveira explora as metáforas de maternidade e parto como vias para a corporificação do ideal, sendo o ventre o espaço onde se efetiva a ligação entre corpo e alma, e se faz a passagem entre não ser e ser. A dor da concepção é comparada a um sacrifício em textos cruz-sousianos como “Mater”, em *Evocações*, em que a virgem “morre” para renascer como mãe, consumando-se assim uma passagem transfiguradora entre diferentes estados (p.97).

Dito em outros termos, o mistério da concepção feminina alcança a “primeira Missa de Propagação Perpétua” em “Mater” (p.173), colocando-se como paradigma para os novos e estranhos missais de um novo rito, no poema *Regina Coeli*, de *Broquéis* (p.114), que o poeta persegue enquanto metáfora para a cristalização do ideal procurada pelo alquimista, e de consumação da beleza para o artista em atividade criativa: a alquimia “estuda a materialização em vida do ideal” (p.182), ao passo que, “para o eu-lírico, unir matéria e espírito formando um ser humano é simbolicamente análogo a unir palavra (material) e poesia (Ideal, Beleza) e formar um poema” (p.173).

Por meio da alquimia, se estabelece um elogio à busca de finalização e acabamento, seja da vida, seja da Obra (p.111). Leonardo Pereira de Oliveira lembra que alcançar a finalização máxima da existência fenomênica e espiritual corresponde a atingir o Nirvana, de modo a romper com o ciclo doloroso de morte e renascimento (metempsicose⁵³, eterno retorno), e superar o mundo dos opostos. Para tanto, é necessário realizar todo o percurso de dor, e insistir em viver a materialidade e a contradição, pois é na natureza que se pode vislumbrar o que está para além dela (p.147), da mesma forma que a matéria serve de veículo para o espírito nessa jornada de aperfeiçoamento e de conquista da serenidade⁵⁴.

Se em relação às figuras femininas tende a se estabelecer de maneira mais predominante uma relação alquímica mais sintética, em que os polos da negridão e da alvura, do espírito e da carne se confundem de maneira mais plena, conforme bem elucidada Leonardo Pereira de Oliveira, no caso do sujeito poético que perpassa *Evocações* a

⁵³ Leonardo Pereira de Oliveira lembra que a expressão “Metempsicose” é título de um poema em *Faróis*, no qual se alude à passagem da morte e às “imortais ressurreições” (cf. OLIVEIRA, 2007, p.158).

⁵⁴ O mesmo estudioso enfatiza que, por isso, não se observa o cultivo do tema literário da fuga pelo suicídio na poética de Cruz e Sousa.

relação se mostra de maneira deliberadamente mais truncada. Assumindo muitas vezes a voz de um homem negro, ele se fascina com a capacidade de a figura feminina consumir o amálgama de espírito e matéria em um filho, conforme se dá em “Mater” e “Tenebrosa”. Todavia, o sujeito poético negro insinua aqui essa dificuldade de dissociar o nigredo da etnia em seu caso, empreitada tentada ao longo de *Evocações*, quando as barreiras sociais lhe dificultam a livre “passagem da linha de cor” (OLIVEIRA, 2007, p.122). É por isso que Leonardo Pereira de Oliveira julga que as discussões de Ivone Daré Rabello (2006), atrelando psicologia e etnia, e análise histórico-biográfica, mostram que tal enfoque também permite uma renovação da problemática de cor na poética de Cruz e Sousa⁵⁵. Em outros termos, a tentativa cruz-sousiana da oposição negro-branco, alude tanto a uma busca metafísica quanto à problemática da ascensão social em um país de recente passado escravista⁵⁶.

Porém, submetido à dessacralização em um contexto de cientificismo, o nigredo se manifesta apenas em sua face degenerada, exterior e parcial em *Evocações*, com a qual o poeta-alquimista moderno vai, na maioria das vezes, se deparar. No desfecho de “O sonho do idiota”, o sujeito desesperado antecipa alguns eventos desenvolvidos nas composições ulteriores do livro, como quando “Queria fugir como um homem allucinado que fôge absurdamente da sua sombra” (SOUSA, 1986, p.312), tema tratado logo a seguir, no enfrentamento do filho pródigo negro⁵⁷ com a natureza-mãe em “A sombra”.

Já a cena final de “Emparedado” também é preludiada no desfecho de “O sonho do idiota”, quando o poeta demente, incapaz de distinguir o real do imaginado, percebe ter “estado a sonhar, preso às inconsequências revelladôras do seu Sonho de Idiota, [e] que mesmo assim acordado, continuaria eternamente e amargamente a sonhar...” (idem, p. 313).

De diferentes maneiras, os poetas demente e emparedado são condenados a sonhar para sempre, sem poderem se realizar de maneira efetiva. As condições sociais do

⁵⁵ O caminho indicado por Rabello é desenvolvido com maior detalhamento no quarto capítulo desta tese, em diálogo com as explanações de Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2008).

⁵⁶ Por outro lado, conforme Leonardo Pereira de Oliveira indica, na obra *Últimos sonetos*, a voz poética madura e apaziguada, ali construída, se aproxima das figuras femininas mais conjuntivas cultivadas por Cruz e Sousa. Se afasta, assim, da relação dramática do sujeito poético desdobrado em *Evocações*, em busca da conciliação entre corpo e alma em um mundo que lhe barra.

⁵⁷ Meyer Howard Abrams (1973) afirma que o motivo da jornada errante e restauradora do Filho Pródigo é recorrentemente adaptado no romantismo, prefigurando o retorno a um paraíso reconquistado no final da História. Em *Evocações*, porém, o Filho Pródigo negro foge de seu lar, recusando-se a retornar a ele. Apenas quando ele vislumbra que o Ignoto longínquo conflui com a origem na indistinção da Noite transfiguradora, ele considera alcançá-lo. Por outro lado, não é mais possível regressar e ser acolhido no paraíso da casa materna, uma vez que os pais abandonados pelo neófito morrem em sua ausência.

Brasil finisse secular são representadas como extremamente hostis a ambos, oprimidos por um ambiente limitante, que os dilacera e empurra com violência ao estado regressivo de um nigredo, privado hoje de sua infinita flexibilidade transformadora original, lançado para fora do ciclo cósmico de morte e renascimento contínuos. A modernidade é tempo de rigidez imobilizadora, em que

[...] nós caminhamos para o irreparável impedimento; desde o solo até aos astros, homens e cousas, tudo vai quedar de pedra. Será um somno universal de uma universal esfinge. Tudo, na pedra, dormirá um somno de pedra. A pedra respirará pedra. A pedra sentirá pedra. A pedra almejará pedra. E esta tremenda aspiração de pedra profundamente simbolizará os sentimentos de pedra dos homens de hoje [...] (cf. “Melancholia”, p. 66-67).

Como os antigos alquimistas, os poetas demente e emparedado de *Evocações* experimentam um tipo de morte em vida, todavia sem a contrapartida de um renascimento simbólico. Mircea Eliade (1979, p.116) salienta que inexistente outro caminho para o alquimista extrair a sabedoria acerca das ligações e continuidades, ocultas sob a aparência das coisas. Trata-se de uma inescapável “experiência crucial”, que demanda o engajamento total do espírito e do corpo, este também sacralizado (idem, p.123). Se o nigredo original implica morte e destruição, ele também *corresponde* ao movimento correlativo de ressurreição e recriação:

A “morte” corresponde em geral – a nível operativo – à cor negra que tomavam os ingredientes, à *nigredo*. É a redução das substâncias à *matéria-prima*, à *massa confusa*, a massa fluida, informe, que corresponde – ao nível cosmológico – à situação primordial, ao Caos. A morte representa a regressão ao amorfo, a reintegração do Caos (ELIADE, 1979, p.118).

Mircea Eliade explica que a mimetização do estado de nigredo nas experiências alquímicas permite realizar a encenação iniciática da reordenação do caos em uma harmonia cósmica, e com isso a refundação do ser, que nasce uma segunda vez, de forma mais organizada e deliberada. Ainda segundo Eliade, na tradição imagética da alquimia, a *prima materia* por vezes se apresenta como fluido mercurial dissolvido, diluído em amorfo estado de lama e barro, ainda não moldado pela ação de uma vontade ordenadora.

Em outras tradições ocultas, a exemplo da iniciação maçônica, o estado primordial do neófito é representado como pedra bruta de superfície escura, não polida ainda pelo

trabalho do pedreiro em uma forma mais bela, cintilante, aérea⁵⁸. Matéria rude e pesada, o nigredo é tradicionalmente associado ao chumbo, metal considerado inferior por conta de sua natureza mais chã e mesmo tóxica, em comparação a outros materiais mais nobres, resistentes e puros, a exemplo da prata e do ouro. Por sua natureza dilacerada, informe, o nigredo e o chumbo são associados ao estado de melancolia, segundo a teoria dos quatro humores, que liga ambos aos poderes castradores, destrutivos e devoradores do velho Saturno (cf. ELIADE, 1979, p. 124).

É curioso notar que tanto as etapas de transfiguração alquímica quanto a cruz que o poeta carrega em sua jornada de martirizante tentativa de redenção são estruturadas pelo algarismo 4: são quatro as pontas do madeiro carregado pelo messias, em seu percurso de tortura, morte e renascimento; como são quatro as cores que designam as fases de fabricação da Grande Obra alquímica. O globo apresenta quatro pontos cardeais, que o eu poético pretende abranger em sua viagem subjetiva:

Os significados simbólicos do 4 imbricam-se aos do quadrado e da cruz. O 4 caracteriza o universo na sua totalidade, é símbolo de plenitude, de universalidade, símbolo totalizador, princípio organizador (...). O cruzamento de um meridiano e um paralelo geram uma cruz e dividem a Terra em quatro setores. Quatro são os pontos cardeais, as fases da lua, as estações do ano, os elementos, os humores. No plano mítico, quatro são os rios do paraíso, quatro são as letras do nome de Deus e do primeiro homem, quatro são as bestas e os cavaleiros do Apocalipse (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996). Quatro são as fases da transmutação, da *Opus magnum*, que recebem sua denominação segundo a cor que assumem os ingredientes em contato com o fogo [...] (LIMA; SILVA, 2003, p. 47-48).

Ao se valer de ordenamentos quaternários, opera-se uma íntima articulação entre a experiência biográfica do poeta João da Cruz e Sousa e sua elaboração estética, plasmados em produto de arte, como se o meridiano da vida se cruzasse com o paralelo da arte, articulados no eixo central da obra, ponto crucial que une o espírito ao corpo, e que por sua vez promove a encruzilhada de poesia e prosa. Assim, o poeta neófito que reflete sobre si afirma que “tu és, por germens inevitáveis, fataes, a tua Obra, ainda em gestação” (SOUSA, 1986, “Iniciado”, p. 21). Ele se dirige a si pela segunda pessoa em “Iniciado”, como se desdobrasse no profeta de si mesmo, anunciador do eu futuro intuído, que espera encarnar-se e salvar-se enfim do sofrimento causado “por andares atraído por

⁵⁸ “O cubo, a pedra cúbica, símbolo de elevação moral, corresponde à pedra filosofal da construção espiritual, que constitui a Grande Obra, o aperfeiçoamento individual que conduz a um estado superior. É o único sólido que pelo paralelismo e a retidão de suas faces pode ser bem aproveitado na construção do Edifício Social, daí sua importância no simbolismo maçônico. Representa o Mestre, o ideal de perfeição humana”. (Cf. LIMA; SILVA, 2003, p. 35).

forças redemptoras, perdido nos centros fascinantes do absoluto sentir e do absoluto sonhar!” (idem, p. 17). Esse jogo constante com duplicidades fica visível em “Intuições”, em que um poeta mais velho encontra seu duplo mais jovem, sendo este último dotado de traços atribuídos ao neófito de “Iniciado”⁵⁹.

Segundo Mircea Eliade, as quatro cores designadoras das etapas de transformação alquímica para a obtenção da Grande Obra encenam o “drama místico” da matéria submetida às operações em laboratório, análoga à reencenação da dolorosa trajetória vivida por “deuses moribundos”, tais como Cristo, Dioniso, Orfeu e Osíris, que padecem da dilaceração da carne, atravessam as trevas da morte e ressuscitam, reconquistando a plenitude perdida:

[...] o tema dramático dos “sofrimentos”, “morte” e “ressurreição” da Matéria é atestado desde o início na literatura alquímica greco-egípcia. A transmutação – o *opus magnum* que conduz à Pedra Filosofal – é alcançada fazendo-se passar a matéria por quatro fases, denominadas, segundo as cores que adquirem os ingredientes, *mélansis* (preto), *leúkosis* (branco), *xánthosis* (amarelo) e *iôsis* (vermelho). O “preto” (a nigredo dos autores medievais) simboliza “morte” (...). Com um sem-número de variantes, as quatro (ou cinco) fases da obra (*nigredo*, *albedo*, *citrinitas*, *rubedo*, algumas vezes *viriditas*, outras *cauda pavonis*) mantêm-se em toda a história da alquimia árabe e ocidental. (ELIADE, 1979, p.114).

Conforme afirmado anteriormente, Eliade sublinha que a encenação do drama místico dos deuses moribundos é incorporada nas provas iniciáticas enfrentadas pelos neófitos, e reproduzidas nos processos alquímicos em laboratório. As matérias percorrem um itinerário de autossacrifício semelhante ao dos noviços, rompendo simbolicamente com uma primeira forma. Mircea Eliade enfatiza a mudança de regime ontológico sugerida nesse processo simbólico: “O sentido e a finalidade dos Mistérios eram a transmutação do homem: através da experiência da morte e ressurreição iniciatórias, o *mústês* [iniciado] mudava de regime ontológico (tornava-se ‘imortal’)”, (cf. ELIADE, 1979, p.83).

Metaforizada em nobre ouro ou milagrosa Pedra Filosofal, a alma do alquimista mimetiza essa experiência de transmutação total de corpo e espírito, na medida em que inicialmente tortura a matéria de maneira deliberada, até dissolvê-la em massa informe, equivalente ao caos primordial a ser reordenado a uma totalidade cósmica.

É com esse caminho de inspiração alquímica, no qual se projeta na matéria “o sentido iniciatório do drama e do sofrimento” (ELIADE, 1979, p.116), que Cruz e Sousa

⁵⁹ Esta questão é tratada no Capítulo IV desta tese.

dialoga desde a epígrafe de “Iniciado”, comparando o artista a um “desolado alquimista da Dor”. Esta última deve ser minuciosa e exaustivamente trabalhada até a obtenção de sua essência imaculada, que “fica para sempre”, vivendo eternamente na obra de arte. Por isso, o eu poético recomenda a si mesmo que: “Se não tens Dôr, vaga pelos desertos, corre pelos areaes da Ilusão e pede ás vermelhas campanhas abertas da Vida e clama e grita: quem me dá uma Dôr, uma Dôr para me illuminar! Que eu seja o transcendentalizado da Dôr!” (SOUSA, 1986, “Iniciado”, p. 17-18).

Entre pedras polidas e pedras brutas, a sombra.

Em “Iniciado”, é interessante notar que o eu poético atribui a si o refinamento característico das pedras preciosas e polidas, ao passo que situa os membros de sua família no campo das rochas rudes⁶⁰ —, julgamento esse que sofre metamorfoses ao longo de *Evocações*. Na altura dos parágrafos finais de “Iniciado”, o poeta acredita que “agora que abandonaste a franqueza rude das montanhas” da região onde nascera, pode ir “sereno para esta prodigiosa complexidade de Sentimentos” (SOUSA, 1986, p.24), que tanto almeja. No parágrafo imediatamente anterior, recomendara a si que resistisse “aos perturbadores ululos do mundo” circundante que possam devorá-lo.

Na procura por manter intacta a sua essência — a frágil flor de sua alma —, o poeta aconselha para si o seguinte: “fécha-te á chave astral com a alma, essa esphéa celeste, dentro das muralhas de ouro do Castello do Sonho, lá muito em cima, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta d’entre as altas torres coroadas d’estrellas”. Substituindo a barreira natural das montanhas, às quais atribui “franqueza rude”, o eu poético propõe a construção das “muralhas de ouro”, escudos produzidos pela cultura e pela técnica, nas quais deseja se refugiar. Das muralhas de ouro desdobra a imagem do “Castello do Sonho”, onde ele pretende se elevar com segurança, no “alto da torre azul mais alta dentre as torres coroadas de estrelas”.

A oposição entre as estrelas, brilhantes e inalcançáveis em suas alturas celestes, e a natureza chã da “obscura terra” já havia sido contraposta, quando ele opusera sua própria imagem à dos parentes, com os quais julgava inevitável romper. O eu poético prevê inicialmente que a sua fatal transfiguração o tornará *estranho* a seus *semelhantes*:

⁶⁰ Seu pai carnal era pedreiro e mãe lavadeira (cf. RABELLO, 2006, p.88).

E, não só tua mãe, mas teus irmãos, teu pae, todos os teus te olharão depois, secretamente abalados, como a um desconhecido, sentindo, por vago instinto, que os caracteres ignótos e supremos do teu ser não são apenas, elementarmente, os mesmos caracteres da simples e natural consanguinidade; que tu, por mais unido que estejas a elles por laços inevitáveis, fataes, estás longe, afastado d’elles a teu pezar, sem malícia, de alma desprevenida e sã, como as estrellas nas soberanias transcendentis da sua luz estão para sempre afastadas da obscura Terra. E tudo isso por andares attrahido por forças redemptoras, perdido nos centros fascinantes do absoluto sentir e do absoluto sonhar (idem, p. 16-17).

Nesse primeiro momento, o jovem neófito se aproxima da perspectiva cientificista, segundo a qual a redenção da carne do Cristo negro, em sua via-crúcis, só viria com o afastamento e a negação de suas obscuras raízes. Educado também na cultura cristã, ele se orienta naquela altura por um modelo de salvação que cinde ou pelo menos hierarquiza o espírito sobre a carne, associada ao “méro Instincto”: “Tudo está em seres a tua Dôr, em seres o teu Goso, homogeneamente; em sahires, por movimentos expontaneos, livres e simples, representativos de um vivo e affirmativo Phenomeno, da Esphéra do méro Instincto para a Esphéra rehabilitadôra, pura e radiante do Pensamento” (idem, p. 21-22).

Diferentemente de “Emparedado”, onde o eu poético descobre a força oculta “Dessa África cheia de solidões maravilhosas, de virgindades animaes instinctivas” (idem, p. 390), revelada pela faculdade de intuição —, fio condutor de *Evocações* —, o poeta neófito se apegue a um caminho de ascensão linear, julgando que o instinto é “mero” entrave, destituído de complexidade. No pensamento e na razão, em contrapartida, estão depositadas as suas esperanças de reabilitação e redenção. Pelo menos naquele momento.

Neste caminho que imaginava ser reto, o sujeito poético se deixa guiar pelo mito moderno do progresso linear e ascendente, destituído de curvas e retornos cíclicos, rumo a uma racionalização completa da vida. Aos poucos, tal itinerário é reavaliado pelo poeta-alquimista ao longo de *Evocações*, em especial nos momentos em que ele discute a sua concepção de *sensibilidade* e realismo superior⁶¹.

De início, ele adere ao exemplo dos prometeicos criadores da Eva futura, de Villiers d’Isle-Adam, quando tentam superar a carne e a “animalidade triunfante” da mulher Alicia no ideal encarnado por Hadaly, a sombra de sonho que pretendem evocar e realizar de modo efetivo em um esqueleto mecânico, folhado de ouro incorruptível. Entretanto, prestes a despertarem a bela adormecida de seu sono, o esteta e o cientista de

⁶¹ Essas questões são tratadas no capítulo seguinte deste estudo.

Villiers enfrentam a vingança da Natureza, que faz naufragar o navio que transporta o sonho elétrico de ambos. A *travessia* marítima final, rumo à Europa e aos confins do possível, não se cumpre, pois o oceano irônica e saturninamente engole essa moderna Grande Obra, artificialmente gerada em laboratório. Hadaly, que era tão distinta de Alicia aos olhos dos dois homens, afunda no mesmo naufrágio que a segunda, como se a Natureza anulasse o raciocínio analítico humano em um mesmo e supremo estado de indiferenciação nadificadora.

Na “Esphéra do méro Instincto” — que o eu poético descobrirá, como já se disse, não ser tão mero assim —, situam-se tanto o sujeito negro quanto a mulher, herdeira da decaída Eva, do ponto de vista das classificações racionalistas, deterministas e mesmo religiosas, contemporâneas a Cruz e Sousa. Na perspectiva destas, a Alícia de Villiers d’Isle-Adam e o poeta negro de *Evocações* são sujeitos incompletos, por estarem supostamente mais distantes de um ideal específico de racionalidade, civilidade e modernidade.

Embora o eu poético tensione os papéis de criador e criatura, ao se fazer cobaia de seu próprio experimento de transfiguração, é na relação ambígua com a mãe que realmente toma corpo o conflito do poeta, com a oposição estabelecida entre a sua primeira natureza dolorosa e uma desejada e hipotética segunda natureza superior, a ser recriada por meio da arte. Até perto do desfecho de *Evocações*, o eu poético julga essas duas naturezas acima totalmente inconciliáveis, resistindo a reconhecer qualquer continuidade entre uma e outra. De modo que ele se espanta com imenso horror ao ver na mãe, transfigurada antes dele pela morte, a sombra do eu profundo que evocara, e que ele agora tenta a todo custo exorcizar. Embora saiba que deve descer às profundezas da terra como o corpo morto de Cristo, em sua Via-Sacra da Arte, o poeta neófito tende a se fixar apenas na via da elevação e da ruptura com tudo o que remeta à “obscura Terra” e ao ventre materno, imaginando erroneamente que assim possa “entrar larga e fraternalmente na Contemplação da Natureza” universal e superior (cf. “Iniciado”, p. 22).

Em seu jogo de atração e ressentimentos para com a Natureza-mãe⁶², embaralham-se as figuras de criador e criatura em *Evocações*, bem como as relações de perseguição e fuga, de criação e destruição. Todas elas convergem no conflito derradeiro, projetado nos confins do real, lá na escuridão extrema onde fulgura a aurora boreal vislumbrada na imaginação do poeta. Esses elementos acima permitem também tecer analogias entre esta

⁶² Para considerações sobre as tentativas de criar vida de modo artificial por parte dos Prometeus modernos, prescindindo da Natureza e do feminino, consultar HINDLE, 2015, p.50-52.

obra de Cruz e Sousa e o romance *Frankenstein; ou o Prometeu moderno*, de Mary Shelley, com o qual tanto *Evocações* quanto *A Eva futura* dialogam de perto.

O livro de Mary Shelley apresenta o ponto de vista da Criatura anônima em seu drama, reconhecendo-se superior em força e inteligência, embora também experimente a injusta rejeição de seu criador, que a condena a um exílio sem esperança de retorno, por conta de sua aparência considerada monstruosa. *Frankenstein* desdobra o tema da experiência extrema e transformadora rumo ao polo norte de *A balada do velho marinheiro*, de Samuel Taylor Coleridge (cf. HINDLE, 2015, p. 38). No limiar das civilizações, na *terra ignota*⁶³, abre-se espaço para o retorno do reprimido e para os julgamentos finais contra a *hybris* dos modernos Prometeus. O fascínio humano para com a conquista de fronteiras derradeiras e ignotas se metaforiza na agulha da bússola, atraída pelo agudo magnetismo do extremo polo norte, imagem que abre *Frankenstein*.

O impulso inexplicável, a tentação imperiosa que arrasta o poeta para fora da casa materna, rumo ao Desconhecido em “Iniciado”, é frequentemente acompanhado, em *Evocações*, das metáforas sobre forças invisíveis que atuam sobre a matéria, tais como o magnetismo, a gravidade, as relações de atração e repulsão, as polaridades, bem como expressões como órbita, rotação, eixo, sistemas e anéis planetários, mobilizados na tentativa de definir o estranho movimento da jornada (e do destino) do poeta-alquimista.

A partir desse vocabulário, é possível pensar a secularização da noção de *ciência oculta*, deslocada e ressignificada de um plano cósmico para o plano biológico. Nesse mesmo sentido, ganha realce a persistente presença da faculdade de intuição em *Evocações*, com sua capacidade de servir como uma espécie de bússola ou farol interiores, a guiar o poeta pela noite subjetiva, desconhecida, infinita, tenebrosa. A exploração dos campos psicológico e artístico, ligados por meio da imaginação, aprofunda ainda mais o deslocamento da noção de ciência oculta para os domínios da subjetividade humana, a tangenciar os abismos do inconsciente e seu caos criador.

Nos últimos quatro textos de *Evocações*, é possível observar um movimento de reencontro do poeta com o negrume/nigredo de sua existência, até ali evitado. Em “A sombra”, o filho se percebe cindido e estranho justamente quando atesta a própria e irônica semelhança para com a mãe morta, abandonada por ele desde “Iniciado”. Ele se sente devastado ao reconhecer na genitora, para sempre perdida e muda, “a mesma

⁶³ Esse tema também é desenvolvido com beleza em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, que se vale do acontecimento histórico da Guerra de Canudos e do genocídio da população sertaneja no norte da Bahia (1896-1897), conflito contemporâneo à produção de *Evocações*.

expressão nostálgica de beduino no semblante, a mesma fugitiva melancolia” (SOUSA, 1986, p. 319). Em suma, na alma vagante da mãe, ele depara-se com o mesmo impulso ao eterno movimento diaspórico que o movera para longe de casa.

Embora tivesse previsto a própria metamorfose e um inevitável distanciamento em relação a seus familiares, ele encontra no fantasma materno a primeira natureza que pretendia sacrificar, já transfigurada pelos poderes fatais da morte, a despeito da ausência do poeta-alquimista. Se a tentadora Arte o seduzira a evadir-se em “Iniciado”, abandonando o paraíso perdido de sua infância, ela acaba por mesclar-se cada vez mais com a mãe agora ausente, cujo nome de batismo — bastante significativo no horizonte de referências literárias do drama criador do poeta negro — era Carolina Eva da Conceição⁶⁴.

Ivone Daré Rabello (2006) afirma que tanto “Iniciado” quanto “A sombra” são composições atravessadas pelo motivo da “traição de origens” (cf. p.167 e 182), ou seja, a dramatização da “traição do negro ao negro” (idem, p.175). Ao abordar o conjunto da poética de Cruz e Sousa, a estudiosa observa que, após a recepção crítica de *Broquéis e Missal*, ocorre uma reorientação na produção artística do poeta, que formaliza esteticamente a sua *diferença*, percebida na crescente exploração do tema da noite e da cor negra, que passam a marcar obras mais tardias como *Faróis* e *Evocações*. Nestas últimas, o poeta revisita suas produções anteriores, e encara suas raízes étnicas até então soterradas. Estas emergem na forma de sombras e olhos persecutórios, que buscam vingança contra o sujeito poético que as negou. Ivone Daré Rabello lembra que, especialmente nos textos abolicionistas da juventude, Cruz e Sousa assumira perspectivas e referenciais da “cultura branca da elite” (idem, p.166), adesão que, no entanto, não correspondeu a uma inclusão efetiva do poeta nesse círculo social, que o rejeitou por identificá-lo a um indesejável homem pobre, provinciano e negro.

Rabello afirma que a arte é deliberadamente aproximada do “trajeto biográfico e [d]os dilemas pessoais do próprio Cruz e Sousa” em “Iniciado” (idem, p.174), aproximação esta sugerida na jornada transformadora percorrida pelo neófito, dedicado a desfazer simbolicamente “os fatais laços da consanguinidade” por meio da Arte. O itinerário percorrido, porém, acaba por torná-lo um “guilhotinado”, que olha para o passado e se percebe como “o fantasma do que foste”, afastado e isolado de suas origens. Segundo a estudiosa, o texto encena “a denegação e a busca de justificativas da negação

⁶⁴ Vale lembrar que o nome hebraico “Eva” significa vida, ao passo que “conceição” se refere a concepção, parto, gestação. Ironicamente, dois dos nomes da mãe de Cruz e Sousa evocam as figuras da tentadora Eva e da casta Maria, as mães que inauguram a Queda e a redenção, respectivamente.

da raça” (idem, p.175), uma “traição do negro ao negro”, que acaba por produzir no sujeito poético os sentimentos dilacerantes de culpa e remorso.

A estudiosa destaca que, em “A sombra”, o fantasma da mãe vem acertar as contas com o filho, mas é exorcizado por ele, que nega sua genitora em vida como também depois da morte dela. Esse reencontro indesejado encarna o drama interior do poeta e sintetiza os dilemas de sua trajetória intelectual, marcada pela “negação da origem”, atitude constatada sobretudo em suas produções juvenis, marcadas pela crença na possibilidade de inclusão e comunhão social por meio da arte.

A dor de se reconhecer em sujeitos socialmente desprezados dos quais julgava se diferenciar em textos como “Asco e dor”, e o alastramento da metafórica “mancha negra”, que devora o sujeito em “A nódoa”⁶⁵, fazem ecoar a “sombra de Iago”, traidor do negro Otelo no drama shakespeariano, ou a imagem de um “Narciso às avessas (...) temendo encontrar seu rosto” (idem, p.167)⁶⁶.

Cruz e Sousa dramatiza o processo de interiorização da perspectiva cultural branca e eurocêntrica, e a dor de se descobrir negro. A metáfora da sombra persecutória condensadora de todos os medos recalcados na sociedade do tempo aparece também no conto “A dança dos ossos”, de Bernardo Guimarães, como bem aponta Hélio de Seixas Guimarães (2006), quando fala das “projeções do medo senhorial” perante o espectro do escravo violento e vingativo, e o desejo dos senhores de que eles desapareçam.

No texto bernardiano em questão, um homem supostamente esclarecido da cidade narra um episódio de terror, no qual imagina se ver encurralado por dois vultos de homens negros, carregando um cadáver em uma rede, durante a noite: “vejo ir, andando a alguma distância diante de mim, qualquer coisa, que na escuridão não pude distinguir. Aperto um pouco o passo para reconhecer o que era, e vi clara e perfeitamente dois pretos carregando um defunto dentro de uma rede” (GUIMARÃES, 2006, p.218).

Como fica explícito no conto, o sujeito projeta nas sombras informes o pavor por vezes recalcado da elite diante da possibilidade de um iminente levante das populações negras exploradas. O fato de o narrador se encontrar “em lugar tão ermo”, à beira de uma

⁶⁵ Até mesmo a escrava branca Isaura, de Bernardo Guimarães, é marcada por uma “pinta negra” sugestiva de seu passado cativo, que ela tenta ocultar em sua fuga. Em um baile, suas rivais brancas cismam com esse sinal, superdimensionado para justificar a antipatia das mesmas frente à bela rival forasteira e suspeita:

“— Se não fosse aquela pinta negra, que tem na face, seria mais suportável.

(...) o [sinal] dela, se bem reparei, é grande demais; não parece uma mosca, mas sim um besouro, que lhe pousou na face”. (Cf. GUIMARÃES, 1973, Cap. X, p.110).

⁶⁶ Além da cruz que herdara do nome de São João da Cruz, antigo patrono da data de seu nascimento, João de Cruz e Sousa carrega também o sobrenome do “pai” branco que apadrinhou seus estudos (Cf. RABELLO, 2006, p.87).

estrada interiorana, distante da cidade, e no meio da noite, o coloca em posição vulnerável, em um espaço natural no qual é possível se inverterem as relações de poder e privilégio socialmente construídas.

Neste conto de Bernardo Guimarães, o efeito de pânico é provocado pelas sombras perseguidoras do viajante branco, que deseja passar por elas, quando obstruem seu caminho: “Piquei o cavalo para passar adiante **daquela sinistra visão que me estava incomodando o espírito**, mas os condutores da rede também apressaram o passo, e se conservavam sempre na mesma distância” (idem, p.219, grifos meus).

Assim andei por mais de meia hora, cada vez mais aterrado, tendo sempre diante dos olhos aquela **sinistra aparição que parecia apostada em não me querer deixar**, até que, exasperado, gritei-lhes **que me deixassem passar ou ficar atrás, que eu não estava disposto a fazer-lhes companhia**. Nada de resposta!... o meu terror subiu de ponto, e confesso que estive por um nada a dar de rédea para trás a bom fugir (idem, grifos meus).

Se inicialmente o narrador sente pavor, aos poucos a obstrução em seu caminho lhe provoca indignação e orgulho ferido, ao ver-se impedido de prosseguir para tratar de negócios. Por fim, seu suposto esclarecimento lhe revela que o “sinistro vulto” era apenas “uma vaca malhada, que tinha a barriga toda branca — era a rede; e os quartos traseiros e dianteiros inteiramente pretos; eram os dois negros que a carregavam” (idem, p.220).

No texto, Bernardo Guimarães instaura uma irônica disputa de saberes entre esse narrador, confiante numa lógica científica, e um outro narrador de uma história fabulosa com ares folclóricos, apresentada pouco antes, por um sertanejo simples e crédulo. Este último ironiza o pânico do viajante citadino, bem como a sua capacidade de dedução: ele “não podia ver uma rede onde havia uma vaca; só pelo faro eu conhecia” (idem, p.221).

O sertanejo insiste que o episódio lendário que vivera, frente aos ossos dançantes de uma caveira e no dorso de um burro voador, é mais medonho que o narrado pelo comerciante, que volta a descreditar o homem interiorano, quando afirma que “— Esse não era o **meu** medo; **o que eu temia** era que aqueles negros acabassem ali comigo, e, em vez de um, carregassem na mesma rede dois defuntos para a mesma cova!” (idem, grifos meus).

Percebe-se que o medo interiorizado pelo homem de posses é ininteligível ao sertanejo pobre e mestiço, e vice-versa. O primeiro inicialmente considera que “a visão dos vultos negros “era coisa do outro mundo, ou, **o que era mais natural**, que algum

assassinato horrível e misterioso tinha sido cometido por aquelas criaturas” (idem, grifos meus)⁶⁷. Encena-se aí o conflito entre dois Brasis: um que se quer moderno e outro supostamente primitivo e ignorante. Esse descompasso, apontado no conto bernardiano publicado em 1871, se radicaliza por exemplo em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, onde esses dois Brasis literalmente se enfrentam na Guerra de Canudos, ocorrida até 1897, um ano antes da morte de Cruz e Sousa e da publicação de *Evocações*.

O conto “A dança dos ossos” apresenta a metáfora da “sombra” ameaçadora da ordem hegemônica em um contexto pré-Abolição, ao passo que “A sombra” de Cruz e Sousa dramatiza como o “medo branco” da “onda negra”⁶⁸ persiste no período pós-Abolição, interiorizado nos sujeitos negros, que ocultam sua “pele negra” sob as “máscaras brancas”⁶⁹, na tentativa de conquistarem cidadania e inclusão social na nascente República, prenhe de promessas de igualdade.

O sujeito poético em *Evocações* sente-se obstruído por sua condição étnica, repudiada pela cultura racista. A metáfora do sujeito que tenta fugir da própria sombra dá dimensão da dilaceração subjetiva experimentada por ele. O fantasma do recente passado escravista assola o “artista que carrega o exílio na pele” (RUFINONI, 1999, p.12) e torna-se sombra de si mesmo, alienado de suas origens, ao interiorizar os valores assimilados pela educação branca (DARÉ, 2006, p.166).

É curioso notar que um pretense elogio tecido por um amigo de Cruz e Sousa em sua juventude articula metáforas de afinidade alquímica com a ideia transformação branqueadora, a ser alcançada por meio do pretense cultivo e do refinamento:

[...] É um crioulo que tem muita presunção em o ser e que não se curva, a despeito de tudo, senão ao talento, à bondade e ao caráter.

E daí, o diamante sai do carvão.

A pérola vem do abismo.

O dia surge da treva (...)⁷⁰

⁶⁷ Para o narrador citadino, desde o início das cenas onde julga ver vultos negros, tudo parece “suspeito” e criminoso.

⁶⁸ Cf. AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites do século XIX*, 1987.

⁶⁹ FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, 2008.

⁷⁰ Trecho do Jornal *O Moleque* n.35, de 16 de agosto de 1885, *apud* RABELLO, 2006, p.93. Cruz e Sousa era editor da publicação.

Destruição criadora: *simoun*

Valendo-se das expressões de Ivone Daré Rabello, é possível dizer que na poética de Cruz e Sousa a figura do sujeito negro aparece ora formulada como “alteridade sinistra”, “alteridade inferior” ou “alteridade benigna”. Em *Evocações*, percebe-se uma alternância da “alteridade sinistra” para uma “alteridade benigna”, brevemente vislumbrada mas não efetivada pelo sujeito poético, na sequência dos últimos quatro poemas, intitulados, respectivamente, “A Sombra”, “Nirvanismos”, “Extrema Carícia” e “Emparedado”. Lidos em sequência, eles mostram um movimento que vai da fuga da negritude, passa pela tomada de consciência dela, pela ruptura do poeta para com os valores sociais nadificados por sua revolta, em “Nirvanismos”. Segue-se o acolhimento do poeta pela “extrema carícia” da Noite, e finalmente seu confronto com as Ciências e Dogmas, violentamente rebatido pelo endurecimento social, que empareda o poeta no texto final da obra, e o deixa suspenso e encarcerado dentro de si, condenado a ser uma espécie de morto em vida.

“Nirvanismos”, que antecede “A sombra”, apresenta um personagem em “peregrinação pelas florestas” infinitas. Rabello lembra que já no texto de abertura, “Iniciado”, o sujeito poético projetava uma “chegada à apocalíptica ‘terra de selvas e bosques’” (RABELLO, 2006, p.174). Em dado momento, no entanto, a vegetação verdejante é subitamente transfigurada em imensos desertos noturnos, que escapam a cada passo do peregrino, afundado nos “areais fugidios”:

[...] de repente, eis que as floréscas recúam, se apagam, vão desaparecendo aos poucos como por encanto; o assombroso esplendor verde das árvores some-se no longínquo horizonte, como névoas que se desfazem, e começam, então, de repente, a surgir areiais, areiais de desertos inhóspitos, areiais infundáveis, areiais que sucessivamente se reproduzem, longos, muito longos e alvejantes, lá, para além das distâncias que a retina não pôde abranger nem descortinar... (SOUSA, 1986, p. 340).

Interessa aqui a transição realizada da imagem das florestas verdes para o imenso deserto africano, onde sopra a tempestade de *simoun*. Ao intuir o sentido profundo dessa mudança, o caminhante se deixa arrebatado e fundir aos ventos devastadores, que sopram da África em direção ao norte.

Súbito, porém, um vendaval terrível, o atordoante *simoun* convulsivo, epilético, abrasador e medonho, tão espesso, tão denso que encobriu totalmente o luar, bramio em rodoinhos, em vórtices tenebrosos,

revolvendo, levantando em montanhas no espaço toda a torva poeira dos areiaes. (idem, p.349)

O sujeito poético salienta que aquele *simoun* é particularmente diferente, “Um simoun estranho, mais horrível que nos desertos da Nubia”. Seu vento geme “Indefinidas angustias (...), velhas tristezas millenarias e fundas” (idem, p.350). Se no parágrafo citado acima o vento arenoso cobria o luar, a brancura da lua parece se apagar sob um eclipse, como se o astro celeste sentisse a ausência de si mesmo:

A brancura tenra, de anho branco, de cordeiro immaculado, da lua, apparecia, por vezes, e uma tonalidade sombria, apagada, de um étherismo mórbido de eclipse, dando um diluente sentimento de remotividade amarga, como se a lua assim desse modo vista troucésse a impressão longínqua de ser ella própria a saudade da lua...

Personagem de “Nirvanismos”, Araldo se torna “cada vez mais Espectro, (...) mais perdido, mais apagado, (...) o vulto cada vez mais diminuído, quando “insensivelmente mergulhou nos turbilhões do vendaval terrível, foi arrebatado nas malhas atrozes e negras do simoun, envolto na lugubre mortalha dos areiaes” (idem, p.351). Neste momento, ele mergulha na própria loucura, que o conduz ao âmago de si mesmo e, paradoxalmente, à lucidez mais profunda e reveladora:

[...] eram (...) as únicas horas mais felizes e puras em que elle se enclausurava nos tabernáculos fechados da sua Paixão, os únicos instantes sagrados, os únicos momentos lúcidos para os soes febricitantes, exquisitos e magestosos da sua fabulosa e sobrehumana Imaginação de louco...

Somente quando ele se torna uma força de sua natureza interior, o eu poético é enfim tocado pela “extrema carícia” da “noite saudosa”, que tanto procurara longe de si, na grande peregrinação transformadora que é *Evocações*. Junto da “carícia infinita”, o sujeito poético diz sentir uma “acerba saudade de tudo” (idem, p.352), no sono extático que desperta seu corpo para uma “penetração superorganica”, sinestésica e desconhecida. Às imagens de brancura, seguem-se “curiosidades prismáticas, cambiantes dos eclipses”. Na noite da “carícia extrema”, ele sente serpentes etéreas sugando sua vitalidade para dotá-lo então de “uma **nova vida** ainda não vivida pelos seus nervos, (...) — vida de outras origens, de outras sensações fugitivas, de outras complexidades múltiplas” (grifos meus).

A vida “livre”, “desmollecularisada nas esferas” eleva-se “impessoalizando-se e sideralizando-se através dos corpos em gestação, nas partículas mínimas, infinitesimais

do Ser, no branco infinito do Sonho”. Esse renascer se confunde a um morrer imerso em uma “pacificadora noite aveludada, sem uma só estrella!”. A “vida chammejativa original” se extingue aos poucos como um crepúsculo”, com o “alento ultimo de sua boca já apagada, já muda”, peludiando “a sensação secreta de um negro sinistro silencio...”. Observa-se nessa passagem a transformação enfim do sujeito poético, perseguida ao longo da jornada de *Evocações*. Mãos “esqueléticas e invisíveis”, algo fantasmais, tateiam seu corpo, facultando-lhe então uma revelação decisiva, no parágrafo que fecha o poema em prosa “Extrema Carícia”:

[...] Até que, na convulsa vibração das intimas cordas sensibilizadas de todo o seu ser, elle sentiu então, **compreendeu então** irremediavelmente já, do mais horrível **modo tenebroso** e gelado, pela primeira e única vez! todos esses subtis e exquisitos effeitos lethaes daquela extrema caricia. (idem, p.355, grifos meus).

O poema em prosa termina em suspenso, sem verbalizar diretamente o que o sujeito finalmente entendera de tão tenebroso e letal. Ali, ele sofrera uma metamorfose, conquistara uma nova vida, após se transformar em *simoun* que destrói os valores que o aprisionam, em “Nirvanismos”. A partir de então abre-se espaço para o sujeito se reconfigurar a partir de sua interioridade.

“Nirvanismos” e “Extrema carícia” possuem sua unidade interna, e ao mesmo tempo soam como preparações para a expectativa de um desfecho em “Emparedado”. Embora o sujeito poético sinalize ali a profecia de um novo Dante negro da Dor, recuperando então o motivo da viagem às profundezas infernais e uma posterior ascensão, “Emparedado” insinua não somente uma “epopeia” de viagem, mas uma epopeia de guerra, pois o poeta se investe da força do *simoun* abrasador para se lançar contra a violência de pedras que se revelam ao final uma muralha paradoxalmente infinita e imóvel. O sujeito indica ter descoberto em “Extrema carícia” um caminho de destruição criadora para a consumação plena de seu eu superior, mas que não se efetiva, gorado por outras forças ainda mais destrutivas que as tempestades de *simoun*.

Ao mergulhar nas trevas interiores de “Extrema carícia”, revela-se para o sujeito poético a profecia do Dante negro, apresentada no texto derradeiro, “Emparedado”. O poeta entende ali que o eu futuro, no qual deve se encarnar, será moldado nas “argilas funestas e secretas” do solo africano. A um só tempo virginal paraíso e inferno na terra, do Saara sopra um “pezadello de sombras macabras — visão valpurgiana de terríveis e convulsos soluços nocturnos 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...” (idem, p. 390).

A imagem da formação da “auréola sinistra, de lágrimas e sangue” a envolver todo o globo marca o fechamento de uma primeira parte do circuito de andanças e martírios do poeta, que consumaria seu destino quando ele se transformasse enfim no Dante negro, naquela altura ainda em devir. Ao vislumbrar no horizonte longínquo a sua totalidade existencial, o poeta encarnado em *simoun* se prepara para se dirigir e *atravessar* finalmente o mar Mediterrâneo.

Curiosamente, em outro trecho de “Emparedado”, o acesso às “priscas margens venerandas do Mar Vermelho” é negado ao artista negro pela opinião pública, por supostamente pertencerem ao repertório de uma antiguidade clássica que abarca Oriente e Grécia, mas exclui a “África, tórrida e barbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de mattas bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas” (idem, p. 388). Apropriando-se da imagem bíblica da travessia do Mar Vermelho, que marca o retorno dos hebreus escravizados à sua terra prometida, o eu poético revestido da tempestade africana parte deserto afora para devastar a Europa, colocada em seu caminho rumo ao magnético polo norte: a verdadeira fronteira final, onde reluz a fantástica e multicolorida aurora boreal brotada das trevas, em chama opalescente.

Apenas ao se identificar à “África cheia de solidões maravilhosas, de virgindades animais instintivas, de curiosos fenômenos de esquisita Originalidade” — ou seja, a seu nigredo primordial —, o caminhar do poeta ganha renovada força e direção. Ele, que acabara de descobrir sua verdadeira natureza, não poderá, porém, cumprir a profecia recém-revelada. Uma força ainda mais devastadora que aquela do *simoun* reage com brutalidade a seu avanço nos parágrafos finais de *Evocações*: uma muralha de pedras rudes se levanta da Europa, sustentada pelos preconceitos de fundo cientificista e religioso, todos lançados de uma só vez sobre o poeta, acompanhados da condenação fatal: “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 ahi estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça” (idem, p. 390).

Imobilizado e impotente como sempre temera estar, acuado pelo peso sobre-humano “do apedrejamento dos Impotentes” (cf. “Iniciado”, p. 394), o poeta não pode se mover para alcançar o espectro colorido de seu eu opalescente, cristalizado pelo gênio do Dante negro. Ele, que tanto desejara as “muralhas de ouro”, as “pedrarias rubentes dos

ocasos” e a magnética lua prateada, é condenado a contemplar para sempre o brilho difuso das estrelas brilhantes, do fundo de sua prisão de pedra morta, sem poder alcançá-las. Emparedado vivo, ele não pode se completar e realizar. Permanece como sombra, vulto, fantasma, dissociado de si mesmo.

CAPÍTULO IV

O poeta iniciado, a via-crúcis e o caminho do leite: rito de passagem e sacrifício em *Evocações*, de Cruz e Sousa

Ah! Noite original, noite desconsolada,
Monja da solidão, espiritual e augusta,
Onde fica o teu reino, a região vedada,
A região secreta, a região vetusta?!

(...)

Ó grande Monja negra e transfiguradora,
Magia sem igual dos páramos eternos,
Quem assim te criou, selvagem Sonhadora,
Da carícia de céus e do negror d'infernos?

(SOUSA, João da Cruz e. “Monja negra”, *Faróis*, 2008, p.463).

Há uma zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer. A maioria dos negros não desfruta do benefício de realizar esta descida aos verdadeiros Infernos.

(FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*, 2008, p.26).

Imortalização

O relevo conferido à figura religiosa do *iniciado* vem marcado desde o título do primeiro poema em prosa de *Evocações* (1898), obra do poeta simbolista Cruz e Sousa. À maneira dos neófitos iniciados em antigos Mistérios, o sujeito poético conta ali ter partido em uma jornada transformadora em busca de renascimento e imortalização. Para tanto, ele abandonara a mãe “para vir fecundar o teu ser nos seios germinadores da Arte” (SOUSA, 1986, p. 15). Valendo-se dos poderes transfiguradores da criação artística, o poeta iniciado espera romper com sua primeira natureza, identificada à mãe negra, e realizar sozinho a perigosa passagem até um outro eu superior, pressentido dentro de si.

É por meio do trabalho artístico que o sujeito poético procura dar forma e sentido aos dilaceramentos da dor vivida, matéria-prima a ser depurada e significada por ele nas variadas composições de *Evocações*. Assumindo a máscara do “desolado alchimista da

Dôr” (idem, p. 13), ele desloca o princípio de transfiguração alquímica para o campo estético e estabelece um paralelo entre o trabalho sobre a obra de arte e sobre seu espírito, os quais tenta reordenar e aperfeiçoar conjuntamente numa nova unidade, capaz de conjugar de maneira mais satisfatória as polaridades conflituosas da aparência e da essência.

Na tentativa de conjugar também as polaridades da arte e da vida, o poeta-alquimista assume tanto o papel de criador quanto aquele de criatura. Neste sentido, sua busca pelo outro eu a ser *evocado* de sua interioridade se desenvolve em paralelo com a perseguição de uma nova forma poética que não seja “Nem prosa nem verso! Outra manifestação, se possível fosse” (idem, p. 177). Em “Intuições”, o poeta transita da forma do poema de prosa de “Iniciado” para a prosa poética, deslocamento esse que reforça a noção de movimento errante, na qual se ancora tanto a figuração do sujeito poético como peregrino, quanto a recorrente ambientação crepuscular da primeira metade de *Evocações*, metáfora a partir da qual ele opera transições entre diferentes estados.

A trajetória de peregrinação transformadora do sujeito, lançado a sua “Via-Sacra da Arte” (idem, p. 14), combina variados repertórios místicos, nos quais se mobilizam as etapas de iniciação, sacrifício, renascimento e imortalização. Por isso, o eu poético é tanto um alquimista que opera a própria transmutação como um Cristo sacrificado na cruz, carregada sobre os ombros e no nome de batismo do poeta negro, que ousa *cruzar* e transgredir⁷¹ as fronteiras da morte e da vida eterna.

Como espécie de pano de fundo, articulador das jornadas místicas de inspiração alquímica e cristã, Cruz e Sousa reelabora o mito dos Doze Trabalhos de Hércules em *Evocações*, lido na chave de uma jornada de purificação da *hýbris*, ação necessária para a conquista da imortalidade do herói. Conforme será desenvolvido ao longo deste capítulo, nos diferentes textos da obra em estudo, o sujeito poético luta contra tipos sociais grotescos, medíocres e viciosos, comparados a monstros como a Hidra de Lerna, colocados no caminho de Hércules a mando da vingativa Hera, deusa ofendida com as pretensões de divinização do filho bastardo de seu marido. Ela se vale da inveja de um primo usurpador do herói para interromper a jornada transformadora deste último, que almeja passar da condição de semideus para aquela de uma divindade pura, e ser finalmente acolhido nas alturas olímpicas consagradoras.

⁷¹ A estudiosa Ivone Daré Rabello (2006) aborda o tema da via-crúcis da arte articulada à tentativa de ascensão pela via do trabalho intelectual no campo artístico, que tensiona as barreiras sociais e raciais no Brasil finissecular.

Junito de Souza Brandão afirma que a jornada transformadora de Hércules remonta às tradições iniciáticas órficas e eleusinas, bem como às filosofias platônica, pitagórica e estoica, por exemplo (cf. BRANDÃO, 1987, p.133-134), todas elas ao gosto do ocultismo simbolista.

Na obra do poeta catarinense, o sujeito deixa os seios da mãe mortal para se nutrir dos redentores “seios germinadores da Arte”, à maneira de Hércules, que fora concebido pela humana Alcmena, mas bebeu do leite de Juno no início de sua jornada de imortalização. Junito de Souza Brandão destaca a condição de semideus de Hércules, filho de uma princesa enganada por Júpiter, disfarçado sob a aparência de seu marido ausente. Procurando elevar seu pequeno bastardo à glória, o deus arquiteta um plano com a ajuda de Hermes, levando o bebê ao regaço de Hera, sua esposa traída, adormecida naquela ocasião.

A criança recém-nascida, já descomunalmente forte, suga o seio dela com tamanha violência que a faz acordar ferida e assustada, e a repelir a criança com igual brutalidade. Parte do leite jorrado dos seios divinos forma a Via-Láctea, o galático “caminho do leite” alusivo às doze constelações do zodíaco, prenunciadoras dos penosos doze trabalhos realizados por Hércules, exigidos pela deusa ofendida em troca da imortalidade dele.

Tendo se deixado guiar por esse mito em sua jornada iniciática peculiar, o sujeito poético cunhado por Cruz e Sousa faz um acerbo balanço final em “Emparedado”, texto derradeiro de *Evocações*. Ele afirma ter buscado, até ali, “pairar, em espiritual essência, em brilhos intangíveis, atravez dos nevados, gelados e peregrinos caminhos da Via-Lactea...” (SOUSA, 1986, p.387), mas que, diferentemente do exitoso Hércules, imortalizado ao beber de leite divino, néctar e ambrosia, ele é barrado no limiar dos “pórticos millenarios da vasta edificação do Mundo” (idem, p. 390) por ser um filho condenado “d'África (...) tôrvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angustia!” (idem, p. 388).

No conjunto de *Evocações*, Cruz e Sousa reescreve a jornada hercúlea segundo a perspectiva do poeta negro, em busca de reconhecimento intelectual. O poeta transfigura a cena do primeiro encontro do herói grego com Hera, que no mito posteriormente acaba

por se tornar de fato a mãe deste, ao final da mítica jornada, quando Hércules renasce para a imortalidade⁷².

Todavia, na versão apresentada por Cruz e Sousa no texto “Intuições”, a figura de Hera se funde à da grotesca e desprezível Hidra de Lerna, monstro enfrentado pelo filho de Zeus no segundo de seus trabalhos. Destoante da deusa hostil frente ao bastardo e profano “recém-nascido”, a moderna Hidra-Mãe das Literaturas recebe voluntariamente o neófito negro em seu seio, decidida a alimentá-lo por julgá-lo fraco e indigno, supostamente fácil de dominar. Sua atitude é oposta à de Hera, aviltada por ser tocada pelo filho ilegítimo e impuro, meio humano, meio divino. A Hidra contemporânea encontrada pelo poeta é também um emblema dos vícios que se multiplicam, tais quais as cabeças monstruosas de sua antiga versão, repostas a cada decapitação efetuada por Hércules, em luta contra a criatura vil.

Em “Intuições”, o sujeito poético vincula sua hidra moderna aos grupos literários atuantes no Brasil finissecular, orientados pela moda, pela vaidade e pelos jogos de interesse. Para ele, o comportamento medíocre dos mesmos é similar ao da criatura rastejante, descrita por Junito Brandão como ser apegado à superfície dos pântanos imundos (BRANDÃO, 1987, p. 99). Tais grupos, proliferantes como as cabeças da hidra, acolhem o poeta negro ao julgarem-no mais um bajulador em potencial, um tímido e secretamente desprezado colega: um eterno neófito do qual não esperam qualquer transformação na ordem das relações sociais e estéticas vigentes:

Emquanto passares por certa phaze de insipiencia; emquanto déres a esperança de ser uma eterna esperança; emquanto te julgarem o perpetuo acolyto reverenciador e discreto, a facil mulêta de apoio ás suas vaidades e pretenções, todos te bafejarão como um recém-nascido beijocado de mimos, amamentado com carinhos babosos, cercado de cuidados infinitos, de enleios affagadôres. A Hydra das Litteraturas, suppondo-te timido e nullo, te emballará em seu seio, illudida contigo, dizendo soturnamente: — este é dos nossos! este é dos nossos! (SOUSA, 1986, p. 187).

Por desejar, em contrapartida, elevar-se como Hércules até a imortalidade, transgredindo a sua condição original, o sujeito poético permanece fiel à sua “sacrificante sinceridade” (cf. “Iniciado”, p. 24), e enfrenta a violência, refinadamente mascarada sob a civilidade da Hidra moderna, decidida a decapitar o poeta negro, tal como Hércules fizera com ela no mito:

⁷² “Admitido entre os Imortais, Hera se reconciliou com o herói: simulou-se, para tanto, um novo nascimento de Héracles, como se ele saísse das entranhas da deusa, sua nova mãe imortal” (BRANDÃO, 1987, p. 129).

Mas, assim que levatares resoluto e innabalavelmente a fronte, assim que começares a manifestar mais a recondita sensibilidade dos teus nervos, a insatisfação da tua esthesia, assim que o teu espirito fôr se diffundindo no espaço, enchendo as Esferas, a boa Hydra-Mãe te será carrasco, forjando para a tua cabeça, subterraneamente, a guilhotina feroz!

Vendavaes de antipathias, de ódios, de despeitos, de retorcidas e esverdeadas invejas soprarão desencadeados sobre os teus hombros athléticos e firmes...

Emfim, carregar cruces, arrastar calvários, irás pelo mundo, irás pelo mundo! (SOUSA, 1986, p. 187-188).

Perseguido e rejeitado por mostrar-se orgulhoso de si e fiel para com os próprios ideais, Cruz e Sousa migra da provinciana Desterro para a capital carioca. Lá e cá, é interdito a assumir postos de trabalho de maior prestígio por não compactuar com o preço simbólico exigido do artista pela sociedade de favores à brasileira, reguladora dos processos de ascensão social e intelectual.⁷³

Em *Evocações*, o sujeito poético se mostra continuamente incomodado pela necessidade de se submeter a autoridades covardes e indignas. Ele se percebe em condição análoga à de Hércules, obrigado a realizar doze trabalhos intencionalmente impossíveis, impostos por um primo abjeto e usurpador, como condição para a expiação de seus (bastante discutíveis, no caso de Cruz e Sousa) pecados.

Em *Evocações*, o sujeito poético encena conscientemente o drama do poeta negro na modernidade, que ousa revisitar o mitológico caminho do leite e ensaia um rompimento simbólico com sua primeira natureza, identificada à mãe negra, para se unir a uma suposta civilidade e refinamento, atribuídos aos seios germinadores da Arte. São tempos de circulação de polêmicas teorias científicas sobre hereditariedade e raça, elaboradas de modo especialmente desfavorável aos povos negros, cujo corpo foi alvo de escravização por séculos nas Américas, e cujas fronteiras em África são submetidas então à régua do neocolonialismo europeu, acelerado sobretudo a partir da década de 1880 (cf. HERNÁNDEZ, 2008, p. 64).

Junio de Souza Brandão conta que Hércules é forçado a servir ao primo Euristeu como punição estabelecida pelo oráculo de Delfos após um episódio de fúria descontrolada, desencadeado pela vingativa Hera, que levava o filho de Alcmena a assassinar os próprios filhos⁷⁴. Para obter perdão por seu crime e se purificar do pecado,

⁷³ Esse tema tem destaque na fortuna crítica de Cruz e Sousa, se fazendo presente em estudos como aquele já citado de Ivone Daré Rabello (2006), no de Jefferson Agostini Mello (2008) e no de Simone Rossinetti Rufinoni (1999).

⁷⁴ Este episódio é dramatizado por Eurípedes na tragédia *Héracles*.

ele serve diretamente ao primo e indiretamente à deusa durante doze anos. Esta última ajuda Euristeu a roubar a primogenitura de Hércules e a coroa de Micenas, legada ao herdeiro da casa de Perseu, quando apressa o nascimento prematuro do primeiro e atrasa o do enteado. Dessa maneira, a divindade das uniões legítimas frustra os planos de glorificação e imortalização que Zeus ansiara ao filho bastardo.

Brandão ressalta as contínuas tentativas, ensaiadas pelo primo covarde, de humilhar o sobre-humano Hércules, ironicamente rebaixado à condição serviçal. Como o sexto de seus trabalhos, seu senhor lhe ordena a limpeza dos estábulos de Augias, nos quais se acumularam, durante trinta anos, uma verdadeira “montanha de estrume”. Diante desse revés, a estratégia do herói é bastante simbólica na perspectiva do rito iniciático: ele desvia o curso dos rios para purificar e dar movimento àquilo que se tornou estagnado e estéril (BRANDÃO, 1987, p. 102-103). A cada trabalho executado, o impulsivo Hércules conquista gradativo controle sobre si mesmo e sobre o mundo, subindo mais um degrau em sua escalada espiritual.

Inspirado no exemplo do herói e identificado a seu drama enquanto ser poderoso, porém injustamente humilhado, o sujeito poético de *Evocações* se identifica ao também injustiçado e sublime anjo caído, hoje prisioneiro, a despeito de suas “azas, todo o egrégio sonho, orgulho e dôr, sombrias magestades que me coroam — monge ou ermitão, anjo ou demônio, santo ou sceptico, nababo ou miseravel, que eu sou — inútil tudo” (cf. SOUSA, “Triste”, 1986, p. 91). O poeta negro proscrito em um país racista se confraterniza com o demonizado e humilhado Lusbel, ironicamente punido com o exílio dos céus, na reversibilidade das profundezas infernais, justamente por conta de sua perfeição e desejo pela elevação divina:

Por mais desprezível que fosse esta procedencia, ainda que eu viesse da
salsugem do mar das raças, não seria tanta nem tamanha a minha atroz
fatalidade do que tendo nascido dotado com os peregrinos dons intellectuaes.
Assim, dada a situação confusa, esquerda, tumultuaria, do centro onde vou
agindo, estas nobres mãos, feitas para a colheita dos astros, tem de andar a
remexer estrume, imundicie, detritos humanos (idem, p. 92)

É importante salientar que o suplício do filho de Alcmena é explicitamente físico, mas sobretudo moral. Para elevar-se à extrema elevação divina ambicionada, exige-se de sua humanidade a travessia pela reversibilidade paradoxal da mais profunda queda, de modo que:

[...] antes de ser arrebatado para junto dos Imortais, o filho de Alcmena conheceu, mais e melhor que todos os mortais, a humilhação e o aviltamento. Vistos do Olimpo ou do Hades, seus *Trabalhos* são tidos por *gestas ignominiosas* e *destino miserável* (...): o flagelo dos monstros conheceu a escravidão às ordens de Euristeu ou de Ônfale; por duas vezes *Ánoia* ou *Lýssa* [Loucura, Fúria] dele se apossaram, levando-o a matar os próprios filhos e essa demência não o abandonou a não ser para reduzi-lo à fragilidade de uma criança ou de uma mulher (cf. BRANDÃO, 1987, p. 132).

A série de monstros que Hércules tem de vencer corporifica as fraquezas de um incomparável guerreiro que, entretanto, muitas vezes sucumbe ao peso descomunal do próprio poder. Mesmo o odioso Euristeu encarna, pela via do excesso, as limitações interiores do herói passional, inicialmente muito suscetível a ataques de fúria, vingança, demência, hedonismo diante do vinho e do sexo, tornados perigosas armas de que se valem seus algozes (idem, p. 114). Não por acaso, é recorrente e significativa a presença de centauros em vários dos trabalhos executados por ele, a exemplo de Folo, Eurítion, Nesso e Quíron. Esses meio homens, meio cavalos estão presentes em episódios-chave de descontrole, estupros e sacrifícios nos quais o herói pende demais para seu lado mais animal e instintivo.

A representação dessas criaturas divididas entre o espírito que almeja ascender e as imperiosas pulsões do baixo ventre plasma as dilacerações de Hércules e do poeta negro em *Evocações*. Este último por vezes se vê como gigantesco, invencível e imemorial titã, tão descomunal como o deserto do Saara; por outras, é bestializado capro limitado a farejar o vício —, um paradoxal lascivo impotente⁷⁵, aprisionado pelas teorias fatalistas sobre raça e hereditariedade⁷⁶, formuladas pelo cientificismo imperialista de fim de século, que animaliza a imagem dos sujeitos negros, representados como carentes de tutela.

Em *Evocações*, o sujeito poético sublinha essa desmesura (*hýbris*) constitutiva de si ao afirmar que a “dor negra” é uma “dor inconcebível”, ainda não passível de

⁷⁵ No poema em prosa “Capro”, o sujeito poético entra em crise criativa, improdutivo e devorado pelos próprios vícios: “Era como se ele fosse um condenado a quem estivessem para sempre interdictas as portas livres e luminosas da salvação. Natureza que a intemperante sensualidade, já pela sua expressão alcoólica, já pela sua expressão carnal, já pela sua expressão de preguiça inerte e até mesmo, por fim, de gula, ia aos poucos devorando funestamente”. Cf. SOUSA, 1986, p. 53).

⁷⁶ Na tragédia de Eurípedes, Hércules encena o drama do pai que assassina seu próprio sangue, ao matar seus filhos julgando fazê-lo contra os rebentos de seu inimigo, Aristeu. No contexto marcado pelas teorias de raça e hereditariedade, a transposição desse mito trágico para a experiência de Cruz e Sousa ganha contornos irônicos, por parte do poeta que revisita sua própria trajetória com implacável crítica.

representação no conjunto das formas ou pensamento vigentes.⁷⁷ Daí o esforço desse moderno poeta-alquimista em forjar uma nova forma mista que não seja verso ou prosa unicamente, mas uma potencialização de ambas, sem suprimir nenhuma delas, de modo a interpenetrar harmonicamente o corpo com o ideal. Essa aspiração é exposta longamente na prosa poética de “Intuições”, na qual o poeta tenta uma elevação da prosa por meio da mistura com o “verso que renasce, que resuscita na gloria da Fôrma e que semeia d'estrellas e de lagrimas o seio branco, candido e fecundo da Alma” (SOUSA, 1986, p. 181).

Ecoa mais uma vez a lembrança do neófito que abandonara os seios da mãe e a terra natal para vir fecundar o próprio ser nos seios germinadores da arte, lançando-se à esperança incerta de uma jornada redentora pelo caminho leitoso e difuso das estrelas claras, permeada de sofrimentos previstos desde o primeiro poema em prosa, denominado “Iniciado”.

Sacrifício: a imaculada concepção dos cilícios

Cruz e Sousa mescla o mito olímpico de Hércules com o mito cristão, de modo que os seios de Alcmena e Hera tendem a se confundir com os de Eva e Maria, as mães cristãs que inauguram a queda da humanidade e a promessa de retorno ao paraíso perdido. O sujeito poético tende, inicialmente, a associar a mãe negra à sua primeira natureza decaída, ao passo que a Arte — paradoxalmente, tentadora como Eva —, se relaciona muitas vezes com o estado de “Imaculada Concepção”: um segundo ventre artificial, onde o poeta espera renascer purificado do pecado⁷⁸ e esquecer dos laços que o aprisionam ao mundo condenado⁷⁹.

⁷⁷ Simone Rossinetti Rufinoni (1999) aborda a desmesura sublime e a dificuldade de representação do negro em *Evocações* sob o enfoque a melancolia e da rebelião satânica. Esse estudo é retomado com detalhamento mais adiante, neste capítulo.

⁷⁸ Cruz e Sousa cita Arthur Schopenhauer em “Iniciado”, filósofo que, segundo Rubens Rodrigues Torres Filho, sustenta que todas as criaturas são filhas do erro, visto que produzidas pela vontade irracional da natureza, contra a qual pouco pode o homem fazer. A arte, no entanto, permite-lhe atenuar a inevitável dor de viver, na medida em que possibilita ao sujeito compreender e tolerar mais os fundamentos de sua vontade irracional: “Num primeiro momento, o caminho para a supressão da dor encontra-se na contemplação artística. A contemplação desinteressada das ideias seria um ato de intuição artística e permitiria a contemplação da vontade em si mesma, o que, por sua vez, conduziria ao domínio da própria vontade”, Cf. TORRES FILHO, 1999, p. 10.

⁷⁹ No romance *A Eva futura*, que empresta a epígrafe geral a *Evocações*, o conde esteta Celian Ewald julga que a arte liberta porque permite o esquecimento transitório do mundo insuportável: “Somente a Arte faz esquecer e liberta”, cf. VILLIERS, 2001, p. 102.

Nesse horizonte de referências, a brancura do leite tende a se vincular no texto cruciano à alvura da hóstia consagrada, ocultada da profanação em tabernáculos herméticos. Ela é articulada ali, ainda, às lágrimas de dor cristalizadas em estrelas, coroadoras do neófito tornado sacerdote ao fim da jornada de sua alma, cuja totalidade percorrida é sugerida pela auréola iridescente a circundar sua cabeça. São recorrentes as menções à comunhão com a vida eterna e ao ritual da eucaristia, que revelam a ambição do neófito de ser aceito dentre os “estesíacos” escolhidos, herdeiros da vida eterna acessada por meio da Arte. No ritual cristão de transubstanciação do pão e do vinho em corpo e sangue de Cristo, ecoam os planos tentadores do poeta, que pretende sacrificar o eu vigente no ritual de transfiguração da dor de viver, para renascer finalmente em sua “extrema natureza” (SOUZA, 1986, p. 19).

O poema em prosa “Anho branco”, também presente em *Evocações*, permite pensar a tentativa de regeneração e ressurreição do sujeito poético numa “Páscoa nova”. Neste texto em questão, uma bela e pálida garota, tão ingênua quanto sensual, encarna o cordeiro, o ano do título, a ser imolado. Ela tem “carnação opulentamente branca” e parece ter surgido, tal qual a Via-Láctea mitológica, de uma seminal e “clara fulguração de brancuras, como se as constellações a houvessem fecundado” (idem, p. 77). Embora dotada de aparência pura e celeste, “a sua carne viva, virgem (...) determinava bem a sua terrestre descendência” ocultando a condição maculada sob a aparência de juventude, mas já entrevista pelo olhar profético do poeta-alquimista.

Este último segue destacando a “lactescência imaculada de seu corpo” de moça, recém ingressada no fatal caminho da menstrual “alvorada pubere desse sangue majestoso de Virgem” (idem, p.77-78). Ele contempla o previsível espetáculo de degradação da beleza, cuja florescente vermelhidão de volúpia acabará por tingir a brancura pura de pecado. Naquele instante de mistura sublime, de passagem da inocência para a sexualidade, o sujeito poético percebe uma coexistência crepuscular constitutiva da moça, feita de alegria e tristeza, movimento presente e imobilidade futura, latente no esplendor do corpo jovem, condenado a perecer. Por isso, os olhos da garota por vezes lhe parecem “radiantes, festivos, inundados de uma frescura sylvéstre de nayade onde, por vezes, a dolente melancholia de amargas águas de mar em repouso vagava” (idem, p. 78).

Da mesma maneira, a “Carne casta e branca” dela reveste “no entanto, uma fascinação animal, um quebranto delicioso de peccado, uma provocante fléxura nervosa nos quadris afelinados, qualquer coisa de inebriante segredo selvagem”. No texto, a figura feminina segue “identificando-se larga e singularmente com todos aromas e

mysterios da Natureza” (idem, p. 79), plasmados na abundância de flores e relvas com as quais ela se cobre, deitando-se diretamente sobre o chão —, superfície telúrica inicialmente tão temida pelo sujeito poético de *Evocações*.

Ambivalente, a moça lhe inspira “essas seducções prófugas” (idem, p. 80): atrações fugidias, errantes, moventes, mescladas na aparência andrógina da adolescente dotada de traços de “timidez e melindre gracioso” —, atribuídos por determinadas sociedades às mulheres —, “junto às audacias e vivacidades másculas”, oscilantes no “borboletismo irrequieto” de seu comportamento, situado a meio caminho da infância e da vida adulta, no paradoxo de “recatada e ingénita malícia”.

O sujeito poético também se vê dividido diante dessa potência de animalidade sexual que vive no interior da menina e que ele identifica, a um só tempo, com as condenações cristãs ao pecado de um lado, e com reminiscências ainda mais arcaicas, por outro, brotadas das primeiras sociedades agrárias, no seio das quais o corpo e a fertilidade são sagrados, e alimentam a terra com o sangue ritual dos sacrifícios. Por isso, a beleza desconcertante da jovem lhe traz a sensação de que “Errava [na atmosfera] um primitivo e saudoso sentimento de Creação paradisíaca sempre que ela irrompia através da vaga esmeralda das vinhas” (idem, p. 81). Essa vacilação do eu poético se faz notar na contraposição dos:

[...] bois resignados e magestosos [que] tocante e melancholicamente mugiam com os grandes olhos de um sentimento bíblico, espiritualizados por um suavíssimo luar de lagrimas de evangélica bondade, [e] esse corpo branco, de brancura olympica de deusa — óde das odes vivas, Cântico dos Cânticos, Via-Lactea transfundida em carne — parecia ter a influencia mysteriosa de um sylpho alado, parecia derramar, por aquelles horisontes augustos, o luar de imensos e voluptuosos pesadellos dos fenómenos infinitos da Germinação...

A coexistência de heranças religiosas divergentes na cultura ocidental, oriundas de diferentes matrizes, se faz notar no encadeamento, operado ali por Cruz e Sousa, do livro bíblico do “Cântico dos cânticos” com a imagem da Via-Láctea pagã, alusiva a Hércules, imortalizado no acolhimento final do “corpo branco, de brancura olympica” de Hera. Esta última, por sua vez, se desdobra na figura de outra grande mãe mitológica: Deméter, a regente por excelência dos “phenomenos infinitos da Germinação” (SOUSA, 1986, p. 80) e dos Mistérios eleusinos, nos quais Hércules é iniciado, para poder realizar o trabalho de captura de Cérbero, monstro guardião do reino dos mortos⁸⁰.

⁸⁰ Na tragédia de Eurípedes, Hércules retorna do Hades para casa, anunciando que “Venci e vi o rito de mistérios”, ao derrotar o monstro Cérbero e entrar nas profundezas proibidas (EURÍPEDES, 2014, p.161).

No jogo de contínuos desdobramentos e metamorfoses operado em *Evocações*, essa deusa patrona dos campos de trigo prenuncia o futuro retorno da mãe abandonada pelo sujeito poético, consumado no texto “A sombra”, no qual o Sonho do neófito se transfigura, enfim, nos já citados “voluptuosos pesadellos dos phenomenos infinitos da Germinação”, antecipados desde “Anho branco” e, posteriormente, encarnados no fantasma da Mãe-Natureza negra, já morta. Em “A sombra”, como Deméter à procura da jovem filha Coré, raptada pelo deus da morte, o espectro da mãe negra vaga à procura do rebento, que lhe fora arrebatado pela Arte.

Todavia, Coré retorna periodicamente ao seio da mãe no florescer de cada primavera, renascida do luto formulado no interior das profundezas telúricas, que a transforma na figura madura de Perséfone⁸¹. Destino oposto tem o neófito de *Evocações*, preso à eterna culpa por ter desamparado a genitora, que literalmente morre de tristeza, condição dolorosa da qual Deméter tem a chance de se libertar. Até mesmo morta, a mãe negra continua sem direito a descanso, condenada a vagar eternamente em busca de vingança contra o filho que a rejeitou em vida e depois da morte.

No poema em prosa “Anho branco”, a brancura da pele da garota-cordeiro se dissocia, cada vez mais, da noção de pureza. É interessante notar que sua alvura se amplia para além dela e prolifera promiscuamente sobre a paisagem, tal qual uma infinidade de organismos agitados, em cega ânsia de reprodução:

E'ra a estranha Visão florestal que, quando apparecia, como que tornava brancos todos os aspectos, fazendo a retina sentir, por effeito dos deslumbramentos e ampliações visuaes, vastas miragens brancas, vertigens de cores brancas, perspectivas brancas, nuances brancas, tudo nevadamente accêso em fulguramentos e cambiantes brancos (SOUSA, 1986, p. 81).

Diante desse horizonte devorador, “Nem o sol, com a sua clarinante chamma flava, conseguira jamais empallidecer, dar tons de razão a essa brancura intacta” (idem, p. 82), perpétua como a ânsia pela vida a mover as criaturas desde o nascimento. No poema em prosa “Mater”, o sujeito poético contempla e perscruta seu filho recém-concebido, e se pergunta:

[...] que frémitos de desejo convulsionariam essa bocca ainda tão impolluta, sã, ainda sem laivos visguentos; que luxuria intensa e nova inflammatoria, accenderia scentelhas nessa bocca humida, fresca, viçosa, apenas entreaberta

⁸¹ Sobre os rituais iniciáticos dos Mistérios de Eleusis, conferir as considerações de Junito de Souza Brandão a respeito de Deméter, presente no primeiro volume (1986) de seu livro, citado neste estudo.

já n'um indefinido anhélo, sedenta, inquieta, impaciente, ávida já da instintiva volúpia do leite... (idem, p. 39-40).

Silenciosamente, a Natureza reconduz as criaturas a seus seios enigmáticos e vorazes. Perpetuando sua vontade sobre a razão humana, ela conserva o segredo profundo de suas leis na “inviolabilidade de tabernáculos, [de modo] que parecia sempre repurificada nas origens das extremas lactescências, das neves inaccessíveis, dos indeléveis florescimentos” (idem, p. 82), sugeridas em “Anho branco”.

Inicialmente, o sujeito poético se rebela contra essas leis imperiosas e que lhe parecem irracionais, quando decide sacrificar a obra da natureza, identificada a seu próprio eu profano, em “Iniciado”. Assim, ele pretende escapar do doloroso ciclo fatal de vida e morte, nascimento e degradação, recuando então perturbado diante da “incomparável brancura [que] magnificava os sentidos”, disfarçada de atraente pureza em “Anho branco”. O poeta neófito teme o despertar dos desejos pela menina-cordeiro, dotada de:

[...] fugitivos meneios animaes e curiosos; (...) a dilatação sedenta das narinas acendidas n'uma aspiração de sorver os cheiros vitais das terras fundamente revolvidas e das hervas sumarentas e quentes; a gula farta da bocca húmida num viço rubro, exhalando lilaz e trevo; as mornas e magas magnolias embriagantes dos seios; as finas e elyseas claridades azues dos olhos, e, enfim, a candidez e brancura suave das pompas da carne virgem (...)

O seio embriagador da garota-natureza evoca falsamente a desejada ambrosia olímpica, imortalizadora do iniciado que resistira às tentações, no fim de seu processo de ascensão; os olhos azuis e claros acenam com a perigosa miragem de um apaziguado Elísio. A cândida e suave carne virgem reveste o fundo obscuro de animalidade sedenta, devoradora, no conjunto provocador arquitetado pela misteriosa lógica da Natureza, de modo que essas:

[...] pompas da carne virgem, despertariam nos temperamentos violentos, selvagens, anseios intensos, accordariam o gozo idiosyncrático, não de desvirginal-a, de violal-a, na brutalidade feroz dos instintos, mas de a morder, de fazer sangrar á faca, com volúpia, com febricitante paixão [...] (idem, p. 82-83).

Observa-se uma reação ambígua e astuciosa também por parte do sujeito poético diante das armadilhas da Natureza: esta última, à maneira da esfinge perante Édipo, lhe desafia com enigmas para devorá-lo. Procedendo como um sacerdote em sacro ofício, o poeta-neófito de *Evocações* combina em “Anho branco” a crua violência do

despedaçamento da carne com um estranho requinte racionalizador, chamado por ele de “gozo idiosyncrático”. Concentrado neste princípio, o poeta se desvia do caminho da “brutalidade feroz dos instintos” e nega-se a desvirginar “as pompas da carne virgem” por meio de um estupro, profanador da vítima e do algoz sagrados — ele também, um apurado carrasco de si mesmo⁸².

O poeta propõe, em contrapartida, o meticuloso dilaceramento ritual da carne, no qual faz uso preciso de “aço fúlgido e rijo, rasgando-a com a lamina acerada e aguda em talhos vehementes, vivos, gritantes de sangue fresco e fumegante, escorrendo, gotejando rubinosos vinhos de aurora, toda ella flagrantemente aberta n'uma esdrúxula floração boreal” (SOUSA, 1986, p. 83). Por meio da mágica ação ritual, “toda essa sexual magnificência” da brancura rasgada em vermelho pode se transfigurar novamente em “casta beleza”, renascida e consagrada, que:

[...] fazia extravagantemente despertar a lembrança, dava a impressão sugestiva, ao mesmo tempo profana e sagrada, da uncção angélica, da encarnação humanada e miraculosa do alvo, tenro e meigo cordeiro immaculado, do lhano, doce e delicioso Anho branco original dos Ermos, para a effusiva Paschoa nova das transcendentales luxurias.

A imagem do cordeiro, imolado no sangue dos “rubinosos vinhos de aurora” para a “efusiva Paschoa” de “Anho branco”, aproxima a figura feminina e o poeta neófito de Cristo na medida em que eles se lançam voluntariamente ao “dilaceramento da Paixão esthetica” (idem, p.16), proposto desde o texto de abertura, “Iniciado”. Ao longo de *Evocações*, são recorrentes as remissões à tortura da carne e das ideias como cilícios, prenunciadores dessa “ao mesmo tempo profana e sagrada (...) Paschoa nova das transcendentales luxurias”.

Ambígua como o cordeiro-mulher imolado em “Anho branco”, a poeta mística Santa Teresa de Ávila é apresentada em *Evocações* como exemplo de cultora requintada da estesia dolorosa. Sua figura reverbera na identificação com a lua monjal, companheira frequente do sujeito poético na travessia pela noite da alma: ela é ideal de beleza fria, concentrada, envolta em espiritualizada auréola de luz difusa, geradora de imaculadas concepções poéticas.

No texto “Intuições”, a faculdade da intuição do poeta é desdobrada no diálogo interior entre seu eu passado e futuro, que juntos concordam em seguir o caminho de

⁸² No famoso soneto “Heautontimoroumenos”, de *As flores do mal*, o sujeito poético internaliza os papéis de vítima e carrasco, articulados reflexivamente por meio da ironia. Cf. BAUDELAIRE, 2015, p.266-269.

santos “meio obscuros e poderosos, meio humildes e rebellados” (idem, p. 189). Essa composição em prosa poética, em especial, retoma e explica questões sugeridas no poema de abertura “Iniciado”, no qual o sujeito poético estranhamente se dirigia a si mesmo pela segunda pessoa. Essa dualidade ecoa em “Intuições” no culto aos artistas “mórbida e voluptuosamente esthesiacos”, conjugadores das polaridades do masculino e do feminino, do espírito e da carne, do prazer e da dor. Eles:

[...] como que trazem um curioso desvio do sexo, fazendo evocar Santa Thereza de Jesus, cuja requintada mortificação no recolhimento da cella parecia significar a tortura máscula, viril, do sentimento de um eleito da Grande Arte, que se tivesse ido fenomenalmente asyalar, por subtil, imperceptível erro genésico, n'um delicado e nervoso temperamento feminino...

Para além dos exemplos do mártir Santo Estêvão e do douto filho pródigo Santo Agostinho, o sujeito poético deseja se aproximar especialmente dos “Santos sem nichos”, os escritores simbolistas Paul Verlaine e Villiers de L’Isle Adam, guias eleitos para suas “romarias e escaladas obscuras em que por ora vaes, pelo Espirito” (idem, p. 188). No primeiro, ele reconhece um dubio “Fauno-Sacerdote a officiar nos Missaes hieroglyphicos da suprema volúpia da Forma” o jogo entre os polos da “frescura e velhice candida”. No segundo, reverencia o aristocrata decadente de longa data, mas que é também autor de um romance simbolista de ficção científica. Aureolado na “solemnidade sagrada de tabernáculos intactos” (idem, p. 189), Villiers de L’Isle Adam não por acaso empresta um excerto de seu romance *A Eva futura* para a epígrafe geral de *Evocações*. Em ambas as obras, como se sabe, tem destaque o tema da tentativa de recriação do ser, motivado pela dolorosa inadequação entre corpo e espírito.

Desde seu nome de batismo, Cruz e Sousa se vincula à tradição de poetas místicos. Até meados do século XX, a festa do santo e poeta espanhol San Juan de la Cruz (1542-1591) coincidia com a data de seu nascimento, 24 de novembro. Curiosamente, esse doutor místico fora companheiro de peregrinações de Santa Teresa, reformadora da ordem carmelita, além de ser autor de “Noite escura”, poema no qual narra o doloroso processo de crescimento da alma. Esta última é lançada a uma travessia noturna de crise, até desvencilhar-se do lar corpóreo e obter a “sabedoria secreta”, necessária para a união com o eterno amor divino, encontrado no fim dos graus da escada mística. Como se percebe, há muitas similaridades entre essa jornada mística e a errância iniciática do poeta-alquimista formulado por Cruz e Sousa.

São João da Cruz foi perseguido, humilhado e aprisionado por seus pares, contrários a suas convicções. Nesse sentido, o sujeito poético de *Evocações* afirma ser um “predestinado” (SOUSA, 1986, p. 191) ao sofrimento e à fé artística. Partindo da poética do santo poeta que lhe batiza, Cruz e Sousa dialoga com o tema do eu recolhido, concentrado nas profundezas da própria noite, em busca de iluminação. Essa descida à escuridão interior se desdobra no gosto pela exploração da catábase iniciática em *Evocações*, a descida subjetiva aos infernos interiores, que o dispõe ao “Sentimento da volúpia radiante, redemptora e purificadora da Morte na Vida” (idem, p. 167), afirmada em “Intuições”. Isso explica por que:

[...] o doloroso Estético é agora um perfeito condenado á Morte — sereno e grande condenado que ufanamente esqueceu e desprezou, para traz, para os tempos de outr'ora, tanta luz de tranquillidade, de paz ingênua, para vir então espontaneamente entregar-se aos martyrisantes cilícios das Idéas (Idem, “Condemnado á morte”, p.74).

O iniciado e seu iniciador: a intuição do centauro

Em “Intuições”, Dante e sobretudo Shakespeare são apontados como encarnações do gênio moderno por excelência, ideais a serem buscados por sua capacidade de síntese das polaridades discordantes. A respeito do criador do príncipe Hamlet, o sujeito poético de *Evocações* afirma que:

Shakspeare nos evóca as correntes volcanicas, largos e fundos abalos athmosphéricos, rara e curiosa elaboração de um novo systema planetario, valles de rosas e de lagrimas, eclipses de sol e de lua, o Cháos tomando fôrma e tomando corpo, a luz, por fim, se projectando e illuminando a Immensidade. Shakspeare é a Vida por camadas densas, chammejando e clamando, polarizada no abysmante Infinito do Sonho.

Shakspeare é o Grandioso do Bello-Horrivel, do Tragico-Sublime e do Tragico-Grotesco, do Riso-Lugubre, do Sarcasmo de lama, estrelas e ais — é o Deus infernal e o Diabo divino (idem, p.172-173).

Inspirado pelo magistral cultivo shakespeariano da unidade de contrastes, o poeta neófito intui a necessidade de se aproximar e se reconciliar com seu *outro* eu, com o qual dialoga em “Intuições”. Um eu feito de sombra e excesso, assentado em raízes brotadas das profundezas mais lúgubres. Sua impureza e desmesura, julgados até então pelo olhar do neófito como manifestações defeituosas e limitadoras, se transfiguram em qualidade, complexidade e potência —, numa ponte mágica, portanto, que o levará até o eu sonhado:

Segue, pois, com todos os teus exagêros de natureza, com todos os teus grandes defeitos aclamados, que a Chatez gloriosa ha de esmiuçar e descobrir mais tarde, para não se sentir muito pequena, diminuida na tua presença; defeitos só correspondentes a grandes qualidades, e que constituiriam, só por si, de tão eloquentes e francamente excepcionaes que são, as obras mais expontaneas e impressionantes dos que não trazem nem mesmo esses grandes defeitos, dos que são apenas individualidades feitas, intellectualisadas, mas não originadas de fataes e enraizados fundamentos artisticos (idem, p. 190).

Nos momentos fugazes de iluminação, em que o eu real encontra o eu ideal, o sujeito poético passa a *crer* mais em si, desviando-se do caminho apontado por seus inimigos, empenhados em interiorizar nele os sentimentos de descrédito e vacilação. No limiar da tarde, feito da mistura transitória, colorida e esmaecida de sol e sombra, parece-lhe enfim que seus dois eus se reconciliam, pelo menos naquele instante feérico, em que:

[...] a tarde, n'uma paz luminosa, em auréolas de ouro, os envolvia beatificamente.

As duas figuras, unificadas n'aquelle instante por um idêntico e chammejante pensamento, caminhavam de vagar na tarde, sob a effusão sympathica da suave claridade da tarde (idem, p. 159).

É da combinação peculiar de grandiosas polaridades, feitas de qualidades e defeitos, perfeições e imperfeições, que nasce a noção de singularidade, perseguida na jornada de individuação, rumo a uma identidade mais verdadeira e profunda, em *Evocações*. Ainda em “Intuições”, o texto central estrategicamente inserido na altura da metade do livro, a intuição personificada no outro eu do poeta lhe afirma que “o Artista é um predestinado”, e vai tomando, gradativamente, a forma de:

[...] uma ave estranha que já nascesse com as suas azas poderosas e gigantescas, ainda retrahidas embora por algum tempo, mas que depois as fosse abrindo aos poucos, abrindo, abrindo, até que se distendessem de todo pelos espaços fóra, projectando então a sua grande e consoladôra sombra de Amor sobre o velho mundo fatigado (idem, p. 191).

O espírito do poeta deve penetrar os limites do mundo e se encarnar em forma renovadora da percepção do sujeito sobre si mesmo e o mundo. A busca deliberada e oscilante por abarcar as extremas polaridades, rearticuladas em uma outra totalidade, encontra correspondência nos comentários expostos sobre a figura oscilante do príncipe Hamlet em “Intuições”: “A alta verdade da Vida está em Hamlet — pêndulo miraculoso e eterno que marca as oscilações da Alma” (idem, p. 165); ou ainda “Hamlet é o zenith

da alma humana nos seus momentos augustos e tremendos, nos seus estados soberbos e soberanos de laceração” (idem, p. 167).

Por isso, o poeta-alquimista elege o príncipe como grande modelo de criação poética, por sintetizar a condição humana moderna, dilacerada em polaridades a serem reunidas: “Cada homem, quando se escuta a si mesmo, quando se olha a si mesmo, quando se palpa a si mesmo, quando desce em silencio á funda cisterna immensa de si mesmo, ha de sentir um pouco de si mesmo no Hamlet”.

De natureza ambivalente, o príncipe sublime extrapola os domínios da razão, prisão na qual parte da cultura moderna voluntariamente se encerrou, olhando com demonização e afetado desprezo para tudo aquilo que escapa a seu modelo de organização do real: “Hamlet não é louco, não é doente, não é epiléptico, conforme o veredictum, as investigações e cogitações dos críticos, dos physiologistas e psychologos de todos os tempos” (idem).

O mesmo se aplica à dificuldade de classificação formal da estranha prosa cultivada em *Evocações*, manifestada às vezes na forma do poema em prosa, às vezes na prosa poética. Essa oscilação resulta de uma “sensibilidade *doentia* e extrema”, que se move com liberdade e (portanto) originalidade, para além de todos os limites e previsões, conduzida pela lógica aparentemente absurda dos artistas:

Não ha hoje, nesta Hora alta e suprema dos tempos, fórmulas preestabelecidas e constituídas em códigos para a estrutura da prosa, principalmente quando ella é feita por uma sensibilidade *doentia* e extrema.

Ha tantas maneiras de fazer cantar a prosa, de a fazer viver, radiar, florir e sangrar, quantas sejam as diversidades dos temperamentos reaes e eleitos (idem, p. 177).

Na síntese das polaridades, o poeta reconhece a sabedoria plasmadora de um realismo superior, que dá conta também de um mundo infinito, secretamente prolongado para além da mera superfície das coisas. As figuras e imagens mistas, oficiadas por faunos-sacerdotes como Verlaine, revelam ao poeta iniciado o seu iniciador em *Evocações*: o mestre interior que lhe habita e orienta, qual bússola ou farol subjetivados, se manifesta na faculdade da intuição. No contexto das discussões sobre polaridades e hibridismo em “Intuições”, pode-se pensar na figura do grande iniciador de Hércules e de tantos heróis mitológicos: o centauro Quíron, que foi rejeitado pela mãe por conta de seu corpo animalizado. No entanto, o sofrimento decorrente de sua duplicidade fundamental

lhe tornou o maior dentre os sábios, por alcançar depois a síntese de instinto e racionalidade que produz o ideal sublime.

Quíron permite ainda repensar o problema do sacrifício no contexto da jornada iniciática do poeta negro, no livro de Cruz e Sousa. Diferente de seu pupilo em busca de imortalidade, o mestre abriu mão de sua natureza imortal, por conta de uma tragédia provocada pelo primeiro. Durante a realização do terceiro trabalho, Hércules e outros centauros se envolvem em um episódio de embriaguez e conflito, no qual o aluno fere seu educador por acidente. Atingido por uma flecha envenenada com o sangue da hidra, o imortal Quíron é vítima de um ferimento incurável, que o condena à dor eterna (cf. BRANDÃO, 1987, p. 118).

Hércules tem um reencontro posterior decisivo com seu mestre, o lendário médico ferido, no último de seus trabalhos. O pupilo viaja ao extremo Ocidente para colher os pomos de ouro (frutos da imortalidade) pertencentes a Hera, no jardim das Hespérides, situado justamente na linha do poente. Embarcado na Taça do Sol, o herói errante atravessa o mar e chega à margem oposta, onde encontra Prometeu prisioneiro. O titã, imortal como Quíron, também sofria o padecimento eterno, condenado por Zeus a ter o fígado devorado todos os dias por uma águia.

O filho de Alcmena tenta dar um fim ao sofrimento eterno de ambos, então propõe uma troca a seu pai. O soberano do Olimpo estabeleceu que somente libertaria o insurgente Prometeu caso algum outro imortal abrisse mão da vida eterna. Algo deveras difícil de acontecer, sobretudo se pensarmos na ânsia com que Hércules persegue a imortalidade.

Contra todas as expectativas, Quíron decide se sacrificar, atitude magnânima que lhe permite ao mesmo tempo libertar-se da dor eterna, como também libertar Prometeu, o mítico filantropo da humanidade. O poeta negro de *Evocações*, porém, é levado a abandonar o papel de Hércules e a ocupar o de Quíron em um contexto diverso, que reatualiza o mito dos doze trabalhos em chave nada heroica.

Nos parágrafos finais de “Emparedado”, o poeta iniciado é repentinamente aprisionado de maneira compulsória, exatamente no momento em que estava pronto para realizar sua iminente travessia mediterrânea, e adentrar os “pórticos millenários da vasta edificação do Mundo” (SOUSA, 1986, p. 390), que o conduziram enfim para a imortalidade. Porém, diferente de Hércules, que pode seguir adiante em seu rito de passagem pelo mar, rumo aos pomos de ouro de Hera, o neófito de *Evocações* encontra uma muralha de pedras, levantada pelas Ciências modernas e pela Igreja. Paralisado por

ambas, fica condenado a uma existência petrificada, agonizada numa interminável morte em vida. Dessa maneira, ele é constrangido a repor o lugar de Prometeu acorrentado, embora pague também o preço do sacrifício de Quíron. O sacrifício aqui é multiplicado, somado ao peso da cruz já carregada e das incontáveis pedras acumuladas em seu entorno.

A soberana, sedutora e “ditadora sciencia d'hypotheses” (idem, p.381) contemporânea, que tantas promessas insinuava ao neófito, lhe engana no fim prematuro de sua jornada, quando lhe rouba sua esperança de imortalidade e não o permite libertar-se da dor. Distanciado do contexto ritual de livre sacrifício de Quíron, o poeta iniciado é agora sumaria e automaticamente condenado, por imposição de interesses alheios aos seus, que lhe submetem a um violento e paradoxal sacrifício secular: isto é, a um sacro ofício destituído de sacralidade, esvaziado de qualquer chance de libertação ou de renascimento. No tempo presente, o usurpador Euristeu triunfa, e leva o sobre-humano Hércules a se curvar por completo a sua vontade.

Conforme exposto no início deste estudo, ao moderno Hércules negro de *Evocações* não se oferta leite divino e ambrosia: “sangrando no lodo das Civilizações despóticas, [sua África é] tórvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angustia!” (idem, p. 388). Mesmo após haver carregado o peso da cruz em seu nome de batismo, a ele fica interditada também a comunhão eucarística, vislumbrada na lactescência da lua e das estrelas dispersas, que emergem do longínquo seio escuro da Noite, inacessível ao poeta, preso no fundo de sua prisão de pedras e preconceitos, profusamente lançados contra ele.

O neófito negro é obrigado a ceder seu lugar aos Prometeus modernos, os proliferantes ladrões de fogo criador, empenhados em penetrar os segredos da Natureza e conquistar o domínio completo da vida, valendo-se dos poderes racionalizadores da tecnologia e da indústria (Cf. ELIADE, 1979, p. 138-142). Na tentativa de recriar-se, o moderno poeta-alquimista de *Evocações* desejara conquistar seu lugar nesse panteão de criadores seculares⁸³, a exemplo do Dr. Victor Frankenstein e de Thomas Edison, ficcionalizado no mago elétrico *d'A Eva futura*, de Villiers d'Isle-Adam.

Todavia, na era dos criadores que são também criaturas imperfeitas, o neófito, candidato a Fauno-Sacerdote, é um maldito filho de Cã não somente para os dogmas cristãos, como também o é para os axiomas cientificistas, reatualizadores desse mito em

⁸³ Edward Said, comentado no primeiro capítulo desta tese, discute acerca da fé moderna nos poderes das ciências, mobilizados na constante busca de reconstrução e reordenação da realidade (cf. SAID, 2007).

chave secular. Por isso, ao sujeito poético de *Evocações* é permitido encenar apenas o papel de criatura rejeitada, tal qual o monstro sem nome do romance de Mary Shelley, ou de Alícia repudiada pelo esteta aristocrata em *A Eva futura*, que deseja assassinar a maculadora “animalidade triunfante” (VILLIERS, 2001, p. 140) dessa mundana “deusa burguesa” (idem, p.99).

Buscando religar o modelo de ciência empírico-mecanicista à magia das arcaicas ciências ocultas, o poeta adota a máscara do alquimista, almejando transpor essas fronteiras ontológicas. Ele se dispõe a realizar sua catábase pela noite escura, no anseio de reconstruir a si mesmo e dar sentido ao mundo circundante, dilacerado pela dor.

Profecia do Dante negro

Em *Evocações*, o sujeito poético alude ao “circulo dantesco de fenômenos” (cf. SOUSA, 1986, p. 318), prenunciador de uma esperada formulação em devir da negra “dor inconcebível” (idem, p. 122). No texto final, “Emparedado”, revela-se enfim a profecia ainda não cumprida do novo gênio, sintetizador por excelência das extremas polaridades, geradoras do porvir: é necessário que ele surja “para fundir a Epopéia suprema da Dôr do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante negro!” (idem, p.389).

Cruz e Sousa julga que a elaboração de uma nova forma estética demanda uma matéria gerada por uma dor nova e específica, a ser incorporada pela arte. Por sua vivência profunda de experiências de dilaceramento, o artista negro é tido por ele como um assinalado, destinado a ultrapassar esse estado de ruína que marca a realidade presente, mas sobretudo a vida do artista negro, dedicado a encontrar uma forma estável e harmônica para essa matéria, destroçada por extremada violência e desamparo, que fazem dela ainda um objeto inconcebível.

No ensaio denominado “A *Divina Comedia* e a filosofia”, datado de 1803, Friedrich Schelling (1991) desenvolve uma reflexão sobre o caráter “profético” das soluções formais encontradas por Dante, ao se ver diante de uma matéria até então “incomum” (p.64), a ser trabalhada poeticamente por ele. Seu desafio é conferir unidade, caráter mítico a seu objeto, situado em um tempo cristão fundamentado na cisão, na dualidade, na tendência à abstração e à multiplicidade, que dissolvem a instauração de um corpo simbólico e coeso, próprio do mito antigo. Em outras palavras, seu desafio é

fundar uma mitologia poética a partir de matéria cristã, ao fazer interpenetrarem-se os elementos discordantes, em uma época desfavorável e fragmentadora, percebida por Dante como viciosa, cindida pela moral do sujeito em desacordo com o mundo e isolado de sua contemporaneidade.⁸⁴

É a ação do sujeito criador (o agir do espírito) que realiza a passagem e estabelece um elo entre a parte e um todo, engendrando um movimento reunificador, de modo que as polaridades separadas voltem a concordar, pelo menos dentro do mundo poético à parte criado pelo artista, dotado de coerência interna e leis próprias. Desse modo, a máxima particularidade e singularidade do sujeito recriador de uma nova totalidade devem se tornar universalmente válidas mais uma vez. Constitui-se no final desse processo uma individualidade propriamente dita, uma indivisibilidade exigida para que o individual conquiste absolutez e unidade em sua multiplicidade, e supere, por intermédio de sua própria ação, a cisão que é seu ponto de partida.

A imaginação do indivíduo atua como centro ou campo gravitacional que atrai e articula a multiplicidade caótica de seu tempo corrupto e dissoluto, religando em um círculo bem delimitado essa matéria mista, por intermédio de seu espírito reordenador e plasmador: “Precisava de uma invenção, totalmente arbitrária, partindo do indivíduo, para ligar essa matéria e formá-la organicamente em um todo unitário (SCHELLING, 1991, p.61).

Schelling fala da dificuldade em estabelecer uma forma poética capaz ligar em uma unidade todos os elementos díspares da cultura do tempo de Dante, a exemplo da astronomia, teologia e filosofia, reconfigurados por sua vez também em relação à matéria dos antigos, de modo que esse conjunto possa alcançar o efeito de uma amplitude universal. Torna-se um impasse transformar em beleza —, estado que pressupõe fechamento em si, acabamento e harmonia —, uma matéria atual que tende à dispersão infinita do espírito, dissolvente e afastado de um corpo bem delimitado.⁸⁵

⁸⁴ Em *Filosofia da arte*, Schelling afirma que os deuses antigos do paganismo são amorais e venturosos em sua finitude, que não é fonte de dilaceramento para eles, por não estarem em discordância com o corpo e com natureza, que compartilham com os seres humanos. O deus hebraico-cristão, por sua vez, discrimina o bem do mal e hierarquiza espírito e corpo, céu e realidade mundana (cf. SCHELLING, 2010, p.91-92).

⁸⁵ “Nesse conflito, em que a arte exige o fechado, delimitado, e o espírito do mundo tende ao encontro do ilimitado e com imutável firmeza derruba todo limite, é preciso que intervenha o indivíduo, separe com absoluta liberdade, procure ganhar a mistura das figuras que duram o tempo e, no interior das formas traçadas por seu espírito, dê novamente ao produto de sua poesia, através da absoluta singularidade, a necessidade interna e a validade universal, externamente” (cf. SCHELLING, 1991, p.61). Essa operação se vincula à determinação recíproca de movimentos centrípetos e centrífugos de que fala Friedrich Schlegel (1997), por exemplo, pressupondo o itinerário de novos retornos e dispersões do espírito moderno na direção de seu eixo interior e do reencontro com o mundo reconfigurado.

O fato de Dante dividir *A Divina Comedia* em uma unidade tripartite, isto é em três partes ao mesmo tempo independentes mas necessariamente interligadas em uma unidade cósmica feita de Inferno, Purgatório e Paraíso, permite ao poeta florentino englobar uma totalidade, na medida em que ele percorre, em sua peregrinação, do mais profundo ao mais elevado, conjugando nesse processo o que é baixo e vil com aquilo que é sublime e virtuoso⁸⁶. Dado esse caráter mesclado, sua obra é uma paradoxal e ambígua comédia que é também divina.

Dante, segundo Schelling, acaba por criar, assim, uma forma nova, estranha e inclassificável, porém perfeita e irrepetível em si mesma, muito particular e característica do gênio de seu autor. Este alcança a unidade difusa de uma nova forma que é elástica, no interior da qual se pode manter uma delimitação e se expandir ao mesmo tempo, para abarcar a variedade, que pode conter a violência e a atrocidade que envolvem um Ugolino, até a beleza e a harmonia de uma Beatriz. Eis porque é difícil classificar *A Divina Comedia*, configurada como um gênero novo e à parte, para o qual não existem leis e teoria estabelecidas *a priori*, capazes de dar conta dela:

A admirável grandeza do poema, que refulge na interpenetração de todos os elementos da poesia e da arte, chega inteiramente, desse modo, à aparição (*Erscheinung*) exterior. Essa obra divina não é plástica, nem pitoresca, nem musical, mas tudo isso ao mesmo tempo e em concordante harmonia: não é dramática, nem épica, nem lírica, mas também destes gêneros uma mistura inteiramente própria, única, sem exemplo. (cf. SCHELLING, 1991, p.68).

Eis por isso que “ergue-se Dante como Sumo Sacerdote — e sagra toda a arte moderna para sua destinação” (idem p.59), destino este que é elaborar continuamente novas formas, geradas a partir da individualidade e da realidade de cada artista. Em duas passagens de sua explanação, Friedrich Schelling associa Dante e sua escrita, modeladora de novos mundos e de novas linguagens a surgirem, como proféticos:

[...] a tricotomia de Dante é pensável como a mais **alta poesia profética**, que um tempo inteiro enunciasses, como forma universal cujo preenchimento pudesse ser infinitamente diverso, assim como ela poderia sempre de novo ser revivida pela potência da invenção original (idem, p.63-64, grifos meus)

⁸⁶ A imaginação refaz a unidade por meio de uma ação reflexiva, que estabelece elo onde há lacuna ou evidencia os nexos não visíveis. Essa ação completadora tem analogia no percurso cumprido pelo espírito do agir, pressuposto pela trindade cristã que forma uma unidade, desenvolvido no percurso de nascimento, morte e renascimento do espírito encarnado, sacrificado e ressuscitado ao reconquistar a unidade e o Paraíso/Céu (cf. SCHELLING, 2010, p.68-69).

[...] ele é **profético**, exemplar, para toda a poesia moderna. Capta em si todas as suas determinações e sobressai-se à sua matéria, ainda multiplamente misturada, como a primeira planta que se espraia sobre a terra e para o céu, **o primeiro fruto da transfiguração** (idem, p.68, grifos meus).

Em uma época marcada por crise espiritual e social gerada pelo “distanciamento de Deus como verdadeiro centro”, a passagem a um estado de absolutez “só está presente na arte, que antecipa a eternidade, o paraíso da vida, e está verdadeiramente no centro”, pois estabelece e sintetiza uma unidade na hibridez, sem “exclui[r] nenhum lado da vida e da cultura” (idem, p.64).

Apesar de não ser nem comédia, tragédia, lírica ou épica propriamente, Schelling se refere *A Divina Comédia* como “a grande epopeia do tempo moderno”:

A lei necessária da poesia moderna, até o ponto, situada a uma distância ainda indeterminada, em que entrará em cena como totalidade acabada **a grande epopeia do tempo moderno**, que até agora se anuncia apenas rapsodicamente e em fenômenos isolados, é: que o indivíduo forme em um todo a parte do mundo a ele revelada e, da matéria de seu tempo, de sua história e de sua ciência, **crie para si sua mitologia** (idem, p.60, grifos meus).

Em *Filosofia da Arte*, Schelling (2010) detalha mais essa questão, partindo da dificuldade moderna de “derivar a mitologia do círculo da mitologia católica” (p.100), que tende para a interiorização, ao passo que a mitologia antiga exige também a simultânea exteriorização/objetivação do espírito infinito em um corpo delimitado e concreto. Vale lembrar que essas dimensões estão interpenetradas na epopeia, ao passo que no cristianismo se encontram cindidas. Na epopeia antiga há, portanto, “identidade pura” (idem, p.277), sem “oposição entre infinito e finito, ou conflito entre liberdade e necessidade”, e nem separação entre deuses e homens, que coexistem na natureza. Na epopeia, o espírito que se dispersa temporalmente precisa alcançar também a simultaneidade das formas estáveis, como se pudesse se elevar acima de si mesmo e do tempo, para instaurar uma “identidade comum” entre aquilo que está disperso.

O drama moderno se esforça em misturar opostos na tentativa de retornar à universalidade da epopeia, mas sem tornar-se propriamente uma, visto que as condições históricas são distintas. No momento corrente, aquilo que mais se aproxima de uma “epopeia moderna” ou “epopeia romântica” (idem, p.297) é o romance, que se empenha em vencer o isolamento do sujeito atual, ao tentar criar “um espelho do mundo, ou ao menos da época, e assim se transformar numa mitologia parcial” (idem, p.302). Incorporando indissolivelmente ciência, religião, arte e história, os artistas modernos

procuram “chegar a essa epopeia especulativa — a esse poema didático absoluto” (p.302)⁸⁷, misto de arte e ciência, objetividade e subjetividade.

Schelling termina seu ensaio sobre *A Divina Comedia* enfatizando a necessidade de se estudar a experiência estética de Dante “para saber por que meios a totalidade do tempo moderno é abrangida — e que não é tão fácil atar o elo que a unifique” (SCHELLING, 1991, p.68)⁸⁸.

Quando o sujeito em “Emparedado”, de Cruz e Sousa, anuncia a intenção de “fundir a Epopéia suprema da Dôr do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante negro!” (SOUSA, 1986, p.389), ele também se depara com o “caráter incomum de sua matéria” (SCHELLING, 1991, p.64) do ponto de vista do cânone e da tradição literária com os quais dialoga.

Simone Rossinetti Rufinoni (1999) afirma que a elaboração do tema e da voz negros não partem de um lugar bem estabelecido nem na literatura, nem na sociedade contemporânea a Cruz e Sousa. A estudiosa se dedica a discutir o problema da “dificuldade de apreensão” (RUFINONI, 1999, p.02) da imagem do sujeito negro, conscientemente dramatizada nos escritos de Cruz e Sousa, que ora a apresenta de maneira fantasmagórica, ora demonizada.

O problema da representação de personagens negras vem acompanhado da necessidade de elaboração de uma forma que contemple esse objeto, julgado até então estranho, prosaico ou mesmo indigno, segundo o ponto de vista canônico, no contexto de uma literatura produzida sobretudo nos círculos das elites brancas e de valores eurocêntricos⁸⁹. Historicamente situado na dimensão do baixo segundo a tradicional hierarquia dos gêneros literários, o negro e sua cultura são fixados nos domínios do feio, do grotesco, do obsceno.

Cruz e Sousa, por sua vez, se dedica a assimilar na poesia uma matéria considerada prosaica e sórdida para o gosto dominante, para o qual ela não parece caber ali. Conforme Simone Rossinetti Rufinoni chama a atenção, no texto de “Intuições”, do livro *Evocações*,

⁸⁷ Georges Gusdorf afirma que a ambição do romance é ser uma nova bíblia e uma nova enciclopédia ao mesmo tempo: uma paradoxal Bíblia científica (CF. GUSDORF, 2011, p. 754-755).

⁸⁸ Schopenhauer, pensador decisivo na constituição do pensamento simbolista, foi aluno de Schelling, teórico do símbolo e da noção de identidade. Ernst Haeckel dialoga com a Filosofia da Natureza deste último. O pensamento haeckeliano, por sua vez, foi amplamente disseminado na estruturação do Liceu Provincial de Desterro (onde Cruz e Sousa estudou posteriormente) pelo professor Fritz Müller, também bastante ligado aos estudos darwinistas. Para mais informações sobre este último, consultar GLICK, 20013.

⁸⁹ Ao longo da história colonial e imperial as elites brasileiras se ativeram a um projeto sistemático de não escolarização das populações pobres e sobretudo escravizadas. Entre os poucos autores de ascendência negra, a produção e/ou recepção buscava diluir e apagar marcas étnicas que pudessem transparecer em sua escrita ou imagem pública.

o sujeito propõe o desafio de criar uma nova forma, capaz de dar conta de uma “nova” dor, extraída de uma experiência histórica e étnica específica (RUFINONI, 1999, p.112).

Para Rufinoni, a própria configuração mais híbrida e inacabada da prosa de Cruz e Sousa, se comparada com o padrão dos poemas em prosa produzidos no simbolismo francês, revela a consciente dificuldade do artista em representar e elaborar uma temática e uma voz negras profundamente dilaceradas pela violência, em uma realidade e experiência social distinta da francesa. A estudiosa salienta a exploração poética da indefinição da imagem das populações negras no Brasil no contexto pós-Abolição, em que elas são submetidas a um projeto governamental deliberado de branqueamento ou mesmo apagamento, substituídas por mão de obra imigrante ou expulsas para zonas cada vez mais periféricas. Segundo Rufinoni, em “Asco e dor”, os carnavalescos pobres surgem aos olhos do narrador negro como lama humana, coisas amorfas, bichos estranhos, encarados todos eles na ótica do informe, caótico, sinistro (idem, p.77).

Ao dramatizar seu não-lugar na arte e na sociedade racistas, o sujeito poético negro proscrito se aproxima criticamente das figuras malditas de Cã e de Satã, aos quais foi associado pelo cristianismo e depois pelo cientificismo, que tendem a apresentar todos eles como feios, disformes, animalizados. No entanto, Cruz e Sousa faz uso irônico dessas figuras, elevando-as a porta-vozes de um discurso insurgente e contra-ideológico, ancorado na posse e difusão de saberes proibidos e recalcados.

Como Simone Rossinetti Rufinoni lembra, o artista satânico trai os códigos religiosos, científicos e artísticos vigentes (idem, p.61) e questiona as relações de poder e autoridade da tradição e da modernidade. A desordem que ele promove abre a possibilidade de reorganização da realidade e das subjetividades, de modo que sua vocação destrutiva se torna recriadora (idem, p.106). Nas palavras de Rufinoni, “O anjo caído é caricatura; criação às avessas que é destruição, *fiat* que se desfaz” (idem, p.139), na ação demolidora que reconfigura identidades ainda irrepresentáveis⁹⁰.

Tendente às inversões de discurso e à transfiguração de significados, a queda para os Satãs modernos se torna “ascese degradada”, uma vez que a exploração dos abismos revela verdades profundas (idem, p.22), que os elevam à percepção de uma totalidade sublime, difícil de conceber.

⁹⁰ Gusdorf lembra o caráter ambíguo de Satã, que é decaído mas é anjo. Na tradição romântica, o drama satânico deriva antes da dimensão angelical do demônio, que deseja abarcar ao mesmo tempo as profundezas infernais e a elevação celeste (2011, p. 822). Segundo ele, nas tradições apócrifas, Satã tende a parecer como herói que se rebela contra o autoritarismo do demiurgo.

O novo Dante negro redimensiona a tradição literária, e estabelece uma unidade formal elaborada a partir da dor e dilaceração extremas, produzidas em uma época ainda mais assolada por vícios e atrocidades que aquela de Dante, segundo o ponto de vista exposto em *Evocações*. A forma futura, profética, seja ela estética ou social, deve assimilar a negrura, considerada feia, apoética, demasiado mundana, para que então se instaure um novo mundo de significações e possibilidades.

Assim como a inclassificável e mista *A Divina Comedia*, *Evocações* oscila entre o simbólico e o alegórico, sendo complicado estabelecer nessa obra o que é poema em prosa ou prosa poética, gerada em um difuso romance simbolista autobiográfico. Ecoa novamente aqui a epígrafe geral desse livro, extraída de *A Eva futura*, de Villiers de L'Isle-Adam, segundo a qual os verdadeiros criadores devem despertar “impressões intensas, desconhecidas e sublimes” (Cf. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2001, p.107), produzidas por formas estéticas inesperadas, a serem continuamente reinventadas.

Negras iniciações

A iniciação nos mistérios é uma metáfora da concomitante transformação da subjetividade e da linguagem do artista, convencionada na estética simbolista. Ao mesmo tempo, o caráter iniciático é central e estruturante nas variadas vertentes religiosas derivadas de matrizes africanas no Brasil, que se desenvolveram no país durante o processo de diáspora negra pelo Atlântico, agenciado pelo tráfico negreiro. A realização sigilosa desses ritos iniciáticos, auto-organizados pelas comunidades negras, foi combatida pelos poderes estabelecidos, vinculados a heranças cristãs, que alimentaram no imaginário popular o medo da “magia negra” e a demonização dessas práticas religiosas.

Cruz e Sousa dialoga conscientemente com essa dupla significação da metáfora da iniciação, potencializada na boca de um neófito negro nascido em um país de longo passado escravista. Mas em sua poética, o satanismo do iniciado nesses negros mistérios se converte em insurgência blasfema contra os dogmas da Igreja, da Ciência e do próprio cânone literário.

É possível observar a vinculação do tema da iniciação negra com o satanismo em uma pequena novela romântica escrita por Bernardo Guimarães no já citado livro *Lendas e romances*, publicado em 1871. Logo na primeira cena de “Uma história de

quilombolas”, um mestiço vilanesco chamado Mateus, recém fugido da fazenda onde era escravizado, procura abrigo em um quilombo. Para ser aceito naquela sociedade secreta, ele passa por um ritual de iniciação, descrito pelo narrador em uma atmosfera aterrorizante, na qual não faltam cortes com faca, sangue, “feitiçaria africana”, “horríveis palavras cabalísticas em língua africana”, inseridas em uma “sinistra cerimônia”:

Seguiu-se a **cerimônia**, a que o cabra se sujeitou pacientemente, lançando todavia olhares desconfiados em redor de si. Pai Simão abriu-lhe com a ponta da faca uma leve **incisão** no peito esquerdo, tirou algumas gotas de sangue, que recolheu em um pequeno saquitol de couro envolto com outros objetos de feitiçaria africana, e depois de bem cosido, o dito saquitol ou caborje foi pendurado por um cordão ao pescoço do cabra⁹¹. O juramento consistia em horríveis palavras cabalísticas em língua africana, e do qual a tradição não nos deixou a fórmula. Os dois ajudantes do Zambi assistiam de pé e com religiosa atenção àquela sinistra cerimônia, que introduzia **mais um neófito** no grêmio dos quilombolas do Zambi Cassange (cf. GUIMARÃES, 2006, p.14, grifos meus).

No mesmo texto, como ainda é prática corrente no Brasil, se demoniza Eleguara, um dos nomes pelos quais responde Exu, em vários trechos da narrativa: “— Eleguara te carregue, aru, maldito” (idem, p.74); “minha tia; você hoje vai cear com Eleguara no inferno” (idem, p.91). Quando dois quilombolas se referem ao neófito-vilão Mateus, encadeiam o nome da divindade africana com vocábulos como “infernos”, “maldito” e “demônio”:

— Eleguara te carregue, ira dos infernos, que tanto trabalho me tem dado. Assim acontecesse o mesmo com aquele maldito cabra que, a falar a verdade, é causador de tudo isto. Veja se nem ao menos aquele perrengue quis vir nos ajudar a pegar mulato? se não fosse aquele demônio trazer ocaia no quilombo; a gente agora podia estar bem sossegado (idem, p.70).

Próximo do desfecho do enredo, ocorre uma espécie de segunda iniciação, apresentada porém como modelo alternativo da primeira. Se aquela anterior é realizada entre pares de ascendência africana e recebe tratamento negativo na narrativa, a outra é enaltecida pelo narrador por se propor a ser um pacto de cooperação, estabelecido entre o herói mestiço e cristão Anselmo, com o líder quilombola Zambi Cassange. Anselmo oferece um crucifixo cristão para Cassange, que o lhe retribui com um colar do pai.

⁹¹ No trecho, o narrador alude a um patuá, talismã associado especialmente aos rebeldes negros envolvidos na violenta Revolta dos Malês (1835), episódio cuja memória alimentou no imaginário das elites o fantasma de uma iminente e poderosa revolta escrava.

Todavia, o recebimento da relíquia ancestral demanda que Anselmo seja iniciado em um “juramento de sangue”:

— Pois bem, Cassange; você tem **fé em Deus**, não tem?

— Tenho... e muita.

— Pois toma esta **imagem do crucificado**, disse solenemente Anselmo tirando do pescoço um pequeno crucifixo de ouro e entregando-o a Cassange. Foi minha mãe [escrava] que na hora da morte me deixou essa relíquia santa. Por ela eu te juro de cumprir fielmente a minha palavra; guarda-o contigo.

— E eu também te juro por **este colar**⁹², que já andou no pescoço de meu pai, que se você nos põe todos em liberdades e nos deixa em paz, Florinda vai com você. Mas ainda falta uma coisa; falta juramento de sangue.

— De sangue?

— Não é nada que assuste, meu moço. Você faz com seu sangue uma cruz na minha testa; eu com meu sangue faço outra cruz na sua testa [...]

Anselmo não se opôs. O negro abriu-lhe a camisa, e com a ponta da faca fez-lhe uma leve incisão no peito esquerdo, e com o sangue que saiu, fez com o dedo uma cruz em sua própria testa. Depois apresentou o braço ferido a Anselmo, e este, molhando o dedo no sangue de Zambi, fez também uma cruz na testa (idem, p.108-109, grifos meus).

No trecho citado, o elo de Anselmo para com Zambi é marcado com a realização de escarificações no corpo do mestiço, que passa a exibir cicatrizes rituais. Pacto conciliador da religiosidade cristã com as práticas litúrgicas negras, necessário para o estabelecimento de uma suposta paz social na narrativa, essa segunda iniciação dialoga com temas populares no romantismo, como o satânico pacto fáustico e o tema da redenção do sublime delinquente⁹³, misto de herói e vilão, que no fim das contas é um sujeito incompreendido, dotado de bom coração. O retrato de Zambi Cassange é pintado dessa maneira no final do enredo.

Embora o discurso sobre o sujeito negro em “Uma história de quilombolas” seja atravessado por estereótipos satanizadores, animalizadores e pelo mito de conciliação encarnado na figura do mestiço, muito discutíveis e problemáticos, há nessa história alguma tentativa de formular a voz negra e também algum reconhecimento e adesão do herói branqueado em relação às heranças culturais e espirituais afro-brasileiras.

Essas formulações estéticas, insatisfatórias hoje em dia, parecem enormes ousadias se comparadas àquelas presentes em *A escrava Isaura*, publicada por Bernardo Guimarães quatro anos depois, em 1875. Neste romance, o destino das populações negras fica circunscrito às esferas da burocracia e das elites, que conduzem a ação e tomam a palavra, distanciadas das narrativas de aventuras quilombo adentro, como se vê em “Uma

⁹² Possivelmente um fio de contas.

⁹³ Cf. PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, 1996.

história de quilombolas”. Temendo cada vez mais não garantir uma suposta “transição tranquila” do modo de trabalho escravo para o assalariado, aos olhos das elites econômicas e culturais a representação do sujeito negro como um sublime delinquente, satânico mas também angélico, não cabe mais em *A escrava Isaura*, romance lançado numa época em que as rebeliões negras e a expectativa de uma Abolição iminente da escravatura se apresentam como uma ameaça real de dissolução dos privilégios assentados sobre valores civilizatórios eurocêtricos.⁹⁴

Na passagem citada, em que Zambi Cassange exige o pacto de sangue da parte de Anselmo, a cruz aparece como insígnia cristã. Robert Farris Thompson (2011) afirma que o mesmo signo desfruta de um sentido independente e estruturante na cosmovisão dos povos bantos, que o chamam de *dikenga* (cf. p.110-115). “Uma história de quilombolas”, aponta Hélio de Seixas Guimarães (2006), dialoga com a circulação da cultura banta no Brasil, fazendo uso de vocabulário extraído das línguas quicongo e quimbundo, sobretudo (p.XXXI). Cruz e Sousa, segundo o biógrafo Uelinton Farias Alves (2008), tem ascendência banta.

Robert Farris Thompson conta que a estrutura em cruz é fundamento da representação do cosmograma banto, a partir do qual se explica a ordenação cósmica do mundo e o movimento das almas e dos destinos, que se deslocam nos ciclos de vida e morte em movimento análogo ao da rotação solar, que “morre” a cada poente, atravessa as profundezas transfiguradoras, e renasce na aurora seguinte. A “viagem” do sol é correspondente à dos espíritos, que atravessam o submundo formado de terra e água para retornar depois à superfície iluminada.

Carlos Eugênio Marcondes de Moura (2000) chama a atenção para a ambivalência do mundo inferior dos povos Kongo, denominado “Calunga”. Há duas calungas inter-relacionadas entre si, percorridas pelo astro celeste em rotação e pelas almas nos ciclos de morte e renascimento: a Calunga grande, alusiva ao imenso mar subterrâneo que engole o sol, e a calunga pequena, referente à tumba, na qual o cadáver se decompõe no retorno à terra.⁹⁵

No processo de diáspora negra pelo Atlântico, disseminado pelo tráfico negreiro, o mar serviu de tumba aos corpos de incontáveis sujeitos escravizados, que padeceram e

⁹⁴ Em diálogo com os apontamentos da historiadora Célia Maria Marinho de Azevedo (1987), Hélio de Seixas Guimarães (2006) chama a atenção para essa mudança de tom por parte de Bernardo Guimarães entre 1871 e 1875, receoso com a turbulência e a ampliação da “onda negra”, cada vez mais insurgente nas cidades e fazendas do sudeste do país.

⁹⁵ Para mais detalhes sobre o tema da travessia da calunga grande, consultar CARVALHO (2010).

foram jogados em suas profundezas. Aos sobreviventes, a passagem marítima dissolveu os laços comunitários e a identidade até então conhecida, que morrem ali simbolicamente. Em terras brasileiras, era necessário a esses sujeitos se reelaborarem, reconstruindo os laços sociais violentamente rompidos. Para tanto, eles reinventam suas religiões de origem, renascidas sob variadas formas e vertentes⁹⁶, dedicadas a religar a terra de chegada com a terra de origem.

Esse processo de morte e renascimento é reencenado nos rituais iniciáticos, que rememoram, revivem e reatualizam a ordenação cosmogônica, mimetizada na reordenação da subjetividade do neófito. Este revive o luto pela morte de seu antigo eu, e reencena os mitos fundadores que lhe servem de modelo estruturante, de modo a formular estado caótico e traumático gerado pelo dilaceramento dos laços comunitários e étnicos.⁹⁷

Afastado de suas origens étnicas, Cruz e Sousa inventa solitariamente seu “mito pessoal” (RABELLO, 2006, p.226), sua estranha religião iniciática de um homem só, construída com retalhos de variadas filosofias e religiões. O que ele anseia é a transfiguração de um novo eu, de uma nova linguagem e um novo mundo. Em “Emparedado”, o sujeito poético vislumbra o caminho para consumir a unidade futura, mas termina o livro abruptamente em suspenso, sem conseguir avançar até a consumação dessa meta, nem retornar ao passado.

Ivone Daré Rabello fala que são recorrentes na poética de Cruz e Sousa, sobretudo nas obras derradeiras, as cenas em que “o peregrino fica suspenso entre duas ordens do mundo, sem jamais completar o trajeto” (idem, p.243). No poema “Supremo verbo”, de *Últimos Sonetos*, o sujeito é enfim acolhido com simpatia pela natureza, se encontrando “em vias de ser recebido nesses novos mundos (...), [mas] não se formula o fim do

⁹⁶ As religiões animistas africanas foram remodeladas em novas religiões no Brasil, como os candomblés de raízes angola, jeje e ketu, o batuque gaúcho, o xangô nordestino, o tambor-de-mina, etc. Esses cultos, dado o contexto diaspórico dos povos negros pelas Américas, possuem semelhanças com práticas recriadas em países como Haiti, Cuba e Estados Unidos, por exemplo.

⁹⁷ Se os povos Kongo rememoram ritualisticamente a dolorosa passagem pelo mar-tumba, os povos de origem yorubá no Brasil encenam a travessia da floresta dos ancestrais, a floresta da morte, por meio da qual ocorrem os processos de dissolução e de nova individuação, nos quais participam *ori* e *odu* na reconfiguração dos destinos. Para mais informações, consultar SANTOS, 2012.

É importante salientar que a cor branca, assim como o tema da iniciação, é certamente uma convenção simbolista, alusiva ao vazio, à pureza da folha em branco e ao nada do Nirvana. Por outro lado, ela é igualmente indissociável dos ritos de passagem e renascimento encenados nas iniciações afro-brasileiras, nas quais ela remete ao luto, à renovação, à devolução à massa primordial e ao influxo do sopro vital (*emi*) sobre o corpo remodelado e repurificado.

trajeto”, pois “no ponto em que se daria a abertura dos portões para o céu, o poema termina”.

Esse movimento é bastante similar ao do Hércules negro de “Emparedado”, que encara os portões das vastas edificações do mundo, mas é preso na iminência de passar por eles.

Rabello pontua que os livros de poesia finais de Cruz e Sousa – *Faróis* (1893) e *Últimos Sonetos* (1898) –, se ocupam largamente do tema da morte (cf. RABELLO, 2006, p.56). A respeito deste último, a estudiosa tece interessantes considerações a respeito do tema da jornada difícil e dolorosa do peregrino, que atravessa a poética de Cruz e Sousa, e que neste livro acaba por culminar em uma “jornada vã”. Espécie de balanço final da vida do poeta, que luta para manter a serenidade frente aos eventos turbulentos e agônicos de seus últimos anos — repletos de mortes familiares, doenças e penúria —, Rabello sustenta que *Últimos sonetos* se configura como uma espécie de encenação de “morte ritual” (idem, p.233).

No poema “Exortação”, não há uma “reconciliação paradisíaca” final entre o “grande isolado” e o “mundo feroz”. Ivone aponta a ideia de um “rito de passagem em que o mártir poderá atingir a serenidade da alma”, tão buscada. Todavia, a estudiosa prossegue, o sujeito poético passa a colocar em dúvida o próprio sentido da peregrinação e do sonho perseguido (idem, p.235), ao supor que a jornada não o afasta, mas o leva em direção a ilusões. Diferentemente do que apregoa o cristianismo, a ilusão ali não é afastamento, mas uma “imagem do caminho da verdade sublime do antigo sonho soterrado”, de que fala o poema. O sujeito exilado na terra estende o braço aos céus contemplados, mas sem alcançar redenção em uma terra prometida reencontrada. Rabello salienta que a imagem do sujeito se congela naquele instante, divido e suspenso esses dois planos, sem ser acolhido em nenhum deles. Sua alma “busca sempre o que já não há” (idem, p.136). Outro nome que Rabello dá a isso é “culto ao irrecuperável” (idem, p.241).

Em *Últimos sonetos* resta ao “mártir sem culpa” seguir deliberadamente pelos caminhos da “ilusão” e do “sacrifício inútil”, em um mundo corrompido com o qual ele não pretende se conciliar (idem, p.237). Segundo Ivone Daré Rabello, o sujeito poético indica “já não crer em qualquer recompensa” (idem, p.238), nesse “mundo sem expiação”.

Em *Evocações*, Cruz e Sousa dramatiza conscientemente a condição específica do sujeito negro como alguém “dividido e suspenso”, ao “busca[r] sempre o que já não há”, quando oficia, melancólico, um “culto ao irrecuperável”, de que fala Ivone Daré Rabello.

A experiência em questão apresenta muitas confluências com aquela exposta por Frantz Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2008), investigação dedicada à problemática da estruturação da subjetividade e do lugar social dos sujeitos negros em sociedades de formação colonial, com enfoque em países americanos e francófonos, a exemplo da Martinica.

Fanon lembra que as sociedades colonizadas, por meio da linguagem, educação, religião e cultura de massa, formam sujeitos dependentes, constituídos enquanto cópias, versões inferiores, incompletas e insatisfeitas, que são continuamente impelidas a se aproximarem de um modelo metropolitano supostamente ideal.⁹⁸ Instaure-se então “uma sociedade neurótica, uma sociedade de “comparação” (FANON, 2008, p.177), na qual essas subjetividades são sistematicamente lançadas, de maneira compulsória, para fora de si. Quando “não [se] têm valor próprio”, os sujeitos são “sempre tributários do aparecimento do outro” (idem, p.176), no qual esperam se reconhecer e legitimar.

O filósofo e psiquiatra martinicano destaca que essa relação se torna ainda mais dramática no caso dos sujeitos colonizados negros, dos quais se espera uma problemática identificação com o “vencedor”. Essa vivência produz sofrimentos psíquicos e uma relação com o corpo e o espaço que são específicos, pois, nessas sociedades coloniais de formação escravista, “O martinicano não se compara com o branco, considerado o pai, o chefe, Deus, ele só pode ser comparado ao seu semelhante, sob a patronagem do branco” (idem, p.179). Enquanto alteridade, ali “o branco não é apenas o Outro mas o senhor, real ou imaginário” (idem, p.124), paradigma e mediador que condiciona uma “linha de orientação neurótica” (idem, p.66) estrutural, incutida nas subjetividades negras, condenadas a tornarem-se quem não serão.

Por isso, Frantz Fanon afirma que ainda hoje esses sujeitos negros continuam cativos das visões coloniais (logo, europeias e brancas) e deliberadamente racializadas sobre o que é ser negro e o que é ser branco, na medida em que “A civilização branca, a cultura europeia, impuseram ao negro um desvio existencial” (idem, p.30) fundador e regulador desse modelo social, que levou esse sujeito colonizado a romper com sua cultura de origem, ao passo que, concomitantemente, não pode ser assimilado de maneira plena pela cultura de empréstimo, por mais que ele se esforce em aderir a ela. Nesse sentido, os sujeitos colonizados negros acabam por ficar à deriva, sem encontrarem um

⁹⁸ Para uma reflexão a respeito da Europa concebida como “ideal”, “fonte” e “origem”, e a constituição dos países latino-americanos colonizados como cópia, dependente daquela, consultar o ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de SANTIAGO, 2000, p.09-26.

lugar social a partir do qual possam estabelecer uma ontologia que os emancipe e que possa transformar de fato essa sociedade, rompendo assim com o círculo vicioso de privilégios e submissão do modo de organização colonial, ainda hoje operante.

Frantz Fanon dialoga com autores literários como Mayotte Capécia, René Maran, Léopold Sédar Senghor, Langston Hughes e Aimé Césaire, nos quais o estudioso identifica temas similares recorrentemente tratados por Cruz e Sousa, e que foram elencados ao longo da presente tese, tais como o desejo imperioso de partir; o afastamento e a renegamento da mãe e do país/cultura de origem; o desejo de ser branco; a viagem de formação até uma “pátria adotiva”, real ou imaginária, pela qual o sujeito colonizado espera ser aceito e acolhido; a obsessão por fixar-se; pavor e culpa perante o fantasma da sombra persecutória, que insiste em perseguir sujeitos negros e brancos em seus pesadelos; a sensação de estar murado, aprisionado, soterrado por um peso coletivo e insustentável, imposto por outrem; o aprisionamento em um “círculo infernal”, do qual se tenta escapar, no qual as polaridades da brancura e da negridão, estabelecidas segundo a cultura de empréstimo, regulam as relações de poder e submissão.

Ao longo da presente tese, buscou-se mostrar como esses temas foram articulados por Cruz e Sousa em sua jornada iniciática de busca de síntese e completude interior e exterior em *Evocações*. Ao mobilizá-los, o poeta em estudo se insere em uma tradição literária da diáspora afro-atlântica, na qual são identificadas recorrentes elaborações dos temas da jornada iniciática e de sua versão moderna e secularizada, o romance de formação (*Bildungsroman*), realizadas por poetas e romancistas de ascendência negra, oriundos de países colonizados, ocupados em dramatizar as recorrentes tentativas de embranquecimento e a busca pela construção de uma nova ontologia, que possa romper com esse estado de coisas.

Frantz Fanon aponta que, ali, o tema da viagem de afastamento da cultura de origem e a busca por um novo lugar social e simbólico, costuma aparecer na forma de êxodo realizado pelas personagens e sujeitos poéticos, que se deslocam das áreas rurais para a cidade, da província para a capital, da colônia para a metrópole, para a qual se peregrina não raramente com devoção subserviente, por vezes ironizada por esses escritores: “o antilhano que vai à França concebe sua viagem como a última etapa de desenvolvimento de sua personalidade. Literalmente podemos dizer, sem medo de errar, que o antilhano que vai à França a fim de se assegurar de sua brancura encontra o seu verdadeiro personagem” (FANON, 2008, p.136). Fanon mostra como os desejos por mudança, aperfeiçoamento e emancipação se articulam com o tema da “iniciação à

França” (idem, p.37), lugar por meio do qual o sujeito negro colonizado, tenta, sem sucesso, se transfigurar completamente em europeu⁹⁹, ou seja, em sujeito supostamente mais pleno e livre:

O negro que entra na França muda porque, para ele, a metrópole representa o Tabernáculo (...). Existe uma espécie de enfeitiçamento à distância, e aquele que parte por uma semana com destino à metrópole cria em torno de si um círculo mágico onde as palavras Paris, Marselha, La Sorbonne, Pigalle, são pedras fundamentais. Antes mesmo dele embarcar a amputação de seu ser vai desaparecendo, à medida em que o perfil do navio se torna mais nítido. Ele percebe sua potência, sua mutação, nos olhos daqueles que o acompanham: “Adeus madras, adeus tecidos leves de cores vivas”... (idem, p.38).

Em tom irônico, Frantz Fanon sinaliza como a “mutação” do neófito que adentra a Europa parece consagrá-lo (torná-lo *sagrado*) e legitimá-lo ao retornar transfigurado para casa: “O negro que conhece a metrópole é um semideus”, “Muitos antilhanos, após uma estadia mais ou menos longa na metrópole, voltam para ser consagrados” (idem, p.35). O tema da peregrinação para a Europa implica a reencenação secularizada de ritos iniciáticos, tal como se dá na versão colonial do encontro com a prostituta sagrada, estrangeira que consuma sexual e simbolicamente a entrada do neófito nos arcanos da metrópole:

Conversando recentemente com alguns antilhanos, soubemos que a preocupação mais constante daqueles que chegam na França é dormir com uma mulher branca. Logo que desembarcam no Havre, dirigem-se às casas de prostituição. Uma vez cumprido este rito de iniciação à “autêntica” virilidade, tomam o trem para Paris” (idem, p.75-76).

Metaforicamente, o contato com a prostituta branca e estrangeira marca a ruptura do sujeito colonial em relação à sua mãe negra, na passagem da menoridade para a maturidade que inaugura a “virilidade” ambicionada, que fecundará o nascimento de um novo eu. No retorno ao lar materno e provinciano, Frantz Fanon chama a atenção para a ênfase do filho da colônia em afirmar sua diferença e estranhamento em relação a seus familiares, seja por meio da roupa ou da linguagem, emblemas de seu “novo modo de ser” (idem, p.39):

Compreende-se que a primeira ação do negro seja uma reação, e, uma vez que é avaliado segundo seu grau de assimilação, compreende-se também que o

⁹⁹ Mesmo não sendo uma colonização francesa, durante a *Belle Époque*, a França se apresentava ao Brasil contemporâneo a Cruz e Sousa como uma espécie de terra mítica, centro da civilização no imaginário ocidental de matriz eurocêntrica.

recém retornado à Martinica só se exprima em francês. É que ele tende a salientar a ruptura que está se produzindo. Ele concretiza um novo tipo de homem que se impõe diante dos amigos, dos pais. E à sua velha mãe, que não o compreende mais (idem, p.48-49).

Conforme discutido desde o terceiro capítulo desta tese, esse itinerário é preludiado desde “Iniciado”, texto de abertura de *Evocações*, texto no qual o sujeito poético manifesta as suas expectativas de ruptura para com a família negra, após abandonar a mãe para se nutrir dos “seios” da “Arte Branca” (SOUSA, 1986, p.23-24), nova Eva que gestará a utopia de um eu renascido e superior. Formado na educação colonial, o sujeito se empenha em assimilá-la, buscando pensar, sentir e se comportar de acordo com ela. É por isso que Fanon sustenta que o sujeito negro colonizado tende a ver-se e reconhecer-se como branco, a exemplo de toda “Martinica, que é um país europeu no seu inconsciente coletivo” (FANON, 2008 p.161), lugar onde muitas vezes “o preto, irrefletidamente, aceita ser portador do pecado original. Para este papel, o branco escolhe o negro, e o negro, que é branco, também escolhe o negro” (idem, p.162).

Em *Evocações*, Cruz e Sousa encena conscientemente esse drama de dilaceramento e alienação. Todavia, ao longo desse pretense processo transfigurador/branqueador, o sujeito poético percebe ter se tornado apenas “um quase-branco” (FANON, 2008, p.36). Ou seja, ele não consegue ser mais negro e retornar ao lar da infância, nem encontra lugar entre os brancos propriamente, ficando à deriva. De maneira análoga, o sujeito poético de *Evocações*, que parte de Desterro e vai ao Rio de Janeiro, é similar ao “antilhano que vai à França a fim de se assegurar de sua brancura [mas que] encontra o seu verdadeiro personagem”, conforme referido por Fanon. Interditado na magistratura, no jornalismo e nos círculos ligados à ABL, o Cruz e Sousa da época de *Evocações* é aquele, trabalhando na estrada de ferro, conclui que, por mais que embranqueça e se esforce em assimilar a cultura europeia, na sua voz ela jamais será legitimada e reconhecida. De maneira análoga,

Subjetivamente, intelectualmente, o antilhano se comporta como um branco. Ora, ele é um preto. E só o perceberá quando estiver na Europa; e quando por lá alguém falar de preto, ele saberá que está se referindo tanto a ele quanto ao senegalês. Que conclusão tirar de tudo isso? (FANON, 2008, p.132).

Ao cumprir também esse itinerário de peregrinação transfiguradora, a personagem Jean Veneuse, do romance autobiográfico de René Maran intitulado *Un homme pareil aux autres* (1947), percebe se encontrar em suspenso, situada em uma espécie de limbo,

dividida e mutuamente rejeitada por duas ordens inconciliadas. Vai então “se perguntar se não tinha sido traído por tudo que o cercava, o povo branco não o reconhecendo como um dos seus, o negro quase o renegando” (MARAN apud FANON, 2008, p.72).

O sujeito emparedado entre duas polaridades interditas, conclui: “Aqui ou ali, sou prisioneiro do círculo infernal” (FANON, 2008, p.109), essa versão colonial do inferno dantesco e sem possibilidades de saída, no qual o suplício de dilemas eternos é orquestrado pelas noções colonizadas do “branco e [d]o negro [que] representam os dois polos de um mundo, polos em luta contínua, uma verdadeira concepção maniqueísta do mundo; a sorte está lançada, não nos esqueçamos: branco ou negro, eis a questão!” (idem, p.56). Fanon sustenta que, formando segundo um “maniqueísmo delirante”, nos quais se é sistematicamente fixado no último dos termos dos pares Bem-Mal, Bonito-Feio, Branco-Negro (idem, p.156), o sujeito colonizado negro aprendeu a encarar-se como falta, ausência e maldição, e com isso a negar-se e a ausentar-se de si, o que lhe confere agudas dificuldades de elaboração de seu próprio corpo: desalojado de si, “eu me distanciei para longe, para muito longe do meu estar-aqui” (idem, p.106).

Ver-se e pensar-se, porém, são condições para que o sujeito possa agir sobre o mundo e transformar a realidade que lhe opõe. Sobrevivente da diáspora, ele é enrijecido por esquemas, categorias, valores e sentidos que o roubam de si mesmo, o esmagam, paralisam e aprisionam em um círculo vicioso no qual continuamente vai perder-se:

De um dia para o outro, os pretos tiveram de se situar diante de dois sistemas de referência. Sua metafísica ou, menos pretensiosamente, seus costumes e instâncias de referência foram abolidos porque estavam em contradição com uma civilização que não conheciam e que lhes foi imposta.

Depois tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa (idem, p.104).

Condenado a falar de si como se fala de um outro, no círculo infernal secularizado do “branco que impiedosamente me aprisionava” (idem, p.106) com “Toda essa brancura que me calcina... (idem, p.107), “eu estava murado: nem minhas atitudes polidas, nem meus conhecimentos literários, nem meu domínio da teoria dos quanta obtinham indulto” (idem, p.109). A libertação falsamente prometida como recompensa, a ser encontrada no final da peregrinação transfiguradora do eu em outro, lhe é também roubada.

Coroando os modernos científicismos eugenistas, a colonização construiu a ideia de sujeito negro como esse “mártir sem culpa”, mas condenado a repetir o vazio de um

“sacrifício inútil” de que fala Ivone Daré Rabello, (2006, p.238) a respeito de Cruz e Sousa.

No decorrer de sua trajetória de tensões, “O preto, diante da atitude subjetiva do branco, percebe a irre realidade de muitas proposições que tinha absorvido como suas. Ele começa então a verdadeira aprendizagem” (FANON, 2008, p.133) de sua jornada de formação e transformação recomeçada. Segundo Fanon, essa “verdadeira aprendizagem” se articula com a busca por uma radical elaboração ontológica, que seja capaz de romper com o “círculo infernal” fundamental, que sustenta as relações de poder e paralisa a ação, especialmente dos sujeitos negros nas sociedades colonizadas, nas quais eles se mantêm divididos e suspensos, sem real lugar.

Ao longo de sua discussão, Frantz Fanon sustenta continuamente que a colonização europeia fixa os sentidos do que é ser negro e ser branco no Ocidente. Nesse jogo de poder, o sujeito negro colonizado não consegue ser de fato nenhum dos dois, nem negro ou branco, embora seja educado a ser o segundo. A “neurose ao extremo” de ser o outro acaba por paralisá-lo. Mais que um sentimento de inferioridade, ele caminha para um “sentimento de inexistência” (idem, p.125), uma paradoxal fixação fantasmal, que não lhe permite o agir e o transformar, na medida em que não se elabora como subjetividade e corpo. Frantz Fanon emprega a imagem do sujeito dotado de “asas paralisadas” que chora “entre o Nada e o Infinito” (idem, p.126), e em vários momentos menciona a sensação de “amputação”, que também ecoa nas imagens de Cruz e Sousa alusivas a guilhotinamento e enforcamento, todas elas vinculadas às noções de castração e impotência. Fanon sintetiza essa experiência de “não ser” do homem negro em uma sociedade colonizada nos seguintes termos:

[...] No momento em que eu esquecia, perdoava e desejava apenas amar, devolviam-me, como uma bofetada em pleno rosto, minha mensagem! O mundo branco, o único honesto, **rejeitava minha participação**. De um homem exige-se uma conduta de homem; de mim, uma conduta de homem negro – ou pelo menos uma conduta de preto. **Eu acenava para o mundo e o mundo amputava meu entusiasmo. Exigiam que eu me confinasse, que encolhesse** (idem, p.107, grifos meus).

Prisioneiro, escravizado pelo “arquetipo” colonial do ser negro (idem, p.47), o sujeito negro se distancia “para muito longe do meu estar-aqui”, de modo é constituído como objeto, e não sujeito da ação. Nessa ordem de questões, Fanon afirma que “Aos olhos do branco, o negro não tem resistência ontológica” (idem, p.104), pois “qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada” (idem, p.103),

uma vez que nela não permite uma troca efetiva e um mútuo reconhecimento entre o eu e o outro, ambos necessários para a construção ontológica. Sem isso, “uma verdadeira cultura não pode nascer nas condições atuais” (idem, p.159). Excluído de um processo dinâmico e contínuo a ser realizado entre negrura e brancura, o sujeito negro colonizado tentará para sempre “um embranquecimento alucinatório”, sem conseguir “agir no sentido de uma mudança das estruturas sociais” (idem, p.95), como sujeito capaz de livre ressignificação e recriação das mesmas:

[...] o verdadeiro *salto* consiste em introduzir a invenção na existência.
No mundo em que me encaminho, eu me recrio continuamente.
Sou solidário do Ser na medida em que o ultrapasso (idem, p.189-190).

A cristalização, a fixação da existência procurada, não pode ser petrificação definitiva e unilateral. Com base nesse ponto de vista, Fanon afirma que a já citada personagem Jean Veneuse, do romance *Un homme pareil aux autres*, de René Maran, é reveladora do fracasso de sua irônica tentativa de mudança, destinada a repetir uma falsa certeza: a de provar para si mesmo que poderia se tornar um igual dentre os brancos.

[...] A mudança de ares a que Jean Veneuse se impôs tinha a finalidade de se situar como homem; **não teve como objetivo a reorganização de uma visão saudável do mundo**; não buscava essa pregnância característica do equilíbrio psicossocial mas, sim, uma confirmação de sua neurose exteriorizante (idem, p.82, grifos meus).

O sujeito ali apostou ser possível, pela via exclusiva do esforço subjetivo no campo abstrato, transfigurar-se: essa uma mudança conservadora lhe desvia de uma radical “reorganização” e “reestruturação de mundo” (idem, idem). Seria necessário que ele percorresse uma outra jornada iniciática, “onde um autêntico ressurgimento pode acontecer”, na “descida aos verdadeiros infernos” (idem, p.26) das subjetividades e relações sociais colonizadas. A descida a estes infernos demanda a sua elaboração enquanto sujeito que atue de maneira mais livre e efetiva sobre o mundo, na medida que ao agir sobre ele para transformá-lo, o sujeito também se transforma, conjuntamente. Nesta segunda iniciação transfiguradora, “o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir” (idem, p.95), escapando do dilema do ser ou não ser nesses termos colonizados.

O sujeito se exterioriza em corpo movente, para transpor, por meio deste, o círculo infernal orquestrado pelos limiares colonizados e interditos da brancura e da negrura. Aprisionado apenas em si ou no outro, ele acabará sempre por perder-se.

Ivone Daré Rabello (2006), assim como Leonardo Pereira de Oliveira (2007) indicam que Cruz e Sousa sinaliza na imagem feminina, sobretudo negra, a possibilidade de uma “alteridade benigna” (cf. RABELLO, 2006, p.226) com a qual o sujeito poético pode criar conjuntamente aspiradas formas inauditas, como se sugere no poema “Monja negra”. Em “Tenebrosa”, de *Evocações*, a vulva negra é

[...] forja em braza, santuario sombrio das transfigurações, câmara mágica das metamorphóses, crysól original das genitais impurezas, fonte tenebrosa dos êxtases, dos tristes, espasmódicos suspiros e do Tormento delirante da Vida; que a tua vulva, afinal, vibrasse victoriosamente o ar com as trômpas marciaes e triumphantes da apotheóse soberana da Carne ! (SOUSA, 1986, p.107-108).

Mesmo que o sujeito poético não consiga alcançar a realização de sua crença, às portas da morte, ele aponta que a realização de uma forma híbrida, inclassificável, estranha, nova, ignota, passa pela formulação estética da subjetividade negra, por mais que o senso comum e os cânones literários apontassem que não:

Artista?! Loucura ! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longinqua região desolada, lá do fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Creação dolorosa e sanguinolenta de Satans rebellados, dessa flagellada África, grotesca e triste, melancholica, gênese assombrosa de gemidos, téticamente fulminada pelo banzo mortal; dessa África dos Supplicios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste lethal e tenebrosa das maldições eternas! (“Emparedado”, p.389).¹⁰⁰

As catábases de origem afro-brasileira, tal como as catábases vinculadas aos mistérios órficos e eleusinos, se estruturam segundo a necessidade de realização de um mergulho transformador nas profundezas do inconsciente e das estruturas sociais, que acabam por modificar também a relação do sujeito com o mundo, em seu retorno à superfície e à rotina transfiguradas. Albert Béguin (1991, p.68) e Georges Gusdorf (2011, p.358) citam uma metáfora elaborada por Paul Claudel, que concebe a descida órfica aos abismos interiores como a busca simbólica por um pedaço perdido de si, que deve ser

¹⁰⁰ No trecho citado, Cruz e Sousa se refere à tristeza dos povos negros se valendo do termo étnico “banzo”. Este não alude a uma saudade comum, mas a uma melancolia específica, que deriva de processos de desagregação étnica violenta, provocados por guerras, genocídios e processos de desenraizamento traumáticos, que marcam todo um povo. Se trata de uma dor subjetiva e coletiva ao mesmo tempo. Nesse sentido, Cruz e Sousa afirma que a dor negra tem proporções imensas, difíceis de mensurar e conceber. Assim, a dor negra é sublime por excelência, marcando uma experiência-limite.

rememorado e trazido novamente à luz da consciência. O Orfeu moderno é também sua própria Eurídice fantasmática, pois vive a buscar-se no interior de si mesmo, na tentativa de resgatar-se e voltar à vida. Claudel denomina de *co-naissance* o processo de mútuo revivamento da percepção do eu sobre si e sobre o mundo, que parecem renascer conjuntamente sob a ação transfiguradora do inconsciente.¹⁰¹

A tradição dos antigos mistérios órficos e eleusinos é estrangeira ao mundo grego. Ela vem do Oriente junto de Dioniso-Zagreu, divindade errante acompanhada de seu cortejo de mênades dilaceradoras de Orfeu, o vate protegido de Apolo, deus racionalizador e estável. O impulso dionisíaco do mundo desestabiliza as formas fixas, dilacera, metamorfoseia seres e mundo: confere movimento, renovação, vida àquilo que Apolo plasma e harmonicamente delimita. A combinação de ambos os impulsos gera a beleza das formas dinâmicas, vivas.

Todavia, Friedrich Nietzsche (2007) lembra que o racionalismo moderno e o cristianismo, interessado somente nas coisas do espírito, se empenharam em banir ou pelo menos domesticar o corpo, a loucura, o desejo, a embriaguez, o transe, a vocação trágica ao despedaçamento doloroso e à reconfiguração permanente, dimensões regidas por Dioniso e pelo inconsciente. O filósofo lembra que o cultivo da dimensão apolínea destituída de sua necessária contraparte dionisíaca degenera em “socratismo”, isto é, no racionalismo das formas fixas, enrijecidas, imobilizadas, presas a si mesmas.

Trata-se do mundo em que tudo vai quedar-se em pedra, de que fala o sujeito poético em *Evocações*: mundo este incapaz de fluir, sair e retornar a si mesmo, ritmado no eterno movimento de morte e revitalização, encenado nos mistérios iniciáticos.

¹⁰¹ Eduardo de Assis Duarte (2014) cita o ensaio sartriano denominado “Orphée noir (1948) no qual o filósofo fala da necessidade do artista negro continuamente olhar para trás, para redimensionar e ressignificar os momentos presente, passado e futuro, atitude necessária para se ultrapassar o estado de exílio do sujeito de si mesmo.

Em estudo dedicado a Luís Gama, Carina Marques Duarte (2012) defende que ao assumir a máscara de um Orfeu de carapinha e trocar a lira pela marimba, o poeta negro lança um olhar retrospectivo e crítico à tradição, que deve ser reescrita segundo sua perspectiva especialmente dissonante, que se recusa a esquecer e renegar o passado, seja ele o passado livre na África, seja ele o passado de explorações sofridas no país de destino, que demandam reparação e justiça.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto Álvares de Azevedo quanto Cruz e Sousa projetam utopias de renascimento para o sujeito e o mundo desvitalizados, e ambos também encenam a impossibilidade de que elas venham a se consumir em uma terra e época condenadas. O pensamento dos dois poetas também é atravessado pela crença de que o século XIX vem marcado por um movimento de decadência civilizacional. No caso alvaresiano, o poeta oscila quando afirma que não sabe se a escuridão na qual se encontra prenuncia uma aurora iminente e transformadora, ou se acabara de mergulhar nas trevas de uma longa noite, de modo que é muito provável que ele não possa ver o amanhecer de um dia muito distante.

Em “Teoria da decadência”, Paul Bourget (apud MORETTO, 1989, p.54) chama a atenção para a diferença de posturas observada entre o romântico Musset, que lamentava vir tarde ao mundo, em uma época decadente e desvitalizada, e Baudelaire que se alegrava e honrava com isso. Românticos e simbolistas mostram fascínio diante do tema da Queda de Roma, porém o julgamento dos autores sobre esse episódio tende a divergir. Álvares de Azevedo salienta o caráter corrompido da Roma pagã, envolta em orgias e guerra civil, como é desenvolvido em seu ensaio dedicado a Lucano. O poeta de *Lira dos vinte anos* se interessa por episódios similares, como o fim da Idade Média, a Pornocracia vil na época em que vivera Dante; a Portugal humilhada e decrepita de Bocage. Esses períodos são pintados por Azevedo em estilo grotesco, por meio do qual se evidenciam os aspectos macilentos e torpes de épocas envilecidas, corroídas pela descrença.

Dentre os simbolistas, a descrença e o cansaço tendem a ser cultivados de maneira algo mais serena, por partes de sujeitos saciados e plenos. Para Ernst Raynaud, a decadência marca o momento de extrema civilização e refinamento, própria de um gigante que sucumbe ao próprio peso. Ele define o poeta decadente como aquele que cultiva a “arte de morrer com beleza”, a exemplo dos nobres condenados pela Revolução Francesa, que mantém a elegância até o fim no caminho ao cadafalso (RAYNAUD, apud MORETTO, 1989, p.180), ou da figura feminina madura que contorna as marcas da velhice com maquiagem precisa.

É por isso que os decompostos pântanos parecem “fervilhantes de vida” (GOURMONT, apud MORETTO, 1989, p.161) para um poeta decadente. O *fiat* grotesco de Cruz e Sousa pode ser produzido por “fosforescências de miasmas e fogos-fátuos de paus.

Edmund Wilson (2004, p.259) afirma que por mais que os românticos valorizassem o mundo dos sonhos e da intimidade, eles não deixavam de “procurar a experiência” na vida amorosa, nas viagens de formação, na mobilização política. Eles se revoltam e desafiam a sociedade, querem mudá-la. Em contrapartida, “os heróis simbolistas prefeririam renunciar à vida comum a lutar para se abrirem um lugar nela” (idem, p.260). Sem lugar no mundo burguês, o artista perde contato com o mundo objetivo e diurno.

Por mais que Cruz e Sousa revele desprezo pelo estado de coisas vigentes, sua jornada narrada em *Evocações* alude, sim, à busca por conquista de espaço e reconhecimento. Há dor pela irrealização de suas potencialidades. O sujeito poético não opta por quedar em suspenso e renunciar à ação no desfecho de “Emparedado”: ele é impelido a isso. Ivone Daré Rabello (2006, p.97) lembra que Cruz e Sousa guarda distância crítica, mas não está alheio e a salvo na torre de alvo marfim da arte pela arte, quando se empenha em dominar as referências e as técnicas da cultura branca, e nem quando se ocupa em refutá-las e desconstruí-las.

Na trilha de Rimbaud, Cruz e Sousa se vale da alquimia em busca de “segredos que possam mudar a vida” (WILSON, 2004, p.267). A arte, a política, as ciências modernas emprestam das antigas religiões, dos ritos iniciáticos e das ciências ocultas a ambição de transformar o ser e o mundo:

Algo semelhante acontece com a outra função das religiões: mudar o homem. As cerimônias de iniciação e de passagem consistem em verdadeira transmutação da natureza humana. Todos esses rituais têm uma característica comum: o sacramento é a ponte simbólica pela qual o neófito passa do mundo profano ao mundo sagrado, desta à outra margem. Passagem é morte e ressurreição: um homem novo emerge do rito. O batismo nos transforma, nos dá um nome e nos torna outros; a comunhão também é uma transmutação e a mesma função tem o viático, palavra significativa como poucas. O rito central, em todas as religiões, é o do ingresso na comunidade dos fiéis e esse rito, em todos os casos, equivale a uma mudança de natureza. Conversão expressa com muita clareza essa mutação que é também uma volta à comunidade original (con vertere: “verter-se com” e também “mudar-se em” e “com”).

(PAZ, 2013, p.178, grifos meus).

Referências bibliográficas

Álvares de Azevedo

- AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Obra completa*, BUENO, Alexei (org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- _____. *Poesias completas*; edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos; Iumna Maria Simon (org), Campinas, SP: Editora da Unicamp, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 303-361.
- _____. *Macário; Noite na taverna*. Organização, notas e prefácio de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Editora Globo, 2007.

Cruz e Sousa

- SOUSA, João da Cruz e. *Evocações. Edição fac-similar* [1898]. Apresentação de Esperidião Amin Helou Filho. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1986.
- _____. *Obra completa*. Organização de Andrade Murici; atualização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. *Obra completa*. Organização e estudo por Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008, 2 v.

Bibliografia citada

- ABRAMS, Meyer Howard. *Natural Supernaturalism: tradition and revolution in romantic literature*. New York: Norton, 1973, London.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*; tradução e notas Italo Eugenio Mauro ; prefácio de Carmelo Distante. São Paulo: Editora 34, 2011, 3 v.
- ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.
- ALVES, Maria Claudia Rodrigues. *O poeta leitor: um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FFLCH, 1999.
- ALVES, Uelinton Farias. “A experiência teatral do poeta Cruz e Sousa”. *Suplemento Cultural de Santa Catarina - Ô Catarina*, Florianópolis, dez. 2013, p.09.
- _____. *Cruz e Sousa: Dante Negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites do século XIX*. Prefácio de Peter Einseberg. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris: Jose Corti, 1991.
- BERNARD, Suzanne. Baudelaire et le lyrisme moderne. In: *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1994. p.103-129.
- BOURGET, Paul. "Teoria da decadência", in: MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p.54-58.
- BRANDÃO, Junito de Souza. "Deméter", in: *Mitologia grega*, vol. I. Petrópolis, Vozes, 1986, p.283- 310.
- _____. "Héracles e os Doze Trabalhos", in: *Mitologia grega*, vol. III. Petrópolis, Vozes, 1987, p.89-147.
- BRAYNER, Sonia. "Esoterismo e estética: *Evocações* de Cruz e Sousa", in: *Travessia*, n.26, 1993, p.171-183.
- CAMILO, Vagner. "Álvares de Azevedo, o Fausto e o mito romântico do adolescente no contexto político-estudantil do Segundo Reinado". In: *Itinerários* (UNESP. Araraquara), v. 33, 2011, p. 61-108.
- CANDIDO, Antonio. "A educação pela noite". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011, p.13-26.
- CARVALHO, Flávia Maria de. "Diáspora africana: travessia atlântica e identidades recriadas nos espaços coloniais", in: *Mneme – Revista de Humanidades*, 11 (27), 2010, pp.14-24. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/835>. Consultado em 12/09/2017.
- CASTRO, Ruy. "Sim, ele era um monstro. Mas seu coração ainda bate ao mesmo compasso do nosso", in: SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwatz. Introdução e notas de Maurice Hindle; posfácio de Ruy Castro. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015, p.335-345.
- CRUZ, São João da. *Noite escura*. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CUNHA, Cilaine Alves. "Intersecção entre *Macário* e *Noite na taverna*", in: *Macário; Noite na taverna*. Organização, notas e prefácios de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Editora Globo, 2007, p.171-206.
- _____. "Poema sem razão", in: *Teresa revista de Literatura Brasileira* [12, 13]. São Paulo, p.94-11, 2013.
- _____. "Tristeza de uma geração que termina", in: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, n. 6/7. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 31-55.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões: (Campanha de Canudos)*. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices Leopoldo M. Bernucci. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- DENIS, Ferdinand. *Résumé de l'Histoire Littéraire du Portugal suivi du Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*. Paris: Lecoq et Durey Libraires, 1826. Disponível em Biblioteca Digital Unesp:

<https://bibdig.biblioteca.unesp.br/handle/10/25963>. Consultado em 07 de dezembro de 2017.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra”, in: DUARTE, Eduardo de Assis (Org). *Literatura e afrodescendência no Brasil*: antologia crítica. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: SEPPIR, 2014, vol. 1, Precursores, p. 13-48.

ELIADE, Mircea. “Alquimia, ciências naturais e temporalidade”, in: *Ferreiros e alquimistas*. Tradução Roberto Cortes de Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p.131-142.

EURÍPEDES. *Héracles*. Edição bilíngue; tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira; ensaio de William Arrowsmith. São Paulo: Ed. 34, 2014.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAMA, Luís. *Primeiras Trovas Burlescas e Outros Poemas* (org. Lúcia Ferreira). São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GLICK, Thomas. “O Positivismo Brasileiro na Sombra do Darwinismo: o grupo Ideia Nova em Desterro”. In: DOMINGUES, HMB., SÁ, MR., e GLICK, T., orgs. *A recepção do Darwinismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2003, p.181- 189.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. Direção Massaud Moisés; tradução Eliane Fittipaldi Pereira (francês), Carlos Alberto Vechi (inglês). São Paulo: Atlas, 1994.

GOURMONT, Rémy de. “Stephane Mallarmé e a ideia de decadência”, in: MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p.151-162.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.

_____. *Lendas e romances*. Edição preparada por Hélio de Seixas Guimarães. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “Entre lendas e romances, o conto de Bernardo Guimarães”, in: GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e romances*. Edição preparada por Hélio de Seixas Guimarães. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006, p. IX-XLVIII.

GUSDORF, Georges. *Le romantisme*. Paris: Payot, 2011.

HERNANDEZ, Leila Leite. “O processo de ‘roedura’ do continente e a Conferência de Berlim”. In: *A África na Sala de Aula: visita à história contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2008. p. 45-69.

HOFFMANN, E. T. A. *Los elixires del diablo*. Trad. Emilio J. González García. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

HINDLE, Maurice. “Introdução”, in: SHELLEY, Mary. *Frankenstein, ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwatz. Introdução e notas de Maurice Hindle;

- posfácio de Ruy Castro. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015, p.07-55.
- LEMINSKI, Paulo. “Jesus A.C.”, in: *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 biografias* – 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p.155-240.
- LIMA, Tania Andrade; SILVA, Marília Nogueira da. “Alquimia, ocultismo, maçonaria: o ouro e o simbolismo hermético dos cadinhos (séculos XVIII e XIX)”, in: *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 8-9, n. 1, p. 9-54, 2001. Editado em 2003.
- Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142001000100002&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 11 maio 2017.
- MAURO, Tereza Cristina. “Álvares de Azevedo sob a máscara de Don Juan: o artista, o ideal e o desdobramento do ser”, in: *Entre a descrença e a sedução: releituras do mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p.99-135.
- MELLO, Jefferson Agostini. *Um poeta simbolista na República Velha: Literatura e sociedade em Missal de Cruz e Sousa*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2008.
- MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *A travessia da calunga grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- NASCENTES, Antenor. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Acadêmica F. Alves, 1955.
- NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução, apresentação e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 2. ed., 2. impr. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- OLIVEIRA, Leonardo Pereira de. *A tensão lírica no simbolismo de Cruz e Sousa*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2014.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. de Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.
- QUINET, Edgar. “De la renaissance orientale”, in: *Revue des deux mondes*. Paris, 1841, Tome 28, p. 112-130. Disponível em <http://www.revuedesdeuxmondes.fr/article-revue/de-la-rennaissance-orientale/>. Consultado em 07 de novembro de 2016.
- RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Edusp/Nankin, 2006.
- RAYNAUD, Ernst. “Os poetas decadentes”, in: MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p.178-197.

- REISSIG, Julio Herrera y. “O simbolismo e o enigma”, in: GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. Direção Massaud Moisés; tradução Eliane Fittipaldi Pereira (francês), Carlos Alberto Vechi (inglês). São Paulo: Atlas, 1994, p.132-133.
- ROSEN, Charles. “O vazio intenso: renascimento religioso no romantismo inglês, francês e alemão”, in: *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2004, p.45-65.
- RUFINONI, Simone Rossinetti. *A forma negra da morte (um estudo do satanismo no poema em prosa de Cruz e Sousa)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.
- SAFRANSKI, Rudiger. “Capítulo X”, in: *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p.177-190.
- SAID, Edward. “Estruturas e reestruturas orientalistas”. In: *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.164-272.
- SALGADO, Marcus Rogério Tavares Sampaio. *A vida vertiginosa dos signos: recepção do idioleto decadista na belle époque tropical*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- SARTRE, Jean Paul. “Orphée noir” (préface), in: SENGHOR, Léopold Sédar. *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*. Paris: PUF, 1948, p. IX-XLIV.
- SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”, in: *Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p.09-26.
- SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nãgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*, traduzido pela Universidade Federal da Bahia. 14. Ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- SCHILLING, Robert. “Janus. Le dieu introducteur, le dieu des passages”, in: *Mélanges de l'école française de Rome*. Année 1960, n. 72, p. 89-131. Disponível em Portal Persée: http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-4874_1960_num_72_1_7461. Consultado em 17 de dezembro de 2016.
- SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.
- _____. “Discurso sobre a mitologia”, in: *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de Conversa sobre poesia*. Tradução e notas de Constantino Luz de Medeiros, Márcio Suzuki. 1. ed. São Paulo: editora Unesp, 2016, p.513-527.
- SCHELLING, Friedrich. *Filosofia da arte*. Tradução, introdução e notas de Márcio Suzuki. 1 ed. 1 reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2010.
- _____. “A Divina Comedia e a filosofia”, in: *Obras escolhidas*. Seleção, tradução e notas Rubens Rodrigues Torres Filho. 5 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991 (*Os pensadores*; 14), p.55-68.
- _____. *Ideias para uma filosofia da natureza*. Prefácio, introdução, notas e apêndices de Carlos Morujão. Revisão da tradução de José Miranda Justo. Edição bilíngue. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa/Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa: 2001.

- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação* (III Parte); *Crítica da Filosofia Kantiana; Parega e Paralipomena* (capítulos V, VIII, XII, XIV), in: *Os pensadores*. Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. Assessoria de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*; tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein; ou o Prometeu moderno*. Tradução de Christian Schwatz. Introdução e notas de Maurice Hindle; posfácio de Ruy Castro. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- SOUZA, Maria Cristina dos Santos. “A *Naturphilosophie* como concepção de mundo do romantismo alemão”, in: *Aisthe*, nº 5, 2010, p.31-47.
- ROSEN, Charles. “O vazio intenso: renascimento religioso no romantismo inglês, francês e alemão”, in: *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução José Laurênio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2004, p.45-65.
- THOMPSON, Robert Farris. “A marca dos quatro momentos do sol: A arte e a religião dos Kongos na América”, in: *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011, p.107-159.
- TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. “Vida e obra”, in: SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação* (III Parte); *Crítica da Filosofia Kantiana; Parega e Paralipomena* (capítulos V, VIII, XII, XIV), in: *Os pensadores*. Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. Assessoria de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999, p. 05-11.
- VILLAÇA, Alcides Celso de Oliveira. “O riso de um soneto”, in: *Todas as Letras*, Revista de Língua e Literatura. São Paulo, n. 1, 1999, p. 27-33.
- VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, Auguste. *A Eva Futura*. Tradução de Ecila de Azeredo Grünwald. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- VÍTOR, Nestor. “Filosofia e simbolismo”, in: GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. Direção Massaud Moisés; tradução Eliane Fittipaldi Pereira (francês), Carlos Alberto Vechi (inglês). São Paulo: Atlas, 1994, p.147-150.
- VIZIOLI, Paulo. “Samuel Taylor Coleridge: ‘um espírito seminal’”, in: COLERIDGE, Samuel Taylor. *Poemas e excertos da ‘Biografia Literária’*. Introdução, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p.09-30.
- WACKENRODER, Wilhelm Heinrich e TIECK, Ludwig. *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*. Valencia: KRK Ediciones, 2008.
- WILLER, Cláudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução José Paulo Paes, 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WITKOWSKI, Nicolas. “Luigi Galvani ou a festa da rã”, in: *Uma história sentimental das ciências*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p.71-76.

Bibliografia consultada

ARRIGUCCI JR, Davi. “A noite de Cruz e Sousa”. In: *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BASTIDE, Roger. *O sagrado selvagem e outros ensaios*. Tradução Dorothee de Bruchard; revisão técnica Reginaldo Prandi. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, in: *Cruz e Sousa*. Coletânea organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1979. Coleção Fortuna Crítica, vol. 4, p. 157-189.

BAUDELAIRE Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BÍBLIA. Trad. de João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Sociedade Bíblica do Brasil, Brasília: 1969.

BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno*. Ivo Barroso (trad. e intr.) – 2ª edição, São Paulo: 2010.

BOSI, Alfredo. “Sob o signo de Cam”, in: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 246-273.

CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”, in: *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 27-46.

COLERIDGE, Samuel Taylor. “Harpa eólica”, in: *Poemas e excertos de ‘biografia literária’*. Introdução, seleção, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1995, p.32-35.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Literatura e afro-descendência”, in: *Um tigre na floresta de signos: estudo sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p.73-85.

_____. “O negro na literatura brasileira”, in: *Navegações*, v. 6, n. 2, p. 146-153, jul./dez. 2013.

EVARISTO, Conceição. “Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira”, in: *Um tigre na floresta de signos: estudo sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. PEREIRA, Edimilson de Almeida (org.). Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, p.132-142.

FERREIRA, Ligia Fonseca. “Introdução”. In: GAMA, Luiz. *Primeiras Trovas Burlescas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. IX- LXXI.

_____. “Luiz Gama: um abolicionista leitor de Renan”, in: *Estudos Avançados* 21 (60), p.271-288, 2007.

_____. “Luiz Gama por Luiz Gama: carta a Lúcio de Mendonça”, in: *Teresa revista de Literatura Brasileira* [8 19]; São Paulo, p. 300-321, 2008.

- FREITAS, Ivana Silva. “O ponto e a encruzilhada: a poesia negra rasurando a literatura oficial através da intertextualidade”, in: *Pontos de Interrogação*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II — Alagoinhas — BA, v. 5, n., 2 p. 113-129, jul./dez. 2015.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meiter*. Trad. de Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Mazzari; posfácio de Georg Lukács. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GRÜNEWALD, Ecila de Azeredo. “Villiers, entre o sonho e o escárnio”, in: VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, Auguste. *A Eva Futura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p. 11-43.
- HADDAD, Jamil Almansur. *Álvares de Azevedo, a Maçonaria e a Dança*. São Paulo: Comissão Estadual de Cultura, 1960.
- LIMA, Luiz Costa. “Literatura e terra ignota”, in: *Terra ignota: construção de Os Sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, pp. 125-155.
- LOPES, Nei. *Dicionário da Antiguidade Africana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MELLO, Jefferson Agostini. “O poema em prosa no Brasil: ângulos de experimentação”. *Teresa* 14, São Paulo: Ed. 34, p.95-110.
- MOURÃO, Cátia. *Eros e Psique – um vitral gnóstico de Almada Negreiros*. Lisboa: Assembleia da República, s.d.
- MURICY, Andrade. “Introdução”, in: *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Organização de Andrade Muricy. 3. ed., revista e ampliada, vol.1, São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p.13-109.
- _____. “Nestor Vitor”, in: *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Organização de Andrade Muricy. 3. ed., revista e ampliada, vol.1, São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p.335-370.
- NOVALIS. “Jacinto e Rosinha”. In: *Discípulos de Saís*. Tradução de Karin Volobuef. Disponível em: http://volobuef.tripod.com/tr_hyazinth.htm.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Trad. de Manuel Bocage, comentários de Rafael Falcón, edição de Renan Santos. Porto Alegre: Concreta, 2016.
- PLATÃO. “O Banquete”, in: *Diálogos*. “O banquete”, tradução de José Cavalcante de Souza; “Fédon”, “Sofista”, “Político”, traduções de Jorge Paleikat e João Cruz Costas. São Paulo: Abril, 1972.
- PERES, Elena Pájar. “Poética da diáspora”. Entrevista concedida ao canal digital da *Revista Fapesp*, em junho de 2015. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/2015/06/24/poetica-da-diaspora/>
- _____. “No vale das borboletas, o canto dos encantados”, in: *Exuberância e invisibilidade: populações moventes e cultura em São Paulo, de 1942 ao início dos anos 70*. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, p.81-132.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. Companhia das Letras, 2001.
- PRANDINI, Paola. *Cruz e Sousa*. São Paulo: Selo Negro, 2011.

- PROENÇA FILHO, Domicio de. “A trajetória do negro na literatura brasileira”, in: *Estudos avançados* - 18 (50), 2004, p.161-193.
- QUEIROZ, Amarino Oliveira de. “Sob a árvore das palavras: oralidade, escrita e memória nas literaturas de língua portuguesa”, in: *Intersemiose*. Dossiê Ecopoética. NELI: Núcleo de estudos de Literatura e Intersemiose. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, ano 1, n.2, Jun/dez, 2012, p.30-37.
- REIS, João José. “A revolta dos malês em 1835”, s/d., 12 p. Disponível no site da Secretaria Municipal da Educação da cidade de Salvador: www.educacao.salvador.ba.gov.br/documentos/a-revolta-dos-males.pdf. Consultado em 24/10/2015
- RODRIGUES, Jaime. “Cultura marítima: marinheiros e escravos no tráfico negreiro para o Brasil (sécs. XVIII E XIX)”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 19, nº 38, 1999, p. 15-53.
- _____. “Um mundo novo no Atlântico: marinheiros e ritos de passagem na linha do Equador, séculos XV-XX”. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 33, nº 65, 2013, p. 235-276.
- RUFFINONI, Simone Rossinetti. “Visionarismo satânico no poema em prosa de Cruz e Sousa”. *Teresa* (USP), v. 1, p. 156-182, 2000.
- _____. “Entre a torre de marfim e o pelourinho”. *Teresa* (USP), v. 14, p. 61-84, 2014.
- SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. 2 ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SAND, Georg. “Lettre VII: 1er septembre 1835. Sur Lavater et sur une maison déserte. À M. F. Liszt”, in: *Lettres d'un voyageur* Paris: Michel Lévy Frères, 1857, p.196-235. Consultado em: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.
- _____. *Consuelo*. Paris: Editions de la Sphère, 1979.
- SANTOS, Eduardo Antonio Estevam. “Luiz Gama e a sátira racial como poesia da transgressão: poéticas diaspóricas como contranarrativa à ideia de raça”, in: *Almanack*. Guarulhos, n.11, p.692-731, dezembro de 2015.
- SCHURÉ, Édouard. *Os grandes iniciados*. São Paulo: Martim Claret Editores, s/d.
- STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en satimbanque*. Paris: Gallimard, 2004.
- SÜSSEKIND, Flora. “Brito Broca e o tema da volta à Casa do Romantismo”, in: *Remate de Males*. Campinas, v.11, 1991, p.89-102.
- TEIXEIRA, Ivan. “Forma livre & estilo libertino em *Viagens na minha terra*”, in: GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Apresentação e notas de Ivan Teixeira; glossário Geraldo Gerson de Souza; ilustrações Kaio Romero. Cotia: Ateliê Editorial, 2012, p. 11-58.
- TORREMOCHA, María Victoria Utrera. “Baudelaire y la estética de la dissonancia”, in: *Teoría del poema en prosa*. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1999, p.75-85.
- VILLA, Dirceu. “A moda oriental no século XIX”, in: MALLARMÉ, Stéphane. *Contos indianos*. Tradução de Dorothée de Buchard. São Paulo: Hedra, 2006, p. 09-27.
- VÍTOR, Nestor. “Os Discípulos de Saïs e os Fragmentos, de Novalis”, in: *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Organização de Andrade Muricy. 3. ed., revista e ampliada, vol.1, São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p.354-356.