

Ivone Daré Rabello

UM CANTO À MARGEM
uma leitura da poética de Cruz e Sousa

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária
e Literatura Comparada
da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo
como parte dos requisitos para
obtenção do título de Doutor em Letras

Orientadora: Prof^a Dr^a Iná Camargo Costa

São Paulo
1997

**A João Luiz Machado Lafetá,
sempre presente**

AGRADECIMENTOS

A Prof^a Dr^a Iná Camargo Costa, orientadora presente e segura, pela confiança em meu trabalho, pelas preciosas discussões e pela ajuda sempre pronta, inclusive na tarefa das aulas.

Ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, professores e funcionários, pela colaboração.

Aos Profs. Drs. Aguinaldo José Gonçalves e Davi Arrigucci Jr., pelas correções, sugestões e incentivo no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Zenir Campos Reis, pelas valiosíssimas indicações bibliográficas e o acesso a sua biblioteca.

A Iaponan Soares, pelo apoio e pelos livros, enviados com muita gentileza.

A Ana Paula Sá e Souza Pacheco, Cristiane Escolástico, Cláudia Arruda Campos, Enid Yatsuda Frederico e Joaquim Alves de Aguiar, pelas leituras e importantes comentários.

Aos alunos do curso de Teoria Literária do primeiro semestre de 1996, a quem devo a certeza de que meu trabalho poderia ter interesse.

A André Luiz Glaser, André Luis Rodrigues, Carlos Eduardo Souza Nascimento, Dilson Ferreira da Cruz Jr., Ieda Lebensztayn e José Eduardo Oliva de Mattos, alunos de Teoria Literária, do 1º semestre de 1996, pelo entusiasmo e empenho nas monografias do curso.

A Alcina Maria Andreo, pela ajuda no computador e pela presença de “anjo da guarda”.

A Virgilina Ramos e Suzana Kilpp, por idas e vindas à Biblioteca Estadual de Florianópolis.

A minha mãe, pelo suporte, por vezes difícil, na condução das tarefas.

A Dona Ana, “bá” que me obriga a comer.

E, sempre, a Laura, torcendo para que os desacertos da mãe tenham-na ensinado, pelo menos, a criar paciência.

Centrado no estudo da lírica de Cruz e Sousa, e a partir da análise de poemas, do recorte temático e da sua articulação com procedimentos e convenções do Simbolismo, o trabalho pretende contribuir para a interpretação da obra do poeta brasileiro, buscando ver como nela se dá forma a dilemas histórico-culturais da perspectiva da figuração da matéria da subjetividade lírica. No diálogo com a obra e com a coreografia da crítica, encenada desde as primeiras produções do autor, aqui se compreende que a lírica de Cruz e Sousa responde aos enunciados críticos e sociais que o marcaram como o poeta “emparedado”.

Lírica - Simbolismo brasileiro - Cruz e Sousa - Teoria do poema - Literatura e sociedade

ÍNDICE

| | |
|---|--------|
| Nota introdutória..... | p. I |
| Capítulo I - Entre o inefável e o infando..... | p. 1 |
| Capítulo II- Arte e eternidade: ponto de fuga..... | p. 49 |
| Capítulo III - Absurdas fantasias. Espantosas realidades..... | p. 96 |
| Capítulo IV - Dissolução e impossibilidade..... | p. 146 |
| Capítulo V - Divina comédia e ironia moderna..... | p. 181 |
| Bibliografia..... | p. 227 |

**“Os antagonismos não resolvidos da realidade
retornam às obras de arte
como os problemas imanentes da sua forma.”**

Theodor W. Adorno, *Teoria estética*

Nota introdutória

Desde suas primeiras aparições no quadro da vida cultural brasileira, a obra de Cruz e Sousa foi marcada por contrastadas manifestações da crítica. Por um lado, o reduzido grupo dos amigos do poeta a exaltava; por outro, os intelectuais reconhecidos viam nela pouco mais do que o equívoco do contrabando de idéias estéticas pouco adequadas ao território nacional.

Já em Desterro Cruz fora objeto de olhares semelhantes, e o fato de ser negro numa sociedade escravocrata ajuda a explicar os movimentos que sua inteligência e suas atividades geravam. Também no cenário provinciano, o negro provocava ou a admiração entusiasta ou o escândalo de quem não admitia os ares arrogantes do candidato a intelectual.

Nesse processo, Cruz foi forjando escolhas e, num primeiro momento, os versos de início de carreira exibem sinais de sua formação poética e ideológica, bem como evidenciam os meios de que se poderia valer o talento para conquistar lugar. Decerto acenava com a superação das fronteiras sociais e lhe parecia possível que a “promessa de felicidade” se realizasse com a conquista do espaço literário, sem poupar expedientes que, no entanto, não funcionavam na província acanhada. O Rio, porém, não lhe trouxe melhor sorte. O poeta logo se deu conta de que a carreira implicava mais que talento; ser reconhecido em tempos de côteries e de mercado estreito exigia a aderência a setores e padrões então dominantes.

Nos poucos anos em que Cruz e Sousa viveu no Rio de Janeiro, a história do poeta renegado pelos grandes e pequenos intelectuais da época se mesclou aos dilemas comezinhos da sobrevivência. Quase como um caso de personagem do modo irônico, Cruz foi uma espécie viva de pharmakós: vítima inocente de uma sociedade em que se exibia o verniz e se escondiam cuidadosamente as arranhaduras.

A partir da morte do poeta, em 1898, os amigos empenharam-se em editar as obras e obter o reconhecimento crítico de Cruz e Sousa. Nestor Victor foi o grande empreendedor do difícil feito: além dos esforços para publicação e divulgação do poeta já desde final do século, iniciou análise mais geral de sua obra, apresentou-a a Silvio Romero e provavelmente influenciou na nova inflexão com que José Veríssimo comentou Últimos sonetos. Ironicamente, o tom crítico que acabou por conciliar as grandes diferenças que persistiam nas avaliações de Nestor Victor e José Veríssimo é o do elogio ao talento do “negro bom e sofrido”.

Da perspectiva histórico-crítica, ao longo dos primeiros quarenta anos deste século, Cruz e Sousa passou a ser incluído como representante legítimo de um movimento equivocado no Brasil, o Simbolismo. A crítica de sua obra, apenas descritiva na exterioridade, permanecia marginal ao comentário sobre as tragédias pessoais, a bondade e o que se considerava por vezes cultura refinada por vezes ignorância do negro. Ficava estigmatizada por elementos extra-literários, sem que se investigasse se e como a forma literária encarnava conteúdos pessoais, históricos e sociais. Nos julgamentos de valor,

dominava ora a apologia, ora a atribuição da pouca relevância do que se fixava como a poética nascida de uma subjetividade impar.

Os primeiros estudos sobre Cruz, embora exemplares das configurações e da metodologia de nossos intelectuais, têm alcance crítico consideravelmente reduzido se os avaliarmos segundo critérios atuais, também por razões histórico-literárias. Até os anos 20, os parnasianos estão no centro do palco e ocupam as tarefas da crítica da poesia; posteriormente, o modernismo se impõe como a questão candente e a discussão ganha contornos polêmicos. No processo, nosso passado literário parecia não dar continuadores nem nos estudos críticos. Mas na década de 40 o francês Roger Bastide, à procura de uma poesia afro-brasileira, redescobre o poeta, apontando seus temas e imagens e interpretando-o de maneira surpreendente para o quadro da época. Emblematicando nossa vida cultural, a atitude do estrangeiro interessado na cultura brasileira pôde chamar a atenção para aquele que era valorizado apenas por pequeno grupo de críticos simbolistas e espiritualistas. Bastide fez ver em Cruz o poeta negro que, brasileiro, forjara seu caminho estético em meio a determinações bastante concretas da vida brasileira e construíra obra originalíssima, de qualidade indiscutível, à altura dos grandes, europeus, Mallarmé e Stefan George.

“Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, de Bastide, também acabaram criando controvérsias sobre o significado da obra. Atento às particularidades da sociedade brasileira, o leitor estrangeiro problematizou o que constataria em Missal e Broquéis, a preferência obsessiva por imagens do branco, e interpretou a escolha do Simbolismo, por Cruz, como sua forma de ultrapassar a fronteira social a que os negros estavam sujeitos no Brasil. Sem limitar-se a essa questão, os quatro ensaios descrevem o movimento geral da obra, os núcleos de imagens que a movem e, no plano interpretativo, sugerem a tensão entre a “nostalgia do branco” e a “poesia noturna”, emanada da dinâmica específica de nossa vida cultural e social, tal como a vivenciara o poeta negro. Mas a “arianização” das imagens, apresentada no primeiro ensaio, acabou por se tornar o centro do debate, apesar de Bastide e dos três estudos seguintes. Na discussão crítica, que oscilava entre a aderência às idéias do francês ou a sua negação, os “Três estudos sobre Cruz e Sousa” (1960), de Massaud Moisés, constituíram-se como a resposta mais acabada a Bastide e às incursões sobre a liga entre literatura e sociedade, ao privilegiar a leitura das imagens do branco como convenções simbolistas.

Recentemente, a obra de Cruz e Sousa vem sendo retomada sob outros critérios e perspectivas metodológicas. Em “Sob o signo de Cam”, de Dialética da colonização, Alfredo Bosi discute o esforço contra-ideológico de certas páginas do poeta, analisando “Emparedado” como resposta às teorias deterministas e evolucionistas em voga nas elites de finais do século XIX. Também Davi Arrigucci Jr., em “A noite de Cruz e Sousa”, ensaio ainda não publicado, resgata-o para uma leitura moderna e revela, no que chama de “poética da exclusão”, os seus avanços em relação a procedimentos e temas da lírica brasileira do período.

Nessa apresentação muito rápida da crítica sobre Cruz e Sousa acaba por se evidenciar que a obra do poeta, embora nunca tenha sido de todo abandonada, ainda exige estudos, também num quadro que leve em conta seu destino crítico. É preciso não apenas analisar seus procedimentos técnico-literários - tarefa que de alguma maneira vem se cumprindo,

em estudos pontuais de estudiosos catarinenses e de acadêmicos -, ou resgatar obra dispersa e/ou documental - serviço sempre imprescindível neste país de memória curta. A obra exige também investigação das determinações históricas e estéticas de sua forma, trazendo-a para o presente não como mero documento do Simbolismo ou ainda como leitura de aficionado, mas como obra fecunda que deu inusitada expressão a dilemas pessoais e históricos.

O intento deste trabalho é contribuir para a interpretação da obra de Cruz, buscando ver como os elementos da vida social que atuam no interior da obra podem se revelar também na lírica e no que se convencionou tratar como poética do indizível. Reverberando sobre si mesmo, o sujeito lírico nasce do homem cujos pés e cuja história estão bem ao rés-do-chão. Na cifra da lírica simbólica e da subjetividade visionária que deseja o sublime e fala o nefasto, na violência emblemático-alegórica, no refinamento dos procedimentos, Cruz e Sousa leu e respondeu a seu tempo, a seus dilemas pessoais e a sua exclusão do mundo dos notáveis.

Para isso, diálogo com a vida e a obra de Cruz e Sousa e com as diferentes críticas que elas geraram, sobretudo porque da crítica, privada ou pública, ao homem e ao poeta, foi se criando a subjetividade lírica emparedada e enclausurada no anseio do ideal. Nesta leitura, que privilegia a lírica - e deixa a prosa a comentários marginais por compreendê-la como menor -, entendo que a poética cruziana, desde o início condoreiro até a realização acabada de seu singular simbolismo, está ancorada no real. A figuração da matéria da subjetividade lírica tem origem e se transformou no chão da história. Daí o diálogo necessário com modelos críticos e, sobretudo, com a interpretação que a crítica foi cristalizando a respeito do simbolismo e de Cruz e Sousa, definindo-lhe o perfil e a esfera de influência.

No primeiro capítulo, armada com a estratégia da leitura analítica dos procedimentos, detenho-me no poema “Flores da Lua” para investigar convenções e procedimentos caracteristicamente simbolistas e o sentido da tópica da morte na obra de Cruz. No trajeto da convenção simbolista para a experiência, a lírica cruziana ganha qualidade estética e seus fundamentos estão não apenas no domínio técnico-formal, mas na formalização dos antagonismos e contradições com que a subjetividade buscou entender dilemas pessoais cujas dimensões são histórico-sociais.

Por isso o segundo capítulo se abre com o quadro histórico-cultural que, presente em sombras na lírica de Cruz e pouco trabalhado em suas particularidades pela crítica, ilumina sua produção, em várias perspectivas. No projeto modernizante do país, nos decênios finais do século XIX, a figura do literato ganhava relevo relativo, desde que não desafiasse configurações e convicções da classe dominante. Não foi esse o caso de Cruz que, a partir da crítica dos notáveis a Missal e Broquéis, deu novo rumo à sua produção literária. Se a recepção à obra é elemento estruturante do sistema literário, também da perspectiva do autor, a negação às suas únicas obras publicadas em vida fez de Cruz o poeta isolado que, em imagens, trama à sua maneira a compreensão do isolamento. A exclusão de Cruz e Sousa do campo cultural legitimado pela sociedade dominante, movida a fatores que incluíam desde o início a cor da pele, no palco da vigência das teorias raciais e deterministas, a exclusão de sua poesia pela crítica oficial e pela força do mercado jornalístico, fundamental àquele momento da vida literária brasileira, acabaram

por determinar não apenas escolhas temáticas e imagéticas, mas, sobretudo, as respostas líricas do excluído: visionarismo e alucinação, representação do poeta e de seu lugar, rival da palavra divina e bode expiatório, espaços sublimes e mundos demoníacos.

No terceiro capítulo, investigo a figuração dos espaços demoníacos que, contrapartida dos espaços celestes, encenam um mundo às avessas: representação dos dilemas de uma psique, atormentada em pesadelos, e também dos dilemas de uma subjetividade que dá expressão a um mundo alienado e sinistro. A subjetividade sonha - e seus sonhos são a simbolização do que repõe, em chave de pesadelo, a representação do real. A crítica moderna de Cruz enfatiza a interpretação desses espaços demoníacos e, neste passo do trabalho, dialogo com Bastide e Davi Arrigucci Jr., procurando seguir e discutir o que o crítico francês apontara como o eixo temático mais importante da obra de Cruz: a poesia da noite. Nessa poesia, em que a deformação grotesca se torna centro construtivo das imagens, a fantasia cifra o real e aponta vínculos com a história biográfica e social, cujos componentes procuro deslindar.

Mas o real abre as fissuras do desejo e, numa espiral obsessiva, os anseios eróticos reafirmam a chave da impossibilidade que parece nuclear a lírica de Cruz. Tema do quarto capítulo, o erotismo - em sentido amplo - é investigado na temática e nos procedimentos, revelando, mais uma vez, o refinamento literário de Cruz e Sousa. Conhecedor das mais importantes tradições literárias, o poeta vale-se delas para a expressão de particularidades únicas. Sob o mote do desejo, um mundo sinistro vem à tona e reafirma anseio e impossibilidade. O olhar, preso à mulher ou ampliado no corpo da noite, deseja aniquilação e transgride interdições. Um estranho mundo profano e sagrado surge na lírica para dizer o abandono num mundo cujos deuses são homens. Nesse mundo lírico, a aspiração pelo impossível chama-se dissolução e morte.

No quinto capítulo, a partir da tópica da morte, retorno à discussão com a crítica sobre o poeta para contrapor-me à leitura cristã que marcou os estudos dos simbolistas e dos espiritualistas. A presença da tópica nos poemas escritos no período em que de fato a morte chegava e agravava a miséria faz reler a vida e a figuração dos infortúnios do poeta-pharmakós e do seu bando de eleitos. Nas orações profanas e blasfemas, o trajeto do poeta e dos que escolhe como seus companheiros de viagem ocupa o lugar central da cena lírica e dos antagonismos entre o sujeito e o mundo social.

No conjunto do trabalho, pretendi ir construindo o poeta que nasceu de minhas leituras de sua obra, de sua crítica e dos modelos que podem ser mobilizados na análise e na interpretação da poesia simbolista. Dado que a linguagem é sempre um campo de forças sociais, penso que a poética de Cruz pode ser compreendida em muitas direções diferentes e todas elas, por dentro de suas configurações, vão buscando responder ao que a própria obra coloca. Procurei ir dialogando com os textos e com o que a crítica foi valorizando, ou desvalorizando, deles, por entender que na produção de Cruz, gerada pela necessidade e pelo exercício da liberdade, há forças históricas formalizadas na subjetividade que emuncia sonhos do indizível e cifrados pesadelos.

Capítulo I

Entre o inefável e o infando

“Geburt und Grab,
Ein ewiges Meer,
Ein wechselnd Weben,
Ein glühend Leben.”*
Goethe

I. Luz e sombra: *Faróis*

Antes de partir para Sítio, na Serra da Mantiqueira, em busca de alguma melhoria para seu gravíssimo estado de saúde, Cruz e Sousa recebeu a visita do amigo Nestor Victor e lhe entregou os originais de três livros: o de prosa, *Evocações*, com o título definitivo, e os dois outros, de poemas, que mais tarde seriam publicados como *Faróis* e *Últimos sonetos*¹.

Editado apenas em 1900, dois anos após a morte de Cruz e Sousa, *Faróis* recebeu esse nome por sugestão do próprio poeta, que, assim, dialogava com o poema homônimo de Charles Baudelaire e evidenciava a admiração por aquele que fora uma de suas maiores influências literárias.

Em “*Les phares*”, pintores do passado e contemporâneos de Baudelaire, escolhidos pela mirada do poeta, tornam-se expressão viva do “*ardent sanglot que roule d’âge en âge*”, “*cri répété par mille sentinelles*”. Rubens, Da Vinci, Rembrandt, Michelângelo, Puget, Watteau, Goya, Delacroix lançam os *Te Deum* da humanidade. Sob o olhar visionário do sujeito lírico, as obras figuram gritos e abismos humanos que clamam por superação - “*un appel de chasseurs perdus dans les grands bois!*” - e, morrendo aos pés da eternidade, encontram apenas a perpetuação da miséria humana. Anseio de ideal e, sempre, queda, movimentos daquele a quem, nas palavras de Auerbach, resta dar representação ao “horror tremendo”, à “qualidade vã das tentativas de atordoar-se e evadir-se”. Preso pela “mordaça do horror”, o artista luta para obter sua criação absoluta, mas ela permanece como o signo

*GOETHE, *Faust. In: Dramatische Dichtungen*. Verlag C. H. Beck München, 1986, p. 24. Em tradução literal: “Nascimento e sepultura,/ Um eterno mar,/ Um movimento sucessivo,/ Uma vida ardente”.

¹ Cf.: MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Américas, 1961, p. 173.

infernais da superação não conquistada², como se pode ler em:

“*Car c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité
Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité!*”³.

Sob a forte impressão dessas imagens, que o guiavam a pensar a arte como espaço da representação dos abismos, da dor e do horror, e também espaço de um reino desejável - de insolúvel ascese -, Cruz e Sousa seguia sua trajetória própria. Dores e horrores, ele os conhecia bem, principalmente desde os últimos anos no Encantado onde, enfrentando a luta diária pela existência, vagava da estação da Estrada de Ferro Central do Brasil, em sua função de arquivista, para a casa suburbana, definitivamente perdidas as ilusões de cumprir o prognóstico que a si mesmo vaticinara, ainda menino, de tornar-se grande homem⁴. Já vivenciara a recusa crítica às obras *Missal* e *Broquéis*, mesmo que no estreito cenáculo simbolista do Rio se acirrasse o culto à sua pessoa⁵.

De forma bastante peculiar ao cenário cultural desses primeiros tempos de República brasileira, repetia-se a marginalidade que, nas ruas de Paris - espécie de capital do mundo -, marcara os malditos nas décadas de 70 e 80⁶. Aqui, porém, tratava-se de maldição bastante mais direta que, atacando ou ignorando a escolha estética, envolvia não apenas certas concepções dominantes sobre o que deveria ser a literatura brasileira do período, mas também a cor da pele, a pobreza sem *glamour* e a tuberculose.

Miséria e tragédia pessoais iam se acumulando no percurso da vida de Cruz: em março de 1896, a esposa Gavita enlouquece por 6 meses; em agosto morre seu pai, o pedreiro Guilherme, a quem Cruz não conseguiu velar, tão distante estava de Desterro. De março de

² AUERBACH, E. “*Les fleurs du mal* de Baudelaire e il sublime”. In: *Da Montaigne a Proust. Ricerche sulla storia della cultura francese*. Milão: Garzanti, 1973, pp. 220 e 221, tradução minha.

³ BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. (última quadra de “*Les Phares*”). In: *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1975, p. 14. Em tradução literal: Pois verdadeiramente, Senhor, o melhor testemunho/ que podemos dar de nossa dignidade/ é este ardente soluço que erra de era em era/ e vem morrer aos pés de vossa eternidade.

⁴ Cf.: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, p. 18.

⁵ Dados biográficos, aqui apenas esboçados, têm sido intensamente trabalhados pela crítica. Os episódios mencionados glosam livremente a obra de Magalhães Jr., já citada, e o texto de Andrade Muricy (“Presença do Simbolismo”). In: COUTINHO, A. (dir.) *A literatura no Brasil*. Rio: São José [1959], vol. III, tomo I, pp. 123 a 226). Voltaremos à questão no Capítulo II.

⁶ Cf.: LETHÈVE, Jacques. *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*. Paris: Armand Colin (1959).

1896 a março de 1898, entrega-se febrilmente ao trabalho e aos esforços por continuar sua produção literária, guiado pela certeza - de que tantos outros poetas em diferentes épocas parecem compartilhar - de que a literatura, meio de expressão em estados inquietos, ensina a viver e a morrer e de que talvez a aflição se dissolva no canto⁷.

E, para voltarmos a *Faróis*, a leitura dos 49 poemas revela, quase de imediato, que as influências do poeta francês, visíveis em recorrências lexicais e imagens, tornam-se, antes, **matrizes** para a reinterpretação de Cruz, cuja obra não cai na vala comum dos imitadores. No conjunto, desigual é bem verdade, podem-se encontrar poemas de estranha beleza.

Entre os que mais chamam a atenção estão aqueles marcados por procedimentos de deformação, como “Pandemonium” ou “Olhos do sonho”, ou por imagens em cadeia associativa, como “Pressago”, com traços expressionistas, cubistas e surrealistas que só serão plenamente desenvolvidos em nosso Modernismo⁸. Mesmo assim, porém, o leitor contemporâneo se vê presa de uma atmosfera a que sua sensibilidade se habitua mal, dadas as marcas, nessas obras, do **universo literário** do Simbolismo que, no caso brasileiro, ficou à margem de uma recepção mais ampla.

Em outros poemas nos damos conta de quanto Cruz e Sousa aderiu às **convenções** do Simbolismo, com profuso emprego de imagens pouco evocativas, de tal modo haviam se cristalizado no cânon particular dos poetas desse *cénacle* internacionalizado, e de artificios técnicos que se tornaram lei geral do movimento. É o caso, por exemplo, da pletora temática e imagética dos lírios, caveiras e regiões gélidas, amadas mortas e apodrecidas, ou dos artificios virtuosísticos com a massa sonora dos signos, tal como se pratica em “Alda” ou na famosa quadra de “Violões que choram”.

Em outros ainda, como em “Réquiem do Sol” ou “Enclausurada”, o teor escultórico das imagens e certo gosto classicizante aliado à “poesia das idéias” lembram-nos como a trajetória de Cruz estava marcada pela liga parnasiano-simbolista, inclusive por sua

⁷ Cito livremente Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*. Trad: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva (poemas). 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991, p. 40.

⁸ Em “A noite de Cruz e Sousa”, Davi Arrigucci Jr. analisa “Olhos do sonho” e interpreta a poética de Cruz e Sousa demonstrando que ela “prepara e antecipa os temas e linguagem de vasto setor de nossa lírica moderna” (Manuscrito inédito). Voltaremos ao ensaio no Capítulo III.

preferência pela revisitação do soneto.

É justamente um desses sonetos que chama a atenção por sua rara e evocativa beleza.

2. As flores inefáveis

Flores da Lua

“Brancuras imortais da Lua Nova,
frios de nostalgia e sonolência...
Sonhos brancos da Lua e viva essência
dos fantasmas noctívagos da Cova.

Da noite a tarda e taciturna trova
soluça, numa trêmula dormência...
Na mais branda, mais leve florescência
tudo em Visões e Imagens se renova.

Mistérios virginais dormem no Espaço,
dormem o sono das profundas seivas,
monótono, infinito, estranho e lasso...

E das Origens da luxúria forte
abrem nos astros, nas sidéreas leivas
flores amargas do palor da Morte”⁹.

Desde a primeira leitura reconhecemos no poema vínculos com diferentes cânones. Nos quatorze versos decassílabos e em sua estrutura fixa identificamos a forte tradição parnasiana, que atuou decisivamente no final do século no Brasil e permaneceu dominante até o Modernismo de 22. A regularidade métrica, a busca da palavra rara e da sintaxe requintada, com leves anástrofes (versos 5 e 6; 13 e 14), evidenciam o paciente trabalho artesanal com a forma e o domínio da técnica do verso. Por outro lado, o elaborado emprego das aliterações e das assonâncias, na busca de associações entre poesia e música, as conjunções de concreto e abstrato e as misturas sensoriais das sinestésias, a expressão indireta da subjetividade por via de imagens que evocam significações plurívocas, a atmosfera noturna e onírica propícia às visões enigmáticas, a dissolução da referência, o ataque à clareza do sentido - todos esses são apenas os traços mais visíveis do que se

⁹ In: SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa*. Org.: Andrade Muricy. Rio: Aguilar, 1961, pp. 113 e 114. Salvo indicação, as próximas citações terão como base esta edição.

reconhece facilmente como **convenções** simbolistas.

Fortemente unidos, os cânones parnasiano e simbolista se mostram em “Flores da Lua” bem como em toda a obra de Cruz e Sousa. O fenômeno, aliás, não é específico a este poeta, tampouco apenas ao Simbolismo brasileiro¹⁰. A obra de Mallarmé realiza a síntese que resultou do amálgama entre certa concepção do trabalho com a forma, na esteira da reação anti-romântica dos parnasianos franceses, e poesia da pura sugestão.

No caso brasileiro, desde o final da década de 70, tornara-se decisiva a superação do romantismo epigonal, com as armas da contenção do sentimentalismo e do artesanato da forma. A partir de meados da década de 80, a esses se sobrepunha o ideal da escultura poética do parnasianismo, com sua negação, ao menos aparente, da subjetividade e da História, que passavam ao largo da oficina de versos. O provinciano poeta de Desterro atravessara essas revoluções poéticas e em seu próprio trabalho experimentara os versos condoreiros, as experiências com a poesia da Idéia Nova até, num complexo trânsito, dominar a fôrma do soneto para tramar, na poesia evocativa do Simbolismo, uma bizarra ourivesaria, como se pode ler na magia de “Flores da Lua”.

“Flores da Lua” chama a atenção pelo estranho halo que emite, misto de luz e sombra, de suavidade e susto, de *charm* e *riddle*¹¹. Na fruição sonora, lança-nos ao encantamento quase hipnótico das acumulações, em um movimento diluente de tons em surdina que contribuem para o apagamento da referência, com imagens se somando em enumerações:

“Brancuras imortais da Lua Nova,
frios de nostalgia e sonolência...
Sonhos brancos da Lua (...).

¹⁰ Como se sabe, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, publicaram em *Le Parnasse Contemporain*, revista que congregava os poetas parnasianos. Além disso, na crítica já clássica sobre os poetas do fim do século, é costumeiro distinguir-se aqueles que trabalham na direção do “lavor” parnasiano daqueles que visam à derrocada dos princípios formais do verso tradicional. Tal discussão pode ser encontrada, entre outros, em: RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*; FRIEDRICH, Hugo, *op. cit.*; BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Cada crítico se vale de uma terminologia para tratar da questão que envolve, junto a aspectos técnico-formais, diferentes concepções de poesia e de sua relação com a vida objetiva. Utilizo aqui apenas uma distinção técnico-formal.

¹¹ Para Northrop Frye, os dois princípios do *melos* e da *ópsis* na lírica podem ser nomeados como *charm*, fundado na encantação hipnótica por meio do ritmo e do som, e *riddle*, isto é, a liga da sensação e da reflexão que, por via de uma experiência sensorial, estimula a atividade mental de decifração, evidente no processo de acumulação das imagens. Cf.: “Crítica Retórica: Teoria dos gêneros”. In: *Anatomia da crítica*. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, principalmente pp. 266 a 277.

Quando a consciência amortece, porém, desperta bruscamente pela força contrastante da quebra rítmica, no *enjambement*, e da sonoridade aberta, que se enlaça à imagem aterradora da morte e seus fantasmas:

“(...)e viva essência
dos fantasmas noctívagos da Cova”.

Nos procedimentos do primeiro quarteto dominam tensões: dos sons nasais (em “brancuras”, “sonolência”, “Sonhos”, “brancos” e “essência”) ao som aberto (“fantasmas”, “noctívagos”, “Cova”); das imagens sidéreas e diluentes do mundo do alto (a Lua) à abrupta associação com um mundo subterrâneo e sinistro (a Cova). E, em sua totalidade, o soneto, em sua inteireza de objeto sógnico deliberadamente composto sob o padrão da iniciativa lírica, constrói-se com a saturação desse procedimento. O acalanto noturno e dissolvente ao final traz o despertar com a soturna figura da Morte, nomeada apenas na última palavra do poema.

Na sombria luminosidade que emana do conjunto, o leitor pode desejar entregar-se apenas ao prazer do encanto, ou buscar, sem furtar-se ao *charm*, decifrar o enigma das imagens tão fortemente cerradas sobre si mesmas e cuja tensão se resolve no engendramento do signo MORTE.

3. Simbolismo e sentido: a configuração da letra

Se buscamos a significação em “Flores da Lua”, logo nos damos conta de que o poema se desfaz ao ser descrito em seu sentido literal, e também essa é marca de sua modernidade. Se a paráfrase nunca dá conta do fenômeno literário, constituindo-se, antes, em trabalho descritivo preliminar, o Simbolismo leva-a ao impasse. Buscar o sentido do poema exige investigar o sentido da **letra**, penetrar a estrutura da obra e sua configuração verbal. Não por acaso, muitas das teorias contemporâneas da poesia nascem a partir dos experimentos poéticos de final do século XIX e início do XX.

Acompanhando Northrop Frye, podemos dizer que no poema simbolista as palavras não são meramente **signos**, remetendo a algo externo ao verbal, mas **motivos**, ligando-se de maneira centrípeta ao que está estruturado na obra e no conjunto de outros motivos literários, num movimento que, ostensivo, volta as costas não apenas para o mundo da

mimese objetiva mas também para a própria audiência¹². Palavras-motivos constituem-se como universo próprio, uma construção hipotética, cujo sentido primeiro pode ser interpretado como a atitude irônica de não dizer o mundo, mas **fazer o poema**.

Assim, as estranhas imagens que vão se acumulando em “Flores da Lua” a princípio não apontam para nada fora delas mesmas; antes, entregam-se umas às outras e, nessa trama, sugerem ou evocam o estado de espírito que enforma o poema e objetiva a emoção lírica. Recusando a explícita nomeação e o *cri de coeur*, o poeta simbolista afasta-se do discurso “da tribo”, da analogia direta entre imagem e aquilo que ela mimetiza, da expressão direta da emoção. Prefere compor, com o refinamento das formas convencionais como o soneto, a estrutura verbal em que as palavras ecoam outras palavras, e não se visa à referência. A unidade do poema consistirá, então, na unidade do **estado de ânimo** de uma subjetividade que não se mostra a não ser na escolha dos símbolos.

O **sentido da obra** simbolista ocupou largamente a crítica, e muitos estudos já clássicos insistiram nos aspectos da interpretação dessa poesia enigmática construída, nos diversos autores, com tão diferentes recursos de linguagem, procedimentos, temas. Na revisão das principais linhas de força dessa crítica, Anna Balakian reafirma a diversidade dos poetas enfeixados sob o rótulo “simbolista” e alerta para o fato de ela também ocorrer nos estudos sobre o movimento¹³. Para Balakian, Edmund Wilson no clássico *The Axel's Castle* (1931) conclui ter sido o Simbolismo uma ampla aliança espiritual, modelarmente representada no personagem Axel, de Villiers de L'Isle-Adam, cujos traços determinantes são o recolhimento no mundo interior e o estilo críptico da comunicação. No mesmo caminho estão Kenneth Cornell, em *The symbolist movement* (1951), e Paul Valéry, para quem dos simbolistas se pode dizer que “a Estética os dividia, a Ética os unia”¹⁴.

Anna Balakian, porém, interessa-se por buscar traços e técnicas literárias que permitem discernir valores literários e *ars poetica* do Simbolismo, e, nesse sentido, seu trabalho articula-se ao de M. C. Bowra, *The heritage of Symbolism* (1943). Assim, menos

¹² Cf.: FRYE, N. “Crítica ética: Teoria dos símbolos”. In: *op. cit.*, pp. 81 a 84 principalmente.

¹³ BALAKIAN, A. *O simbolismo*. Trad.: José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985, principalmente “Introdução”.

¹⁴ “Existência do Simbolismo”. In: *Varietades*. Trad: Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 68.

que acentuar a atitude esotérica da arte simbolista, espécie de mística verbal, por vezes excessivamente enfatizada em seu transcendentalismo, ou seu gesto histórico de negação, Balakian, mesmo reconhecendo a heterogeneidade de procedimentos dos vários poetas, identificará o estilo simbolista na presença de três constantes: a ambigüidade da comunicação indireta; a associação com a música; e o que ela nomeia - buscando deixar claro o problemático conceito - de “espírito decadente”.

Fundamental para nós, neste passo, é reter a importância do que ela chama de “comunicação indireta”, ou seja, a exteriorização unilateral de um estado de espírito, sem exposição direta das emoções do poeta. Trata-se do procedimento do **correlato objetivo**¹⁵: o mundo liricamente objetivo é instrumento para a “expressão” ou a “provocação” de um estado da subjetividade irreduzível a conceitos lógicos. Para Balakian, que retoma o texto de Baudelaire, “*Le poème du Haschich*”, “o estímulo afeta os sentidos, os sentidos afetam a mente; o resultado é linguagem produzida por uma vigilância super-racional da mente”. Articulado a esse procedimento, a concepção do poeta como vidente ou visionário poderia ser compreendida não mais segundo o código romântico, isto é, como aspiração ao infinito, mas como a própria descoberta do único nível vital da experiência, a que permite a arquitetura das *féeries*¹⁶. O caminho, reaberto por Baudelaire, será fundamental para Rimbaud e para a estética simbolista.

∞A compreensão de que o trabalho com a estrutura verbal do poema radicalizou-se na lírica moderna é uma constante na crítica¹⁷. Parece inequívoco também que nessa questão são determinantes os nomes de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, guias da poesia do século XX. E as experiências do Simbolismo, em toda a sua diversidade e desigualdade estética, importam hoje não somente em função das determinações históricas que produziram a recusa a qualquer utilitarismo da arte, justamente num tempo em que os literatos e os

¹⁵ O conceito foi proposto por T. S. Eliot em seu ensaio sobre “Hamlet”. Cf. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1949, pp. 141 a 146.

¹⁶ Cf.: BALAKIAN, A., *op. cit.*, pp. 37 e seguintes.

¹⁷ Em *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich, sem se preocupar especificamente com o movimento simbolista, insiste no fato de a linguagem poética moderna constituir-se como experimento que cria sua própria significação, afastando-se da mimese mais objetivada. Como na pintura, que se reduz a seus próprios instrumentos de traço, forma, cor, a poesia moderna realiza a si mesma como linguagem. Cf.: *op. cit.*, p. 87.

artistas deixaram de ocupar função significativa na condução da sociedade¹⁸. Junto a isso, ou, ainda melhor, dando forma a esse conteúdo objetivo, procedimentos e concepções que definem a *ars poetica* dos simbolistas podem ser a chave para enfrentar os enigmas de suas significações tão intrincadas, sem reduzi-los aos encantamentos hipnóticos da musicalidade virtuosística ou aos descaminhos de certa interpretação transcendentalista. Trabalhá-los não significa, porém, que os conteúdos históricos neles encarnados estarão esquecidos.

4. Um movimento da razão e embriaguez poéticas

Um poema como “Flores da Lua” exige certo **ritual de leitura** que obriga a relativo afastamento de nossos hábitos contemporâneos da fruição do poema, tais como o gosto pelo torneio coloquial e pela força simbólica das imagens que brotam do cotidiano. Também exige investigar a formalização dos conteúdos em determinados procedimentos para nos darmos conta da história literária do texto e de como suas significações internas iluminam a história de um momento e de um poeta.

A liga parnasiano-simbolista, primeiro plano da tensão em “Flores da lua”, realiza-se desde a escolha do soneto. A forma ordenada e contida serve à expressão do transbordamento alucinatorio, anunciado no título. No estreito mundo da razão utilitária, em que as alucinações já não cabem, o poeta volta as costas a ele e anuncia visionariamente suas flores irrealis.

A visão das “flores” aproxima o poeta do louco, do profeta e do sábio, mas o afasta do místico. Diferentemente deste, que lê a natureza como signo da realidade transcendente, o poeta faz da linguagem a **única** realidade do poema, aquela que transfigura realidades, social, histórica e psíquica, em imagem poética que não quer pagar nenhum preço à plausibilidade.

Mas “Flores da lua” parece prestar-se a uma espécie de glosa poética do **movimento da razão**. Assim, desenha-se analogicamente um processo de conhecimento: uma cena

¹⁸ Cf.: HAUSER, Arnold. *História social de la literatura y el arte*. 5ª ed. Trad.: A. Tovar e F. P. Varas-Reyes, Madrid: Guadarrama, 1969, tomo III, cap. IX (pp. 11 a 269); CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio: O Cruzeiro (s/d), Parte IX, vol. VI. Alguns críticos do Simbolismo seguem como tema de seus estudos a atitude poética da rejeição ao mundo histórico (cf.: MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1947).

paralisada posta à luz dos olhos da subjetividade (primeiro quarteto, com frases nominais) recebe um lento sopro de ação (segundo quarteto, com os verbos “soluça” e “renova”), para aquietar-se, no passo seguinte, no processo do adormecimento (primeiro terceto, com a repetição do verbo “dormem”) e, então, repentinamente, gerar ação mais ativa e enérgica (segundo terceto, com o verbo “abrem”).

O tradicional soneto, “um pensamento de ouro num cárcere de aço”¹⁹, é tratado aqui com a liberdade que a expressão subjetiva exige dele: nada da chave de ouro e, em vez disso, uma marcha tensa da quietude inicial ao engendramento do signo da dissolução. Numa espécie de *mýthos* miniaturizado (da cena paralisada do primeiro quarteto para as ações de “soluçar” e “renovar”, que geram “dormir” e “abrir”), as imagens acumulam-se e se movem para se imobilizarem no instante em que “flores amargas do palor da Morte” se mostram. A dialética do soneto presta-se a um canto enigmático.

Nesse canto, a subjetividade encena o quadro da contemplação objetivada, em estilo elevado: o nobre decassílabo, predominantemente heróico, o vocábulo culto. No entanto, as insistentes reticências nas estrofes 1, 2 e 3 e as maiúsculas em “Lua Nova”, “Lua”, “Cova”, “Visões e Imagens”, “Espaço”, “Origens” e “Morte” apontam para um discurso que, marcando a **emotividade**, depara com a sublimidade de dizer o indizível, de dar forma literal a uma visão elevada, antecipada no título: o surgimento da vida, o seu desabrochar no espaço lunar.

Como sabemos, a **visão** relaciona-se a formas de conhecimento que, aqui, estão sideradas à concepção do poeta alucinado (do grego *álon*, com o significado provável de “estar fora de si”, que, no latim *alucinare*, passa a significar “dormir em pé”, “sonhar”, “variar”²⁰ e, desse ponto de vista, conecta-se com o sentido de “aluado”, aquele que está sob o império da luz lunar). Apesar da analogia ousada, que não pretende incorrer em falsas etimologias entre alucinação e aluar, no poema o *topos* da lua se associa à subjetividade “aluada” de quem emana a visão. Na obra de Cruz essa analogia será constante, como se

¹⁹ BILAC, Olavo, e PASSOS, Guimarães. *Tratado de versificação*. 9ª ed. Rio: Francisco Alves, 1949, p. 182.

²⁰ Cf.: MAGNE, Augusto. *Dicionário etimológico da língua latina*. Rio: INL/MEC, 1952; ERNOUT, A., e MEILLET, A. *Dictionnaire etymologique de la langue latine*. 4ª ed. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1959.

pode ver pelo número de poemas dedicados à lua inspiradora, companheira de caminhada do sujeito lírico em sua demanda visionária e em suas revelações²¹.

Assim, desde o título temos o vínculo com as tradições simbolistas e sua preferência pela imagem da lua, muitas vezes associada à esterilidade, à aridez e aos espaços inatingíveis - num processo de canonização em que o símbolo plurívoco, à força de repetir-se, fixa-se no que Anna Balakian, em *O simbolismo*, nomeia “demônio da alegoria”.

De qualquer modo, se o símbolo da lua se torna motivo recorrente no simbolismo, a especificidade de sua significação dependerá da força expressiva que alcança em cada mitopoética particular. Em Laforgue e sua *Litanies de la Lune*, a versão paródica da poesia visionária fica evidenciada em versos como os de “*Complainte de la lune en province*”:

“Ah! la belle pleine Lune
Grosse comme une fortune!”²²

Já em Gérard de Nerval, o mundo lunar aparecerá indiretamente nos símbolos de Ísis, da mulher, do sonho e da loucura - imaginação malsã em que se insinua o misterioso domínio do duplo.

Entendendo a lua como arquétipo, no sentido que, em *Anatomia da crítica*, Northrop Frye atribui ao termo, isto é, como imagens e temas que povoam o mundo das construções hipotéticas formadoras do universo literário, ele se associa, em “Flores da Lua”, a um mundo mítico, não afetado pelos cânones da plausibilidade, espécie de contrapartida demonizada do simbolismo solar e apolíneo²³. A contrapelo da imagem do conhecimento direto, o halo de luz e reflexo que emana da lua permite ao sujeito uma visão oblíqua que lhe favorece a expressão de um conhecimento indireto e duplo. Propícia à percepção do ciclo da

²¹ Se pensarmos apenas nas obras *Broquéis* e *Faróis*, num total de 103 poemas, temos 34 em que a lua é motivo ou tema. Em *Últimos sonetos* é bem menos significativa a presença dessa imagem. Além disso, a partir de *Faróis*, dominam na poesia de Cruz a cor negra e o caminho noturno iluminado pela lua. Roger Bastide aponta o fato estilístico e o interpreta como tensão entre as “heranças ancestrais” do negro e a “aristocratização de sua sensibilidade” (cf.: BASTIDE, “II - A poesia noturna de Cruz e Sousa”, de *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1943, pp. 96 a 102). Voltaremos ao tema nos Capítulos II e III.

²² LAFORGUE, Jules. *Litanias da lua* (ed. bilingüe). Trad. e org. Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989, p. 50.

²³ Por imagens míticas entendem-se aquelas que não estão afetadas “pelos cânones da adaptação plausível à experiência comum”. As “demoníacas” figuram um mundo “que o desejo rejeita completamente”, por oposição às “apocalípticas”, que apresentam “as categorias da realidade com as formas do desejo humano”, “em seu plano mais alto”. Serão utilizadas em todo este trabalho na acepção que lhes confere N. Frye. (Cf.: *op. cit.*, pp. 138, 148 e 142.)

vida, a lua é também signo da morte, quando na fase nova, e da ressurreição - de tempo vivo, portanto, que permite a compreensão da morte como uma modalidade da existência. Nesse sentido, não é casual que, nos vários cultos a ela dedicados, surja como o próprio lugar **da passagem** da vida à morte, em estreita ligação com os espaços subterrâneos e ctônicos²⁴.

As “flores da lua”, de Cruz e Sousa, são a visão da subjetividade que, por via da iluminação indireta, tem acesso a um conhecimento entusiasmado, embriagado, daquele que, sem dormir, percorre o caminho da noite e se deixa tomar pelo invisível.

5. Sob o império da morte

No primeiro quarteto, com frases nominais em parataxe, a cena enunciada pelas imagens neutraliza o fluxo do tempo e inibe a ação. Deste ponto de vista, já estamos no império em que a vida se paralisou.

Nesses versos, pintura da morte no plano simbólico, desenha-se um estranho quadro, quase sem concreção. Além da ausência dos verbos, a utilização de plurais indefinidos (“brancuras”, “frios”, “sonhos”), dos substantivos abstratos, também em posição de adjetivos, associados à atmosfera noturna e fantástica da contemplação, criam um insólito rabisco em que se percebem qualidades visuais (as “brancuras”), sensações táteis (“frios”), ligadas, porém, não apenas a estados corporais (“de sonolência”) mas emocionais (“de nostalgia”), processos psíquicos tornados visíveis (“sonhos brancos”) e a incorporeidade da “essência” e dos “fantasmas” fazendo-se signos.

Em meio ao quadro visionário, ressaltam os signos da “Lua Nova” e da “Cova”, aproximados pelas rimas que, tradicionais na forma de soneto, criam forte mescla imagética, no padrão do estilo elevado, unindo alto e baixo, espaço celeste e espaço subterrâneo.

Nas “correlações objetivas”, ou no “discurso indireto” das imagens desse primeiro

²⁴ Sem reduzir as possibilidades interpretativas deste poema ao simbolismo convencional nos diversos mitos, vale lembrar que a Lua é símbolo importante em diversas tradições místicas e religiosas, remontando provavelmente a uma origem comum associada ao culto da fertilidade. Cf.: CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Trad.: Vera da Costa Silva e outros. Rio: José Olympio, 1988.

quarteto, a subjetividade enuncia a cena em que, paradoxalmente, as tensões se dissolvem e tornam a surgir. Assim, se a imagem das “brancuras”, que supõe a ausência do prisma de luz, associa-se inicialmente a “imortais”, para fora das contingências do tempo, liga-se também, logo a seguir, à da “Lua Nova”, que carrega para dentro da imagem a dimensão do ciclo e da temporalidade. Também aqui o jogo simbólico é intrincado: a Lua Nova é representação da morte temporária e, justamente por isso, da morte como modalidade do ciclo da existência. No olhar do sujeito se apresenta a cena lírica da contemplação da morte e da vida, inextricavelmente atadas.

Na estrutura paralelística que se arma, formada pelo jogo combinatório da parataxe, as tensões se tornam ainda mais complexas, seja porque trazem aproximações sensoriais e psíquicas, seja porque mesclam indissolúvelmente subjetividade e objetividade: as “brancuras” da Lua e os “frios” e “nostalgias” da *anima*.

O processo é quase de saturação, com termos que se repetem e motivos que se amalgamam uns aos outros

| | | |
|------------------------------|---|---|
| Brancuras (da Lua) | - | sonhos brancos (da lua) |
| objetividade (v. 1) | | atribuição de vida anímica ao objeto (v. 3) |
| Lua Nova (v. 1) | - | Lua (v. 3) |
| (frios) de sonolência (v. 2) | - | sonhos (da Lua) (v. 3) |
| sensação tátil | | personificação da lua |
| e anímica do objeto (v. 2) | | |
| | | construção da mistura de causa e efeito |
| | | e de sujeito e objeto, |

na mescla, sempre em tom sublime, do eu ao outro. O eu, que não se mostra a não ser na escolha da linguagem, dá expressão a um estado de ânimo cujo centro é a imagem da Lua Nova e a sensação de nostalgia nela projetada. Sem que se estabeleça nenhuma relação de causalidade explícita, sons e sonhos trazem as saudades da incógnita pátria distante, nessa inusitada melancolia, e o despertar para o mais ambíguo: a “viva essência dos fantasmas noctívagos”. Plurívoca e irônica em alto grau²⁵, a imagem dá corporeidade lingüística ao que não tem corpo (a “essência”) e, assim, vida simbólica ao que só existe na morte (os “fantasmas”).

E na forte sensorialidade da quadra, com a profusão de imagens que se enlaçam umas

²⁵ Emprego “ironia” no sentido amplo da figura que aponta as incongruências do sentido. (Cf.: FRYE, N., *op. cit.*, p. 46.)

às outras, são as trevas da noite **sem iluminação** que provocam a percepção do poeta. Trata-se de um mundo de mensagens cifradas em que a subjetividade inverte as associações entre sonho/despertar. A poesia, assim, enuncia uma realidade que, não sendo visível, não se quer descrever, mas circunscrever. A consciência expandida do poeta, num estado de ânimo arrebatado pela melancolia, figura um espetáculo da vida e tem acesso às misteriosas e invisíveis forças da natureza: a Lua Nova, que não se pode ver; as brancuras, que aniquilam os contrastes visuais; a cor dos sonhos. Chega, então, à representação da morte, encarnada na essência viva dos fantasmas.

Nesse movimento, que não paga nenhum preço à plausibilidade, o poeta, retirado do mundo da experiência, entrega-se às forças invisíveis da natureza para conhecer a morte, antípoda do desejo humano. No centro do quarteto (verso 3), à imagem de “Sonhos” - universo narrativo que dá voz aos desejos - segue-se a “viva essência dos fantasmas”. Na tensão, o passo rítmico se crispa, com o *enjambement* que altera o padrão anterior da seqüência de imagens verso a verso.

Enigma, mas também encantação, canto de sereia. Nos decassílabos heróicos, as sibilantes e as vogais nasais, em dominância, adormecem a consciência, mas os desdobramentos subtônicos criam descontinuidades e rupturas.

“Brancuras imortais da Lua Nova,
 (2) 6 (8) 10
frios de nostalgia e sonolência...
 (1)* 6 10
 Sonhos brancos da Lua e viva essência
 (3) 6 (8) 10
 dos fantasmas noctivagos da Cova”.

* a diérese, quase forçada, prolonga o som “I” e cria efeito de dissonância com as nasais

Nesses acentos secundários, as assonâncias carregam similaridades semânticas, em associações entre lua, nostalgia e reavivamento do que está distante:

brancuras/ Lua
 frios/ nostalgia/ viva /noctivagos.

E o torneio das vogais, numa melodia bastante variada de tons em surdina nos três primeiros versos

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|----|---|---|---|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| | U | | | | AI | | | | Ó |
| I | | | | | I | | | | E |
| | | Ã | | | U | | I | | E, |

quase neutraliza o contraste abrupto das vogais abertas do quarto: *mm*

| | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|----|
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 |
| | A | | | | Í | | | | Ó |

Talvez se possa dizer que a sinistra figura da morte satura as imagens do primeiro quarteto. E a camada rítmico-sonora da quadra que, a princípio, amortece o impacto da visão terrível, acaba por incorporá-la.

6. O tempo se move

A visão, possibilidade de obter o conhecimento entusiasmado num instante que supera o reino da noite escura, traz a perspectiva do contato cultural entre poeta e natureza, expresso poeticamente não apenas nas correspondências sensoriais, as canônicas sinestésias do simbolismo, mas também no amálgama sujeito/objeto, alto/baixo, concreto/abstrato.

O culto, momento de contemplação, avança em ritual. À imobilidade e às similaridades que aproximavam sensações diversas, por força das frases nominais e da estrutura paratática do primeiro quarteto, segue-se o mundo da ação e do processo que cria diferenças. A noite progride - e a percepção do eterno evolui na vivência do instante único e mágico.

É assim que o segundo quarteto marca-se não apenas pela presença da **ação verbal**, mas pela forte alteração do procedimento que organiza a sintaxe do poema. Das parataxes nominais, que davam expressão a um caleidoscópio de imagens e sensações, passa-se agora a um longo enunciado, em ritmo oracular, próprio dos enigmas, dada a força de descontinuidade trazida pelo *enjambement* que alonga o decassílabo:

| | | | | |
|--|--|---|---|----|
| | 2 | 4 | 6 | 10 |
| | “Da <u>no</u> ite a <u>tar</u> da e <u>taciturna</u> <u>tro</u> va | | | |
| | soluça [...] | | | |

Além disso, a sonoridade se concentra ainda mais, com aliterações flagrantes

“Da noite a tarda e taciturna trova”,

criando, na materialidade dos signos, o melodioso efeito musical tão a gosto da tradição simbolista. A música da noite, a que tem acesso o sujeito lírico, é vertida no plano sonoro

como cantilena repetitiva, redundante, saturadora. Da predominância da *ópsis* à do *mélos*, do primeiro para o segundo quarteto, as representações sensoriais se alteram e se aprofundam, rumo à figuração do incognoscível.

Nos versos 5 e 6, a “trova” domina a percepção do eu. Quem *via*, agora *ouve* aquela que alia invenção, letra e música e é uma das formas originais e ancestrais da lírica, num tempo em que o erudito e o popular não haviam se cindido. Não se pode definir se o canto é entoado pela noite ou por ela inspirado, dada a ambigüidade trazida pela anástrofe e pela polissemia da expressão “da noite” (relação atributiva ou relação de assunto). De qualquer forma, porém, esse canto triste e mudo - duas das acepções do termo “taciturno” - e lento parece simbolizar o reino mágico da poesia plena. O tema da contemplação visionária da noite insinua também o tema metapoético.

A noite avança, muito lentamente, e traz a encantação das recorrências sonoras - tão exemplarmente expressas nas aliterações das linguodentais T/D. Dessa quietação mágica, porém, despontam a riqueza e a variedade da melodia vocálica, na alternância de fechadas e abertas:

“Da noite a tarda e taciturna trova
 OI Á U Ó
 soluça (...)”
 U

Na atmosfera carregada do poema, tudo semelha ganhar corpo e alma - e as imagens voltam a remeter-se umas às outras, em conjuntos cerrados em que sonolência e sonho são a via para a visão alucinada:

| | |
|--------------------------|---------------------------|
| a Lua Nova (1° quarteto) | a noite (2° Q) |
| nostalgia (1° Q) | a trova taciturna (2° Q). |

Assim, a trova “soluça”; deixa-se ouvir ou soar, muda ou tristemente (ela é “taciturna”), trazendo o ritmo sussurrado e recorrente, expresso nas aliterações e no alongamento do *enjambement*, e a rarefação da referência, na saturação dos elementos ligados ao dormir e ao sonhar. De fato, a trova da noite carrega em si o estado de “dormência” que remete à “sonolência” da primeira quadra, no eco sonoro-semântico da rima.

A presença do verbo, portanto, não faz avançar a ação no sentido progressivo, mas

institui o retorno a um tempo cíclico; da sonolência ao sonho, deste à dormência, trêmula, da trova. O tempo mágico, lento, regressivo, convida ao sussurro e ao sonho. Atenuadas as percepções diurnas, solares, apolíneas, tudo se amortece nas trevas de uma noite regida pela Lua Nova. E é desse amortecimento que nasce o novo, ou é dele que nasce a nova percepção:

“Na mais branda, mais leve florescência
tudo em Visões e Imagens se renova”.

As rimas finais criam constelações semânticas (“Lua Nova”: “Cova”: “trova”: “renova”) em que morte e vida, alto e baixo, unem-se para dar surgimento a novas percepções. Neste reino de morte cíclica, vida, verbo e música renascem, branda e lentamente, da própria morte simbólica - seja ela da consciência, que se entrega ao estado de sonolência e entusiasmo, seja da própria natureza, toda imersa em trevas. Movidas pela música noturna e pelo halo lunar, abrem-se novas formas de apreensão, associadas à Visão, assim mesmo maiusculizada, às Imagens, fusão de abstrato e de concreto - síntese, portanto, do que se anunciara antes, na primeira quadra, e das próprias concepções da poética simbolista que aqui se deixa ver em imagens e procedimentos. Avança, também, no signo da **flor em processo**: a “florescência”, termo que faz ecoar “sonolências”, “dormências” e “essência”.

O vocábulo “florescência” - que frequentemente retorna em muitos textos de Cruz e Sousa - liga-se aqui a seqüências de imagens que apontavam a renovação, no sentido de **criar o novo** ou **transfigurar a aparência inicial**. Articula-se também ao processo de atualizar neste signo a visão sugerida desde o título do poema. E atua de forma dúbia como imagem em que o primeiro sentido, de florir/florescer, captar o instante do florescimento, ata-se a um segundo, de desenvolver-se algo novo. Enigmática, a imagem da “florescência”, portanto, amalgama motivos do poema, sensação e pensamento, visão física e aura espiritual.

No brando mover-se de um tempo mágico, tudo semelha congelar-se no presente eterno em que signos trazem as marcas de sua ligação com a atmosfera de uma experiência

cultural, sempre reiterada no Simbolismo²⁶. E, de fato, a experiência de contemplar e nomear a renovação das imagens da noite, no momento da “mais branda, mais leve florescência”, vem siderada por imagens de “nostalgias”, “sonhos”, “frios”, e todas sinalizam a expressão poética de um tempo anterior à história ou dela suspenso. Rememorado, ou melhor, figurado como recordação na poesia, esse tempo é símbolo de algo definitivamente perdido para a razão moderna: a prodigiosa natureza anímica, que se abre ao poeta visionário. Por mais distante que o poeta saiba estar desse *locus*, “Flores da Lua” quer apoderar-se dos vestígios dessa aura e dar-lhes expressão em surdina.

Nessa direção, Cruz e Sousa aproxima-se organicamente de Baudelaire, cujas “*correspondances*” podem significar “uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise” e que é possível “somente na esfera do culto”²⁷. E nos estilhaços da experiência cultural pode-se ler a busca pelos vestígios do que já não há, e encontrar, em meio às trevas, a percepção do *ad plures ire*, o outro nome da morte, que resgata a dimensão histórica dessa perda e da nostalgia.

7. A pastoral sidérea

Nos dois tercetos, acompanhando o esquema rímico, os ecos se alteram criando novas sonoridades e novo padrão que, diferentemente dos quartetos, não segue a tradição das rimas do soneto clássico²⁸.

Renova-se aqui o próprio movimento dos sons, não apenas nas rimas finais, mas na abertura vocálica que se torna padrão dominante até o verso 14. Os sons abertos e orais em:

²⁶ A concepção de que a realidade pode ser percebida literal ou espiritualmente remonta às tradições dos mistérios gregos, retomadas no platonismo; muitos séculos mais tarde, no XIX, sintetizadas por Swedenborg, ficam em voga. As concepções de Swedenborg foram fundamentais para o Simbolismo e, desde “*Correspondances*”, de Baudelaire, constituíram credo comum a esses poetas: toda visão, física e natural, teria sua penumbra de reconhecimento espiritual, mas a correspondência das duas esferas de realidade só se daria por meio de símbolos - fenômenos com significação dupla (terrena e espiritual).

²⁷ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras Escolhidas), vol. III, p. 132.

²⁸ Cf.: BILAC, O., e PASSOS, G., *op. cit.*, pp. 169 a 179.

“Mistérios virginais dormem no Espaço,
 (2) 6 (7) 10
dormem o sono das profundas seivas,
 (1) 4 8 10
 monótono, infinito, estranho e lasso...
 (2) 6 (8) 10

E das Origens da luxúria forte
 4 8 10
abrem nos astros, nas sidéreas leivas
 (1) 4 8 10
 flores amargas do palor da Morte”
 (1) 4 8 10

ênfaticam também a mudança de padrão rítmico que, da cadência solene do heróico, evolui para o melodioso sáfico, com suas ondulações mais constantes.

Assim, a **renovação** anunciada no verso 8 torna-se estrutural e se enuncia em imagens diferenciadas. Trata-se agora de dar corpo figurativo ao inefável: o mundo dos mistérios intocados, a aura do culto que se apodera daqueles que ousam olhar o invisível. Estamos diante de ecos do orfismo, seja como ícone da poesia dos mistérios, seja como referência ao músico e profeta que, ao som de seu canto, encanta todos, seja ainda como o do herói que encarna em seu *mýthos* o ritual da morte simbólica.

A subjetividade expressa o mundo velado a que tem acesso pela poética da **alucinação** e, na estrutura do soneto, reaparecem os signos do “sono” e do “dormir”, atribuídos também ao próprio mundo dos “mistérios”. Numa espécie de abstração das imagens chega-se da “Lua” e suas “brancuras” à carnadura signica do termo “mistérios”. Sem concretude e indefinido no plural, é cercado por verbos, adjetivos e substantivos que dão forma à inação:

“Mistérios virginais *dormem* (...)
dormem o sono (...)
 monótono, *infinito*, estranho e *lasso*...”.

Na imagem dos mistérios intocados (“virginais”), suspensos para a atividade diurna (“dormem”), na lentidão só possível ao eterno (sono “monótono”, “infinito”), algo, porém, ecoa como tensão. No centro da imagem que não se move, na visão dos mistérios, surge na longa enumeração de adjetivos²⁹ a presença da virtualidade da vida. O adjetivo “lasso”, que

²⁹ Procedimento, aliás, constante em Cruz e Sousa e nem sempre capaz de garantir qualidade estética a seus versos que, por conta da automatização de certas técnicas, soa a versalhada. Não é, evidentemente, o caso aqui, em que a enumeração cria jogos de similaridade rítmica e sonora, dando encarnação ao conteúdo.

suspende a frase, significa “cansado”, “fatigado”, e também “dissoluto”, associando-se assim ao que gera vida, com conotações eróticas e sexuais.

No espaço do atemporal e do infinito, o sono e o dormir ligam-se às forças desprendidas pelo cosmos na geração da vida. Nesse sentido, a palavra “seiva”, conectada ao espaço sideral da noite e do sono mágicos (“o sono das profundas seivas”), ganha fundamental importância poética. A “seiva” nos remete ao mundo dos líquidos seminais e vitais, ao mundo da força e da energia e, também, ao mundo dos organismos vegetais. No espaço sidéreo descortina-se, como símbolo do abstrato “mistérios”, um **campo** gerador no signo da seiva.

O mundo vegetal da seiva lançado na imagem dos campos do céu cria inusitado eco com a tradição do bucolismo e se revela, no soneto simbolista, uma inesperada elegia pastoral, em que não há flautas, mas trovas; não há alegria, mas nostalgia; não há dia, sol ou luz, mas noite, lua e trevas. Como sabemos, a tradição da pastoral articula-se a valores atribuídos ao campo e, em sombra, à cidade, em imagens e atitudes literárias das mais variadas. No desenvolvimento histórico dessa forma, surge o idílio, pequeno quadro do campo em que se aprende a morrer - o trabalho levado a bom termo pode trazer ao homem a possibilidade de esperar a morte com o senso do dever cumprido³⁰. Mas em “Flores da Lua” o campo sidéreo desaloja as canônicas oposições entre campo/cidade e atitudes emocionais a eles ligadas e instala um terceiro termo, em síntese: a pastoral lunar.

A imagem do campo, no limite das tradições judaico-cristãs, tem como arquétipo o Jardim do Éden, espaço de inocência, anterior ao conhecimento e à queda, fortemente associados à percepção do limite e da sexualidade. Em “Flores da Lua”, porém, a imagem vegetal, apenas entrevista em “seivas”, nasce articulada ao conhecimento visionário e à energia do desejo, inclusive estritamente sexual (em “lasso”), no plano cósmico. Esse estranho campo, na metonímia de “seiva”, é espaço, poeticamente construído, de refúgio simbólico. Nele, o poeta escapa do tumulto prosaico da vida urbana e das próprias

³⁰ Cf.: ARRIGUCCI, Jr., Davi. “A convidada imaginária”. In: *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 262 a 264; WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad.: Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, caps. 1, 2 e 3.

convenções literárias da objetividade, do sentimentalismo e do bucolismo que, a olhares mais atentos, não deixava enganar com seu véu alegórico e ideológico. Pensemos naquele fim de século no Brasil, principalmente para um poeta como Cruz que conhecia as agruras dos espaços menos cosmopolitas - destruidoras de quaisquer visões romantizadas do campo³¹ - e as misérias da vida urbana.

O bucolismo, enquanto sonho localizado e idealizado de uma vida que ainda mantivesse conexões com a esfera do culto, é aqui transfigurado num idílio alucinado, construído com os motivos da terra e do céu amarrados desde o início (em “*Flores da Lua*”), para por fim insinuarem a concreção seminal da visão de um reino sombrio.

“Seivas” ecoará em “leivas”, e o quadro do campo sidéreo e noturno abre-se para as imagens da fecundação:

“E das Origens da luxúria forte
abrem nos astros, nas sidéreas leivas
flores amargas do palor da Morte”.

Alto e baixo se reúnem na enumeração paralelística de “astros” e “leivas”, ainda que se explicita que esse torrão de terra é figuração visionária (em “*sidéreas leivas*”). E algo novo surge “*das Origens da luxúria forte*”. Na sintaxe dúbia, em função da duplicação do “de”, a força vital vem do viço vegetal: como se sabe, em seu primeiro sentido a palavra “luxúria” significa exuberância das plantas - e daí advêm as conotações ligadas à sexualidade humana.

Cria-se um enredamento sonoro e metafórico entre seivas/luxúrias/leivas, apontando para a percepção de um quadro primordial: o da fecundação noturna que reúne terra e céu, sob a luminosidade escondida da Lua Nova. Se nessa mítica pastoral sidérea, a convenção do gênero aparece transfigurada, igualmente fala de **um outro**. Na pastoral, faz presença forte a alegoria. Contemplando a vida que germina em astros, surgem as “flores amargas do palor da Morte”.

No verso final, ponto culminante da alucinação poética, as tensões se reapresentam.

³¹ Cruz não escapou às convenções bucólicas do romantismo epigonal nem se furtou às experiências dos “cromos” da vida natural. Sua experiência histórica e poética, porém, logo o tirou dos caminhos já trilhados e da mera reprodução ideológica das belezas tropicais. Cf., entre outros, “Nos campos” ou “Campesinas” (in: SOUSA, J. da Cruz e, *op. cit.*, pp. 274 a 275 e 280 a 284).

Na sonoridade, sons vocálicos graves se correspondem:

f l o r e s - p a l o r

e sons abertos associam-se às contraposições de imagens:

flores, mas amargas, palor, mas de Morte.

Além disso, as “flores amargas”, na sinestesia de uso tradicional no simbolismo, ampliam as significações. O signo “amargo” significa o sabor acre, mas conota o penoso, triste, doloroso. O amargor das flores que se abrem é também germinação da tristeza e da melancolia, entrevistas tanto na noite (1º e 2º quartetos) quanto na projeção das emoções de uma subjetividade que se mostra apenas na escolha do correlato objetivo e integra seus motivos literários.

Nesse verso final, em que objetividade e subjetividade, por um lado, e aspectos sensoriais e psicológicos, por outro, mesclam-se sob o travo do tormento, o quadro visual se abre para figurar o conhecimento inexorável. No centro da vida, no seu vicejar originário, brota a contaminação com a morte. As flores, que do ponto de vista sonoro se associam ao palor, carregam para si semanticamente a presença da tristeza e da dor, em “amargas”. Na ambígua sintaxe, com a duplicação do “de” (“Flores amargas *do* palor *da* Morte”), as “flores amargas” trazem consigo também a força vital da morte e a germinação de sua palidez e, nesse sentido, criam-se nexos metafóricos entre “Origens” e “Morte”, entre “luxúria” e “Morte” ou, em outros termos, entre pulsões de vida e de morte.

Toda vida, no momento mesmo do seu desabrochar, está contaminada com a palidez da morte - essa força primeira. Dessa perspectiva, mais do que compreender a morte como um ciclo da vida, a que fortemente se associava a imagem da Lua Nova, a morte triunfaria sobre toda forma de vida.

O sombrio conhecimento trazido pela alucinação poética do sujeito constrói o quadro idílico da pastoral sidérea para obter, na alegoria de flores que se abrem já amargas, a sabedoria de que a vida traz em si os germens de sua destruição. Transformando convenções, este soneto visionário nega-se à construção seja das imagens da experiência, seja das da inocência - características da pastoral - para dar forma ao êxtase da **visão** do mundo imaginativo, numa imitação às **avessas** do espetáculo da vida. Nessa *mimese*, desfila

a soberana morte.

Na inusitada pastoral - produzida numa era histórica que grava os tempos do fim da pastoral, se por isso entendermos a descrença no entusiasmo romântico pela natureza e na identidade entre natureza e razão³² -, a subjetividade lírica colhe, nos astros, a lição do triunfo da morte.

Dialogando com Baudelaire e aprendendo as lições de seu mestre, Cruz colhe as flores da Lua, nesse jardim macabro da escuridão. Flores do mal, também: no jardim da poesia, em tom sublime e elevado, a demoníaca imagem se instala nos campos sidéreos. No centro do inefável, o infando se faz signo.

8. A morte

“Tudo o que vive nasce do que é morto”³³. À espera de seus carrascos, Sócrates ensina Fédon que a morte permite avançar no caminho ascensional da sabedoria e traz a certeza da reunião mítica das almas.

Muitos séculos e histórias mais tarde, os decadistas, que se vêem como os “supercivilizados dos sentidos”, invertem a lição socrática da perspectiva apocalíptica e, sentindo o peso do fracasso de todas as utopias, consideram o tempo não mais como criativo e produtivo, mas como princípio que tudo devora, corrompe e socava.

Se, desde meados do século XIX, certa tradição do romance trama isso à sua maneira e cada vez mais se isola do grande público desejoso de amortecer sua consciência³⁴, a poesia fecha-se em copas e faz da morte um de seus símbolos mais recorrentes. Na lírica de Baudelaire, as imagens horrendas do que não se quer mirar podem ser entendidas também como ataque à redução das possibilidades de os conteúdos do passado individual e coletivo se integrarem à memória dos homens modernos, e à resistência de constatar que os implacáveis segundos que regem o ritmo da produção condenam ao aniquilamento

³² Cf.: HAUSER, A. *op. cit.*, vol. III, p. 219.

³³ PLATÃO, “Fédon”. In: *Diálogos. Fédon. Sofista. Político*. Trad: Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Rio, Porto Alegre, São Paulo: Globo, 1961, vol. II. p.107.

³⁴ Cf.: HAUSER, A., *op. cit.*, Parte IX, cap. 2 e 4, pp. 77 a 130 e 200 a 269; e LUKACS, G. “Rapport sur le roman”. In: *Écrits de Moscou*. Paris: Ed. Sociales, 1974, pp. 63 a 140.

inexorável³⁵. Com isso a poesia paga o preço de se tornar cada vez mais avessa à sensibilidade do público, que a considera ininteligível. Os simbolistas, em que a atitude se torna programa ético-poético, renunciam ao “sufrágio do número”³⁶ e respondem à esquiva do público leitor com “o gesto irônico de afastar-se do mundo da feira com todos os seus sons confusos e sentidos imprecisos”³⁷. “Nunca a Torre de marfim pareceu tão alta”, diz Valéry ao referir-se ao Simbolismo³⁸.

A mística da palavra torna-se resposta à padronização, facilitação e oficialização do gosto promovidas pela força incontestável do mercado da arte e afirma a consciência de que a vida espiritual independente retirou-se em definitivo da balbúrdia histórica que, ainda sob as luzes do progresso, semeia a morte. E essa intrusa, como a chamará Maeterlinck, move-se permanentemente e cifra, em sua onipresença, a cota zero da vida.

Se o *topos* da morte acompanha a literatura desde a sua mais remota origem, aquela em que os gêneros mal se distinguem (não será o epigrama, essa inscrição tumular, a primeira narrativa e a primeira inscrição de uma voz coletiva que grava o que foi?³⁹), as significações que foi acumulando ao longo da história das tradições literárias sinalizam como pode ser concebida, expressa e enfrentada a “intrusa”, a “loba que devora os sonhos/faminta, absconsa, imponderada, cega!” (de “Ironia de lágrimas”, de *Últimos sonetos*).

O *topos* da morte, tratado ou da perspectiva da imitação da experiência humana ou da mítica apocalíptica na era clássica, na literatura romântica recupera tradições e, transformando-as, ganha o viés da atração pelo macabro e pelo funéreo. Com Edgar Allan Poe, a transformação de motivos tradicionais configurará novas significações ao *topos*, seja vinculando morte e erotismo numa perspectiva grotesca (em contos como “Berenice” ou “A queda da casa de Usher”), seja tratando-a como a convidada indesejada mas vitoriosa (em “A máscara da morte rubra”). Dessa água beberá Baudelaire que em *Les fleurs du mal* a tornará eixo básico, símbolo escatológico da inutilidade humana, desde o poema introdutório à obra, na cifra de uma leitura do mundo burguês para quem sua própria morte

³⁵ Cf.: BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas de Baudelaire”. In: *op. cit.*, pp. 103 a 105 e 124 a 126.

³⁶ Palavras de Paul Valéry, em “Existência do Simbolismo”. In: *op. cit.*, p. 66.

³⁷ FRYE, N., *op. cit.*, pp. 65 e 66.

³⁸ “Existência do Simbolismo”. In: *op. cit.*, p. 76.

³⁹ Cf.: HEGEL, *Estética*. Trad: Álvaro Ribeiro Lisboa: Guimarães, s/d, vol. VII, p. 125.

parece ser a única novidade capaz de chocar:

“(...)
*Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons
 Descend, fleuve invisible, avec des sourds plaintes*” (“*Au lecteur*”)⁴⁰.

Contra a morte real e contra a morte simbólica, e sem certeza nenhuma da vitória, Baudelaire trama a arte de **formalizar** a destruição, a voragem do tédio, a angústia do ideal, para finalmente enfrentá-la, no convite à viagem - síntese impossível entre *spleen* e *idéal*:

“*O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre!
 Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!
 Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
 Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons!
 Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte!
 Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
 Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
 Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau*”⁴¹.

Nos anos finisseculares, a freqüentação do tema da morte será uma das rotas da viagem literária que deseja superar a consciência histórica do irremediavelmente perdido e do tédio do tempo presente. Na “dinâmica do desespero”, na “luta do homem contra o vazio, ao visualizar o poder da morte sobre a consciência”, os refúgios se encontram “no sonho e na fé nesta ilusão absurda que é a vida” e, é claro, na “dedicação ao trabalho artístico”, uma vez que ser poeta supõe “estar mais altamente consciente da crise espiritual em que estamos submergidos e expressar todas as coisas à luz dessa verdade única”⁴². No entanto, assim como técnicas e procedimentos simbolistas roçam o perigo de trivializar-se em convenção, também o tema da morte pode estar domesticado à força de repetir-se.

Em Cruz e Sousa, a morte se insinua desde *Broquéis*, cercada do viés “decadente”, resultado, este, do profundo sentimento de mal-estar da cultura e, principalmente, aqui nos trópicos, da falida promessa de paz social a que as instituições da Abolição e da República já haviam dado suas reais cores ideológicas. Cruz e Sousa seguia, à sua maneira, a atração

⁴⁰ In: *Les fleurs du mal*, cit., p. 5. Em tradução literal: E, quando respiramos, a Morte em nossos pulmões/ Desce, rio invisível, com queixas surdas.

⁴¹ “*Le voyage*”, quadra final. In: *op. cit.*, p. 134. Em tradução literal: Ô Morte! velha comandante, está na hora! Levantemos âncora!// Este lugar nos entedia, ô Morte! Para frente!// Se o céu e o mar estão negros como tinta,/ Nossos corações, que tu conheces, estão cheios de raios!// Verte-nos teu veneno para que ele nos reconforte!// Queremos, tanto este fogo queima-nos o cérebro,/ Mergulhar no fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?!/ No fundo do Desconhecido para encontrar o novo.

⁴² BALAKIAN, A., *op. cit.*, pp. 126 e 127.

pelos sentimentos do *gouffre* e do ideal, essas duas facetas do espírito decadente, o que contrariava também as convicções da crítica, de forte teor nacionalista e edificante. Diante dessa crítica, para quem os novíssimos tempos da República exigiam a radical alteração da dependência, política e cultural, dos centros europeus⁴³, Cruz e os “decadistas”, como eram chamados, mesmo se reconhecidamente talentosos não mereceriam muitos aplausos.

Mas o “decadentismo” de Cruz se, por um lado, indiciava a resposta rebelde à falsa positividade, por outro, não se realizava com a força de grande poesia. Entre a influência de Baudelaire e dos decadistas franceses e o que Antonio Candido chama de “fecundação criadora da dependência”⁴⁴, havia, apenas iniciado, um trajeto a seguir.

Em *Broquéis*, o motivo da morte se repete quase à exaustão e sua suposta virulência corre o risco de se esvaziar em convenção. No poema de abertura, surge com força, articulado à profissão-de-fé na arte simbolista como vitória possível contra o tédio e a morte:

“(...)
Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,
nos turbilhões quiméricos do Sonho,
passe, cantando, ante o perfil medonho
e o tropel cabalístico da Morte...” (“Antífona”).

Em outros, o sujeito lírico, expressando seus anseios de superação, seus anseios de ideal, hesita diante da presença tenebrosa da inutilidade do esforço:

“(...)
No entanto, ó Sonho branco de quermesse!
Nessa alegria em que tu vais, parece
que vais infantilmente *amortalhado*” (“Sonho branco”, grifo meu).

Ainda há os poemas em que a influência de Baudelaire é evidente, mesmo com resultados

⁴³ Em que pesem as diferenças, os três grandes críticos do período - Araripe Jr., Sílvio Romero e José Veríssimo - compreendem de maneira semelhante a função da literatura no Brasil da recém-República. Sobre José Veríssimo, cf.: BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*; sobre Sílvio Romero, cf.: CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*; sobre a crítica do período, cf.: VENTURA, Roberto. *Estilo tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. 1870-1914*.

⁴⁴ “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 152.

poéticos ainda precários, na articulação entre morte e desejo sexual⁴⁵.

A morte comparece também como o sinal do triunfo, a “desejada” daquele que, expulso da glória ansiada, figura-a como emblema da vitória sobre a contingência. É o caso de “Noiva da agonia” e, principalmente, de *Post mortem*:

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

Quando as níveas Estrelas invioláveis,
doce velário que um luar derrama,
nas clareiras azuis ilimitáveis
clamarem tudo o que o teu Verso clama.

Já terás para os bátratos descido,
nos cilícios da Morte revestido,
pés e faces e mãos e olhos gelados...

Mas os teus Sonhos e Visões e Poemas
pelo alto ficarão de eras supremas
nos relevos do Sol eternizados!” (de *Broquéis*).

À parte o desejo de representar o triunfo sobre a contingência, porém, é evidente no poema o travo da má poesia. Os ecos do belo “Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo, glosado na estrutura paralelística dos dois primeiros quartetos sem a força das imagens originais, o artificialismo da linguagem procurada, na sintaxe com deliberadas anástrofes e sínquises, a poesia de “idéias”, o previsível desenvolvimento silogístico do soneto, muito mais parnasiano que simbolista apesar dos truques das maiúsculas - tudo isso dimensiona como ainda está descarnado o tema da morte.

Trabalhada na intenção de formalizar o horror e o reverso do desejo humano (“nos cilícios da Morte revestido/ pés e faces e mãos e olhos gelados”) e facilmente transformada em dócil contrapartida simbólica do reconhecimento histórico que não houve e da eternidade da arte de tradição simbolista (“Mas os teus Sonhos e Visões e Poemas/ pelo alto ficarão de eras supremas/ nos relevos do Sol eternizados!”), a tirânica morte parece domesticada pela mera repetição da convenção.

⁴⁵ No capítulo IV se tratará do erotismo. Apenas lembre-se aqui que em “Beleza Morta”, de *Broquéis*, o tema da carniça surge sem a grandeza do horror poético que caracteriza o *carpe diem* às avessas de “La charogne” e não é mais que eco fastidioso e longínquo desse importante poema de Baudelaire.

9 . No Encantado

Mas a convenção vai se tornando presença obsedante nos poemas escritos depois de *Broquéis*, de tal modo que o *topos* tanto se cristaliza como repetição dos motivos decadentistas quanto, pouco a pouco, vai permitindo ver a transfiguração lírica da experiência de Cruz.

Entre 1893 e 1898, anos da publicação de *Broquéis* e da morte de Cruz e Sousa, o poeta se enclausurava. Do Café Londres, no centro do Rio, ao recanto suburbano, lera e escutara muitas chacotas contra sua poética que, por certo, também indiciavam o rancor contra o negro empedernido que mantinha um olhar de superioridade inaceitável, tanto mais que não correspondia a nenhum atributo mensurável em moeda ou fama. Talvez se adulasse os notáveis, o negro pobre não fosse alvo de tantos pastiches dos seus procedimentos típicos, como a fixação em certas palavras raras ou as constantes enumerações de adjetivos. Nos pastiches também se evidenciava, porém, a perspectiva de quem os escrevia; a nota racista deixava à mostra o olhar ideologizado do branco das classes dominantes sobre os que deveriam ater-se à sua condição bárbara.

Em 1893, ano em que a agitação política poderia ter inspirado fortes páginas literárias, não é casual que nossos intelectuais da vida mundana dirigissem suas forças contra alvos menos perigosos. Glosando Araripe Jr., diríamos que, afinal, a vida alegre não era de todo incompatível com a atividade da artilharia. Entre rugidos de leões e panteras, no jardim zoológico das lutas da alta política, os polemistas do lado de cá da rua do Ouvidor preferiam ataques à fauna menos selvagem⁴⁶.

Comparando dois deles, fica evidente que, se há um tom comum, o que os marca são as diferenças. No ano da Revolta da Armada, Emílio de Menezes, um dos mais temidos *habitués* de bares e confeitarias do eixo cultural das ruas do Rio, atacará Bernardino da Costa Lopes, àquela altura o mais renomado poeta do grupo dos “Novos”, apesar de sua

⁴⁶ ARARIPE JR. “Movimento literário de 1893”. In: *Obra crítica de Araripe Jr.*. Ed. dirigida por Afrânio Coutinho. Rio: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1963, vol. III, p. 107 (originalmente publicado em *A Semana*, como “Retrospecto literário do ano de 1893”). As palavras do crítico: “Os habitantes do Rio de Janeiro, principalmente os *habitués* da rua do Ouvidor, convenceram-se de que a vida alegre não é de todo incompatível com a artilharia. Questão de adaptação (...) Decorridas algumas semanas não só belicosas como melancólicas, todos se tinham habituado aos esgares da revolta, da mesma maneira que nos jardins zoológicos nos habituamos aos rugidos dos leões e das panteras”.

poesia não se caracterizar estritamente como “decadentista”. Dos “cromos” da vida rural para os aristocráticos castelos com suas princesas e pajens, os versos de B. Lopes criariam influências e chacotas. Contra o autor, Emílio anonimamente desfechou a injúria cujo alvo era denunciar o componente artificioso do aristocratismo do pé-de-chinelo B. Lopes, admirado apenas pelo mundo dos de baixo. Na grosseria em finos decassílabos, classes baixas, sardinhas, lundus, arrotos, rabos e gozos se combinam harmoniosamente para compor a superioridade do olhar que desdenha os que, vindos das camadas não-aristocráticas da população, ousem atribuir-se sofisticacões não nascidas do berço:

“Empertigado malandrim pachola,
De polainas, monóculo e bombachas,
Mandou pôr nas botinas meia sola
E abandonou de vez Porto das Caixas.

Tem registradas na caraminhola
Marcas de pontapés e de bolachas;
Faz versos; nos lundus, ao som da viola
É o conde Monsarás das classes baixas.

De Sinhá-flor na rabadilha, ansioso,
De focinho no ar e ereto o rabo,
Tem estesias de cachorro gozo[sic].

Come sardinha e dois vinténs de nabo;
Bufa num quebra-queixo pavoroso
E arrota petisqueiras de nababo”⁴⁷.

Mas em 3 de dezembro de 1893 publicava-se, na seção “A pedidos” da *Gazeta de Notícias*, um soneto de autoria anônima em que o ataque era construído de maneira mais elaborada já que se apropriava das marcas do autor a que visava:

“Flava, bizarra, álaque e cintilante,
Na Epopéia de rufos e tambores,
Surge a manhã dos místicos vapores
Do Levante irial, purpurejante...

Gargalha o sol, - o Deus enamorante,
Cristais brunindo e rútilos fulgores
Na comunhão dos rubros esplendores,
N’ África rude, bárbara, distante.

E vinha então, torcicolosamente,
Numa dança macabra e [sic] turba ardente
De pretinhos a rir, trajando tanga...

⁴⁷ *Apud*: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, p.110.

Festa convulsa, exata d'Alegria,
 Fandangos, Bonzos, - tudo enfim havia;
 Missais, Broquéis, Pipocas, Bugigangas...⁴⁸

Parodiando as maiúsculas, os plurais, a acumulação de adjetivos, as palavras raras e recorrentes, as reticências, o Simbolismo se torna na sátira mero cacoete de um autor esquisito. E, atacando o estilo, o pastiche o identifica a Cruz e Sousa e mira com ferocidade a ousadia do negro atrevido. O excesso verbal da paródia condena, sem hesitar, o requinte de quem só teria uma fonte de experiências: sua ligação com a “turba ardente/ de pretinhos a rir, trajando tanga”. Os *Missais* e *Broquéis* são no máximo quinquilharias que, afinal, lembram os gestos de bugio⁴⁹.

Enquanto soa a artilharia da crítica bem-pensante e anônima (atribui-se a sátira a Coelho Neto ou Emílio de Menezes), Cruz e Sousa vai arrumando a vida sob bases que, bem pouco romanescas, mostram-se mais trivialmente seguras: em novembro de 1893 casa-se com Gavita e, em dezembro, é nomeado praticante de arquivista da Estrada de Ferro Central do Brasil, desistindo da mal sucedida carreira jornalística. Emprego modestíssimo que lhe permitiu, porém, arrumar casa numa das ruas centrais do Rio.

Não é difícil imaginar a condição de vida no centro do Rio neste momento, área em que se viam barracos e se multiplicavam pensões e restaurantes baratos, num cenário em que já não era possível esconder a insalubridade, a carestia, o desemprego, a miséria. Na Capital se concentrava também o olhar para a necessidade de modernização que, em poucos anos, dado o preço abusivo dos aluguéis, expulsaria os pobres e que, no início da década de 90, demoliria velhas casas e caçaria mendigos. Haussmann em breve teria versão nacional, na figura de Pereira Passos e sua reforma. Mas desde os primeiros tempos da República vigorava no Rio de Janeiro a vitória de um certo modelo de cosmopolitismo, em que, entre tantos outros fatos, o pequeno funcionalismo, o maior mercado de mão-de-obra do Rio, vivia num estado miserável, com salários que lhe permitiam apenas não morrer de fome⁵⁰.

⁴⁸ *Apud*: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, p. 114.

⁴⁹ A palavra “bugiganga” significa tanto quinquilharia como bugiaria.

⁵⁰ Cf.: SEVCENKO, Nicolau. “A inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*” In: *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 25 a 78.

Em um ano, Cruz passa de praticante a arquivista, com um ordenado de 250\$000 mensais, o que mal lhe garante alugar a casa no Encantado - subúrbio que se formara em torno das estações da Estrada de Ferro⁵¹. Passa, também, do jovem poeta esperançoso ao homem que vê ruírem seus projetos de criar a *Revista dos Novos* - órgão que divulgaria o trabalho dos simbolistas -, uma vez que a imprensa carioca estava quase totalmente dominada por naturalistas e parnasianos e o grupo não dispunha de capital para tanto. Além disso, em sua comezinha luta pela sobrevivência, de 1894 a 1896, aumentam os filhos, Raul e Guilherme, Renato a caminho, Gavita exige cuidados, pois a loucura se manifesta, a vida encarece enormemente e Cruz está, agora, longe da figura elegante e exótica que tanto irritava a burguesia de Desterro e os intelectuais do Rio. Ao vê-lo na Rua do Ouvidor com um fraque puído e desbotado, de cor quase indefinível, José do Patrocínio comentara:

“Vejam! E ainda dizem que este rapaz é uma esperança da Pátria!”⁵²

Segregado, Cruz se enclausurava no quarto - e via solidificar-se, sem incluí-lo, o mundo literário que, em 1897, encontrava seu emblema na fundação da Academia Brasileira de Letras. Afastado do *grand monde* local pela rotina na Central do Brasil e pela peregrinação quase diária às redações sem achar espaço de publicação, retornava a casa onde passava a escrever sobre sua exclusão, na chave da poética do indizível, e sobre seu ódio. Ali guardava os sintomas da doença cujos efeitos já sentia e sobre a qual só deu pistas aos amigos em dezembro de 1897, ao entregar a Nestor Victor a série de três sonetos escritos em 12 de outubro, espécie de despedida e de “Pacto de almas”, como os nomeou.

De dezembro de 1897 a março de 1898, o caminho não tinha mais volta e a penúria o agoniava tanto quanto a morte⁵³. Em janeiro de 1898, noticia-se a gravidade do estado de saúde de Cruz e Sousa em *Gazeta da Tarde*; em “Palestra”, de Artur Azevedo, seção de *O País*, lança-se a idéia de uma subscrição. Informa-se também que o Dr. Bianor de Mendonça, diretor da Seção Técnica da Central, mandara abonar as faltas do arquivista, em especial atenção ao poeta (!).

⁵¹ Cf.: GERSON, Brasil. *História das ruas do Rio de Janeiro*. Rio: Souza, 1954, pp. 341 e 342.

⁵² *Apud*: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, p. 137.

⁵³ Cf. carta de Cruz e Sousa a Nestor Victor em 27 de dezembro de 1897: “Não sei se estará chegando realmente o meu fim - mas hoje pela manhã tive uma síncope tão longa que supus ser a morte (...). Mas o pior, meu velho, é que estou numa indigência horrível, sem vintém para remédios, para leite, para nada, para nada!” *In*: SOUSA, Cruz e. *Cartas*. Organização, Introdução e Notas de Zahidé Lupinacci Muzart. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 1993, p. 46.

A seriedade das boas ações humanitárias dava o tom aos comentários sobre Cruz e Sousa. As subscrições aumentavam e os grandes nomes literários e jornalísticos da época se dispunham a colaborar. Viam agora “a penúria”, sua companheira inseparável; viam agora como Cruz fora “um condenado deste meio mercantil e indiferente”. E o dinheiro crescia na medida do prestígio do poeta: 540\$000.

Na luta contra a morte, já em Sítio, outra persistia, porém:

“17 de março de 1898. Meu caro Nestor. Cheguei sem novidades a 16 deste, por 7 e meia da manhã desse dia. Fiquei cansadíssimo da viagem. Nada tenho de importante a dizer-te. Os remédios, tomo-os regularmente. *Preciso com muita urgência de dinheiro*. Isto aqui é muito agradável. Depois, mandarei dizer tudo. *Não te esqueças do dinheiro*. Lembranças de Gavita. Teu, Cruz e Sousa”⁵⁴.

Conta Magalhães Jr. que, morto em 19 de março, o corpo de Cruz e Sousa chega ao Rio em um *horse-box*, vagão destinado ao transporte de animais. O enterro, de primeira, foi patrocinado pelas subscrições daqueles que, um pouco tarde demais, preocuparam-se com sua vida. Um de seus necrológios, todos elogiosos, sintetizava, sem o saber, o destino de Cruz - denegado pelo negrume e pela pobreza:

“Era preto e pobre. Brancura e Riqueza possuía-as, porém, no talento e no caráter”⁵⁵.

10. Convenção e experiência: a lírica da morte

Em *Faróis e Últimos Sonetos*, com poemas em sua maioria escritos entre 93 e 98, o tema da morte vai sendo urdido em versos que transitam da convenção para a experiência e ganham em qualidade lírica.

Enquanto o mau poeta, o poeta das “idéias nobres”, continua a ensinar seu credo de sonhos como luta contra a morte:

(...)
 Envelhecer é reduzir a vida
 a sentimentos de tristeza austera,
 enclausurá-la numa grave ermida
 de luto e de silêncio sem quimera.
 (...)

⁵⁴ In: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, p. 178, grifos meus.

⁵⁵ “Cidade do Rio”, 1ª página, 21 de março de 1898, *apud*: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, pp.181-182.

Envelhecer assim, virgem e forte,
 é cerrar contra o mundo a rósea porta
 do amor e apenas esperar a Morte,
 a alma já muda, há muito tempo morta” (...) (“Envelhecer”, de *Faróis*),

a vida vai enredando Cruz em penúria e abalos na saúde. Nesse processo, o poeta tautológico vai cedendo ao lírico e a subjetividade encena a presença cada vez mais concreta da tirânica morte. Biografia e poesia às vezes se conjugam como figurações temerárias, sonhos de angústia, contrapostos à certeza de que só a arte supera a efemeridade e a exclusão (“Piedosa”). Confissão e desejo, porém, não são ainda poesia realizada, e o fastidioso e irregularíssimo “Piedosa” revela-o claramente, bem como os versos cheios de “sentimentos autênticos”, colados à empiria, de “Meu filho”.

Já em “Caveira”, de *Faróis*, a imagem da morte se mostra poeticamente mais elaborada por concretizar a destruição inevitável da beleza nobre. Dividido em três quadras, o poema tematiza em estilo sublime a contemplação da caveira, imagem convencional do simbolismo que, por sua vez, a retoma de *Hamlet*, de Shakespeare, reinterpretando-a como símbolo do “homem enquanto ‘quintessência do pó’”⁵⁶. Mas apenas na primeira quadra se dá nome ao infando: os buracos (que foram olhos); nas outras duas, mantém-se o nome do que não é mais (o nariz, a boca), introduzindo o *topos* do *ubi sunt*.

O procedimento de enumerar as partes da caveira nomeando-as pelo que já **não são**, em vez de avançar para a presentificação do que **é**, enfraquece a representação do horror. A estrutura do poema parece cindir-se: iniciando com o *topos* da contemplação da decrepitude, prossegue em tom mais suave, no lamento da elegia. O signo caveira vai se multiplicando de uma quadra a outra juntamente com a paralela repetição gradativa dos pontos de exclamação, num jogo icônico que hoje nos parece ingênuo: à medida que prossegue a contemplação do espetáculo medonho aumenta a emoção do sujeito lírico. Mas o terror da subjetividade diante da precariedade da beleza e da condição humanas fica atenuado no andamento previsível das imagens e dos ícones:

⁵⁶ Cf.: BALAKIAN, A., *op. cit.*, p. 91.

I

“Olhos que foram olhos, dois buracos
 agora, fundos, no ondular da poeira...
 Nem negros, nem azuis e nem opacos.
 Caveira!

II

Nariz de linhas, correções audazes,
 de expressão aquilina e feiticeira,
 onde os olfatos virginais, falazes?!
 Caveira! Caveira!!

III

Boca de dentes límpidos e finos,
 de curva leve, original, ligeira,
 que é feito dos teus risos cristalinos?!
 Caveira! Caveira!! Caveira!!!⁵⁷

Apesar dos problemas, este talvez ainda seja um dos melhores poemas que, tematizando a morte e revelando-a sem transcendência, emblematizada que está na caveira, mantém-se no limiar da superação da convenção e do artifício. Também é esse o caso de “Inexorável”, de *Faróis*, em que a convenção se desautomatiza e avançam o quadro deformante e a exogamia, em versos em que a morte da amada é mote para a fabulação da mulher-carniça, com nítida influência de Baudelaire e visíveis diferenças de qualidade poética em relação ao poeta francês.

O caminho que leva a “Flores da Lua” pressupõe a transformação lírica da experiência e, na contenção da forma, o traço biográfico vai se transfigurando em poesia que encontra no símbolo do horror seu grau de validade. Nos anos em que Cruz criava *Faróis* e *Últimos sonetos*, a morte foi se tornando seu tema dominante na lírica. Em “Música da morte”, de *Faróis*, atração e repulsa, lucidez e alucinação, vertem-se no movimento sinfônico das ondas sonoras que invadem a subjetividade. A música, correlato dos paradoxos da sensibilidade, é também a aspiração máxima dessa poética que deseja entregar-se ao fascínio da dissolução de contornos, nas sinestesias, na acumulação metafórica e na saturação dos signos que se repetem:

⁵⁷ Utilizo a edição da *Obra completa* de 95, com Notas de Alexei Bueno, dada a diferença na pontuação (cf.: SOUSA, Cruz e. *Obra completa*. Rio: Nova Aguilar, 1995, pp. 117 e 118).

“A música da Morte, a nebulosa,
 estranha, imensa música sombria,
 passa a tremer pela minh’alma e fria
 gela, fica a tremer, maravilhosa...

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

Sobe, recresce, tumultuando e amarga,
 tremenda, absurda, imponderada e larga,
 de pavores e trevas alucina...

E alucinando e em trevas delirando,
 como um ópio letal, vertiginando,
 os meus nervos, letárgica, fascina...”

Alimentada com a vida do poeta, a poesia da morte obseda a produção de Cruz e Sousa, ajudando-o a compreender o inexorável ora como dor, ora como libertação, e afastando-o da cristalização do cânon. Assim, em *Últimos sonetos*, a poesia quer ajudar a morrer⁵⁸. A literatura se aproxima tanto da vida que, na contenção do soneto, quem fala é a voz que verte dor e rancor, medo e vontade de crença. Em muitos poemas, Cruz abandona os principais procedimentos simbolistas (o discurso indireto e a sinfonia musical) e retorna a uma poética da expressão, no *cri de coeur* dilacerado, de “acentos patéticos” que, como afirma Manuel Bandeira, “a despeito das suas deficiências de artista, garantem a perpetuidade de sua obra na literatura brasileira. Não há nesta gritos mais dilacerantes, suspiros mais profundos que os seus”⁵⁹.

Mais que os gritos e a poética da expressão, porém, interessa-nos o movimento paradoxal do sujeito que supera a dor pessoal na forma contida e medida do soneto e, agonicamente, constrói uma poética de cifras e enigmas, buscando compreender o trajeto que se abre a ele, num tempo em que, mais que certezas tranquilas, há dúvida e descrença. Contradições e tensões: em “Renascimento”, a certeza da fé se mescla simbolicamente à certeza da imortalidade literária; em “Quando será?”, a chegada do espaço simbólico do desejo parece tardar; em “Livre!”, a morte surge como símbolo da libertação e caminho para

⁵⁸ Esse será um dos temas do Capítulo V.

⁵⁹ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. 3ª ed. atualizada. Rio: Casa do Estudante do Brasil (1957), p. 111.

a ascese; em “A Morte”, os abismos insondáveis que a tudo sorvem não eliminam o desejo de atingir o impossível:

“(…)
 Descem então aos golfos congelados
 os que na terra vagam suspirando,
 com os velhos corações *tantalizados*.
 Tudo negro e sinistro vai rolando
 bátrio abaixo, aos ecos soluçados
 do vendaval da Morte ondeando, uivando...” (grifo meu).

Entre abismos e céus, as certezas se desfazem e, no conjunto dos poemas, lê-se a figuração de uma consciência atordoada, que formaliza angústia em poesia. Que é tanto melhor, parece-nos, quanto mais agudamente representa os apelos inúteis da subjetividade a poderes de deuses a quem, nefanda visão, sabe indiferentes. Essa consciência dilacerada, tão moderna, nos aproxima de um Cruz que não busca certezas místicas, mas formula poeticamente o apelo à eliminação da vontade, num tempo que, com sua estúpida falta de escapatórias, não dá vezo à esperança - que soa igualmente tola.

“Sentimento esquisito”, título nada poético do soneto abaixo, expressa o revés das velhas confianças poéticas em tempos de falsa positividade. Nas imagens do poema, figura-se a certeza de que as crenças precisam ser sepultadas no “cemitério das almas”, de que nada há além da destruição da vontade ou, em outros termos, de que o princípio da morte é soberano:

“Ó céu estéril dos desesperados,
 forma impassível de cristal sidéreo,
 dos cemitérios velho cemitério,
 onde dormem os astros delicados.
 Pátria d’estrelas dos abandonados,
 casulo azul do anseio vago, aéreo,
 formidável muralha de mistério
 que deixa os corações desconsolados.
 Céu imóvel milênios e milênios,
 tu que iluminas a visão dos Gênios
 e ergues das almas o sagrado acórde.
 Céu estéril, absurdo, céu imoto,
 faz dormir no teu seio o Sonho ignoto,
 esta serpente que alucina e morde...” (de *Últimos sonetos*).

No apelo ao céu “estéril”, “imóvel”, “absurdo” - imagem de um ideal que, contemplado de mais perto, revela-se em seu horror -, o anseio é fundir alto e baixo, “céu” e “serpente”, em chave de degradação. Até o “Sonho” vem rebaixado, pois simbolizado como perverso e demoníaco, em “serpente que alucina e morde”. Resta o anseio da aniquilação simbólica do sonho-serpente e o apelo ao império noturno para o amortecimento de todos os desejos (“faz dormir no teu seio o Sonho ignoto”). Ânias e abismos se encontram, paradoxalmente, na figuração da epifania demoníaca, em que a espiral ascendente do “céu” se torna, sonora e imageticamente, sorvedouro erótico-profano no “seio”.

Na demanda do caminho sidéreo, grava-se a revelação - visão pura e momentânea - de um mundo sem deuses, em que o céu é a paródia demonizada do paraíso: não acolhe, surdo aos apelos do eu que se vê preso, demoniacamente, à serpente do ideal e anseia pela dissolução no “seio” do céu estéril. Como na figuração mais objetivada de “Cavador do infinito”, nucleado em imagens de ascender/cavar, espaços sidéreos/espacos ctônicos, o movimento de busca do ideal se imobiliza como paradoxo. No verso final, o “cavador”, sem solução:

“cava os abismos das eternas ânias”.

11. Poesia viva: a experiência da desventura

No longo e irregular “Luar de lágrimas”, de *Faróis*⁶⁰, o paradoxo domina tema e procedimentos. Nucleado em torno do tema da jornada visionária, em busca do paraíso e dos mortos queridos, o poema, dividido em duas partes, apresenta dois momentos opostos: a contemplação extática do mundo do alto; a imprecação desesperada daquele que se vê abandonado:

⁶⁰ Utilizo a edição de 61, organizada por Andrade Muricy, da *Obra completa* de Cruz e Sousa, mas acrescento a nota de Alexei Bueno para quem no verso 9 há evidente omissão de adjetivo entre “a” e “florescência” (cf.: SOUSA, João da Cruz. *Obra completa*. Rio: Aguilar, 1995, p. 847). Neste caso, bem como de outros poemas longos, numero as estrofes do poema para facilitar ao leitor a localização das referências analíticas.

I

- 1 “Nos estrelados, límpidos caminhos dos Céus, que um luar criva de prata e de ouro abrem-se róseos e cheirosos ninhos, e há muitas messes do bom trigo louro.
- 2 Os astros cantam meigas cavatinas, e na frescura as almas claras gozam alvoradas eternas, cristalinas, e os Dons supremos, divinais esposam.
- 3 Lá, a florescência dos Desejos tem sempre um novo e original perfume, tudo rejuvenesce dentre harpejos e dentre palmas verdes se resume.
- 4 As próprias mocidades e as infâncias das coisas têm um esplendor infindo e as imortalidades e as distâncias estão sempre florindo e reflorando.
- 5 Tudo aí se consola e transfigura num Relicário de viver perfeito, e em cada uma alma peregrina e pura alvora o sentimento mais eleito.
- 6 Tudo aí vive e sonha o imaculado sonho esquisito e azul das quint’essências, tudo é sutil e cândido, estrelado, embalsamado de eternas essências.
- 7 Lá as Horas são águias, voam, voam com grandes asas resplandecedoras... E harpas augustas finamente soam as Aleluias glorificadoras.
- 8 Forasteiros de todos os matizes sentem ali felicidades castas e os que essas libações gozam felizes deixam da terra as vastidões nefastas.
- 9 Anjos excelsos e contemplativos, soberbos e solenes, soberanos, com aspectos grandiloquos, altivos, sonham sorrindo, angelicais e ufanos.
- 10 Lá não existe a convulsão da Vida nem os tremendos, trágicos abrolhos. Há por tudo a doçura indefinida dos azuis melancólicos de uns olhos.
- 11 Véus brancos de Visões resplandecentes miraculosamente se adelçam... E recordando essas Visões diluentes dolências beethovínicas perpassam.
- 12 Há magos e arcangélicos poderes para que as existências se transformem... E os mais egrégios e completos seres sonos sagrados, impolutos, dormem...
- 13 É lá que vagam, que plangentes erram, lá que devem vagar, decerto, flóreas, puras, as Almas que eu perdi, que encerram o meu Amor nas Urnas ilusórias.
- 14 Hosanas de perdão e de bondade, de celestial misericórdia santa abençoam toda essa claridade que na harmonia das Esferas canta.
- 15 Preces ardentes como ardentes sarças sobem no meio das divinas messes. Lembra o vôo das pombas e das garças a leve ondulação de tantas preces.
- 16 E quem penetra nesse ideal Dominio, por entre os raios das estrelas belas, todo o celeste e singular escriptorio, todo o escriptorio das lágrimas vê nelas.
- 17 E absorto, penetrando os Céus tão calmos, Céus de Constelações que maravilham, não sabe, acaso, se com os brilhos almos, são estrelas ou lágrimas que brilham.
- 18 Mas ah! das Almas esse azul letargo, esse eterno, imortal Isolamento, tudo se envolve num luar amargo de Saudade, de Dor, de Esquecimento!
- 19 Tudo se envolve nas neblinas densas de outras recordações, de outras lembranças, no doce luar das lágrimas imensas das mais inconsoláveis esperanças.

II

- 1 Ó mortos meus, ó desabados mortos!
chego de viajar todos os portos.
- 2 Volto de ver inóspitas paragens,
as mais profundas regiões selvagens.
- 3 Andei errando por funestas tendas
onde das almas escutei as lendas.
- 4 E tornei a voltar por uma estrada
erma, na solidão abandonada.
- 5 Caminhos maus, atalhos infinitos
por onde só ouvi ânsias e gritos.
- 6 Por toda a parte a rir o incêndio e a peste
debaixo da Ilusão do Azul celeste.
- 7 Era também luar, luar lutuoso
pelas estradas onde erreí saudoso...
- 8 Era também luar, o luar das penas,
brando luar das Ilusões terrenas.
- 9 Era um luar de triste morbidez
amortalhando toda a natureza.
- 10 E eu em vão busquei, Mortos queridos,
por entre os meus tristíssimos gemidos.
- 11 Em vão pedi os filtros dos segredos
a vossa morte, à voz dos arvoredos.
- 12 Em vão fui perguntar ao Mar que é cego
a lei do Mar do Sonho onde navego...
- 13 Ao Mar que é cego, que não vê quem morre
nas suas ondas, onde o sol escorre...
- 14 Em vão fui perguntar ao Mar antigo
qual era o vosso desolado abrigo.
- 15 Em vão vos procurei, cheio de chagas,
por estradas insólitas e vagas.
- 16 Em vão andei mil noites por desertos,
com passos espectrais, dúbios, incertos.
- 17 Em vão clamei pelo luar a fora,
pelos ocasos, pelo albor da aurora.
- 18 Em vão corri nos areiais terríveis
e por curvas de montes impassíveis.
- 19 Só um luar, só um luar de morte
vagava igual a mim, com a mesma sorte.
- 20 Só um luar sempre calado e dútil,
para a minha aflição, acerbo e inútil.
- 21 Um luar de silêncio formidável
sempre me acompanhando, impenetrável.
- 22 Só um luar de mortos e de mortas
para sempre a fechar-me as vossas portas.
- 23 E eu, já purgado dos terrestres Crimes,
sem achar nunca essas portas sublimes.
- 24 Sempre fechado à chave de mistério
o vosso exílio pelo Azul sidéreo.
- 25 Só um luar de trêmulos martírios
a iluminar-me com clarões de círios.
- 26 Só um luar de desespero horrendo
ah! sempre me pungindo e me vencendo.
- 27 Só um luar de lágrimas sem termos
sempre me perseguindo pelos ermos.
- 28 E eu caminhando cheio de abandono
sem atingir o vosso claro trono.
- 29 Sozinho para longe caminhando
sem o vosso carinho venerando.
- 30 Percorrendo o deserto mais sombrio
e de abandono a tiritar de frio..
- 31 Ó Sombras meigas, ó Refúgios ternos,
ah! como penetrei tantos Infernos!
- 32 Como eu desci sem vós negras escarpas,
ó Almas do meu ser, ó Almas de harpas!
- 33 Como senti todo esse abismo ignaro
sem nenhuma de vós por meu amparo.
- 34 Sem a bênção gozar, serena e doce,
que o vosso Ser aos meus cuidados trouxe.
- 35 Sem ter ao pé de mim o astral cruzado
do vosso grande amor alvissareiro.
- 36 Por isso, ó sombras, sombras impolutas,
eu ando a perguntar às formas brutas.

- 37 E ao vento e ao mar e aos temporais que
[ululam
onde é que esses perfis se crepusculam.
- 38 Caminho, a perguntar, em vão, a tudo,
e só vejo um luar soturno e mudo.
- 39 Só contemplo um luar de sacrifícios,
de angústias, de tormentas, de cilícios.
- 40 E sem ninguém, ninguém que me responda
tudo a minh'alma nos abismos sonda.
- 41 Tudo, sedenta, quer saber, sedenta
na febre da Ilusão que mais aumenta.
- 42 Tudo, mas tudo quer saber, não cessa
de perscrutar e a perscrutar começa.
- 43 De novo sobe e desce escadarias
d'estrelas, de mistérios, de harmonias.
- 44 Sobe e não cansa, sobe sempre, austera,
pelas escadarias da Quimera.
- 45 Volta, circula, abrindo as asas volta
e os vôos de águia nas Estrelas solta.
- 46 Cada vez mais os vôos no alto apruma
para as etéreas amplidões da Bruma.
- 47 E tanta força na ascensão desprende
da envergadura, à proporção que ascende...
- 48 Tamanho impulso, colossal, tamanho
ganha na Altura, no Esplendor estranho.
- 49 Tanto os esforços em subir concentra,
em tantas zonas de Prodígios entra.
- 50 Nas duas asas tal vigor supremo
leva, através de todo o Azul extremo,
- 51 Que parece cem águias de atras garras
com asas gigantescas e bizarras.
- 52 Cem águias soberanas, poderosas
levantando as cabeças fabulosas.
- 53 E voa, voa, voa, voa imersa
na grande luz dos Páramos dispersa.
- 54 E voa, voa, voa, voa, voa,
nas Esferas sem fim perdida à toa.
- 55 Até que exausta da fadiga e sonho
nessa vertigem, nesse errar medonho.
- 56 Até que tonta de abranger Espaços,
da Luz nos fulgidíssimos abraços.
- 57 Depois de voar a tão sutis Encantos,
vendo que as Ilusões a abandonaram,
chora o luar das lágrimas, os prantos
que pelos Astros se cristalizaram!"

As duas partes do poema, unificadas pela solenidade do decassílabo e pela linguagem em estilo sublime, contrastam em vários níveis: quadras e dísticos; enumeração e apostrofação lírica; quadro pictórico e poema narrativo; objetivação lírica e domínio da emotividade. As diferenças visíveis compõem a unidade problemática do poema, que progride, num movimento às avessas, da contemplação dos “caminhos dos Céus” para o relato da viagem pela terra inóspita, sob um indiferente Azul. A subjetividade, mais contida emotivamente na I Parte, está em busca de seus mortos:

“É lá que vagam, que plangentes erram
lá que devem vagar, decerto, flóreas,
puras, as Almas que eu perdi (...)”

e, na II Parte, movida pelo abandono, invoca-os para narrar o ciclo infernal de sua demanda e de sua desventura.

A unidade do poema assim configurada constitui a narrativa de uma viagem que, em forte inversão irônica, inicia-se pelo que seria seu final - a ventura da contemplação do espaço desejado - e progressivamente institui o conflito da dúvida e a desventura da viagem sem rumo. Desde o título, aliás, já se entrevê o quadro problemático: “Luar de lágrimas”. No discurso indireto da imagem do “luar” projeta-se a dor do sujeito (“de lágrimas”), ao mesmo tempo que se objetiva uma dor cósmica que o transcende, cristalizada como iluminação do astro nos caminhos do céu.

Nas imagens do poema, o “luar” será signo também de uma passagem: aquele mesmo halo de luz “de prata e de ouro” que propicia o êxtase contemplativo, na I Parte, na II se tornará o companheiro da viagem da desventura do eu, pontuando progressiva e obsessivamente o cenário (luar “lutuoso”, “de Morte”, “de mortos e de mortas”, de “desespero horrendo”). Esse halo de luz - tão fundamental na obra de Cruz e que em “Flores da Lua” é símbolo do acesso ao conhecimento visionário - é aqui símbolo do que, simultaneamente, revela o mundo sidéreo e desvenda o que está bem abaixo dele, inóspito e desértico. Sonho, mas de angústia.

Pólos extremos, as duas partes do poema se constroem com imagens que, associadas à experiência humana - com alguns graus de “realismo”, portanto - , figuram um quadro mais próximo das metáforas de pura identidade com o totalmente desejado, o apocalíptico, na I Parte, ou o totalmente indesejado, o demoníaco, na II Parte. Assim, apresenta-se uma cosmogonia às avessas - dos Céus aos abismos - que estrutura o movimento do poema.

Na I Parte, o elenco de imagens configura o que vimos chamando de “pastoral sidérea”, nucleada na metáfora das “messes do bom trigo louro” nos campos do Céu. Ao mundo da experiência banal, contrapõe-se em catarse o êxtase da visão de um outro mundo, numa espécie de imitação espetacular da vida.

Nesse mundo imaginativo, figurado em imagens pictóricas e regido por música e harmonia - em vínculo com a tradição da poesia metafísica e a pitagórica⁶¹ -, a consciência

⁶¹ Cf.: ALONSO, Dámaso. “Forma interior e forma exterior em Fray Luis”. In: *Poesia espanhola. Ensaio de métodos e limites estilísticos*. Trad.: Darcy Damasceno. Rio: Instituto Nacional do Livro, 1960, pp. 93 a 148.

expandida do eu projeta a sùmula de seus desejos. Nas “messes” sidéreas, não há ciclo humano: tudo não apenas é presente eterno e permansivo (tal como conota a utilização constante dos verbos no presente do indicativo), como também a vida humana inverte o ciclo “nascimento-morte-renascimento” na imagem do rejuvenescimento permanente:

“Tudo rejuvenesce dentre harpejos
e dentre palmas verdes se resume.

As próprias mocidades e as infâncias
das coisas têm um esplendor infindo
e as imortalidades e as distâncias
estão sempre florindo e reflorando”.

A subjetividade contempla, extática, a cena de um mundo de comunhão mítica, acolhedor, feito de “róseos e cheirosos ninhos”, para “forasteiros de todos os matizes”. Aí não há dimensão demoníaca no tempo e se dá a revivificação permanente (as “alvoradas eternas”), em que o “vão das Horas” embalsama o eterno, aniquilando todas as tensões.

Representação de um sonho total em que os conflitos temporais são eliminados, esse espaço simboliza a suspensão da ordem do mundo do rés-do-chão. Com sua mitopoética de “anjos”, “hosanas”, eterna “florescência” e rejuvenescimento, aponta o paraíso mítico em que tudo se corresponde e se animiza, acima da experiência humana. Em primavera permanente, está fora do tempo devastador.

Na configuração das imagens que circunscrevem o desejo, também a dimensão espacial perde seus contornos nítidos: proximidade e distância surgem como elementos não antagônicos. É assim que “lá”, “aí” e “ali” - dêiticos precisos no mundo prosaico da experiência - movem-se no poema marcando a transformação da maior distância em alguma proximidade, sempre da perspectiva privilegiada daquele que enuncia liricamente. O “lá” e o “ali” - que sinalizam a distância maior em relação ao sujeito lírico - alternam-se com o “aí”, mais próximo. Proximidade de uma distância, ao mesmo tempo que distanciamento de uma proximidade, são os movimentos iconicizados na representação do espaço que, aberto à visão do eu, não elide, porém, a separação entre o sujeito que enuncia e o quadro que lhe é dado ver mas ao qual não pertence.

Como o espaço está mediado pela distância do olhar - nunca está “aqui” -, a

contemplação supõe também afastamento e separação. No olhar visionário insinua-se, projetada no espaço, a consciência histórica: o mundo do sonho total se perturba pela distância. Irremediavelmente perdido, ele é imagem, que se dá e se abre à visão, mas não suprime a distância nem mantém juntas a realidade do objeto e sua existência no eu. A imagem reflete o que o olho sonha - e, nesse processo, a poesia, desejosa de criar a imagem do que não há no plano da experiência, tensiona-se ao insinuar uma consciência que, dividida, sente o que vê como algo próximo-distante do qual está separado.

A perturbação da subjetividade - marca de consciência irônica, dividida - logo se explicita: nas metáforas, surge a dissonante contraposição do inusitado idílio às “vastidões nefastas” (estrofe 8, verso 32). Nos campos dos céus, a memória do eu se projeta no correlato objetivo do mundo de baixo, comandado pelo movimento trágico e pelo ciclo que culmina na queda da morte. No centro da contemplação do paraíso sidéreo - na décima das dezenove quadras que compõem a I Parte -, o inefável se contrapõe ao infando:

“Lá não existe a convulsão da Vida
nem os tremendos, trágicos abrolhos”.

Às “messes” dos versos anteriores se opõem “abrolhos”, dois símbolos vegetais em antítese. Na metáfora dos “abrolhos”, o mundo do “cá” torna-se presença incômoda e incongruente. Na atemporalidade celeste, a memória histórica se projeta na metáfora vegetal da erva daninha. A memória - esse abrolho⁶² - como um espinho traz a recordação do mundo da experiência. O ato contemplativo perturba-se em recordação e os abrolhos da vida convulsa ferem a mirada extática.

Nas nove estrofes finais dessa I Parte - cortada ao meio pela metáfora de um mundo nefasto -, o movimento de contemplação não se mantém. A harmonia de um mundo que se desvenda:

“Véus brancos de Visões resplandecentes
miraculosamente se adelçam...”

não elimina a dúvida do eu que vaga, cada vez mais distante do mundo paradisíaco. Ainda que essa dúvida seja denegada:

⁶² Refiro-me à etimologia de “abrolho”, do latim *aperi oculos*, a erva daninha e espinhosa que faz abrir os olhos, dado que desperta o sujeito da sonolência.

“É lá que *vagam*, que plangentes erram,
lá que *devem vagar, decerto*, flóreas,
puras, as Almas que eu perdi (...)” (grifos meus),

ela se formula ironicamente na preterição da perífrase. “Devem vagar” modula “vagam”, anterior, e, ao formular a probabilidade, acaba por sugerir a incerteza, justamente no único momento do poema em que o motivo da demanda visionária se explicita, em que o sujeito se presentifica como categoria lingüística e em que o tempo histórico se grava como algo que traz perda (nos duplos aspectos semântico e temporal, com as escolhas do verbo “perder” e do pretérito perfeito do indicativo).

O processo, agora, abre-se para a contradição. Denegando a dúvida sobre a consecução venturosa da viagem da busca de seus mortos, a subjetividade problemática traz para dentro das suas imagens a certeza do “não saber”. Todo o quadro contemplado está sob suspeita:

“E quem penetra nesse ideal Domínio
(...)
Não sabe, acaso, se com os brilhos almos,
são estrelas ou lágrimas que brilham”(...).

Do eu para o “quem”, da mirada visionária para o crivo da reflexão, o quadro paradisíaco se distancia do olhar. O “Mas ah!” que inicia a 18^a quadra não apenas fecha a I Parte na oposição como também traz, na exclamação, a distância de uma subjetividade que reflete e lamenta. As imagens do êxtase alteram-se radicalmente e criam-se as de projeção do desconsolo. A natureza, que antes se abria à visão (Véus “que se adelgaçam”), agora se esconde (as “neblinas densas”); o que era luz projetada no cosmos, aberta para a participação cultural do eu (o luar “de ouro e de prata”, sublime), agora tem o travo do amargor (“luar amargo/ de Saudade, de Dor, de Esquecimento”, imagem que dialoga com as “flores amargas do palor da Morte”, de “Flores da Lua”), expressão do horror sublime, e se revela projeção do desconsolo do eu:

“No doce luar *das lágrimas imensas*
das mais *inconsoláveis* esperanças” (grifos meus).

No final, chega-se ao início, do título, e o ciclo se fecha em desesperança, quando então se inicia a II Parte do poema. Do mundo sem conflitos, paradisíaco, à queda na experiência sem escapatória. A louca pastoral do eu que, tomado pelas forças divinas, vê a

comunhão mítica, reverte em arremedo.

12. Arremedo da exuberância: a paródia dos céus

A I Parte do poema cria um ciclo trágico às avessas: da *anagnórisis* ao *agón* e deste ao *sparagmós*. Ironia. A subjetividade que contemplava recebe a ferida da memória e se despedaça pondo em dúvida a visão, turvada em névoas. A II Parte do poema põe em cena novo momento do enredo subreptício: o retorno da problemática viagem.

A estadia nos caminhos dos Céus não trouxe a ventura do pleno encontro do mundo primaveril do paraíso; nele se gravou a presença perturbadora de marcas da decomposição, do rasteiro. Impenetrável, o céu se insinuou demoníaco. E, na II Parte, os mortos, as Almas perdidas - alvo da busca na I Parte - como figuras ausentes e “desabadas” contracenarão com o eu. A eles se dirige a apostrofação lírica (versos 1, 19, 61, 71).

Centrada no relato da viagem vã, a Parte II tematiza a desventura, que se grava a cada imagem. Uma delas, central, é a da transformação do céu - espaço simbólico da espiral ascendente e do paraíso - em lugar inacessível, intransponível, ou, ainda mais, o lugar da ilusão (“Ilusão do Azul celeste”). Assim também as imagens respondem à I Parte como sua versão demonizada: em vez de “ninhos”, o “inóspito”; em vez de “messes”, as regiões “selvagens”. O percurso da viagem reúne os quatro cantos da terra no nível da experiência - portos, paragens, tendas, estrada, arvoredos, mar, desertos, luar, areais - tornados o avesso do desejo: as paragens são “inóspitas”; as regiões, “selvagens”; as tendas, “funestas”; os caminhos, “maus”, de “incêndio e peste”; o mar, “cego”; os areais, “terríveis”.

Na narrativa da desventura, o tempo se impõe marcando um ciclo humano: “Chego de”, “volto de ver” iniciam o relato que se desdobra para o pretérito épico-lírico “andei errando”, “tornei a voltar”. Mas o caminho é vicioso: o movimento reto do “andar” junta-se ao oblíquo “errar”; a “ida” se junta à “volta”. O que parecia narrativa lírica de uma viagem cujo fim se tinha em vista mas fora vão revela-se relato de uma viagem às cegas, que sempre se reinicia para reencontrar um mesmo mundo e reencenar a imagem da destruição mítica da promessa do paraíso.

Por mais que o movimento da viagem tenha progressão (“busquei”, “pedi”, “fui perguntar”, “procurei”, “andei”, “clamei”, “corri”), também essa progressão marca passo. O poema, assim, organiza-se na saturação desse processo duplo: o alvo da viagem nunca é alcançado por mais que se reinicie (veja-se a força da estrutura paralelística de “Em vão”, que organiza as estrofes 10 a 12 e 14 a 18) e essa desventura move a obsessão do eu, que relata avanços, frustrações, novos avanços e novos recuos, num caminho que não oferece nenhuma saída, por mais amplos que tenham sido os espaços percorridos.

As imagens do despedaçamento de todos os esforços do eu e da degradação de todo seu trabalho de busca marcam a desventura. Não há ninho, nem messe; há abandono. Em vez da comunhão e do paraíso, o sujeito lírico enuncia o encontro de um espaço sinistro, calabouço infernal. E esse calabouço - que, digamos mais uma vez, inclui os quatro cantos da terra - está irremediavelmente separado do mundo celeste por aquele mesmo luar que abriu a revelação apocalíptica. Nesta II Parte, o luar separa o eu de sua própria visão ilusória e se projeta fora dele como o sinal das penas infernais, do mundo grotesco das doenças, morte e luto. Aparente companheiro de viagem, único halo, sombrio, no cenário desolador (nas estrofes 7 a 9, 19 a 22, 25 a 27, 38 e 57), o luar se grava também como sinal sinistro do abandono e da morte.

A visão apocalíptica se contrafaz. O luar já não ilumina o acesso ao paraíso; torna-se símbolo da profunda dissociação do sujeito, numa alteridade assustadora que o persegue:

“Só um luar de desespero horrendo
 ah! sempre me pungindo e me vencendo.
 Só um luar de lágrimas sem termos
 sempre me perseguindo pelos ermos”.

A representação de um mundo de horrores sem esperança - presente na tradição literária sobretudo desde Baudelaire - aqui se versa em estilo sublime com imagens deformadas. A realidade tremenda que expressam fala do horrendo em símbolos - o mundo nefasto - a que se contrapõe o esforço heróico da subjetividade que, por vezes, se figura como santo, mártir, imitador de Cristo: “cheio de chagas”, andando “mil noites por desertos”.

O movimento geral dessa II Parte do poema - a viagem vã e o retorno que culmina na

queda - narra a desventura do herói trágico-irônico⁶³, sem poder de ação num mundo surdo a todo apelo. Numa infernal variante do mesmo movimento épico (retorno fracassado - relato - nova viagem - novo fracasso), o conjunto do poema torna-se imagens superpostas que paralisam o tempo como princípio transformador e o revelam inútil e degradado. A enunciação lírica sagra o retorno demoníaco do mesmo.

O enredo do herói trágico, numa existência de angústia e dor, mescla-se à ironia de um mundo eterno que não responde e ao esforço vão. Na *tour abolie*, o alvo da procura, se existe, não é mais acessível, e o mundo de choque e horror que se revela na caminhada desventurosa faz entrever um ponto de epifania próximo à do mito demoníaco. Na paródia do herói romanesco, este *desdichado* não encontra a solene simpatia da Natureza, mas se defronta com uma natureza surda, destruidora, cega. Se há ainda alguma mirada que o observa, ela é o revés da companhia: trata-se do olhar persecutório do pesadelo, na terrível alteridade do luar.

Em vez do ideal, abismos, sorvedouros e desertos, escarpas negras. Imagens infernais que movem o ímpeto heróico e louco para reencetar a caminhada como consequência, **incongruente**, da viagem vã:

“*Por isso, ó sombras, sombras impolutas,
eu ando a perguntar às formas brutas (...)*” (grifo meu).

Nas estrofes 36 a 57, no recomeço da viagem, o paradoxo se mostra ainda mais: imagens ascensionais e quedas se repetem à exaustão. O eu “sobe” e “desce” escadarias, perscruta “abismos”, “sobe” e “volta”, para, reencetando o vôo, ser sorvido pela “vertigem” de um “errar medonho”.

No movimento mais alto do vôo reencontra-se, no signo, o símbolo paradoxal:

“E voa, voa, voa, voa, imersa
na grande luz dos Páramos dispersa”.

⁶³ O herói trágico, no sentido amplo do herói que se isola da sociedade, quando no modo irônico é menos que herói; trata-se da vítima casual, o *pharmakós*, ao mesmo tempo inocente, pois o que lhe acontece “é muito maior do que algo que ele tenha feito poderia provocar”, e culpado, pois “é membro de uma sociedade culpada”. No trágico-irônico se dá “o isolamento trágico em si”, sem que o indivíduo mereça o que lhe acontece. In: FRYE, N., *op. cit.*, pp. 47 a 48, que também aponta a importância do *pharmakós* para a literatura moderna. Cf. também: ARRIGUCCI Jr., Davi, “A noite de Cruz e Sousa”, *cit.*, em que são analisados o poeta-*pharmakós* e a ironia trágica em Cruz e Sousa.

Em “Páramos”, imagem ambivalente cujas significações são “planície deserta” e “abóbada celeste”, insinua-se a junção de alto e baixo, em epifania demoníaca. Não há messes: há desertos também nessa abóbada que repete, emblematicamente, o inóspito que se espalhou pelos quatro cantos do mundo, símbolo da experiência degradada.

Em vez de comunhão, dilaceramento e dissociação. Em queda, o eu projeta sua dor nos espaços celestes: o luar, agora, é a cristalização de prantos imemoriais (estrofe 57). O resultado da viagem é o círculo infernal para baixo e para a dor. Humilhado, sem poder de ação, degradado em seu trabalho de busca da (a)ventura, o herói trágico-irônico revela o revés da primavera. O mundo é invernal.

Na poética de Cruz e Sousa, a lírica põe em cena uma aspiração e sua demonização. Na poesia que anseia o sonho e o transcendente, conta-se a história das desventuras que degradam o objeto da aspiração e a própria subjetividade que anseia. Sempre em tom sublime - sem a marca radical da mescla de estilos que marca o gosto contemporâneo -, a aspiração ao transcendente, símbolo da resposta à falsa positividade da realidade histórica moderna, especialmente nesse Brasil de fim de século, mostra-se em imagens demoníacas, com sua peçonha esterilizante e mortal.

Se a esperança parece chamar-se morte nesses poemas, ela, porém, não é beatitude e reencontro paradisiaco. É, ao revés, o princípio soberano que tudo contamina, como os palores da morte que criam o travo de amargor das flores infáveis. Arrasta aquele que a deseja para baixo, na cova ou ao rés-do-chão degradado da experiência moderna, num mundo sem fusão lírica e sem comunhão. Nesse chão da história, resta ao eu lutar pela expressão de seus demônios.

Capítulo II

Arte e eternidade: ponto de fuga

*“La beauté n'est que la promesse du bonheur.”**
Stendhal

1. Ao rés-do-chão

Os demônios de Cruz e Sousa, embora experienciados em sua pele, não eram por certo um fenômeno particular. Mais fecundo seria compreendê-los no chão da realidade histórica e social de que a obra do poeta nos dá expressão, em negativo.

Nesse sentido, o percurso de Cruz nos fornece uma visão exemplar da vida cultural e literária nesse Brasil do II Império e inícios da República. Tanto mais pelo fato de destoar do previsto e do imprevisível, situando-se nos meios-tons que não alcançam brilho com facilidade. Dado que o protagonista desta história é um negro retinto, filho de escravos numa capital de província, sem grande importância econômica e muito menos cultural, de um país escravocrata, e dado que seu renome restringiu-se em vida ao cenáculo fechado dos amigos ou à negativa da crítica mais importante de seu tempo, olhar sua história mais de perto talvez ilumine o claro-escuro do trajeto do homem de letras naquele Brasil.

Como se sabe, nas duas últimas décadas do XIX a figura do intelectual começa a se definir de maneira clara também em termos profissionais e de respeitabilidade social, sem ligação tão ostensiva com o desregramento tal como se modelara com a geração da Academia de Direito de São Paulo em meados do século. A chamada “geração boêmia de 89”, da qual faziam parte Bilac, Coelho Neto, Guimarães Passos, Paula Ney, Aluísio e Artur Azevedo, nem de longe, porém, lembrava o que Hauser chama de terceira fase da geração boêmia da França, da qual Rimbaud é a representação mais completa¹. O rótulo não indicava nenhuma “deliquescência social” e, segundo Brito Broca, era “fórmula de um

* STENDHAL. *De l'amour*. Org.: Henri Martineau. Paris: Garnier, 1959, p. 41. Em tradução literal: A beleza não é senão a promessa da felicidade.

¹ Cf.: HAUSER, Arnold. “El impresionismo”. In: *op. cit.*, vol. III, pp. 228 a 232.

permanente protesto” contra a situação econômica de quem queria viver de literatura numa época em que não havia meios institucionais para tanto².

Se antes dessa geração não se concebia a **profissão** de escritor (basta ver que Alencar, Macedo, Octaviano enveredaram na política, na advocacia, no magistério, em parte porque julgariam absurda a tentativa de “viver das letras”), lembre-se que as dificuldades eram bastante concretas e sinalizavam a realidade da vida cultural no país, a começar pelos altíssimos índices de analfabetismo, traço básico do subdesenvolvimento da cultura num mundo letrado. Em artigo publicado em 1900, José Veríssimo lembra que em 1890 as estatísticas oficiais apontavam o índice de 84% de analfabetos³.

Diante da inexistência de um público consumidor que permitisse à iniciativa privada obter lucros que ela considerasse aceitáveis, não é de estranhar que a indústria do livro fosse incipiente no país, também porque o produto francês e, em escala menor, o português dominavam o mercado. Por certo havia relativo crescimento das casas editoras no Brasil e até mesmo empreendimentos notáveis para a época e o meio⁴. Mas a publicação e a venda de livros eram muito pouco significativas.

Por essa via, portanto, ainda não se oferecia ao escritor brasileiro nenhuma perspectiva econômica segura. Não se pagavam direitos autorais, as tiragens eram muito pequenas e não foram adiante as tentativas para se desenvolverem os **meios** de produção literária, o que, conseqüentemente, melhoraria a situação da literatura e dos homens de letras. Como nos conta Brito Broca, em *Naturalistas, parnasianos e decadistas*, a iniciativa de Pardal Mallet, em 1890, de criar a Sociedade dos Homens de Letras, que, entre outras, lutaria pela lei dos direitos autorais, não passou da primeira reunião e do primeiro encontro com o ministro.

Mas em final de século, e apesar de todas as dificuldades materiais, a fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, indicava que escritor e literatura se tornavam respeitáveis para a sociedade, embora também ajustasse os notáveis aos ideais da classe

² BROCA, Brito. “Os intelectuais no advento da República”. In: *Naturalistas, parnasianos e decadistas. Vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991, p. 119.

³ Apud: SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*, cit., p. 88.

⁴ Cf.: BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil - 1900*. 2ª ed. Rio, José Olympio, 1960, pp. 143 e 144; *Naturalistas, parnasianos e decadistas*, cit., p. 103.

dominante⁵. Na Academia não se admitia nenhum desregrado como membro⁶.

Nesse ambiente de reconhecimento profissional do homem de literatura, a presença hegemônica é a do homem branco das classes dominantes, mas cresce a perspectiva para o homem das camadas médias, que se entrega à promessa da livre “carreira do espírito”⁷. Alguns brancos e mestiços ou negros de origem pobre chegaram mesmo a ser homens representativos em nosso Império e a conquistar efetiva mobilidade social⁸. Nosso mundo liberal parecia reconhecer e premiar o talento, desde, é claro, que os candidatos não incorressem no desafeto de alguns setores determinantes das benesses.

2. A carreira do literato: jornalismo e benesses

A partir de 1875, a vida cultural brasileira avançava e se tornava fato social sob novas bases, oferecendo um panorama completo bastante afastado das precárias condições coloniais ou do relativo acanhamento do Primeiro Reinado. Necessárias para dar concretude à ânsia de modernização também cultural, instituições e carreira intelectual deixavam de ser miragens e acenavam para os novos talentos.

A data, aliás, é emblemática: trata-se do ano da fundação da *Gazeta de Notícias*, de Ferreira de Araújo, que a preço acessível oferecia informação, diversão e novidades no veículo. A *Gazeta* inaugurava o folhetim humorístico, a crônica política, a crônica literária, os romances nacionais em capítulos, além de desenvolver o noticiário. Sua ação revolucionária na imprensa teve continuidade em vários outros órgãos, no Rio, em São

⁵ Cf.: CANDIDO, Antonio, e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. 6ª ed. São Paulo: Difel, 1976, vol. II, pp. 89 a 92; CANDIDO, A. “A literatura na evolução de uma comunidade”. In: *Literatura e sociedade*. Estudos de teoria e história literária. São Paulo: Nacional, 1965, pp. 188 a 191.

⁶ Brito Broca conta que, diante da indicação do notório boêmio Emílio de Meneses para a Academia, Machado de Assis, sem nada dizer, levou seus companheiros a uma cervejaria na Rua da Assembléia, onde se estampava em tamanho quase natural a caricatura do pretendente com um vaso de cerveja na mão. Só depois da morte de Machado é que Emílio de Meneses voltou a pleitear o lugar. Cf.: BROCA, B. *A vida literária no Brasil - 1900*, cit., pp. 7 a 19.

⁷ Numa amostra relativa à “estratificação social da inteligência” no período de 1870 a 1930, Machado Neto chega aos seguintes índices: 58,6% de intelectuais são originários da classe dominante; 35%, das camadas médias; 6,5%, da classe baixa (In: MACHADO NETO, Antonio Luís. *Estrutura social da República das Letras*. Sociologia da vida intelectual brasileira. 1870:1930. São Paulo: Grijalbo/EDUSP, 1973, pp. 98 a 100).

⁸ Cf.: CANDIDO, A. “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 15, e SCHWARZ, Roberto. “Linhas biográficas (Para o leitor estrangeiro)”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.173.

Paulo e em todo o Brasil. Também as revistas ganhavam relevância, constituindo igualmente um espaço para a divulgação de atualidades, das notícias mundanas e da literatura⁹. Com nada misteriosos ecos de Paris, o folhetim se tornou mania e os poetas ganhavam espaço mundano.

A expansão do periodismo em cidades das províncias indicava o florescimento da vida cultural em termos nacionais¹⁰. Mesmo com tiragens reduzidíssimas e vida precária, os periódicos provincianos eram sinal de que os instrumentos da vida culta haviam chegado aos recantos do país e neles se reproduziam, à sua maneira, as questões com que o público da Corte, ou depois de 89, da Capital, já se habituara: informação, ilustração e divertimento com a literatura de folhetim, notas sociais, debates ideológicos e, é claro, anúncios.

Durante longo período, a imprensa supriu a deficiência da atividade editorial e criou faixas mais extensas de público, contribuindo decisivamente para o desenvolvimento dos meios materiais de existência da literatura e da carreira aberta ao homem de letras, bem como do padrão da produção, muito guiado pelo gosto, por sua vez ditado pela concorrência editorial e a facilitação¹¹.

Da perspectiva dos profissionais das letras, ou de seus candidatos, ocupar espaço em revistas e jornais, que se abriam à colaboração literária regular, criava a possibilidade de reconhecimento do público. Conferia prestígio e poder intelectual aos que aí ganhavam notoriedade, mesmo que o público consistisse fundamentalmente de uma elite literária que não se definia nem de longe pelo refinamento, preferindo, por exemplo, Feuillet e D'Arlincourt a Balzac. Como os poucos meios materiais, e diante da fraqueza das condições de recepção, o talento também era débil e sem especialização.

⁹ Entre tantas, e algumas tão efêmeras: *Revista Ilustrada* (1876), *A Semana* (de Valentim Magalhães) (1885-1888 e 1893-1896), *Pierrot* (de Gonzaga Duque) (1890), *A Vida Moderna* (de Luiz Murat), *A Semana*, *A Cigarra* e *A Bruxa* (de Julião Machado e Olavo Bilac) (1895-1896), *Revista Brasileira* (refundada em 1895), *A Rua do Ouvidor* (1897-1913), *Revista da Academia Brasileira de Letras*, *Revista Americana*, *Revista do Brasil*, *Revista da Semana* (1901), *Kosmos* (de Álvaro Teffé) (1904-1906), *Ilustração Brasileira* (1901) e *Renascença* (1904).

¹⁰ Mesmo que em período posterior ao que nos interessa mais diretamente, citem-se: *Club curitibano* (1890-1913) e, também de Curitiba, *Breviário*, *Turris Eburnea*, *Acácia* (de Dario Veloso), *Victrix* (de Emiliano Pernetta).

¹¹ A *enquête* realizada por João do Rio, em 1904 e 1905, publicada inicialmente na *Gazeta de Notícias* e, dois anos depois, com alguns acréscimos, pela Garnier, sob o título *O momento literário*, revela como se discutia a importância do jornalismo para a atividade literária.

E o seu reconhecimento social não vinha facilmente; pressupunha certa condição de origem de classe ou muitos apertos econômicos e adesões. Embora alguns escritores de renome já consumado recebessem, nos jornais onde colaboravam, remuneração até mesmo vultosa¹², a princípio o escritor novato publicava gratuitamente, e dava-se por feliz. O colaborador freqüente, assalariado, via-se obrigado a atuar intensamente, ao sabor das necessidades da empresa, sob a pressão do visto do redator-chefe, e com muitas limitações, devido à fragmentação de suas energias intelectuais em tarefas ao gosto do mercado e à subordinação ao interesse do editor¹³.

Como outra conseqüência bastante característica do acanhamento do nosso meio cultural e da oferta reduzida dos meios de divulgação literária, havia as guerras entre *côteries*¹⁴. Pertencer a um grupo implicava, quase sempre, atacar o outro, sobretudo se já dominante. Isso porque não pertencer a certo agrupamento, ou a nenhum, poderia significar não ser aceito pelos poucos órgãos editoriais a ele ligados, num momento em que não era nada fácil ter um original aceito pelos poucos editores do Rio. Muitos livros eram oferecidos para serem editados de graça e, mesmo assim, recusados¹⁵.

A solução, quando havia capital para isso, era produzir um novo periódico. É o caso das revistas literárias do Simbolismo, como *Galáxia* (1886) e *Vera Cruz* (1898)¹⁶, ou, ainda, dos projetos dessas revistas. Entre eles, havia desde 1891 o da *Revista dos Novos*, do qual Cruz e Sousa era um dos mentores, que chegou mesmo a ser anunciado na *Revista Ilustrada* como um órgão do “grupo de moços de muito talento”¹⁷. Jamais vingou, porém, como tantas outras que, mesmo lançadas no mercado, não passavam dos números iniciais.

Mesmo assim, progressivamente o território brasileiro respirava uma vida cultural muito ativa se a compararmos a outros tempos. Sobretudo a partir dos anos 70, os

¹² Cf.: BROCA, B., “Boêmia e profissionalismo” e “O fracasso de uma sociedade literária em 1890”. In: *Naturalistas, parnasianos e decadistas*, cit., pp. 318 a 320 e pp. 133 a 138.

¹³ Nesse sentido, os depoimentos de Coelho Neto são muito elucidativos. Cf.: MACHADO NETO, A. L., *op. cit.*, p. 113; BARRETO, Paulo (João do Rio). *O momento literário*. Rio: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1994, pp. 56 e 57.

¹⁴ Cf.: BROCA, B. *Naturalistas, parnasianos e decadistas*, cit., p. 84; e MACHADO NETO, A.L., “O ataque dos inimigos”, in: *op. cit.*, pp. 142 a 146.

¹⁵ Cf.: MACHADO NETO, A. L., *op. cit.*, pp. 82 e 109.

¹⁶ As revistas simbolistas mais importantes, como *Rosa + [Cruz]* (1901 e 1904), *Fon-Fon* (1907) e *Careta* (1908), foram produzidas em período posterior ao nosso.

¹⁷ *Apud*: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, p. 134.

intelectuais estavam investidos de certa aura: com papel social definido, ainda que em cenário acanhado, faziam da sua atividade de “homens do pensamento” o exercício da vocação e do empenho da palavra nas discussões dos rumos da nação, pensada segundo os padrões da ciência da época. A campanha abolicionista e a republicana acabaram por tornar legítima e socialmente reconhecida essa atividade. Afinal, a carreira aberta ao empenho patriótico e ao compromisso edificante nos sintonizava com os novos tempos. A aura era levada a sério, e estávamos muito distantes de um processo histórico em que se poderia formalizar sua perda como uma conquista.

A valorização da inteligência podia ser medida também pelo prestígio mundano que o jornalismo conferia aos escritores. Havia aí, aliás, outro viés. Se a atuação no veículo constituía um meio de sobrevivência em geral precário, como já foi dito, em contrapartida oferecia aos talentos novos, das províncias ou da Corte, a grande chance de publicar e de sair do anonimato. E, como uma coisa leva à outra, o reconhecimento público permitia que se cavasse o cargo público, a prebenda - ambição de vários intelectuais. O caso de Aluísio Azevedo é bastante significativo. Desejoso do emprego público, com vencimentos certos que o livrariam da produção folhetinesca a que se via constrangido por necessidades econômicas, valia-se dos amigos influentes para pleitear um bom cargo, condicionando seu retorno à atividade literária de qualidade à obtenção da prebenda¹⁸. Alcançado o cargo público, Aluísio não mais escreveu. O fato emblematiza radicalmente nossa vida cultural, espremida no espaço da necessidade e esterilizada com a promessa da liberdade em terrenos mais chãos.

3. Uma história exemplar: entre realidade e hipótese

É nesse quadro que o trajeto de Cruz e Sousa foi se fazendo. Como tantos outros jovens talentos, criou fama na província, nas publicações locais, mas logo se deu conta de que para atingir a nomeada era preciso estabelecer-se no Rio de Janeiro, nosso centro intelectual, onde se firmavam e de onde irradiavam as reputações literárias. Talvez não soubesse que também era preciso ser bem aceito ou ao menos ter armas para enfrentar as hostilidades dos “donos da Rua do Ouvidor”, como os notáveis eram chamados pelos

¹⁸ *Apud*: BROCA, B., *Naturalistas, parnasianos e decadistas*, cit., p. 120.

preteridos. O negro pobre ainda acreditava que o cenário posterior à Abolição traria perspectivas de ascenso, pois entre iguais seu talento não passaria em branco.

Isso porque, a cor de sua pele, na cena do país escravocrata, já havia forjado marcas bastante nítidas em sua figura pública.

Como a crítica biográfica não se cansa de lembrar, João da Cruz era o inteligente menino **negro** da província de Desterro¹⁹. Nascido em 24 de novembro de 1861, e batizado em 4 de março de 1862, filho do escravo Guilherme Sousa e de Carolina Eva da Conceição, alforriada ao casar-se²⁰, vivia com os pais no porão do solar do Largo da Maçonaria, sob a proteção do Coronel Guilherme Xavier de Sousa e Clarinda Fagundes Xavier de Sousa. A eles os negros deviam favores, segundo a lógica daqueles tempos em que se acobertava a espoliação e o regime escravocrata encontrava justificativas na ideologia liberal que mascarava as contradições do sistema²¹.

Neste caso, o casal de senhores brancos sem filhos aderiu **literalmente** ao paternalismo, dedicando-se ao negrinho: enquanto o pai preto Guilherme rebocava paredes e a mãe preta cozinhava, o João, desde os quatro anos, tinha lições de primeiras letras com D. Clarinda.

Os reveses da política fizeram o Coronel marchar para o Paraguai, mas, dado que se considerava que negros libertos poderiam engrossar fileiras no exército brasileiro e, principalmente, que se alardeava o perigo de escravos se sublevarem e passarem para o lado

¹⁹ Desde o século XIX, e sobretudo após a morte do poeta, os comentários biográficos sobre Cruz insistem na negritude e na inteligência; na negritude e nas injustiças quanto ao reconhecimento de seu talento, criando-se, em certa crítica, a aura do poeta negro sofrido, o que, sem deixar de ser verdade, é apenas o início da questão. Também Andrade Muricy, autoridade nos estudos documentais do Simbolismo brasileiro, e o biógrafo Magalhães Jr. insistem no brilho da inteligência do menino, sem destacar, porém, que inteligências semelhantes, se brancas, não seriam alvo de tantos comentários. Em seus estudos, Roger Bastide mudou o rumo da discussão, ao articular a cor do poeta à leitura da obra, na análise dos núcleos de suas imagens, como figuração de conflitos sociais e psíquicos, diante das fronteiras impostas aos escravos. Mais adiante, neste Capítulo e no Capítulo III, voltaremos à questão, buscando as respostas literárias que Cruz e Sousa deu à sua exclusão social e literária.

²⁰ Cf.: Certidão de batizado de João da Cruz, no Arquivo Histórico Eclesiástico de Santa Catarina e na Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina. No documento, aparece como “filho natural de Carolina Eva da Conceição” e à margem vem anotado: “Pai: Guilherme Sousa, por subsequente matrimônio”.

²¹ Cf.: COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República. Momentos decisivos*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987, especialmente pp. 50 a 54 e 228 a 247; e SCHWARZ, R. “As idéias fora do lugar”. In: *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, pp. 13 a 28.

do inimigo, Guilherme Xavier achou de bom alvitre alforriar todos os seus, para ficarem em casa, porém²². Liberdade doada, João trocava favor por dedicação: inteligente, esforçava-se para mostrar bom comportamento. Na volta do senhor para o solar em 1868, o esperto menino de sete anos já lhe recitava versos de sua lavra, com admiração de todos.

A morte de Guilherme Xavier, em 1870, e o pequeno legado que deixou a seus escravos Guilherme e Carolina foram mostrando a João que a “promessa de felicidade” que lhe viera do convívio com os brancos estava longe de se cumprir. Com o sobrenome do “pai” branco acoplado, como era costume da época já que escravos não tinham reconhecimento como cidadãos, foi cuidar de sua vida para realizar a parte que lhe cabia na efetivação da promessa. De fato: fez-se aluno notável, surpreendendo até o estrangeiro Fritz Müller, que visitava a cidade e via naquele negro a refutação das teorias racistas de Gobineau, em grande voga²³.

João da Cruz e Sousa parecia perceber que, se houvesse, a “promessa da felicidade” lhe viria pela carreira intelectual, cujas bases procurou construir. Isso pressupunha, por um lado, o afastamento do patrimônio paterno legítimo, isto é, das atividades servis e braçais: o pai pedreiro e a mãe lavadeira pouco poderiam lhe dar. Por outro, dos “pais” brancos, nada mais lhe viria. Mesmo executando atividades pouco nobres, como a de caixeiro, o jovem Cruz logo se iniciou no mundo da inteligência local, como **servidor**, ministrando aulas particulares. E sua fama de sábio trouxe-lhe a proximidade indispensável com os notáveis do lugar. Aos dezesseis anos já publica poemas em jornais locais e, aos vinte, dirige *Colombo*,

²² Essa não seria atitude inusitada, já que o próprio Governo, impelido por necessidades políticas, instituiu, no Decreto de 6 de novembro de 1866, a concessão *gratuita* de liberdade aos escravos que se apresentassem para servir na guerra, além de estabelecer prêmios aos cidadãos que oferecessem libertos ao Exército. O decreto tinha grande importância, visto que à época apenas teoricamente havia possibilidade de o escravo adulto ser livre: comprando a si mesmo, *com juro* (cf.: NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1988, p. 61).

²³ Cf.: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, p. 17; MURICY, Andrade, “Atualidade de Cruz e Sousa” (in: SOUSA, João da Cruz. *Obra completa*, cit., p. 24); MONTENEGRO, Abelardo F. *Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil*. Florianópolis: FCC, 1988, pp. 21 e 22. Nereu Ramos, em “Um livro fonte” (introdução ao livro de Abelardo Montenegro, cit.), fundado na pesquisa de Henrique da Silva Fontes (*O nosso Cruz e Sousa*), põe em dúvida que Fritz Müller tenha se referido a Cruz e Sousa na famosa carta enviada a um correspondente alemão. Confrontando datas, afirma que a menção é a outro estudante negro, não identificado (cf.: *op. cit.*, p. 11). Magalhães Jr., na 2ª edição corrigida da biografia do poeta, cita as diversas versões do suposto fato (cf.: pp. 7 a 11). De qualquer forma, o anedotário sobre Cruz é mais um sintoma do funcionamento de nossa vida cultural: o aplauso, real ou lendário, do estrangeiro enobrece a figura local, mesmo que ela tenha sido alvo da crítica oposta dos notáveis daqui. Nossa bem fundada consciência do atraso encontra alívio relativo, e não se alteram as bases que o determinam.

com Virgílio Várzea e Sílvio Lostada. Colaborador literário no periodismo local, vai lapidando sua fama, com versos bem ao gosto da época, na esteira da retórica do condoreirismo e no ideário progressista burguês:

[...]
 “Bravo, prole bendita
 pois à glória infinita
 o lutar vos conduz!
 É assim - trabalhando
 sempre e sempre estudando
 que se alcança mais luz!

O artista qu’ é pobre
 é tão rico, é tão nobre
 qual potente César!
 E a glória bem cedo
 lhe murmura o segredo
 - és artista - és sem par!

[...]
 Eia, jovens, avante!
 Ser artista é brilhante,
 trabalhar é uma lei!
 Não são só os c’roados
 que merecem em brados
 ter as honras de rei!

[...]
 Não fiqueis ignavos
 que o futuro dá bravos
 vos dizendo - estuda!
 Sois humanos - portanto
 se há de trevas um manto
 apressai-vos, rasgai![...]”.

Não importa que essa defesa das luzes, do progresso e da arte se manifestasse por ocasião da “exposição dos trabalhos da aula de desenho, dirigida pelo talentoso artista, o Ilmo. Sr. Manuel Francisco das Oliveiras Margarida, a 10 de abril de 1881 e oferecido a seus alunos (...)”²⁴. Também não importa que rimas previsíveis ou canhestras (“César” e “par”...), adjetivos redundantes, infundáveis tautologias e um quase-receituário de imagens gastas se estendam por vinte fastidiosos sextetos. O fundamental é que nestes “Versos” estão documentados os passos iniciais de Cruz e Sousa; aos 20 anos já sabia para que a arte lhe serviria: refúgio da glória contra a pobreza, instrumento para cavar o futuro e “rasgar negros véus”. Dirigindo-se aos jovens artistas, Cruz dá representação a seus próprios sonhos.

O poeta de “Versos” é epigonal e ruim, mas a esquisitice de certos procedimentos sugere o caminho possível do aprendiz. Nos sextetos, a tradição condoreira se verte em hexassílabos; um certo ritmo mais popular tenta disciplinar-se no decassílabo quebrado; ao vocabulário gasto das imagens grandiosas se mistura certa ousadia dos termos estrangeiros (abrindo a última estrofe surge um estranho “*Away*, estudantes”) e as citações de nomes da cultura clássica atestam as referências brancas deste negro.

²⁴ *Apud* “Notas” de Andrade Muricy. In: SOUSA, Cruz e. *Obra completa*, cit., p. 299.

A seus olhos, dominar essa cultura provavelmente constituía o quesito infalível para ser aceito e pertencer à classe dominante de que se acercara na infância como agregado. Impressionar pela palavra, persuadir pela dificuldade eram as respostas que Cruz julgava poder dar ao que sentia na pele: a diferença real que, na sociedade brasileira, havia entre pretos e brancos, mais grave ainda que a brutal separação entre brancos pobres e ricos. Talvez até julgasse poder superá-la, iludido pelo modelo do *arrivé* de que nossa cultura local se alimentava apenas nas horas de distração, já que, na prática social concreta, estávamos bem longe do pressuposto histórico de tal modelo. A ordem escravocrata distava tanto da ordem burguesa moderna quanto os brasileiros de carne e osso estavam longe de se aproximar dos heróis dos romances franceses²⁵.

De início, Cruz parecia estar conseguindo superar a diferença. A declamação daqueles “Versos” e de tantos outros, motivados pelas mais diversas circunstâncias, acabava por lhe valer a publicação nos jornais locais - e a impressão de seu nome de negro nas páginas da sociedade branca.

Entre 1881 e 1883, viajando pelo Brasil como ponto da Companhia Dramática Julieta dos Santos, decerto também com a intenção de se projetar em cenário nacional, aproveitou para atuar no jornalismo de outras cidades. É dessa época sua presença mais ativa na campanha abolicionista, com versos e textos em prosa que defendem a libertação do negro em nome de princípios brancos²⁶.

A leitura da produção do período - como *Julieta dos Santos* (opúsculo publicado em

²⁵ A esse respeito, são notáveis as semelhanças e, sobretudo, as diferenças entre Machado de Assis e Cruz e Sousa. Enquanto aquele inicialmente encarara “a sociedade pelo ângulo do dependente pobre, que brilha pelo discernimento com que sabe manifestar seu apreço pela ordem, desdobrando talento a fim de ser reconhecido e cooptado pela elite dirigente”, e, depois, passara a olhar “a mesma sociedade pelo ângulo de quem está instalado” (SCHWARZ, R. “Duas notas sobre Machado de Assis”. In: *Que horas são?*, cit., p. 177), Cruz, escravo e depois homem livre e pobre, mas com a memória do solar dos brancos onde fora educado, também iniciara suas atividades aplicando-se em adquirir técnicas e formas. Desde muito jovem, porém, buscou distinguir-se sem seguir a lógica da ordem. E o fez como poeta, num cenário acanhadíssimo, e como cidadão, ao fazer questão dos sapatos sempre brilhantes (espécie de resposta à proibição de escravos os usarem) e ao escandalizar pelo atrevimento de, “africano autêntico” que não conhecia seu lugar, ousar vestir-se segundo a moda do *boulevard* parisiense (cf.: MACHADO, Ubiratan, e SOARES, Iaponan, “Apresentação”. In: SOUSA, Cruz e, VÁRZEA, Virgílio, e LOSTADA, Santos. *Julieta dos Santos*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990, p. 11; e LEMINSKI, Paulo. “Cruz e Sousa: o negro branco”. In: *Vida*. Porto Alegre: Sulina, 1990, p. 34).

²⁶ No item 9 deste capítulo discutirei, brevemente, a reprodução ideológica da ótica branca na campanha abolicionista de Cruz, em momentos iniciais de sua produção.

1883, com tiragem limitadíssima, e imitação provinciana do que no Rio se fazia com a jovem atriz italiana Gemma Cuniberti, celebrada como gênio), ou poemas reunidos em “Dispersas” e “Outros sonetos” - permite reconhecer de pronto como Cruz se valia do “talento literário” para se fazer presente nos acontecimentos sociais de Desterro. O negro chocava pelos modos de vestir e comportar-se como se não fosse negro; os textos com sua assinatura bajulavam aqueles a que se atribuía importância no cenário local²⁷. Vejam-se, por exemplo, além dos poemas dedicados a Julieta dos Santos (Iaponan Soares e Ubiratan Machado comentam que Cruz chegou a publicar, num único dia, três poemas em louvor da menina-prodígio), o soneto “Giulietta Dionesi”, publicado no *Jornal do Comércio* de Desterro, em 14 de abril de 1886, por ocasião da passagem da menina violinista pela província, ou ainda “O seu boné”, dedicado à atriz Adelina Castro, a quem Cruz provavelmente conheceu quando de sua passagem pela Corte em 1893. Havia, também, os poemas dedicados à morte do pai do amigo (“Gusla da saudade”), ou os versos registrados nos cadernos das moças da sociedade local, como “Vacilações”, ou, ainda, em “Poesia”, a epígrafe, da autoria de Cruz, a seu próprio poema, mas escrita em francês, como não era de todo incomum à época²⁸. O bovarismo se manifestava em muitas versões.

Cruz aderiu à ilusão de que a atuação cultural lhe permitiria transpor as barreiras de cor. Pelo menos o comportamento dos amigos o ajudava nisso: é conhecido o fato de Gama Rosa, ao ser nomeado Presidente da Província de Desterro, em 1883, ter nomeado o jovem talentoso para o cargo de promotor, em Laguna. Não tardaram os problemas, porém. Não veio a posse do cargo, provavelmente por ato de força da burguesia local²⁹. No meio acanhado, a relativa fama de intelectual não lhe franqueava as portas da frente dos cargos e casas burguesas.

²⁷ Com pseudônimos, porém, desferia sátiras contra os notáveis do lugar, imitando a prática do gênero pelos homens de letras do Rio. Cf.: “Questão brocardo”, “Pinto, pinta - Ponta a ponta”, “Piruetas”, “As devotas”, e vários outros, assinados por “Zat” e “Zot”, de “O livro derradeiro”. Aliás, essas sátiras estão muito à frente, como gênero, das similares do Rio, por incorporarem na fatura o jogo verbal e a linguagem coloquial. In: SOUSA, João da Cruz e. *Obras completas*. Org.: Andrade Murici; atualização: Alexei Bueno. Rio: Nova Aguilar, 1995, pp. 340, 341 e seguintes.

²⁸ Cf.: SOUSA, Cruz e, VÁRZEA, Virgílio, e LOSTADA, Santos. *Julieta dos Santos*, cit., pp. 22 a 26, 29, 30, 39, 40, 45, 48, 49, 52 e 54 a 58; e *Obras completas*, cit., pp. 321/322 (“Giulietta Dionesi”); 231/232 (“O seu boné”); 318/319 (“Gusla da saudade”); 320 (“Vacilações”); 291/293 (“Poesia”).

²⁹ São pelo menos duas as versões para o episódio: Cruz não teria voltado da viagem com a Companhia Julieta dos Santos a tempo de assumir o cargo; houvera pressão dos notáveis de Laguna contra a idéia de terem um “negro retinto” como acusador público (cf.: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, pp. 31 e 32; 2ª ed., corrigida, pp. 44 e 45).

Em maio de 1885, o ex-quase-promotor assume a direção de *O Moleque*, provocativo jornal se comparado à bem-comportada imprensa de Desterro. Com os companheiros de grupo, publicava editoriais abolicionistas, defendia o progresso e o saber, a modernização da higiene das praias e os versos de jovens poetas, inclusive os seus. Quando se deu o lançamento de *Tropos e fantasias*, de Cruz e Virgílio Várzea, *O Moleque* transcreveu a nota de Araripe Jr. em que o já famoso crítico, embora comentasse as irregularidades do estilo, manifestava sua surpresa pela “audácia do livro” nascido em “meio acanhado”³⁰.

A esse respeito, é interessante notar de que meios se valia a autopropaganda. Na edição de *Tropos*, se anunciavam as outras obras de Cruz a serem editadas em breve. Tratava-se de nada menos que **quatro** novos livros: *Cambiantes* (sonetos), *Cirrus e nimbus* (versos), *Jambos e morangos* (prosa) e *Coleiros e gaturamos* (versos) - que, já por seus títulos, verdadeira exibição de “cor local”, revelam a tendência em voga da “poesia-cromo”. Hoje se sabe que três dessas obras não chegaram sequer a ser inteiramente escritas³¹.

O que alguns consideravam arrogância do pretinho era, porém, tolerado e mesmo respeitado por outros. Mas quando *O Moleque* ousou promover um “Questionário aos moços solteiros” para saber qual a moça mais bonita e qual a mais simpática de Desterro, a reação deve ter sido contundente, como se pode deduzir pela réplica no irado editorial de Cruz. E, finalmente, a gota d’água: na festa do aniversário do Clube 12 de Agosto, toda a *intelligentsia* local fora convidada e estava presente, menos o responsável por *O Moleque*. No número 35, de 16 de agosto de 1885, o editorialista, sob o agressivo pseudônimo *Trac*, dá a resposta, ironizando as dependências do clube, nomeando o preconceito e replicando com a certeza de que o talento e a inteligência lhe abririam a carreira da glória:

“Achavam-se [no baile do Clube 12 de Agosto] alguns representantes da Imprensa, menos o Moleque que teria de embalsamar-se primeiro, para não cheirar a cachaça ou a crioulo forro, a fim de melhor subir as escadarias pomposas do majestossíssimo e fidalgo Club 12. (...) Uma vez que o Moleque não é um trapo sujo do monturo, um caráter enluvado com sífilis moral por dentro, um pasquim ordinário e safado, um bêbado de todas as esquinas ou um leproso de todas as lamas, havia obrigação (...) de ser o Moleque considerado como gente (...).

³⁰ Transcrito de *O Moleque*, nº 39, de 20 de setembro de 1885 (Arquivos da Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina).

³¹ Em recente edição, Uelinton Farias Alves apresentou alguns poemas dessas obras publicados em *Regeneração*. Cf.: SOUSA, Cruz e. *Poemas inéditos*. Apresentação, Introdução e Notas de Uelinton Farias Alves. Florianópolis: Papa-Livro, 1996.

Se não se distribuiu convite para o Moleque porque o seu redator-chefe é um crioulo, é preciso saber que este crioulo não é um imbecil que não o saiba e o diga bem alto, por sua honra, por seu orgulho, *porque não se vexa de ombrear com ninguém deste mundo que saiba o que é cavalheirismo, educação e probidade.*

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 (...)”³².

A instituição com que se confundia (note-se como neste editorial menciona *O Moleque* tratando-o por vezes como se fosse sua própria pessoa) não lhe traria a efetivação da “promessa de felicidade”. Pelo menos não ali, na tacanha Desterro. Cibia, então, procurar o lugar para realizá-la. Afinal, prestígio e jornalismo, benesses e carreira, arte e profissão não pareciam, ainda, destoar tanto da cor de sua pele.

4. Rio de Janeiro: desconsolo e ponto de fuga

No Rio, Cruz não encontraria destino melhor, porém. Ainda que sua primeira e breve estadia na Corte, de junho de 1888 a abril de 89³³, tenha trazido importantes contactos com alguns poetas e moços “de pensamento” como B. Lopes e Nestor Victor e, principalmente, o contacto com a obra de Baudelaire, Villiers de L’Isle-Adam, Huysmans e o místico Péladan, o cenário pós-Abolição não alterara em nada a face escravocrata do sistema, e a vida cultural da metrópole apenas respirava aparência moderna. Não havia lugar para o moço negro nas redações, também porque elas estavam abarrotadas de jovens brancos cavando seu espaço.

No retorno de dois anos a Desterro, mais versos de circunstância e muita leitura. O Rio era ainda a meta. Quando, em dezembro de 1890, Virgílio Várzea lhe escreve que seria possível a Emiliano Pernetá arranjar-lhe colocação na *Cidade do Rio*, de José do Patrocínio, a perspectiva de trabalhar apenas no noticiário, com possibilidades mínimas de criar uma seção, e o minguido salário de 50\$000 não atemorizam Cruz. Talvez se iniciasse ali a

³² Transcrito de *O Moleque* n° 35, de 16 de agosto de 1885, com atualização ortográfica e grifos meus.

³³ Em 1883 Cruz apenas passou pelo Rio, em função de seu trabalho como ponto na Companhia de Moreira de Vasconcelos.

realização do projeto de reconhecimento, glória, fama e ascensão social que a carreira jornalística parecia oferecer aos contemporâneos que revelassem talento. Aparência, aliás, fundada em alguns casos exemplares, de negros pobres, que Cruz não percebia serem exceções.

Mas o pesadelo não tarda a vir. Mesmo parco, o salário não era pago por Patrocínio, que, além de todo o resto, não se compatibilizara com o negro extravagante da província³⁴, pouco afeito aos cenáculos dos consagrados e, além disso, idolatrado por um novo grupo. Depois da *Cidade do Rio*, de onde sai em março de 1892, Cruz vai tentando colocar seus poemas em outros órgãos, principalmente *Revista Ilustrada*, de Ângelo Agostini. O momento, porém, não era o mais propício. Além de a oferta literária ser bem maior que a demanda de nosso acanhadíssimo público, a lírica parecia perder terreno para a prosa. E o que sobrava dela ia sendo dominado pelo culto febril da “arte pela arte”, cuja *côterie* já se instalara definitivamente nas redações e nos cafés³⁵. Assim as futuras consagrações estavam mais ou menos estabelecidas, em tempos em que o jornalismo e as boas relações acabavam por determinar a aceitação dos candidatos a literatos.

Ao entrar em contato com Ferreira de Araújo e seu *Gazeta de Notícias*, Cruz poderia mudar os rumos de sua projeção, ainda que para lá tivesse ido trabalhar como simples noticiário. Adjetivação abundante, típica da carreira na província, não combinava, porém, com o tom moderno do jornal do Rio, e novos problemas não tardaram. Numa noite em que era plantonista, ocorreu um incêndio e Cruz deu à matéria o título de “Pavoroso incêndio”. Houve empastelamento e se publicou “Vaporoso incêndio”. Suspenso por sete dias, o poeta teria replicado, mostrando a Ferreira de Araújo os seus originais e afirmando que jamais escreveria disparate tamanho. A voz do dono, porém, soou mais alta: afinal, “pavoroso” ou “vaporoso”, tanto fazia; eram igualmente adjetivos³⁶.

Cruz ia se tornando conhecido por seu estilo esdrúxulo, com adjetivos esquisitos e abundantes. E por sua negritude. O poeta que já travara com seus versos a luta condoreira

³⁴ Cruz criara fama, também no Rio, por seus modos “extravagantes” de vestir, com gravatas e coletes violáceos (Cf.: BROCA, B., *A vida literária...*, cit., p. 23 e nota da p. 96).

³⁵ Cf.: BROCA, B., *A vida literária no Brasil...*, cit., pp. 33 a 44; MACHADO NETO, A. L., *op. cit.*, p. 132.

³⁶ *Apud*: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, p. 55; cf., também: MONTENEGRO, A., *op. cit.*, p. 62.

pela abolição vivia, no cenário dos homens livres, a experiência do que era o ideário liberal no Brasil: professar palavras que não encontravam correspondências nas ações. Sua pobreza ia aumentando, e Cruz perdia as ilusões quanto ao sucesso objetivo da carreira. Sem lugar no sistema de clientelismo que dominava, não havia, para ele, minimização das tensões de raça e de classe.

O ponto de fuga que reorientaria sua atuação foi sendo construído nesse percurso: o ato de voltar as costas para a tribo dominante local representava o gesto daquele que, sem ser aceito e constrangido pela miséria, fazia do espaço da representação artística o *locus* da grandeza, da superação e da transformação da dor em glória.

Como se vê, em cenário tropical, eram muito diversos a altura e o significado da torre de marfim desses nossos candidatos a nefelibatas. Não se tratava, como na França, da recusa a setores dominantes do gosto do público, que, já quase vinte anos antes, Baudelaire comparara a seu querido cão, em “*Le chien et le flacon*”³⁷. A resposta era mais chã, contra o domínio da *côterie* literária, social e burguesa. Como a recusa se aproximava do gesto francês dos decadistas, abria o flanco para a crítica nacionalista da época.

Mas era preciso achar meios de divulgá-la.

5. “Arte”: refúgio e rancor

Comparado a *Gazeta de Notícias*, *O País* e mesmo *Cidade do Rio*, então em franca decadência, *Novidades* era um órgão pouco significativo e talvez por isso pudesse se arriscar a publicar jovens pouco conhecidos, ligados à área de influência de seu redator chefe. Bandeira Júnior, que ocupava o cargo em meados de 1890 e 1891, era amigo pessoal de Oscar Rosas, defensor dos “novos”, grupo já reconhecível no Rio de Janeiro, inclusive pela caçada. E é assim que, em 1º de janeiro de 1891, Cruz e Sousa publica “Arte”.

Como afirma Andrade Muricy, em “Arte” o poeta está em pleno processo de

³⁷ In: BAUDELAIRE, C. *Le spleen de Paris*. Paris: De Cluny [1955], p. 13. Cf.: “Ah, miserável cão, se lhe tivesse oferecido um embrulho de excrementos o teria farejado com delícia e talvez devorado. Assim, até você, indigno companheiro de minha triste vida, se parece com o público, a quem nunca se devem apresentar perfumes delicados que o exasperem, mas somente imundícies cuidadosamente escolhidas” (trad.: Leda Tenório da Motta, para a edição de *O spleen de Paris*. Rio: Imago, 1995, p. 31).

organizar novas concepções sobre sua lírica e sua técnica³⁸, a que certamente a experiência da leitura de Baudelaire e a experiência de desencanto em Desterro e no Rio foram dando nuances bastante particulares. Buscando o domínio das técnicas e, neste sentido, aproximando-se dos parnasianos - ou, melhor, dos referentes da cultura branca dominante -, Cruz fazia delas material para a formalização de conteúdos opostos ao alheamento do eu e da história, marca dos cultores da “arte pela arte”.

No poema com muitas dificuldades técnicas ainda, o eu que vivenciara dolorosamente a discriminação³⁹ e, como já comentamos, a ridicularização tanto de seu estilo poético quanto de suas maneiras, expressava seu culto à arte como refúgio, símbolo da idealidade:

Arte

- | | |
|--|---|
| 1 Como eu vibro este verso, esgrimo e torço, tu. Artista sereno, esgrime e torce: emprega apenas um pequeno esforço mas sem que a Estrofe a pura idéia force. | 6 Busca palavras límpidas e castas, novas e raras, de clarões radiosos, dentre as ondas mais pródigas, mais vastas dos sentimentos mais maravilhosos. |
| 2 Para que surja claramente o verso, livre organismo que palpita e vibra, é mister um sistema altivo e terso de nervos, sangue e músculos, e fibra. | 7 Busca também palavras velhas, busca, limpa-as. dá-lhes o brilho necessário e então verás que cada qual corusca com dobrado fulgor extraordinário. |
| 3 Que o verso parta e gire - como a flecha que d’alto do ar, aves, além, derruba; E como os leões, ruja feroz na brecha da Estrofe, alvoroçando a cauda e a juba. | 8 Que as frases velhas são como as espadas cheias de nódoa, de ferrugem, velhas, mas que assim mesmo estando enferrujadas tu, grande Artista, as brunes e as espelhas. |
| 4 Para que tenhas toda a envergadura de asa e o teu verso, de ampla cimitarra turca, apresente a lâmina segura, poeta, é mister, como os leões, ter garra. | 9 Faz dos teus pensamentos argonautas rasgando as largas amplidões marinhas, soprando, à lua, peregrinas flautas, louros pagãos sob o dossel das vinhas. |
| 5 Essa bravura atlética e leonina só podem ter artistas deslumbrados que souberam sorver pela retina a luz eterna dos glorificados. | 10 Assim, pois, saberás tudo o que sabe quem anda por alturas mais serenas e aprenderás então como é que cabe a Natureza numa estrofe apenas. |

³⁸ “Atualidade de Cruz e Sousa”. In: SOUSA, Cruz e, *op. cit.*, p. 39.

³⁹ Fato notório, a discriminação atuava inclusive nos amigos que de modo deliberadamente paternalista procuravam evitá-la. Conta Emiliano Pernetta que, quando Cruz entrava em algum Café da moda, os companheiros falavam em voz alta o seu nome, procurando evitar assim alguma desconsideração pública para com o amigo. *Apud*: MURICY, J. Andrade, “Presença do Simbolismo”, in: COUTINHO, A. (dir.). *A literatura no Brasil*, cit., vol. III, tomo I, p. 131.

- 11 Assim terás o culto pela Forma,
culto que prende os belos gregos da Arte
e levarás no teu ginete, a norma
dessa transformação, por toda a parte.
- 12 Enche de estranhas vibrações sonoras
a tua Estrofe, majestosamente...
Põe nela todo o incêndio das auroras
para torná-la emocional e ardente.
- 13 Derrama luz e cânticos e poemas
no verso e torna-o musical e doce
como se o coração, nessas supremas
Estrofes, puro e e diluído fosse.
- 14 Que as águias nobres do teu verso esvoacem
alto, no Azul, por entre os sóis e as galas,
cantem sonoras e cantando passem
dos Anjos brancos através das alas...
- 15 E canta o amor, o sol, o mar e as rosas,
a da mulher a graça diamantina
e das altas colheitas luminosas
a lua, Juno branca e peregrina.
- 16 Vibra toda essa luz que do ar transborda,
toda essa luz nos versos vai vibrando
e na harpa do teu Sonho, corda a corda,
deixa que as Ilusões passem cantando.
- 17 Na alma do artista, alma que trina e arrulha,
que adora e anseia, que deseja e que ama
gera-se muita vez uma fagulha
que se transforma numa grande chama.
- 18 Faz estrofes assim! E após na chama
do amor, de fecundá-las e acendê-las,
derrama em cima lágrimas, derrama,
como as eflorescências das Estrelas...

Nesta lição, do autógrafo do poeta, segundo Andrade Muricy⁴⁰, fica evidente que uma fonte está incorporada e transformada e outra é contradita. Assim, de um lado, temos a presença da leitura de Baudelaire, na imagem do poeta e sua “*fastasque escríme*”, de “*Le soleil*”, embora essa leitura não dê conta dos traços mais fortes da poética baudelaireana, mesmo porque eram bem outras suas determinações históricas: não há aqui a subjetividade que se entrega à experiência do choque das ruas e à angústia da metrópole⁴¹. Fica apenas a sugestão, em Cruz, do poeta que “*ennoblit le sort des choses les plus viles*”⁴².

De outro lado, “Arte” responde ao grupo de Bilac que, em *Poesias*, de 1888, estampara sua “Profissão de fé” seguindo a lição do mestre Théophile Gautier. Como se sabe, “*L'Art*” (de *Émaux et camées*, de 1853) professa convicções anti-românticas e propõe o culto da forma, tanto mais bela quanto maior for a dificuldade do material, já que a arte,

⁴⁰ In: SOUSA, J. da Cruz e. *Obra completa*, cit., pp. 332 a 334. Bastante diferente é a lição citada por Magalhães Jr. em *Poesia e vida de Cruz e Sousa* (pp. 57 a 59). Não é o caso, porém, de confrontá-las, já que neste passo do trabalho não nos interessa o estudo pontual do desenvolvimento das soluções poéticas adotadas por Cruz.

⁴¹ Cf.: BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*, cit., especialmente pp. 111 a 113.

⁴² De *Les fleurs du mal*, cit. Em tradução literal do trecho comentado: Ao longo dos subúrbios, onde caem, nos pardieiros, as persianas - abrigo de secretas luxúrias -/ Quando o cruel sol lança suas setas redobradas/ Sobre a cidade e os campos, sobre os tetos e os grãos,/ Vou praticar sozinho minha estranha esgrima,/ Pressentindo por todos os cantos os acasos da rima,/ Tropeçando nas palavras como nas calçadas,/ Topando de vez em quando com versos há tanto sonhados.

mais que o mito, pode vencer o tempo⁴³. Tomando de Gautier o gosto pela poesia objetiva e descritiva, Bilac dedica seu culto à “Deusa serena,/ Serena Forma”, impassível a todos os desmandos e imortal. E confessa que, vivendo a Arte, seu desejo como poeta é o de viver “servindo/ Teu culto e, *obscur*o,/ Tuas custódias esculpindo/ No ouro mais puro”⁴⁴. Para quem já ia ganhando o brilho mundano por via do culto a outros deuses, o cabotinismo é exemplar.

Cruz, com sua “Arte”, replica os ideais poéticos não apenas do Parnaso francês mas principalmente dos nossos já reconhecidos parnasianos, cujos versos assinados representavam a face aceitável da cultura brasileira, legitimada como nacional, embora seus referenciais fossem europeus. Certamente a formação intelectual de Cruz, como a de tantos intelectuais do século XIX⁴⁵, não o subtraía das influências, sobretudo francesas, e o amarrava a certa dependência dos modelos importados. O poeta, porém, elegia outro cânon, outras imagens e procedimentos que, embora ainda toscos, indicavam que nem tudo estava na ordem aprazível que sugeriam os versos parnasianos, em seu apego à arquitetura formal dos assuntos irrelevantes.

Nas 18 estrofes de “Arte”, o poeta se dirige a um artista como ele, para, exortando-o, dar-lhe lições de poética. Ainda que o culto da forma nos moldes parnasianismos pareça desde o início ser a tônica, a imagem do esgrimista conota outras significações. Sobretudo se pensarmos que, em outra lição do poema, em lugar de “Artista sereno” aparece “poeta moderno”⁴⁶, referência ainda mais clara ao “grupo dos novos” e à contenda contra o parnasianismo.

Na lição de que nos valem, o “Artista” é qualificado como “sereno”, mas sua ação é a do esgrimir, num movimento vibrante, como o do eu. A voz que inaugura o poema, assim,

⁴³ Cf. algumas estrofes das 14 de “L’Art”: “*Oui, l’oeuvre sort plus belle/ D’une forme au travail/ Rebelle,/ Vers, marbre, onyx, émail./[...] Statuaire, repousse/ L’argile que pétrit/ Le pouce,/ Quand flotte ailleurs l’esprit;/ Lutte avec le carrare,/ Avec le paros dur/ Et rare,/ Gardiens du contour pur;/[...] Peintre, fuis l’aquarelle,/ Et fixe la couleur/ Trop frêle/ Au four de l’émailleur./[...] Tout passe.- L’art robuste/ Seul à l’éternité/ Le buste/ Survit à la cité./[...] Les dieux eux-mêmes meurent/ Mais les vers souverains/ Demeurent/ Plus fort que les airains./ Sculpte, lime, cisèle!/ Que ton rêve flottant/ Se scelle/ Dans le bloc résistant!*”.

⁴⁴ “Profissão de fé”. In: BILAC, O. *Poesias*. 13ª ed. Rio: Francisco Alves, 1928, pp. 5 a 10, grifo meu.

⁴⁵ Cf.: CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite e Outros ensaios*. cit., principalmente pp. 147 a 149.

⁴⁶ Cf. a lição citada por MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, p. 57.

comanda uma poética cujo centro está na tensão entre a forma objetivada, o poema, e a força da subjetividade que luta para alcançá-la.

A estrutura de tensão que se mostra na primeira estrofe mantém-se no poema como um todo, multiplicada. O culto da forma destoa do ideário então dominante, que negava a subjetividade em nome da impassibilidade e da técnica: os versos, aqui, querem-se resultado da matéria movente de “nervos, sangue, e músculos, e fibra”.

E, se até a 11ª estrofe, a poética de “Arte” insiste nesse culto - inclusive em seus modelos greco-latinos, na versificação tradicional, no garimpo das palavras -, a disputa literária, porém, insinua-se fortemente. Os símbolos do poeta-esgrimista e dos “artistas deslumbrados”, ou as imagens de versos como agressivos contendores (no *kitsch* símile do “leão” “alvorçando a cauda e a juba”, ou ainda na metáfora da “cimitarra turca”), bem como a atitude do poeta como aquele que quer superar as tensões (“Assim, pois, saberás tudo o que sabe/ quem anda por alturas mais serenas”), prestam-se à tentativa de dar forma a algo novo.

O culto **dessa** arte - cujas imagens remetem à luta e à busca de superação de tensões, carregadas para dentro do corpo do poema - parece ser aquilo em que se transformaram os restos da meta original do poeta provinciano. Não a glória ao rés-do-chão, inacessível para ele, dadas as determinações históricas, mas as “alturas mais serenas”. Assim, incorporando aparentemente o cânon dominante no Brasil daqueles tempos, na forte influência parnasiana, Cruz, porém, vai aos poucos decantando diversas referências literárias e procedimentos que dão forma a outro material.

A partir da 12ª estrofe, então, atenuam-se a prosaica hipotaxe, o preciosismo vocabular ao gosto da retórica parnasiana, a plasticidade descritiva à maneira da poesia-escultura. Em vez disso, dominam a parataxe, os jogos aliterativos e assonânticos mais ousados e, sobretudo, as imagens da poesia como música e luz, como diluição da referência e anseio de totalidade, na aspiração às correspondências entre linguagem verbal e não-verbal:

“Enche de *estranhas vibrações sonoras*
a tua Estrofe, majestosamente...”

“Derrama luz e cânticos e poemas
no verso e torna-o *musical e doce*”

“Vibra toda *essa luz (...)*” (grifos meus).

Fiel ao que já não há, a arte expressa o anseio pelo perdido, formalizado na atmosfera das “correspondências” baudelairianas - entendidas quer como procedimentos como a sinestesia, quer, principalmente, como aspiração à idealidade⁴⁷. E a versificação tradicional, forma simbólica, talvez, de uma suposta “ordem do mundo”, recobre uma poética que quer alçar vôo pela linguagem, o que sugere a tentativa de se dar representação “vibrante” a uma ordem que está fora desse mundo.

Nesse sentido, o desejo do encontro do espaço ideal, no símbolo do “Azul” (estrofe 14), reafirma, no apelo ao “Artista sereno”, a certeza da realização de uma poética que nasce da própria matéria da subjetividade, na estranha alquimia de fazer dos nervos e sangue do poeta a matéria constitutiva do “livre organismo que palpita e vibra”, de diluir seu coração em música e doçura. O horror baudelairiano torna-se aqui ânsia de sublime⁴⁸.

Em “incêndio das auroras” (estrofe 12) a certeza de superação se torna imagem. O verso de combate (no símile do “leão”) se solta em vôo livre, na metáfora de “águias nobres”. Versos nascidos da “chama do amor” e fecundados por “lágrimas”, seu alvo é o alto, a expressão do inefável no símbolo - aqui ainda apenas entrevisto no símile das “eflorescências das Estrelas”.

O poema quer distância do mundo da mera existência e, para falar com Adorno, esse distanciamento

“torna-se a medida do que há nesta de errado e de ruim. Em protesto contra ela o poema enuncia o sonho de um mundo em que seria diferente. A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma

⁴⁷ Como dissemos, Cruz conheceu os versos de Baudelaire em 1888, quando de sua primeira estadia no Rio, mas já lera os de Teófilo Dias e Carvalho Jr., dois de nossos baudelairianos (cf.: AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Anna Blume, 1996) e talvez desde aí houvesse filtrado elementos a serem incorporados por sua sensibilidade, sem limitar-se às costumeiras imagens carnavais do amor e da mulher e ao satanismo, no clima do decadismo propriamente dito. Cruz puxava o fio do anseio pelo ideal.

⁴⁸ Cf. estes versos como os de “*L'alchimie de la douleur*”, de *Les fleurs du mal*: a imagem da transformação pelo sublime, de Cruz, é, em Baudelaire, a transformação demoníaca do “ouro em ferro”. O que em Baudelaire é força corrosiva e tensa expressão de um mundo em que a poesia é sinal de maldição na grandeza (cf. “*L'albatros*” e o verso: “*Ses ailes de géant l'empêchent de marcher*”), aqui se atenua: a poesia oferece a imagem da promessa da reconciliação entre sujeito e objeto.

forma de reação à coisificação do mundo, à dominação de mercadorias sobre homens que se difundiu desde o começo da idade moderna e que desde a revolução industrial se desdobrou em poder dominante da vida.”

“Se efetivamente se pode falar do conteúdo lírico como um conteúdo objetivo em virtude da subjetividade que lhe é própria (...), isso só ocorre se o retomar-se em si mesma, o recolher-se em si mesma da obra de arte lírica, seu afastamento da superfície social foi, por sobre a cabeça do autor, socialmente motivada. O meio para isso, porém, é a linguagem”⁴⁹.

Na poética de “Arte”, trata-se mesmo disso: o poema figura a condição dilacerada de Cruz, cujo desejo de glória por via da cultura ou de cooptação/aceitação pelas camadas dirigentes já lhe aparecia como destinado ao fracasso. Essa experiência, com raízes em certa compreensão histórica de seu tempo, firmava nele a concepção de que a obscuridade, que já entrevia inevitável, poderia encontrar resposta no culto de uma **certa** arte que desse espaço, tenso, à representação do rancor real e da reconciliação simbólica. Os sonhos bem concretos da fama e do reconhecimento social, frustrados, remanejavam-se e encontravam seu lugar na poética do símbolo enigmático. Voltando as costas à audiência e ao referente, Cruz formalizava a expectativa do apaziguamento na lírica do ideal e, paradoxalmente, gravava as marcas da mágoa nas escolhas, socialmente motivadas, das imagens afastadas da superfície social.

O símbolo seria a trama pela qual se construiriam as peripécias dos antagonismos não-resolvidos da realidade histórica e da experiência do poeta.

6. Os livros no ano da Armada: espírito e mercadoria

Quando, por fim, Cruz começa a reorganizar sua versão da história e inicia decididamente o caminho por nova escolha estética, consegue fazer que a produção de seu espírito se torne mercadoria no cenário da Capital. Graças à ousadia do livreiro Domingos de Magalhães, que publica autores pouco conhecidos, em fevereiro de 1893 *Missal*, poemas em prosa, está nas vitrines das livrarias; em agosto, *Broquéis*. Não é improvável supor que os livros editados criassem, em Cruz, a expectativa de ver seu talento reconhecido pelo público, o que lhe traria nova fisionomia intelectual e menos dificuldades materiais.

⁴⁹ ADORNO, T. W. “Lírica e sociedade”. In: BENJAMIN, W. *et alii*. *Textos escolhidos*. Trad.: José Lino Grünnewald e outros. São Paulo: Abril, 1980, pp. 195 e 198 respectivamente.

O clima daqueles primeiros anos de República, porém, era bastante tenso e em breve faria eclodir a Revolta da Armada, em setembro. Por certo nesses tempos a literatura não era mercadoria de muita demanda. E, também, talvez pelo desacerto de se lançar primeiro *Missal* - obra bastante frágil e muito desigual, num gênero pouco cultivado no Brasil e pouco compreendido pelo poeta -, num momento em que as narrativas realista e naturalista eram dominantes na procura do reduzido público, a ação exercida pelo livro se deu na relação inversa aos desejos de Cruz. Se *Missal* não chegou a ser totalmente ignorado, provocou restrições tão sérias que, na prática, acabaram por definir o viés pelo qual os textos do autor (não) seriam lidos.

Além dos comentários menores ou do silêncio de publicações importantes como *O Álbum*, de Artur Azevedo, e *A Cidade do Rio*, nesse ano sob a direção de Olavo Bilac, *Missal* foi apresentado ao público pelos dois críticos mais importantes de seu tempo. E ambos, Araripe Jr. e José Veríssimo, estigmatizaram aquele que seria o olhar para Cruz.

Para Araripe, o poeta de “sangue africano” cujo “temperamento tépido parecia o menos apropriado para veicular a flacidez e a frialdade hierática da nova escola” e “transportado de uma cidade pequena e acanhada como é a capital de Santa Catarina”, é o artista, talentoso embora, “maravilhado” com o meio civilizado, isto é, o Rio e a Rua do Ouvidor. Ao voltar a casa, admirado com o que viu e ouviu sem compreender, começa a processá-lo com “grande esforço” para fugir ao “ritmo natural dos [seus] antepassados”⁵⁰.

Araripe Jr. publicou sua crítica a Cruz e ao Simbolismo, então chamado de “Decadismo”, no “Retrospecto literário do ano de 1893”, de *A Semana*, órgão bastante conceituado. E nesse texto, já clássico, revela sua erudição e seu empenho no exercício das tarefas do crítico compromissado com um projeto para a cultura brasileira, explicitando a profissão de fé de que a literatura brasileira, nos tempos novos da República, deveria subordinar-se “ao novo feitio que a pátria tomou pela evolução política” ou se abastardaria “no cosmopolitismo incolor, único resultado caroável da cópia servil dos movimentos da decadência latina”, do “anseio contínuo do indígena de ver o que se faz em Paris”⁵¹. Presta imenso serviço a seu público, ao escrever, pela primeira vez no Brasil, um pequeno histórico

⁵⁰ “Movimento literário do ano de 1893”. In: *Obra crítica de Araripe Jr.*, vol. III, ed. cit., pp. 135, 147 e 148.

⁵¹ In: *Obra crítica de Araripe Jr.*, ed. cit., vol. III, p. 123.

do “decadismo” nacional, suas origens francesas e, afinado com a compreensão que seu tempo e sua ótica de classe lhe permitiam, sua inadequação em nosso território, dado que o movimento parisiense, que se tornara moda em todas as outras literaturas, relacionava-se a uma “Europa política profundamente carcomida”, “niilista, anarquista e dinamitista”, em tudo diversa do viço do Brasil novo. O serviço, como se vê, inclui a ação educativa sobre o público, e não apenas da perspectiva do gosto literário, segundo as convicções mais profundas do crítico.

As convicções nacionalistas exigiam a afirmação da existência de um objeto autônomo, a literatura brasileira, o que, no trajeto do crítico, construiu-se com os conceitos de “estilo tropical”, em que ficaria gravada a peculiaridade de nosso meio climático, de nossa singular mistura étnica e cultural e do estilo individual, e de “obnubilação tropical”, ou seja, nosso processo de diferenciação ao se incorporarem modelos cosmopolitas. No arranjo conceitual, o modelo de orientação psicológica na interpretação do “estilo” atenua o determinismo e o evolucionismo das concepções que, não obstante, estão lá⁵².

Convicções nacionalistas e pressupostos deterministas tornavam pouco isenta a crítica de Araripe aos decadentistas locais e ao negro Cruz, e o início de sua apresentação dos poetas é no mínimo dúbio:

“O fato *mais interessante* que ocorreu durante o ano passado no acampamento das letras, foi a *tentativa de adaptação* do decadismo à poesia brasileira. A responsabilidade desse *cometimento* cabe a Cruz e Sousa”⁵³.

Mesmo assim, foi esse o único dos três grandes críticos do período a, em vida do poeta, ver talento em Cruz e Sousa e a tecer longa crítica ao autor de *Missal*. Partindo dos pressupostos liberais e dos referenciais da ciência de seu tempo, de que sua crítica é um exemplo eloqüente, assim entende Cruz e sua produção:

“O ‘Missal’ é um livro de prosa cadenciada, e, quanto à técnica, posto nas mesmas cordas, em que Raul Pompéia, aqui há tempos, ensaiou as ‘Canções sem metro’. Entre as ‘Canções sem metro’ e a obra do poeta catarinense, entretanto, há uma grande diferença *determinada desde logo pela raça e pelo temperamento de cada um*. Raul Pompéia possui a

⁵² Sobre a noção de estilo, em Araripe Jr.: “Raul Pompéia: *O Ateneu* e o romance psicológico”(1888) e “O dr. Sílvio Romero e o seu novo livro”. In: *Obra crítica...*, cit. Sobre a crítica a Araripe Jr.: VENTURA, R., *Estilo tropical. História cultural e polêmicas literárias no Brasil (1870-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, pp. 17 a 68.

⁵³ Item IV de “Movimento literário do ano de 1893”, in: *op. cit.*, p. 135, grifos meus.

acuidade dos psicólogos da nova geração e um espírito profundamente inclinado à filosofia sugestiva (...). Cruz e Sousa, porém, anda em esfera muito diferente. *De origem africana, como já disse, sem mescla de sangue branco, ou indígena, todas as qualidades de sua raça surgem no poeta em interessante luta com o meio civilizado que é o produto da atividade cerebral de outras raças.* A primeira consequência desse encontro é a sensação da **maravilha**. Cruz e Sousa é um maravilhado.

No Brasil, grande quantidade de mestiços tem aparecido e brilhado, tanto nas letras e nas artes, como na política e na administração; negros [sic], porém, sem mescla, é o primeiro que se torna notório pelo talento. Era o que nos faltava para complemento da nossa paridade com os irmãos da América do Norte. (...) O autor do 'Missal' (...) é um *poeta maravilhado*. Ingênuo no meio da *civilização ocidental, para a qual seus antepassados concorreram apenas com o braço físico, ele olha para tudo com os olhos de um Epimênides; e todas as suas sensações são condicionadas por movimentos de surpresa que se diluem imediatamente em gestos de adoração*. Imagine-se este africano na rua do Ouvidor, transportado de uma cidade pequena e acanhada como é a capital de Santa Catarina. Tudo nele se transforma nas sensações do *náufrago de uma raça* que, pelos seus dotes, se encontra iniciado na grande vida e relativamente acomodado no seio 'arminoso' (como ele mesmo diz) dessa deliciosa movimentação. (...) [E após descrever todas as fantasias que supõe ocorrerem a Cruz na Rua do Ouvidor e pressupô-lo na volta a casa, para escrever] Nesse momento a raça sente a necessidade de *um grande esforço para fugir, não só ao ritmo natural dos antepassados, mas também à sua predileção pelos tons vermelhos e pela passagem rápida das cores vivas, sem ancemibios, que caracterizam a arte primitiva. Como, porém, evitar essa fatalidade?* (...) Assim nasce o *Missal*. O autor, no silêncio, deixa-se assoberbar pelo *delírio das grandezas* (...)⁵⁴.

Sem que seja necessário comentar como as teorias deterministas se combinam com a crítica de feitio psicológico, chegando esta a, aparentemente, obnubilar aquelas, a análise de Araripe Jr. sofisticava e selava em letras de forma o que Cruz já conhecia tão bem, desde a acanhada Desterro. Afirmava-se o seu talento, mas ao mesmo tempo se acusava a esse talento o fato de, sendo negro, não poder equiparar-se à cultura branca; atrevendo-se a isso, não havia como escapar à "fatalidade" de sua obra ser entendida como as marcas do sentimento do negro, de maravilhamento, engastadas na linguagem de fim de século e em temas refinados para os quais seu espírito não tinha inclinação. Claro que para tal julgamento contribuía enormemente a escolha estética do poeta, na contramão do ideário

⁵⁴ "Movimento literário do ano de 1893", in: *op. cit.*, vol. III, pp.146, 147 e 148, grifos meus; em negrito, o destaque dado pelo próprio Araripe.

nacionalista.

Se a crítica de Araripe, marcadamente ideologizada aos olhos de hoje, chega a mencionar o talento, o mesmo não ocorre, pelo menos em vida do autor Cruz, com o comentário de José Veríssimo que, sem precisar alongar-se em análises, decreta que *Missal*:

“É um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes, e colocadas umas após outras na ordem em que vão saindo, com *raro desdém da língua*, da gramática e superabundante uso de maiúsculas. Uma ingênua presunção, nenhum pudor em elogiar-se e, sobretudo, *nenhuma compreensão, ou sequer intuição do movimento artístico que pretende seguir*, completam a impressão que deixa este livro em que *as palavras servem para não dizer nada*”⁵⁵.

A crítica, feroz, anula não o movimento nem o autor, mas a obra. Imagine-se a importância disso, justamente vinda daquele que na época era o mais talentoso dos críticos e priorizava o que hoje poderíamos chamar de primórdios da “análise estética”. A questão, porém, era que os modelos pelos quais Veríssimo analisava as obras incluía os valores determinantes do nacionalismo, do compromisso edificante e da elegância, comedimento e correção no estilo, segundo os princípios da *clarté* e da referencialidade. E se o grande crítico assim avaliou *Missal*, o caminho estava dado: a crítica posterior, já a *Broquéis*, não se cansou de repetir e glosar à exaustão o que ele sugerira.

De *Missal* pouco ou nada se notou da tentativa do poema em prosa, à maneira de Baudelaire, nem dos temas que, influenciados pelo poeta francês e Poe, entre outros, comparecem transformados pelas vivências deste brasileiro provinciano, pobre, preto e aliado das *côteries*. Do sujeito que caminha pela cidade e reflete, encapsulado em sua exclusão, quase nada se observou. Só Araripe Jr. lembrou de citar “Ritmos da noite” para ver nele o julgamento rancoroso de quem não aceita os que não vivem apenas pela Arte. O gesto irônico de voltar as costas para o mundo, simultâneo ao ato de “flanar” pela cidade para ali encontrar o espaço da mediocridade e da luta pelo prestígio, bem como a atitude de buscar um culto perdido na natureza - unidade temática da obra - não foram percebidos⁵⁶.

⁵⁵ *Apud*: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, p. 85, grifos meus.

⁵⁶ A percepção, ou falta de, não foi exclusividade dos brasileiros. Lembre-se que a obra de Baudelaire, à época de sua publicação, foi considerada por boa parte da crítica como desconhecimento de regras básicas da poesia, quando não como mistificação e loucura, depravação (cf.: LETHÈVE, J., *op. cit.*, pp. 151 a 154). O “decadentismo”, por sua vez, tornou-se objeto de pesquisas “científicas” lombrosianas.

Antes preferiu-se, ou pôde-se apenas constatar o vocabulário esdrúxulo, a abundância da adjetivação, o epigonal romantismo. “Tísica” foi eleito o principal alvo da ridicularização.

Se hoje pode-se dar como certa a fragilidade de *Missal*, o juízo não vem apenas da análise de seus problemas técnicos, da incursão, ainda meio sem jeito, pelo novo, em meio ao velho conhecido como as descrições em cromo (“Paisagem”). As falhas são também formalização de dificuldades históricas reais, na escolha de uma concepção poética que negasse os “valores do mundo” que, por sua vez, negavam Cruz e sua estética. A luta das mediocridades, o prestígio das vaidades, as ciências e as instituições modernas - esses eram os protagonistas do mundo da ordem. Contra eles, Cruz optava pelo mundo do feio, do grotesco, do sinistro, como em “Umbra”, em que a cidade surge como mundo demonizado:

“Volto da rua.

Noite glacial e melancólica.

(...)

A turva luz oscilante dos lampiões de petróleo, em linha, dando à noite lúgubres pavores de enterros, vêem-se fundas e extensas valas cavadas de fresco, onde alguns homens ásperos, rudes, com o tom soturno dos mineiros, andam colocando largos tubos de barro para o encanamento das águas da cidade.

A terra, em torno dos formidáveis ventres abertos, revolta e calcária, com imensa quantidade de pedras brutas sobrepostas, dá idéia da derrocada de terrenos abalados por bruscas convulsões subterrâneas.

Instintivamente, diante dessas enormes bocas escancaradas na treva, ali, na rigidez do solo, sentindo na espinha dorsal, como numa tecla elétrica onde se calca de repente a mão, um desconhecido tremor nervoso, que impressiona e gela, pensa-se fatalmente na Morte...”

Longe do ideário da evolução pela ciência e do deslumbre pela modernização da cidade, Cruz, anti-maravilhado e “primitivamente”, vê no ventre da natureza aberto pelos tubos do encanamento o sinal da violação. No grotesco e na mistura de estilo (na exogamia de “instintivamente”, “espinha dorsal” e “tecla elétrica”), a subjetividade, recolhida à sua moradia⁵⁷, reflete e tem a visão da tragédia da natureza em queda, abalada pela cultura, na iminência de vingança. Ao demonismo de representações como essas, contrapõe-se, no que há de melhor na obra, o imaginário apocalíptico centrado na grandiosidade de uma natureza indomável, na “Oração ao Sol” e na “Oração ao Mar” que, respectivamente, abre e fecha

⁵⁷ Vários são os textos de *Missal* iniciados pelo motivo do retorno à casa, cápsula em que se reflete sobre a desordem e o grotesco da cidade: “Noctambulismo”, “Bêbado”, “Som”, “No Fáeton”, “Ritmos da noite”, “Sugestão”.

este missal.

Como se vê na rápida descrição, trata-se de original fecundação da influência baudelairiana, na tensão entre horror e aspiração ao ideal, que, aliás, em seu tempo, passou em branco na crítica ao próprio Baudelaire, como já se notou. A nova experiência literária fornecia a Cruz os instrumentos que lhe permitiriam, ambigualmente, negar-se ao estabelecido que o rejeitava e, talvez, encontrar seu lugar na diferença. Protestando à sua maneira contra a condição histórica da cultura dominante⁵⁸, que excluía a literatura que não obedecesse aos ditames da ordem, Cruz formalizava um mundo em desordem, grotesco, ou um mundo para sempre perdido, cultural.

Nem sempre isso se dava de maneira orgânica ou adequada, e é visível em “Emoção” a ingenuidade com que o poeta imita a imagem central de “*A une passante*”: apenas como simulacro os transeuntes da Rua do Ouvidor poderiam lembrar a multidão parisiense... Mas o bovarismo de Cruz revelava que ele havia se identificado a um imaginário com que buscava dar expressão e legitimidade, por via da referência a autores consagrados, a seus dilemas. As idéias, fora de seu lugar geográfico e social de origem, ganhavam significação própria. Evidentemente, porém, as leituras de Baudelaire, Poe, L’Isle-Adam por si só não garantiriam resultados literários plenos, também porque exigiriam o crivo do confronto com as próprias vivências. Outros passos teriam de ser dados.

No entanto, nada disso foi reconhecido pela crítica. Apontou-se, antes, como marca de fraqueza do artista, a citação obsessiva de autores reconhecidos; leu-se o estilo emprestado aos decadentes, tido como inadequado aos novos tempos da República. E, assim, *Missal* esculpiu a esfera de influência de Cruz, definindo relações claras entre setores dominantes do público e as novidades simbolistas. Seu sinal mais característico foi o da segregação literária, véu que ocultava, no mesmo tecido, a discriminação contra a origem africana sob o mote do provinciano (o que explicaria a psicologia do “maravilhado”) e a ridicularização da literatura que não coubesse na ordem edificante e elegante ou não mostrasse um mundo sem problemas, pátina de riqueza formal que recobria a pobreza e a

⁵⁸ A respeito especificamente da carreira do literato, obrigado a escrever em jornais e sem condições de editar em livro, veja-se “Sugestão”, de *Missal* (In: *op. cit.*, pp. 453 a 455).

desordem reais⁵⁹.

Em *Broquéis*, publicado seis meses depois e provavelmente com alterações de originais após a crítica a *Missal*, a resposta de Cruz parece vir já no título, conjugado à epígrafe, com conotações bastante agressivas, ainda que disfarçadas pelo fato de gravar na entrada da obra o selo culto e respeitável da assinatura de Baudelaire. Na ambigüidade da palavra “broquel” sugere-se o aficionado pelas formas escultóricas e pelo antigo e também a consciência de que a poesia é **escudo** contra as afrontas vividas na realidade. Mas o escudo pressupõe também a atitude do ataque, no campo de luta das poéticas - “novos”, “decadentes”, contra os parnasianos dominantes -, e na contenda histórica, entre o sujeito estigmatizado como “poeta maravilhado” e aqueles que o colocam à margem.

A epígrafe

*“Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise”*⁶⁰

parece recado mandado aos donos da tribo e só chamou a atenção de Adolfo Caminha que, em uma de suas *Cartas literárias*, publicadas na imprensa diária em 1893, entendeu-a como a solene invocação, “feita de ódio e de orgulho”, “de amargura e desprezo”, resposta ao “preconceito injusto e tolo” que o “isolou dos seus contemporâneos fechando-lhe as portas do jornalismo”⁶¹.

Na imensa maioria o que se comentou sobre a obra foi a “abundância de plurais, que choca e fere pelo mau-gosto” (crítica de *O País*), o palavrório sem sentido (na crítica, em *O Álbum*, de Artur Azevedo, sob o pseudônimo de Cósimo), as “torcicolosidades acrobáticas da construção lógica dos períodos” (na crítica, em *A Semana*, de Rodrigo Otávio), o “verniz

⁵⁹ Novamente é preciso citar Machado de Assis que, apesar de revelar a desordem do mundo de nossa burguesia, foi aceito pelos grandes críticos do período, com exceção de Sílvio Romero, ao que parece por motivos pessoais. Como afirma Antonio Candido, a crítica o leu e o aceitou, num primeiro momento, pelo estilo refinado, a ironia fina e o viés de uma filosofia que, embora ousada, expressa-se com elegância e comedimento. Só a partir de 1930 a crítica o leria de outro modo (cf.: “Esquema de Machado de Assis”. In: *Vários escritos*, cit., pp. 13 a 32).

⁶⁰ De “*À une heure du matin*”. In: *Le Spleen de Paris*, cit. Em tradução de Leda Tenório da Motta: Senhor meu Deus!, concedei-me a graça de produzir alguns belos versos que me provem que não sou o último dos homens. que não sou inferior aos que desprezo (ed. cit., p. 37).

⁶¹ CAMINHA, Adolfo. *Trechos escolhidos*. Org.: Lúcia Miguel-Pereira. Rio: Agir (s/d), p. 68. A percepção de Adolfo Caminha não se dissocia de sua experiência de preterido pelos “donos da Rua do Ouvidor”. Cf. BROCA, B., “Adolfo Caminha entre a Corte e a província”, in: *Naturalistas...*, cit., p. 179.

da adjetivação erudita” no “puro poeta antropomórfico das raças primitivas” (num dos traços rápidos da crítica de Araripe Jr. a *Broquéis*, em *A Semana*) e, terrível, a avaliação de José Veríssimo:

“O seu livro de versos *Broquéis* é apenas de um parnasiano que leu Verlaine, sem possuir deste, em grau nenhum, nem a felicidade de idealização poética, nem a sinceridade da emoção artística, nem a ciência inata da língua, nem a plasticidade das formas métricas. Não há nessa reunião de poemas, na maioria sonetos, nada, senão talvez a intenção gorada, que a faça classificar na poesia simbolista. São uma imitação falha de Baudelaire, modificado pelo poeta das *Fêtes galantes*. E a falta de emoção real, acaso o traço característico desses versos, é tal que surpreende”⁶².

A crítica a *Broquéis* negava o poeta, o simbolismo, a negritude. Produções do espírito fora da lógica dominante não seriam aceitas como mercadorias dignas da ordem cultural, literária e branca. Quando muito, valiam sátiras; a recusa era mais eficaz.

7. Discórdia entre poesia e mercado

Os poemas de *Broquéis* não oferecem consentimento aos rumos que a lírica tomava no Brasil quanto a procedimentos e concepções da atividade poética, nem, muito menos, às imagens de um mundo seguro a que nelas se dava representação. Antes, criavam dissonâncias e incompreensões.

A própria obra, onde convivem belos e toscos poemas, apresenta suas dissonâncias internas: procedimentos que Cruz não mais abandonaria, como aliterações e paronomásias, acumulações de adjetivos e enumeração paralelística, vêm junto a cacoetes estilísticos que o tornariam presa fácil dos pastiches, graças sobretudo ao vocabulário inusitado; inovadores temas e procedimentos mesclam-se à forte influência parnasiana nas imagens escultóricas e no andamento silogístico dos sonetos, que dominam em *Broquéis*.

Sintomaticamente, em “Antífona”, que abre *Broquéis*, a profissão de fé da poética simbolista situa o poema como o *locus* em que se perscruta o mistério e se aspira ao ideal. No recinto sagrado da arte, os poemas são o espaço da salvação, buscada ao máximo num estado espiritual inquieto. Transfiguração de conflitos, os versos apontam para a sublimação

⁶² *Apud*: MAGALHÃES Jr., R., *op. cit.*, p. 97.

da dor e dos anseios em linguagem:

“Cristais diluídos de clarões alacres [sic],
desejos, vibrações, ânsias, alentos,
fulvas vitórias, triunfamentos acres,
os mais estranhos estremecimentos...”

Nessa poética tensa, a fôrma repousa e os conteúdos permanecem insolúveis. Assim, nos quartetos decassilábicos as imagens formalizam dualidades, quase sempre sem superação, entre ideal e real, desejo e quimera, apocalíptico e demoníaco. Imobilizando o **conflito**, o poema o expressa no universo **ordenado** da construção lírica. Trata-se de um hino à Forma, culto pagão, com fortes ecos platonizantes, em que o celebrante, ocultando-se na linguagem, semelha o trágico alucinado que, obsessivamente, busca no objeto do rito a cena da purificação.

Embora *Broquéis* apresente grande diversidade temática, a atitude poética se mantém semelhante. Em alguns poemas, o próprio eu lírico é tema e dá expressão metafórica ao conflito entre sujeito e mundo, entre individualidade e cenário social, presente em sombra. Em “Acrobata da dor”, o coração, metaforizado em “tristíssimo palhaço”, ocupa o centro de um picadeiro em que as emoções da dor servem de divertimento à platéia. Nas imagens hiperbolizadas, com forte teor expressionista, o eu lírico dá as palavras de ordem: comanda os movimentos do coração, dá-lhe ânimo, convida-o a seguir o espetáculo. E o poeta, senhor da forma, constrói seu próprio ritual da agonia:

“Gargalha, ri, num riso de tormenta,
como um palhaço, que desengonçado,
nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
de uma ironia e de uma dor violenta.

Da gargalhada atroz, sanguinolenta,
agita os guizos, e convulsionado
salta, gavroche, salta *clown*, varado
pelo estertor dessa agonia lenta...

Pedem-te bis e um bis não se despreza!
Vamos! retesa os músculos, retesa
nessas macabras piruetas d’ aço...

E embora caias sobre o chão, fremente,
afogado em teu sangue estuoso e quente,
ri! Coração, tristíssimo palhaço”⁶³.

No país escravocrata que vivia naqueles tempos a euforia de encontrar nas teorias raciais a justificativa para a rígida hierarquia social e a exclusão de vastas camadas da população e que, ao mesmo tempo, condenava-se ao fracasso pela adoção dessas mesmas teorias⁶⁴, o negro Cruz, de “raça inferior”, afinava com a sensibilidade dos artistas europeus mais críticos, por motivos, é certo, muito diversos⁶⁵. O que lá poderia ser compreendido como plena negativa à falsa positividade do mundo burguês, aqui surgia como rancor do excluído da elite branca, não perfeitamente integrada ao mundo burguês avançado e ávida por isso. De qualquer modo, “Acrobata da dor” aproxima-se, nas significações, das palavras daquele romântico exaltado que, lutando contra o próprio romantismo, construiu sua obra e gravou nela a total falta de escapatória no mundo da ideologia burguesa. Em 1858 e 1859, assim se manifestava Flaubert em suas cartas:

“Le seul moyen de supporter l’existence, c’est de s’étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle. Le vin de l’Art cause une longue ivresse et il est inépuisable”;

“Les bourgeois ne se doutent guère que nous leur servons notre coeur. La race des gladiateurs n’est pas morte, tout artiste en est un. Il amuse le public avec ses agonies”⁶⁶.

⁶³ Esse é um dos poemas de Cruz que mais cai no agrado popular, pelo tom hiperbólico do drama do poeta associado à deformação expressionista, o que também ocorre, embora com diversa motivação e outros procedimentos, nos versos de Augusto dos Anjos. Em “Acrobata da dor”, Cruz reaproveita o símbolo do palhaço talvez por influência da ária de *Pagliacci*, encenada no Rio em julho de 1893; as associações entre riso, máscara e loucura, porém, são tematizadas em outros poemas, via admiração de Cruz por Heine, como se vê em “Rir!”, de “Outros sonetos” (de “O livro derradeiro”, in: *Obra completa*, cit., pp. 256 e 257).

⁶⁴ Cf., entre outros: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; SCHWARZ, R. “As idéias fora do lugar”, in: *op. cit.*

⁶⁵ Embora refira aqui algo semelhante ao que afirmou Bastide, penso que não se pode dizer que a escolha pelo Simbolismo, em Cruz, tratava-se de processo de “arianização” da sua arte para “abolir a fronteira que a sociedade colocava entre os filhos de escravos e os filhos dos brancos livres”. A sensibilidade afim tem fontes históricas diversas e diferentes significações, que procuro desvendar na seqüência deste e no Capítulo III (cf.: BASTIDE, R. “A nostalgia do branco”, de “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, in: *A poesia afro-brasileira*, cit., p. 89).

⁶⁶ In: FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. (Org.: Jean Bruneau). Paris: Gallimard, 1980, cartas, respectivamente, de 4 de setembro de 1858, a Mlle. Leroyer de Chantepie, e da 1ª quinzena de outubro de 1859, a Ernest Feydeau. Em tradução minha: O único meio de suportar a existência é aturdir-se na literatura como em uma orgia perpétua. O vinho da Arte causa longa embriaguez e é inesgotável.// Os burgueses nem suspeitam que nós lhes servimos nosso coração. A raça dos gladiadores não morreu, todo o artista é um deles. Diverte o público com suas agonias.

Em Cruz, a condição da tragédia irônica do poeta encontra ação na cena do espetáculo circense, bem menos sublime que a arena de gladiadores. A fôrma do soneto contém a situação dramática: o coração do poeta servido para diversão da platéia parece não merecer o que lhe acontece. *Pharmakós* moderno, o artista é o bode expiatório da sociedade burguesa: veneno e remédio, vítima de um sofrimento desmesurado e incongruente e emissário da purificação e da salvação⁶⁷.

Contra a arbitrariedade da pena que lhe é infligida, esse poeta-*pharmakós* busca consolo no espaço da arte, expresso nos “Sonhos” e no movimento de ascensão para o etéreo, contrapartida antitética aos espaços ctônicos, símbolo provável de seu próprio inferno social e psíquico. Artista sem manchas, defensor da arte pura, nesse sentido “branca”:

“Imaculado, sobre o lodo imundo,
há de subir, com as vivas castidades,
das tuas glórias o clarão fecundo” (de “Sonhador”).

Mas tal consolo não está ao abrigo da crise. “Tortura eterna”, poema que fecha *Broquéis*, põe em chave de maldição e de terror sadomasoquista o anseio do eu, atormentado pelo desejo do eterno e pela realidade do esforço que teme inútil. As “dores” e o “Sentimento ardente”, imagens do que se grava nessa poética do impossível como o núcleo de vida que o arremessa para a poesia e para o alto, não são, porém, garantia da ventura do encontro do ideal da arte pura. Na contrafacção do sonho, surge o pesadelo. Paralisado entre a eternidade da queda, a “tortura”, e a entrevisão da liberdade, nos “bronzes e nos mármoreos eternos”, o poeta é a paródia do herói romanesco, o miserável aprisionado na loucura:

“Impotência cruel, ó vã tortura!
Ó Força inútil, ansiedade humana!
Ó círculos dantescos da loucura!
Ó luta, ó luta secular, insana!

Que tu não possas, Alma soberana,
perpetuamente refulgir na Altura,
na Aleluia da Luz, na clara Hosana
do Sol, cantar, imortalmente pura.

⁶⁷ Davi Arrigucci Jr. já aponta a importância, na obra de Cruz, do “lugar ambíguo do *pharmakós*” como “o lugar do sujeito lírico e, por extensão, do poeta visionário” e o associa à figuração do “sofrido drama do poeta excluído do mundo dos homens”. Cf.: “A noite de Cruz e Sousa”, cit.

Que tu não possas, Sentimento ardente,
viver, vibrar nos brilhos do ar fremente,
por entre as chamas, os clarões supernos.

Ó Sons intraduzíveis, Formas, Cores!...
Ah! que eu não possa eternizar as dores
nos bronzes e nos mármoreos eternos!”

8. O louco e a promessa de felicidade

Os “círculos dantescos da loucura” prendem o sujeito lírico a meio caminho. Na entrevisão do espaço apocalíptico a que a linguagem total, de “Sons”, “Formas” e “Cores”, poderia alçá-lo, mas atormentado pela dúvida e pela impotência, a consciência, dividida, dá representação a sua tortura.

O anseio do ideal, *topos* do Simbolismo que une Cruz e Mallarmé, bem como acentua suas diferenças⁶⁸, vai ganhando significações particulares na obra do poeta brasileiro, sedimentando, nos símbolos, as tensões de sua experiência. Não bastasse a discriminação a que o negro estava sujeito na sociedade brasileira, o corte na carreira pública do talento e a incompreensão quanto ao valor das obras publicadas, num tempo em que o público, além de reduzido, era guiado em sua educação literária pelos padrões já hegemônicos da crítica, acirraram o drama pessoal daquele que, excluído da fama, acreditara na felicidade que a inteligência e o talento lhe haviam prometido desde menino. Preso às misérias da incompreensão e às necessidades chãs, a arte reorienta Cruz, não mais como trajeto que lhe traria o reconhecimento do mundo. Em vez disso, a partir de *Broquéis* e *Missal*, ao mundo e seus ululos, aos “turbilhões ignaros do rumor humano”⁶⁹, o ponto de fuga se reafirma na construção de uma poética que, negada pela crítica dominante, formalizava a diferença e dava respostas, tensionadas, à exclusão.

Diante do que entendia como produções frívolas de espíritos tacanhos, rapidamente

⁶⁸ Cf.: BASTIDE, R. “O lugar de Cruz e Sousa no movimento simbolista” (IV dos “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”), *in: op. cit.*, pp. 109 a 128.

⁶⁹ De “Triste”, de *Evocações*, *in: op. cit.*, p. 511. Em muitos textos de *Evocações* pode-se acompanhar, sob o traço forte da elaboração poética, a confissão de que o culto da “arte pura” é a resposta, marcada pelo rancor, do excluído dos aplausos do mundo.

aceitas e muito aplaudidas⁷⁰, Cruz contrapunha-se com a poética do arrebatamento, nos temas e nos procedimentos, na arquitetura da forma e na teleologia da arte. No Brasil do final do século, Cruz retorna a tradições que remontam a Platão, são reinterpretadas, na época da decadência latina, por Longino, e, na era moderna, pelos românticos Coleridge e Wordsworth, e finalmente culminam nas teorias poéticas de Baudelaire, em “*Correspondances*” e *Le poème du haschisch*, de Rimbaud, nas célebres *Lettres d'un voyant*, e no platonismo e orfismo de Mallarmé, para quem o poema é o objeto totalmente construído, um pequeno mundo em relação analógica com o grande mundo misterioso⁷¹.

Não por acaso, aliás, essas tradições voltam a vingar no solo histórico em que a arte, já exilada, erra sem sua antiga morada social, a burguesia⁷². Desejando situar-se fora da sociedade burguesa, porém, pôde chegar pouco mais longe que sua própria sombra. No símbolo, na palavra que quer se dissolver em música e matemática, no teofânico - em que se revelaria por analogias a relação com o ideal e o inatingível -, o que se mostra também é a crise de um mundo sem culto ou o anseio por consolo e por reconciliação.

Cada vez mais, “arte é arte”, contrapartida estética de um mundo em que “negócios são negócios” - e esse movimento culmina nas fachadas da Paris de Haussmann, desvelando a pátina que recobre pobreza e miséria. Aqui no Brasil, da imitação das fachadas do ideário burguês nascerá, com o beneplácito dos bem-pensantes da época, o culto parnasiano da arte pela arte, totalmente depurada da hostilidade para com o público e feita para seu deleite e verniz cultural. O papel de poeta era bem aceito por uma sociedade que já não precisava de poetas autênticos. Nada de manias: impassibilidade diante das formas, em si belas, estáveis e

⁷⁰ Cf.: “Triste”, de *Evocações*, in: *op. cit.*, p. 510: “Adaptações, pastiches, intelectualismos, espécie de verdadeiros enxertos da Inteligência, esses, florescem fáceis logo, porque bem difícil e raro é determinar a pureza infinitamente delicada, sentir onde reside o fio profundo, a linha sutil divisória que separa, como por maravilhoso traço de fogo, os Dotados, dos Feitos ou Transplantados”.

⁷¹ Sobre a teoria platônica, cf.: “Fedro”, in: *Mênnon, Banquete, Fedro*. Trad. (do grego): Jorge Paleikat. 18ª ed. Rio: Ediouro, s/d.; e SOUZA, José Cavalcante de. “A reminiscência em Platão”, in: *Discurso*. Revista do Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP, ano I, nº 2, s/d. pp. 51 a 67. Sobre a teoria do sublime, cf.: LONGINO, “Do sublime”, in: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. (do grego e do latim): Jaime Bruna. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1990, pp. 69 a 114; e WIMSATT Jr., William K., e BROOKS, Cleanth. “O classicismo romano: Longino”. In: *Crítica literária: Breve história*. Trad.: Ivette Centeno e Armando de Moraes. Lisboa: Calouste Gulbenkian (1971), pp. 123 a 140. Sobre as teorias de Coleridge e Wordsworth e dos simbolistas, cf.: WIMSATT Jr., W. K., e BROOKS, C., *op. cit.*, pp. 409 a 723.

⁷² Cf.: BROCH, Hermann. “James Joyce y la época actual”. In: *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Trad.: Revista Eco e outros. Barcelona: Tusquets, 1970, p. 53.

seguras - como a aparência do mundo social a que dão expressão.

Nesse quadro, a tradição platônica do poeta entusiasmado, em delírio⁷³, soa a palavras sem sentido. A *mania* não tem vez na ordem do mundo sem deuses. A poética do louco, porém, persiste, figurando a desordem real no símbolo das belezas ideais e no símbolo do poeta-*pharmakós*:

O Assinalado

“Tu és o louco da imortal loucura,
o louco da loucura mais suprema.
A terra é sempre a tua negra algema,
prende-te nela a extrema Desventura.

Mas essa mesma algema de amargura,
mas essa mesma Desventura extrema
faz que tu’alma suplicando gema
e rebente em estrelas de ternura.

Tu és o Poeta, o grande Assinalado
que povoa o mundo despovoado
de belezas eternas, pouco a pouco.

Na Natureza prodigiosa e rica
toda a audácia dos nervos justifica
os teus espasmos imortais de louco!”⁷⁴

Neste importante poema de *Últimos sonetos*, a subjetividade lírica dramatiza dilemas e busca de consolo⁷⁵. No soneto que entoa a ode, o herói, no entanto, não é o agente dos grandes feitos aventureiros e guerreiros, mas o ator da vida contemplativa. Trata-se do poeta, desdobrado num “tu”, que o sujeito lírico nomeia como “o Assinalado”. No participípio passado, o verbo substantivado indica aquele que, independentemente de sua ação, **recebeu** um sinal. Essa marca o distingue como único, graças também à força do artigo definido, e parece ser sinal de exclusão e negatividade:

“Tu és o louco”.

⁷³ Cf.: *Fedro*, in: *op. cit.*

⁷⁴ Na edição de 95, com Notas de Alexei Bueno, cit., há reticências no verso 11. Note-se aqui que a desordem a que o poema dá expressão simbólica ironicamente pode ser atestada no destino do manuscrito. Paulo Leminski transcreve o documento do Setor de Pessoal da Estrada de Ferro Central do Brasil em que se pedem providências, após notificar ter sido encontrado “em poder de João da Cruz e Sousa, negro, (...), funcionário desta Empresa, na função de arquivista, um poema de sua lavra”. Tratava-se de “O Assinalado”. Cf.: “Cruz e Sousa: O negro branco”, in: *Vida*, cit., p. 17.

⁷⁵ Em “Iniciado” e “Emparedado”, respectivamente texto de abertura e de fechamento de *Evocações*, esses dilemas reaparecem sob chave expressiva confessional.

Ao poeta que assim nomeia cabe **revelar**. Nas predicções nominais do primeiro quarteto, o sinal do louco torna-se positivo, já que caracteriza algo não-acidental, na derivação do adjetivo em substantivo, e já que esse “louco” está possuído pela própria “loucura” (na relação atributiva estabelecida em “da ...”). Essa loucura, por sua vez, é a manifestação de algo mais grandioso: “imortal”.

Em plena tradição mânica, o assinalado é o que recebe, sem escolha, o delírio sublime, lingüisticamente marcado pelo retorno dos termos e pelo passo jâmbico dos pés iniciais dos três primeiros decassílabos, cadenciados na alternância de sáficos e heróicos. Em vez de avançarem no sentido lógico, as palavras, como num ritual, retornam em quiasmos, repetições e acumulações. Se o poema tematiza o possesso, o trabalho de construção realiza a forma expressiva:

“Tu és o louco da imortal loucura,
 2 4 8 10
 o louco da loucura mais suprema”.
 2 6 10

A poesia nomeia num processo de redundâncias em que a acumulação de determinações e de sonoridades cria o mistério do símbolo⁷⁶. A concretude dos significantes e dos signos quer aproximar-se do indizível, cifrando o delírio poético na fôrma do soneto tradicional.

O sujeito lírico sabe que, preso à terra, o “louco” está algemado. À equivalência sonora das rimas (“suprema”/“algema”; “loucura”/“Desventura”) corresponde a dissonância semântica: a loucura dá acesso ao elevado, ao sublime, às grandes visões e contemplações; a terra se associa ao mundo da vida como cárcere.

Não é difícil saltarmos daqui para uma leitura mística, da teoria da imortalidade da alma e do corpo como sua prisão. Mas os ecos platônicos servem ao símbolo, cifra de outros dilemas bem mais chãos.

No poema também ecoa o mito prometeico: aquele que conhece os segredos mais altos, possuído pelo delírio divino (na hipérbole de “mais suprema”), está acorrentado, e a terra é sua morada e prisão. Assim como é da natureza do “tu” ser possuído pela loucura,

⁷⁶ Cf.: DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad.: Liliâne Fitipaldi. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988. Para Durand, a repetição, nomeada “redundância aperfeiçoadora”, é característica da imaginação simbólica (p. 17).

também é da natureza da “terra” ser o cárcere deste assinalado: o paralelismo das orações constrói na forma a equivalência no plano semântico:

“Tu és.....
 “A terra é.....”.

O “louco”, portanto, parece estar paralisado entre dois espaços opostos: o terreno e o elevado. E, de fato, ao final do primeiro quarteto a tensão se explicita:

“prende-te nela a extrema Desventura”.

A estrutura acumulativa dos três primeiros versos altera-se: surge o verbo de ação, cujo sujeito é um terceiro termo: os vínculos do “louco” com a “terra” estão construídos pelo agenciamento da “Desventura”, tão extremada e sobre-humana como a loucura que se apossa do “tu”. O eco sonoro e a similaridade semântica de “suprema” e “extrema”, referidos à “loucura” e à “Desventura”, atam-nas no mesmo plano do sublime.

E atam nos planos semântico, sonoro e rítmico como dissonâncias. O verbo “prende” rompe a seqüência nominal, o passo jâmbico e a aliteração flagrante do [l] e do [t]. Os sons agora se crispam, em encontros consonantais mais freqüentes e na aliteração quase cacofônica de “t” e “d”:

“prende-te nela a extrema Desventura”.

A sintaxe se torna mais complexa, com a anástrofe do sujeito - agente efetivo da única ação propriamente dita do quarteto. A “extrema Desventura” é o único ator capaz de reunir “tu” e “terra” e torná-los mero objeto (o “te”, paciente da ação) ou mera circunstância (“nela”) de seu ato. A perda do espaço venturoso, a des-ventura, já se insinua como portadora de uma possibilidade de trazer a reminiscência de tempos mais plenos. Este possesso não bebeu do Lethes e, embora caído na terra e justamente por ser presa do delírio, tem recordações que o extasiam e arrebatam. A tensão que aí se insinua é produtiva, capaz de engendrar o passo dialético.

De fato, o segundo quarteto inicia-se com “Mas”: o que prende é também o que traz a possibilidade de libertação. Num processo novamente de acumulações, anáforas e quiasmos, os termos anteriores são retomados, no canto monocórdico e encantatório das aliterações e assonâncias, deixando ainda mais ostensiva a ruptura introduzida com o troqueu do verso 7, que traz equivalências com o verso 4, e os anapestos do verso 8. A “Desventura” que

“prende” é também a que “faz” mover o processo da “alma”, ritmicamente mimetizado:

“Faz que tua alma suplicando gema
 1 4 8 10
 e rebente em estrelas de ternura”.
 3 6 10

“Loucura”, “Desventura” e “alma” engatam-se na mesma energia transformadora que, vertida no tema, é realizada na forma do poema. A nomeação (o verbo ser da primeira estrofe) implica uma afirmação dogmática, permanente; aqui, na segunda estrofe, o gerúndio (“suplicando”) e o aspecto permansivo do presente (“gema” e “rebente”) indiciam igualmente um processo que dura. A sonoridade onomatopéica (em “rebente”), as nasais e a rítmica mais marcada do ternário sugerem o passo cadenciado do processo inelutável:

“e rebente em estrelas de ternura”.
 3 6 10

Não se trata, assim, de mera oposição, mas de relações dialéticas em que a “Desventura” é causa e consequência de uma tensão aparentemente insolúvel: o tu, preso à terra; sua alma, transformada em “estrelas”. A alquimia da desventura e da loucura é o arremesso de volta para o alto, no símbolo das ambíguas “estrelas de ternura”. A transformação do rijo das algemas em movimento impetuoso do “rebentar”, e do negror em luz, tem como resultado a suavidade e a liberação da alma⁷⁷. A “ternura”, nos sons similares da rima, responde à “Desventura”, assim como o espaço etéreo contrapõe-se ao terreno.

No primeiro terceto, a identificação do louco como o “Poeta”, o “grande Assinalado”, faz que se retome o início. O “louco”, o “Assinalado”, como imagens, dão expressão sensível ao que aqui surge apenas evocado. O lugar do artista é um não-lugar, entre o humano e o divino, infenso à multiplicidade (toda a Terra torna-se a “negra algema”) e expulso da unidade, aspirando ao alto. As ambíguas “estrelas de ternura” sugerem metaforicamente o poema simbólico, aquele que evoca o abstrato no concreto, aparição do indizível **no e pelo** signo, consolo de luz nas trevas.

Na mítica que aí se entrevê, o poeta figura a si mesmo, no desdobramento eu/tu, para cantar a ode irônica do *pharmakós*: nada fez para merecer o dilaceramento; recebeu o veneno da loucura e esse mesmo veneno é seu remédio. Espécie reversa do Prometeu, esse

⁷⁷ Leminski aponta o anagrama como ícone visual da libertação em “Al-ma suplicando GEMA”. In: *op. cit.*, p. 63.

herói faz da queda a possibilidade da libertação; em vez do fogo roubado aos deuses, o poeta é aqui o desterrado que recebe iluminações e produz vislumbres.

Se a poesia contemporânea é marcada pela ironia trágica, “O Assinalado”, que poderia estar perfeitamente afinado com a sensibilidade moderna, sofre, porém, um revés. Ao transformar desventura em iluminações, insinua-se que esse poeta, por mais desgraçado que seja seu destino como encarcerado, é ainda um herói romanesco, cujas ações são pródigas em maravilhas, já que se move numa esfera do mundo em que as leis comuns se suspendem⁷⁸. Esse novo herói reunificará homem e natureza, seminalmente articulados pela “promessa da felicidade” do belo, capaz de resgatar a dor e torná-la emblema do homem liberto da luta pela vida⁷⁹. Insinua-se na ironia trágica uma inusitada comédia romanesca: o poeta, Prometeu atado, é também Orfeu humano, preso no reino do esquecimento, mas capaz de ter visões e revelações.

A mudança da ironia para o romanesco aponta uma tensão que é menos de “O Assinalado”, e mais das concepções de Cruz. Aqui, sem avançar em direção à negatividade, as imagens formalizam, a partir do segundo quarteto, um ideário de compensações que carregam para o poema antagonismos não-resolvidos da realidade⁸⁰. Sem lugar na lógica dominante do Brasil que se moderniza e faz da arte mercadoria de deleite e “prazer”, o poeta responde à recusa da crítica, investindo-se da aura do isolamento trágico-romanesco.

O revés da negatividade toma a forma do soneto. Assim, a 3ª estrofe retoma a nomeação metafórico-anagógica (“Poeta”=“o grande Assinalado”=“o louco”)⁸¹. Também se altera o andamento dos versos, com a cadência regular do heróico, solene, ainda que desalojada pelos *enjambements*, e com a sonoridade vocálica agora aberta. E o poema dá um passo atrás: no eco mítico, a ironia reverte explicitamente para o romanesco; retoma-se a promessa primaveril de povoamento do mundo, graças à ação do herói que redimirá a

⁷⁸ Sobre o conceito de “herói romanesco”, ver FRYE, N. *op. cit.*, pp. 39 e 40.

⁷⁹ Ecos da filosofia de Schopenhauer, presentes na poética de Cruz e Sousa, evidenciam-se com clareza neste passo do poema. Cf.: SCHOPENHAUER, Arthur. *Dores do mundo*. Trad.: Albino Forjaz de Sampaio. Rio: Ediouro, s/d., pp. 21 a 29, 31 e 42. Em Baudelaire, o culto da dor também ressoa fortemente (cf.: “*Je sais que la douleur est la noblesse unique/ Où ne mordront jamais la terre et les enfers*”, de “*Bénédiction*”, o primeiro dos poemas de “*Spleen et idéal*”, de *Les fleurs du mal*, cit.).

⁸⁰ Cf.: ADORNO, T. W. *Teoria estética*. Trad.: Artur Morão. Lisboa: Edições 70 (1988), p. 16.

⁸¹ Sobre o aspecto anagógico do sentido, cf.: FRYE, N., *op. cit.*, pp. 125 e 126.

sociedade. Esta, simbolizada como desértica, será semeada, lentamente, de eterno:

“que povoas o mundo despovoado
de belezas eternas, pouco a pouco”.

O soneto termina com a solene simpatia das forças vitais de uma natureza ideal, mítica, com seus prodígios e riquezas, típica do romanesco. Elevado à quase-divindade, o poeta é agora não apenas assinalado passivamente pela “loucura”, mas tem em si, em seus arrancos heróicos (a “audácia”), a seiva da imortalidade que, instalada em seu corpo (os “nervos”), move-o involuntariamente ao êxtase (os “espasmos”):

“Na Natureza prodigiosa e rica
toda a audácia dos nervos justifica
os teus espasmos imortais de louco!”

Na esfera de um mundo em que a ação mais elevada deriva da contemplação passiva do mais sublime e, por isso mesmo, condena o sujeito à solidão do delírio, a subjetividade, em nervos e espasmos, religa-se à Natureza. O poeta-“louco” é nova versão do “gênio” romântico, incompreendido pelos homens mas em relação simpática com as forças de uma natureza mítica e até mesmo organicamente presa dela.

Mas o soneto que fala do “louco” não entoa a “canção do doido”⁸². Preso às formas fixas e à poética positiva - que busca assim responder à negatividade do mundo desértico -, o Cruz emparedado acredita na “promessa de felicidade” que a arte, e não a carreira, poderá lhe trazer. Se ela é a medida do que há de socialmente ruim, para retomar os termos de Adorno, a saída é tão antagônica que se torna problema da forma: a reconciliação soa a mentira estética.

9. Suspeita e ódio

Mesmo assim, a crítica da época não se reconciliou com Cruz e Sousa, nem morto. Ao apresentar *Últimos sonetos* ao público, José Veríssimo, embora procure atenuar as afirmações anteriores, sobre *Broquéis*, e insista que jamais ousara dizer que não havia no poeta “matéria de poesia, nem sensações e sentimentos”, admite que não sentira nada nessa primeira obra além “da música das palavras, do dom de melodia, que é comum nos negros”,

⁸² Pensamos aqui na convenção da “canção do doido” como uma das formas ditirâmicas da lírica e que se realiza, na modernidade, nas *Iluminações*, de Rimbaud. Cf.: FRYE, N., *op. cit.*, pp. 295 a 297.

o que o levava a afirmar “sua inaptidão de expressão artística” que lhe parecia chegar “à inibição patológica”. Em *Últimos sonetos* isso persistiria “com certas restrições” e seria “curioso como fenômeno de psicologia étnica”:

“Os seus sonetos, se não lhes vamos mais fundo que ao sentimento literal, não significam coisa alguma, e dificilmente se lhes poderia pôr um título ou defini-los por uma epígrafe (...). Outra prova da sua insignificação é que eles não poderiam ser talvez traduzidos. Constam apenas de palavras gramaticalmente arrumadas, sem sentido apreciável, ou tão escuro ou sublimado que escapa às compreensões miseráveis, como a minha. Chega-se mesmo lendo-os a sentir, como que materialmente, essa falha do poeta, a sua incapacidade de exprimir o que acaso sentiria - ou talvez não sentisse, não vendo na poesia senão uma acumulação melodiosa de palavras. É o que explica o seu processo, um verdadeiro cacoete, *próprio dos primitivos*, das repetições enfáticas, substituindo expressões que lhe faltam”.

Na pretendida retratação que faz ao poeta, apresenta vários poemas e, a partir de “Ódio sagrado”, “um de seus melhores”, comenta:

“E são assim todos os seus versos. *Têm a monotonia barulhenta do tam-tam africano*. O homem que os fez devia ser *extremamente sensível às grandes sonoridades ruidosas*”.

Mais adiante, com um “quase estou em dizer que Cruz e Sousa foi um grande poeta”, acerta em cheio ao articular a grandeza de sua poesia ao “sentimento recôndito, aflito, doloroso, sopitado, e por isso mesmo trágico, das suas aspirações de sonhador e da sua mesquinha condição de negro, de desgraçado, de miserável, de desprezado”:

“É desse conflito pungente para uma alma sensibilíssima como a sua, e que humilde de condição se fez soberba e altiva para defender-se dos desprezos do mundo e das próprias humilhações, que nasce a *espécie de alucinação da sua poesia*”.

Depois de tudo isso, ao desaconselhar que Cruz, já morto, seja feito “chefe de escola” pelos moços que o admiram, José Veríssimo deixa à mostra a coerência de seus critérios:

“Cruz e Sousa é um caso isolado e particular (...) [Sua obra] é o que é, porque ele foi o que foi, um negro bom, sentimental, *ignorante*, de uma esquisita sensibilidade, *cujos choques com o ambiente resultaram em poesia*”⁸³.

⁸³ “O Simbolismo no Brasil: Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa”. In: BARBOSA, João Alexandre (org.). *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. São Paulo/Rio: Livros Técnicos e Científicos/EDUSP, 1977, pp. 227 a 232, grifos meus.

Na admirável sagacidade interpretativa de quem lê na poética da alucinação de Cruz a resposta do poeta negro à exclusão, o crítico, porém, também deixa ver concepções que envolvem bem mais que avaliações de versos e que reafirmam a exclusão. Por um lado, exige do objeto poético a condição de “traduzibilidade”, segundo o seu modo de conceber a leitura do mundo; por outro, aponta o erro de se querer imitar a poesia de Cruz. Pressupõe-se: a lírica brasileira, sob pena de tornar-se “postiça”, deve afastar-se desse caso único, tanto mais que ele traz o eco cultural, o feitiço da natureza, a aura mítica dos “primitivos”. Firme na tarefa da construção da nacionalidade da literatura brasileira segundo certa ótica quanto à nossa “originalidade”, José Veríssimo refreia a imitação servil do estrangeiro, mas quer também o afastamento do ecoar dos tam-tam e da primitividade do negro que, presenças fortes no cenário do Rio, exibiam a face bárbara da cidade que se desejava avançada. A lírica de Cruz, “primitiva”, e sua sensibilidade, “esquisita”, eram “caso isolado”.

Essa crítica revelava o processo que determinara a poética cruziana. E, como José Veríssimo percebeu, não se tratava para Cruz de desconhecer, como se fosse possível, o que determinava também a tônica da recepção a suas obras. Ao contrário, a recepção aos livros publicados e as avaliações em jornais fizeram-no afirmar a arte como espaço da liberdade, revés da sujeição que sua vivência histórica lhe trazia. Tal sujeição acirrava-se tanto mais porque se encontrava presa do círculo científico da *intelligentsia* nacional, para quem a leitura de segunda mão das teorias deterministas e evolucionistas - nome mais culto do racismo -, condenando negros e mestiços à inferioridade “natural”, justificava a lógica do dominador. E se a lírica, na contra-corrente da história que erigia o romance como seu grande emblema, queria continuar a valer, deveria fazê-lo pelo princípio horaciano do *dolce et utile*, da literatura que, sob a imagem do “ornamento culto” e não-primitivo, continuasse a vender a ilusão da subjetividade plena, e burguesa, ou a ilusão de que o mundo perfeito está aqui mesmo, e disponível nas formas que o esculpem minuciosamente. Tudo aquilo que, para essa leitura, parecesse feio, estranho ou ininteligível não tinha lugar.

Negro e pouco afeito ao eco dos tambores, dada sua educação refinada pela cultura branca, Cruz vivia a condição pela qual o Brasil entrava na modernidade e refletia sobre isso, não sem contradições. De início, assumiu o lugar do defensor da Abolição, mas *como branco progressista*. Com o olhar “neutro” de quem sofre com o sofrimento das crianças

negras (como se isso o condoesse mas não o contaminasse), assume a mítica da maldição bíblica e quer eliminar a causa do mal, como se pode ler no longo “Crianças negras”, calcado na imagética condoreira, especialmente à Castro Alves:

“Em cada verso um coração pulsando,
(...)

Para cantar a angústia das crianças!
não das crianças de cor de oiro e rosa,
mas dessas que o vergel das esperanças
viram secar, na idade luminosa.

Das crianças que vêm da negra noite,
dum leite de venenos e de treva,
dentre os dantescos círculos do açoite,
filhas malditas da desgraça de Eva.

(...)

Vai, coração! na imensa cordilheira
da Dor, florindo como um loiro fruto,
partindo toda a horrível gargalheira
da chorosa falange cor do luto.

As crianças negras, vermes da matéria,
colhidas do suplício à estranha rede,
arranca-as do presidio da miséria
e com teu sangue mata-lhes a sede!”

Chega mesmo, em páginas de sua prosa de iniciante, a assumir de maneira ostensiva o lugar e a postura do narrador *branco* que defende a abolição como meio de se livrar dos negros, perniciosos para a educação dos brancos por sua perversidade intrínseca. Em “À Bibi”, uma de suas *Histórias simples*, publicadas no jornal desterrense *Regeneração*, de 14 de julho de 1887 - em plena campanha abolicionista, portanto -, o narrador conta a Bibi a história de sua homônima, mimada pelos pais e grudada em Maria, a “crioula muito viva, de olhos rasgados, raiados de sangue, acusando temperamento ardente e tresloucado”. Influenciada por Maria, Bibi fazia de tudo, isto é, roubava, tornava-se “imprudente, de maus costumes, mentirosa e vingativa”. E “Maria era a causa, Bibi o efeito”. Os anos passam, a má influência persiste e Bibi, um dia, foge com o namorado, um pobre palhaço de circo. Toda a família lastima, mas Maria não. Ela acaba por revelar que, embora saudosa, está feliz pois recebeu, conforme o combinado com o Chico Palhaço, as “cinco notas de dez tostões, novinhas em folha”. Não bastasse o enredo, o narrador finaliza:

“Este interessante caso da outra Bibi de teu nome fez-me despertar no cérebro a idéia de que todas as Bibis como tu, criadas desde a infância com alguma escrava Maria, recebem os costumes e os instintos maus dessa própria Maria; porque *o elemento escravo, pernicioso e fatal como é, contagia de vícios a família brasileira* da qual tu, meiguíssima, boa e excepcional Bibi, puramente descendes”⁸⁴.

⁸⁴ SOUSA, Cruz e. *Obra completa*. Rio: Nova Aguilar, 1995, p. 803, grifos meus. As *Histórias simples* foram coletadas por Iaponan Soares, importante pesquisador de inéditos de Cruz e Sousa (cf.: *Ao redor de Cruz e Sousa*. Florianópolis: UFSC, 1988, pp. 79 a 102; e *Dispersos. Poesia e prosa*. Pesquisa e Apresentação: Iaponan Soares e Zilma Gesser Nunes. São Paulo: Giordanno/Editora da UNESP [no

Anos depois, será muito outro o discurso, ou porque Cruz não mais se preocupava com disfarces (será crível que o negro discriminado de Desterro fosse mais realista que o rei e se colasse tão estritamente à ideologia branca?), ou porque a ilusão das teorias deterministas já se desmascarara para ele. Em suas páginas da prosa posterior, já no Rio de Janeiro, fica evidente que ataca o racismo real, em nome do qual se justificava a condição da fortuna e da cultura branca e se negava ao negro a possibilidade de ascender também no plano da inteligência criadora. Ataca-o, em chave trágico-irônica e imagens que em muito lembram o sarcasmo de Baudelaire, fazendo ver que o racismo se valia tanto dos mitos bíblicos, a maldição dos da raça de Cam, quanto do novo mito cientificista⁸⁵. Numa lucidez extraordinária, faz ouvir a voz da ideologia que, sinistramente, nasce **de dentro da própria subjetividade**:

“(…)

Eu trazia, como cadáveres que me andassem funambulescamente amarrados às costas, num inquietante e interminável apodrecimento, todos os empirismos preconceituosos e não sei quanta camada morta, quanta raça d’África curiosa e desolada *que a Fisiologia mulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal!*

(…)

O temperamento entortava muito para o lado da África: - era necessário fazê-lo endireitar inteiramente para o lado da Regra, até que o temperamento regulasse certo como um termômetro!

(…)

Nos países novos, nas terras ainda sem tipo étnico absolutamente definido, onde o sentimento d’Arte é silvícola, local, banalizado, deve ser espantoso, estupendo o esforço, a batalha formidável de um temperamento fatalizado pelo sangue e que traz consigo, além da condição inviável do meio, a qualidade fisiológica de pertencer, de *proceder de uma raça que a ditadora ciência d’hipóteses negou em absoluto para as funções do Entendimento e, principalmente, do entendimento artístico da palavra escrita.*

(…)

Eu não pertenço à velha árvore genealógica das intelectualidades medidas, dos produtos anêmicos dos meios lutulentos (...).

Num impulso sonâmbulo para fora do círculo sistemático das Fórmulas preestabelecidas, deixei-me pairar, em espiritual essência, em brilhos inatingíveis (...).

prelo]) Note-se que o argumento de “À Bibi” é semelhante ao de *O demônio familiar*, embora a comédia de Alencar seja bem mais leve na exposição.

⁸⁵ Sobre as referências míticas e contra-ideológicas, cf.: BOSI, Alfredo. “Sob o signo de Cam”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, especialmente pp. 271 e 272.

E é por isso que *eu ouço*, no adormecimento de certas horas (...), *uma voz ignota, que parece vir do fundo da Imaginação ou do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da Noite* (...), murmurar-me:

-‘Tu és dos de Cam, maldito, réprobo, anatematizado! Falas em Abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requintes, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos, depurado por todas as civilizações, célula por célula (...) Como se viesses do Oriente, rei! (...)

Artista! pode lá isso ser se tu és d’África, tórrida e bárbara (...)

Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, *lá do fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados* (...)” (“Emparedado”, grifos meus)⁸⁶.

Trata-se agora de afirmar a arte como território da liberdade, essa mesma que é a contrapartida do “emparedamento” real a que ficou sujeito, cada vez mais, sobretudo a partir de 1893. O culto dessa arte extremamente sofisticada, que era lida como incompreensão do “maravilhado”, como resultado do choque do primitivo com o “meio civilizado”, libertava-o da alienação ao apontar a utopia e permanecer negando o que existe. Paradoxalmente, poderia fazê-lo retornar a ela, em outra chave. Em “O Assinalado”, o consolo simbólico soa a reificação. Há algo nele de falsa positividade ao figurar a certeza de o mundo voltar a ter o odor da Primavera⁸⁷.

Mas se cada poema pode ser compreendido simultaneamente como resposta aos antagonismos da realidade e como proposição de novos problemas, as tensões da obra de Cruz não se fecham com “O Assinalado”. Este soneto é um **momento de pausa** no processo de, com o símbolo, formalizar o estado de coisas vigente, sonhando a liberdade quixotesca no reino da servidão.

Cruz buscou de fato firmar o pacto do consolo na reconciliação simbólica e o fez também com a imagem de um mundo arcaico, cifra do que ainda não existe ou do que foi para sempre perdido⁸⁸. Mas isso não elidiu nele a expressão angustiada da dúvida, nem a

⁸⁶ *In: op. cit.*, pp. 650, 651, 659, 662 e 663.

⁸⁷ Cf. o verso radicalmente sombrio de Baudelaire: “*Le Printemps adorable a perdu son odeur!*”, de “*Le goût du néant!*”, de *Les fleurs du mal*.

⁸⁸ Cf. “Eternidade retrospectiva”: “Eu me recorde de já ter vivido,/ mudo e só, por olímpicas Esferas,/onde era tudo velhas primaveras,/ e tudo um vago aroma indefinido.// Fundas regiões do Pranto e do Gemido/ onde as almas mais graves, mais austeras/ erravam como trêmulas quimeras/ num sentimento estranho e comovido.// As estrelas, longínquas e veladas,/ recordavam violáceas madrugada,/ um clarão muito leve

certeza do ódio, nem a imprecação contra o outro - fossem eles os homens da tribo, o próprio eu ou até mesmo a arte e seu sonho de impossível. A tensão reaparece no seio do irreconciliado, apontando o sombrio, o feio, o grotesco:

Demônios

“A língua vil, ignívoma, purpúrea
dos pecados mortais bava e braveja,
com os seres impoluídos mercadeja
mordendo-os fundo, injúria sobre injúria.

É um grito infernal de atroz luxúria,
dor de danados, dor do Caos que almeja
a toda alma serena que viceja,
só fúria, fúria, fúria, fúria, fúria!

São pecados mortais feitos hirsutos
demônios maus que os venenosos frutos
morderam com volúpias de quem ama...

Vermes da Inveja, a lesma verde e oleosa,
anões da Dor torcida e cancerosa,
abortos de almas a sangrar na lama!” (de *Últimos sonetos*)⁸⁹.

O eu quer se salvar com sua “Canção negra”, tanto mais manchada está com as imagens dissolventes do branco - que reúne a multiplicidade das cores - e da noite com sua anulação de contornos. Sua boca que “cuspiendo embora a lama e o pus” pode transfigurar “lodo” em “luz”, é a “bendita negra boca” que “tão malditas coisas diz!”. Presa do ódio, como se lê em “Ódio sagrado”, vê-se também encarcerado pela promessa da felicidade, na maldição de quem acreditou na arte como seu “Missal dos Missais”, sua “*Foederis Arca*” (de *Broquéis*). Na crispação, revela que a “Arte maldita” que escolheu para si cifra a alternativa possível ao destino histórico daquele que, como negro e como simbolista, foi expulso da face oficial, amena e cosmeticamente moderna do Brasil de seu tempo:

Visão

“Noiva de Satanás, Arte maldita,
mago Fruto letal e proibido,
sonâmbula do Além, do Indefinido
das profundas paixões, Dor infinita.

de saudade.// Eu me recordo d’imaginativos/ luares líricos, contemplativos,/ por onde eu já vivi na Eternidade!” (de *Últimos sonetos*).

⁸⁹ Não é exagero lembrar que este mesmo soneto foi utilizado por José Veríssimo para dar exemplo a seus leitores de como nos poemas de Cruz as palavras se amontoavam, repetidas. Cf. “O Simbolismo no Brasil: Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa”. In: BARBOSA, J. A. (org.), *op. cit.*, p. 228.

Astro sombrio, luz amarga e aflita,
das Ilusões tantálico gemido,
Virgem da Noite, do luar dorido,
com toda a tua Dor oh! sê bendita!

Seja bendito esse clarão eterno
de sol, de sangue, de veneno e inferno,
de guerra e amor e ocasos de saudades...

Sejam benditas, imortalizadas
as almas castamente amortalhadas
na tua estranha e branca Majestade!" (de *Faróis*).

Na poética do “louco” convivem visões sublimes e alucinações aterrorizantes. Ainda mais afastados do gosto dominante da mera fruição, disfarçada em “desinteresse do Belo”, alguns poemas de Cruz nos colocarão diante das demoníacas alucinações de um mundo sombrio.

Capítulo III

Absurdas fantasias. Espantosas realidades

*“Absent thee from felicity awhile.”**
Shakespeare

1. Sem riso nem festa

Num passo decisivo da poética de Cruz e Sousa, a subjetividade lírica responde ao belo ornamental e harmônico da lírica brasileira e das exigências da crítica de sua época com a construção do horrendo. Responde também a si mesma e, em vez das certezas de que o poeta-*pharmakós* se reunirá ao todo, no símbolo da Natureza, e de que de seu isolamento trágico nascerá a fecundação da felicidade na beleza, o engenho poético põe em cena um mundo às avessas, sinistro e enigmático. Na noite visionária, os olhos captam uma realidade grotesca que brota do fundo da terra, da grotta e dos pântanos, do fundo dos lagos e das águas paradas:

Pressago

| | | | |
|---|--|----|---|
| 1 | “Nas águas daquele lago dormita a sombra de Iago...” | 8 | No mar tenebroso e tetro vaga de um náufrago o espetro. |
| 2 | Um véu de luar funéreo cobre tudo de mistério... | 9 | Como fantásticos signos, erram demônios malignos. |
| 3 | Há um lívido abandono do luar no estranho sono. | 10 | Na brancura das ossadas gemem as almas penadas. |
| 4 | Transfiguração enorme encobre o luar que dorme... | 11 | Lobisomens, feiticeiras gargalham no luar das eiras. |
| 5 | Dá meia-noite na ermida, como o último ai de uma vida. | 12 | Os vultos dos enforcados uivam nos ventos irados. |
| 6 | São badaladas nevoentas, sonolentas, sonolentas... | 13 | Os sinos das torres frias soluçam hipocondrias. |
| 7 | Do céu no estrelado luxo passa o fantasma de um bruxo. | 14 | Luxúrias de virgens mortas das tumbas rasgam as portas. |

* SHAKESPEARE, W. “Hamlet”. In: *The complete works of William Shakespeare*. London: Abbey Library, 1978, p. 882. Em tradução literal: Desiste, por enquanto, da felicidade.

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 15 | Andam torvos pesadelos arrepiando os cabelos. | 22 | Sob o céu que nos oprime languescem formas de crime. |
| 16 | Coalha nos lodos abjetos o sangue roxo dos fetos. | 23 | Com os mais sinistros furores, saem gemidos das flores. |
| 17 | Há rios maus, amarelos de presságio de flagelos. | 24 | Caveiras! Que horror medonho! Parecem visões de um sonho! |
| 18 | Das vesgas concupiscências saem vis fosforescências. | 25 | A morte com Sancho Pança, grotesca e trágica dança. |
| 19 | Os remorsos contorcidos mordem os ares pungidos. | 26 | E como um símbolo eterno, Ritmos dos Ritmos do inferno, |
| 20 | A alma cobarde de Judas recebe expressões cornudas. | 27 | no lago morto, ondulando, dentre o luar noctivagando, |
| 21 | Negras aves de rapina mostram a garra assassina. | 28 | o corvo hediondo crocita da sombra d'lago maldita!" (de <i>Faróis</i>) |

Desde a primeira leitura, “Pressago” chama a atenção pelos pólos opostos que reúne: o objeto verbal, rigorosa e refinadamente construído, encena, com clareza de imagens e obscuridade de sentido, um mundo noturno em que se amalgamam referências literárias eruditas, motivos populares, ícones cristãos e símbolos pagãos.

Quase sem marcas linguísticas, o sujeito lírico de chofre anuncia a presença adormecida de algo extraordinário, a “sombra de Iago”, e enuncia a visão de um cenário desolado e desolador, sob a tênue luz do luar coberto (díísticos 1 a 4). As badaladas da meia-noite ressoam dos sinos da ermida (díísticos 5 e 6); surgem entidades sobrenaturais que sobrenaturalmente superam os limites da oposição morte/vida: o fantasma de um bruxo e o espectro do naufrago, almas penadas e demônios, lobisomens e feiticeiras, vultos de enforcados (díísticos 7 a 12). Após novo badalar dos sinos (díístico 13), põem-se em cena emoções subitamente corporificadas, a natureza sinistra e novas entidades fantásticas e fantasmagóricas (díísticos 14 a 23). A entrada das “caveiras” dá o tom espetacular à cena e o eu revela sua presença pela manifestação do horror (díístico 24). A dança macabra se apresenta (díístico 25) e então lentamente se revela que a “sombra de Iago”, ambigualmente transfigurada em corvo, está desperta (díísticos 26 a 28).

Na descrição liminar, já se entrevê que em “Pressago”, construído sob a perspectiva do visionarismo demoníaco, as imagens afastadas da superfície social vão buscar suas fontes

no grotesco romântico - e também essa recuperação garante a originalidade de Cruz no quadro da literatura brasileira. Um mundo soturno e estranho substitui o nosso e revela os avessos da vida, sem riso nem festa, com imagens de forte poder de evocação.

2. O grotesco e suas histórias

Como se sabe, desde o achado, no final do século XV, de inusitadas pinturas ornamentais nas grutas romanas, passou-se a nomear grotescas certas imagens em que se misturam diversos reinos (o humano, o animal, o vegetal) ou em que se reúnem, de súbito, elementos heterogêneos (a transição do vivo para o morto, do humano para o animal, a confusão entre o mecânico e o humano)¹. Sem “verdade natural”, já que não respeitam a ordem da natureza, as exuberantes imagens grotescas dão representação a uma outra ordem, artística, de forte teor alegórico e simbólico.

O método de construção dessas imagens procede de épocas muito antigas e, na Idade Média, é o núcleo representativo do que Mikhail Bakhtin² chama de cultura “carnavalesca”, ou “do riso”, que, sem se antagonizar com a cultura “séria”, constituía um segundo mundo e uma segunda visão da vida³. Na vivência da festa e na representação, revés da vida ordinária, o espetáculo punha em cena o triunfo da abolição provisória de todas as regras, da rígida hierarquia e da alienação. A “verdade séria” cedia lugar ao riso regenerador.

Estilisticamente, a cultura carnavalesca caracteriza-se pelo “realismo grotesco”, isto é, um tipo particular de imagens em que domina o **rebaixamento**: tudo que é elevado, espiritual, abstrato, transfere-se para o concreto, o material, o baixo topográfico. O centro capital dessas imagens é, para Bakhtin, a concepção da vida como fertilidade, crescimento, superabundância. A morte, pólo positivo da vida, ocupa o lugar nodal das representações

¹ Cf.: KAYSER, W. *O grotesco*. Configuração na pintura e na literatura. Trad.: Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

² Cf.: BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/Editora Universidade de Brasília, 1987. Nos parágrafos seguintes resenho as idéias expostas por Bakhtin principalmente na “Introdução” da obra, pp. 1 a 50.

³ Ritos, espetáculos, obras cômicas verbais, formas e gêneros do vocábulo familiar e grosseiro eram contíguos às festas religiosas e agrícolas nobres. Lembre-se, por exemplo, que a “festa dos loucos” dava-se no primeiro dia do Ano, ou que espetáculos como o “riso pascal” conviviam com a liturgia (cf., entre outros: COX, Harvey. *A festa dos foliões*. Trad.: Edmundo Binder. Rio: Vozes, 1974).

ambivalentes: mortalha e sementeira ao mesmo tempo.

Mas essa forma, emanada de determinações históricas e culturais, não sobreviveu às verdades unívocas e estáveis do racionalismo e da monarquia absoluta. Duramente condenado nos séculos XVII e XVIII, o grotesco foi considerado “bárbaro” ou, no máximo, relegado a um lugar menor na cultura cômica baixa. O gênero então se degenera, as imagens se formalizam, sem apresentar mais a vivacidade que só lhes poderia dar a renovação da cultura popular, a essa altura já bastante empobrecida em manifestações.

Ao ressurgir nos setecentos e sobretudo nos oitocentos e no romantismo alemão, o grotesco, agora “sério”, distanciou-se quase totalmente da visão carnavalesca do mundo. Fundado na tradição literária, e não no espetáculo vivo, o grotesco sério expressa forte reação contra os cânones clássicos, que estabeleciam como única uma certa relação de concordância entre tema e linguagem (para o tema elevado, o estilo sublime; para o médio, o estilo ligeiro, para os temas baixos, o estilo baixo), e rompe o que neles se formalizava: um modo de compreender e de representar a realidade, em que tudo permanecia em seu decoroso lugar, sem vez para a mistura. O grotesco romântico, porém, já não pode historicamente opor à “verdade imutável e universal” dos clássicos uma “segunda visão” coletiva e popular, tão fortes na tradição medieval. Como afirma Bakhtin, o grotesco romântico é “um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval em que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda de seu isolamento”⁴.

Nele o riso se atenua e toma a forma da ironia ou do sarcasmo; a festa do mundo invertido desaparece para dar lugar a um mundo insensato, estranho e hostil; o humano se revela subitamente alienado e terrível. Também os motivos que comparecem nesse grotesco sofrem inversão de significado. Assim, o motivo do louco, típico da paródia da verdade oficial no realismo grotesco medieval, na “Festa dos Loucos”, ganha a conotação e o tom sombrio e trágico-irônico. Em vez do motivo diurno, triunfa a atmosfera da noite, anunciando a transfiguração assombrosa da realidade que traz à luz o que deveria ter permanecido oculto.

No grotesco romântico domina, pois, o tom lúgubre, tetro, terrível, espantoso,

⁴ *In: op. cit.*, p. 33.

expressão de um mundo que, repentinamente alterado, traz à tona sistemas de pensamento, crenças e temores que pareciam superados⁵. O insepulto que retorna semeia terrores, sem que a graça e o lúdico consigam ser mais que o espectro de um riso. Na forma se dá expressão a crises profundas, e em suas imagens enigmáticas e assustadoras emergem os fragmentos e escórias da vida coletiva e individual, social e psíquica, escondidas à força pela cultura e pela ordem burguesas⁶.

As imagens do baixo, no duplo sentido do topográfico e do moral, aparecem representadas com intenso “realismo”, no sentido em que Eric Auerbach contextualiza o termo ao tratar da lírica baudelairiana:

“(…) nos Oitocentos a palavra ‘realismo’ é utilizada em um sentido particular, para indicar a representação insistente das coisas brutas, ignóbeis e medonhas na esfera da realidade externa (*e exatamente esse é o fato novo e significativo*). Por isso, nessa época, o uso da expressão ‘realismo’ não depende de maneira alguma do fato de a imagem de feiúra e horror ter interesse como imitação em si mesma ou como metáfora com valor de símbolo; o elemento decisivo é a eficácia da evocação (...)”⁷.

Na visão grotesca do mundo e em suas imagens, ressurge como sinistra alteridade a desagradável, opressiva e inconsolada verdade escondida sob a pátina do lema liberal da igualdade e do iluminismo burguês. E na mesma medida em que a literatura revela o que se quer esconder, o público burguês deixa de ser cliente dessa arte, que entende como depravada e desprovida de sentido ordenado.

Funda-se larga tradição do “grotesco sério”, na épica, na dramática e na lírica com conseqüências fundamentais para a arte moderna⁸. E Cruz e Sousa a ela se vincula, ampliando-lhe o legado e reinterpretando-a de maneira original. Na sua poética, um estranho mundo de horrores primitivos vem à tona, na contramão das imagens oficiais do Brasil do

⁵ Essa é, fundamentalmente, a leitura de Kayser a respeito do grotesco, criticada por Bakhtin pelo fato de não levar em conta os significados arcaicos do realismo grotesco.

⁶ As categorias da vida sob controle perdem a sua falsa positividade no grotesco: fragmentos de personalidade se apresentam em hedionda alteridade, como se pode ler em *O homem da areia*, de Hoffmann, ou *William Wilson*, de Poe; o mundo das coisas se rebela e ocupa a cena, como em *Leonce e Lena*, de Büchner.

⁷ AUERBACH, Eric. “*Les fleurs du mal* e il sublime”. In: *Da Montaigne a Proust*, cit., pp. 197 a 198, tradução e grifos meus.

⁸ As configurações grotescas da imagem serão de especial importância no surrealismo e no expressionismo. Cf.: ROSENFELD, Anatol. “Conexões grotescas”. In: *Doze estudos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura (s/d), pp. 43 a 49. (Publicado também em *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva/INL, 1973, com o título “A visão grotesca”.)

final do século, que proclamava sua modernidade e, finalmente, a chegada da “civilização”.

3. Objeto verbal: mônada e fragmento

Em “Pressago” a irrupção de imagens de um mundo fora da ordem da natureza em que se perdem os contornos entre vida e morte, interioridade e exterioridade, fantasia e realidade, vincula-o à tradição do grotesco romântico que, na lírica, desenvolveu-se também no gênero da balada⁹. Mas seus procedimentos, como a expressiva sonoridade, as sinestésias e fusões de concreto e abstrato, bem como as imagens alusivas, atam-no ao Simbolismo.

No vocabulário raro e escolhido, a escolha deliberada de signos insinua elos: a equivalência sonora de “funéreo”/“mistério”, “abjetos”/“fetos” ou, entre outros, “ermida”/“vida”, aponta sugestões de relações entre morte e desconhecimento, vida e abjeção ou ainda vida e desolação. Em “Iago”/“Iago” a sugestão é também visual - e certamente exige análise mais detida.

Do ponto de vista rítmico-sonoro, o melodioso verso em redondilha maior, das velhas tradições da lírica, dá o passo para formalizar o fluxo espectral das alucinações e fundir no cadinho da métrica Iago e lobisomens, feiticeiras e Judas. Ainda mais, as rimas emparelhadas ao longo dos 28 dísticos que tematizam um mundo de horrores e morte mostram-se em uma espécie de exuberância e vitalidade sonoras: nos 28 dísticos isométricos, na variedade rítmica com que é trabalhada a redondilha, os 28 pares diversos de rimas fazem desfilar possibilidades sonoras que não se repetem: “ago”, “adas”, “ados”, “ança”, “ando”, “éreo”, “entas”, entre tantas outras¹⁰.

O desfile de sons, evidenciado numa análise da camada aparente dos versos, corresponde ao princípio organizador da estrutura do poema: o desfile de imagens que reúne

⁹ Como lembra Antonio Candido, o interesse pelas tradições populares levou os pré-românticos a coligirem baladas, poemas de teor narrativo, e a reelaborarem-nas. Nesse processo, “Lenora”, de Bürger, tornou-se paradigmática e abriu a larga tradição erudita das baladas macabras e sobrenaturais do romantismo (“Cavalgada ambígua”. In: *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1989, pp. 46 a 48).

¹⁰ O fenômeno não é específico a este poema. Cruz se esmera no jogo virtuosístico também das rimas, como se pode ver, por exemplo, em “Canção negra”.

diversas referências e motivos e realiza à sua maneira uma reinterpretação radical da balada macabra romântica. Embora “Pressago” anuncie uma narrativa, na fórmula liminar

“Nas águas daquele lago”,

o tempo avança um mínimo

“Dá meia-noite na ermida”,

e, principalmente, as ações não mantêm entre si - com uma única exceção - nenhuma relação, explícita ou implícita, de causalidade. Os 25 verbos de ação e, em acentuada desproporção, os 2 de estado, quase todos no presente do indicativo (os gerúndios ou constituem locuções verbais, de aspecto durativo, em “andam [...] arrepiando”, ou atuam como adjetivo, em “lago ondulando” e “lunar noctivagando”), formalizam não o dinamismo, mas o congelamento de uma pintura de imagens em movimento, novamente quase sem exceção, a cada dístico:

“passa o fantasma de um bruxo” (...),

“vaga de um naufrago o espectro” (...),

“erram demônios malignos” (...),

“saem gemidos das flores”(…).

A poesia pinta a cena grotesca com cores fortes. Entidades fantásticas, de várias matrizes culturais (lobisomens e enforcados, Judas e Sancho Pança, por exemplo), emoções corporificadas (“luxúrias” que rasgam portas, “remorsos” que “mordem os ares”), a natureza animizada (“gemidos das flores”) vão se mostrando em cromatismos: a “brancura das ossadas” e a névoa lunar contrastam com o “estrelado luxo” dos céus, o brilho das “fosforescências”, “o sangue roxo dos fetos”, as “negras aves de rapina”. A visão das “caveiras”, com a sugestão do branco a que o signo remete, ilumina o quadro noturno e o horror do sujeito que se **desenha** na linguagem, com a presença dos pontos de exclamação:

“Caveiras! Que horror medonho!”

As “caveiras” iluminam também a mais terrível e contrastada das aparições, por reunir referências culturais marcadas no imaginário por suas formas opostas e suas fontes diversas: a (esquelética) Morte, em pessoa, da alegoria medieval, dança com o (gordo) Sancho Pança, do mundo de Cervantes - e o longínquo eco do ambivalente riso da “dança macabra” medieval se desfaz em esgar assustador. O desfile hediondo finaliza com o súbito crocitar do “corvo”, imagem com que se (re)apresentam o negror da noite e a “sombra de Iago” - e o

pesadelo, em vez de terminar, parece iniciar.

Assim, podemos dizer que o que se descortinara no início do poema fora a visão antecipatória, pressagiadora, do que ainda haveria de vir. O “corvo”, como fica dito no hipérbato, é

“da sombra d’Iago maldita!”.

O final do poema realiza o anúncio: o sono da sombra de Iago, intermitente (“dormita”), foi interrompido e a noite se preenche com o crocitar medonho de sua presença desperta. No objeto verbal que congela um quadro multiplicado de imagens sinistras, muito cromatizadas e móveis, a mais estranha alteridade é a trazida por aquela que ata fim e começo e, no falso círculo, não traz o retorno do mesmo. A “sombra de Iago” se sobreleva do fundo do lago, impondo o negror. Ao fechar-se sobre si mesmo, o poema insinua, porém, novo (re)começo, mais hediondo. A mônada verbal torna-se fragmento de uma realidade que apenas se anuncia.

4. Refinamento e primitividade: a sombra construída

A construção do poema obedece a uma lógica pictórica que apresenta elementos do espetáculo coreográfico, além de componentes da épica e do drama, presentes na balada popular¹¹. No entanto, não há aqui o processo dramático da pergunta-resposta, ou o da narração *stricto sensu*, nem tampouco, obviamente, o da coreografia em sentido literal. Em vez disso, surgem a **tensão** dramática, na metáfora do título que anuncia algo que se realizará; uma **narrativa quase imóvel** - apesar da contradição em termos - no cortejo de imagens; e um **bailado de imagens**, a que a cadência rítmica parece conferir pulsações próximas da dança.

¹¹ A balada popular é uma forma de canção que se destinava à dança e, mesmo depois, em seu desenvolvimento mais especificamente literário, embora tenha havido separação dos elementos coreográficos do *bailado*, manteve seu caráter misto, com traços épicos, numa narrativa centrada em torno de um único episódio, e dramáticos, em que o processo dramático de pergunta-resposta era utilizado para desenvolver a fabulação (cf.: *Encyclopaedia Britannica*. Chicago/London/Toronto: William Benton, 1958, vol. 2; *Encyclopaedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1965; e FRIEDMAN, Albert ZILLMAN, Lawrence J., *apud*: MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1988, pp. 53 a 56).

Além disso, a enunciação¹² que marca a atitude lírica de “Pressago” faz dominar não o enredo apenas entrevisto, mas a anunciação, as visões da subjetividade, de tal modo objetivadas e multiplicadas por diversos ângulos e cores que se tornam o espetáculo, rumo à apoteose, de um outro mundo, macabro, assustador e enigmático. Tão hostil que ignora aquele que, cada vez mais horrorizado, observa-o nas sombras.

“Pressago”, assim, reinterpreta e transforma o gênero da balada, numa insólita liga de popular e erudito, no quadro da poesia visionária. Na narrativa subreptícia, imobilizada em quadro de imagens descontínuas, o mundo representado se afasta da atmosfera lendária e do argumento histórico das baladas românticas. Somos convidados a entrar de chofre numa estranha proximidade com o mundo das letras (“Iago”) e com o que deveria ficar distante: as grotas de um mundo fantástico, povoado de entidades sobrenaturais e de mortos insepultos, e as grotas da psique que o fazem vir à tona no halo lunar.

Desde o título, o estranhamento. “Pressago” é um adjetivo que, semanticamente, indica a **qualidade** de algo que anuncia o que está por vir. No poema esse **algo** parece ser o próprio objeto construído. Isto é, num certo sentido a construção e a proferição do poema conteriam em si a força mágica de criar/revelar um mundo invisível ao olhar da razão, seja porque a subjetividade lírica visionária é capaz de nomear o invisível por sabê-lo presente (a “sombra de Iago” está nas águas do lago e o eu tem esse conhecimento), seja porque o objeto verbal cria a imagem da sombra e pressagia, nos signos, o seu despertar (“dormita”), seja porque o poeta, tendo a realidade **da letra**, constrói a figuração da fantástica *ópsis*, espetáculo do indizível pintado com as palavras.

Desse ponto de vista, este poema que **anuncia já é** a coisa anunciada: trata-se de símbolos, ao mesmo tempo proféticos e criadores do que não se diz, talvez porque o discurso usual não possa nomear o que permanece escondido à sombra da razão. Os signos da poesia querem-se distantes da forma de compreender o mundo e da linguagem da “tribo”. Estamos, é claro, na atmosfera caracteristicamente simbolista, em que o poema **não fala de**;

¹² Tomo o termo a Kayser, para quem a lírica apresenta três atitudes fundamentais: a da enunciação (com componentes épicos associados), a apóstrofe (com traços dramáticos) e a canção (com traços mais próximos do que seria o “puramente lírico”). Cf.: KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad.: Paulo Quintela. 4ª ed. port. Coimbra: Arménio Amado, 1967, vol. II, pp. 223 a 243.

o objeto verbal é. Também estamos na tensão em que o refinado discurso, extremamente elaborado, tem como argumento o mais primitivo, antigas e sepultadas crenças e recalcados componentes da psique.

Na apresentação da cena noturna (dísticos 1 a 4), já ecoam sugestões tradicionalmente mágicas e fantásticas, mescladas a referências literárias. O que haverá de surgir começa a ser entrevisto no ponto central da noite e no ponto canônico das histórias de terror:

“Dá meia-noite na ermida”.

Essa indicação temporal, no quarto dístico, acresce-se à apresentação espacial. Vale notar que o que se anuncia na cena está distante, tal como se marca no dístico “[...]d]aquele lago” (dístico 1) e profundamente oculto num espaço que literariamente pode associar-se ao estéril e ao ermo¹³. O que se esconde está “[...] nas águas” [do lago] e, em proximidade com a “ermida”, permanece afastado da vida, sob a luminosidade esmaecida do luar encoberto no céu estrelado.

No correlato objetivo do luar, ao mesmo tempo que se indica certa relação plausível, na metáfora do “véu de luar” (dístico 2), projeta-se algo vindo das entranhas, da terra ou da subjetividade, uma vez que o “luar” é “funéreo”. Relacionado aos mortos, o adjetivo remete à terra, mas neste contexto se aplica ao céu. O ctônico, triunfante, contamina os elementos. Ou, talvez e também, no discurso indireto da imagem, a atmosfera de tristeza e melancolia - outros significados possíveis do mesmo adjetivo - projete-se das entranhas do eu para a criação do cenário desolador.

A ambigüidade, por certo, não se resolve; ela é componente indissociável do símbolo tal como o concebe o simbolismo: o oposto da representação e da designação, a alusão, a força centrípeta das imagens e motivos¹⁴. De qualquer modo, na atmosfera noturna e

¹³ Como se sabe, e já foi indicado no Cap. I, os símbolos, no Simbolismo, correm o risco de se isolar em convenções poéticas bastante previsíveis, rondando o que se convencionou chamar de “alegoria”. Na categoria dos símbolos naturais, as obras simbolistas são pródigas em cisnes, pássaros diversos como emanações misteriosas do espírito ou intermediários entre dois mundos, e terras desérticas, cavernas ou lagos - estes últimos como imagens assemelhadas à do espelho de Mallarmé (de *Hérodiade*). Também são frequentes imagens de lugares ermos, afastados do bulir da vida, como ermidas e mosteiros. Cf.: BALAKIAN, A. *O simbolismo*, cit., pp. 81 a 96.

¹⁴ Cf. a célebre definição de Mallarmé na *enquête* de Jules Huret, largamente utilizada pela crítica para definir o conceito de símbolo no cânon simbolista: “*Je pense qu’il faut (...) qu’il n’y ait qu’allusion. La contemplation des objets, l’image s’envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant (...). Nommer un objet, c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu: le*

adormecida, em que a própria natureza parece entregar-se ao abandono do “estranho sono”, anuncia-se a presença de algo ainda mais recoberto, a adormecida “sombra de Iago”. Embora a “transfiguração enorme” seja enunciada (dístico 4), ao mesmo tempo fica acobertada na imagem (“*encobre* o luar que dorme”), também porque a ambigüidade sintática quanto ao sujeito da ação torna dúbio o sentido: não se sabe se a transfiguração traz a escuridão (“luar que dorme” como objeto direto) ou se o luar acoberta-a (“luar que dorme” como sujeito).

Prefigurando a “transfiguração”, ao nomeá-la, o poema suspende sua transformação em novas cadeias de imagens para um passo posterior. Também nesse nível efetivam-se as conotações de “pressago”. Anúncio e adiamento da revelação são o mote da construção do poema, que vai multiplicando visões e marcando o cenário com a típica saturação imagética do simbolismo (nos dísticos 2 e 4, “véu de luar” e “luar que dorme”).

Nos quatro primeiros dísticos, a recorrência dos verbos no presente em seu aspecto permansivo (“cobre”, “há”, “encobre”) faz o “dormita” chamar a atenção pela diferença. Embora também no presente, sua significação de “dormir levemente” conota algo que será suspenso e implicará, num momento qualquer, o despertar. Assim, a antecipação sugerida tensiona a fruição do poema, exigindo, de certa forma, o cumprimento da promessa da visão pressagiadora.

A ação de “dormitar” introduz a personagem central do “pressago”. Trata-se da “sombra de Iago”. Na deformação quase expressionista da cena, Iago, símbolo, no mundo literário erudito, da inveja e do mal, aquele que engendra a destruição do mouro Otelo, apresenta-se como um **duplo**: o **personagem** literário da **tragédia** de Shakespeare ganha nova **vida**, neste outro texto literário, **lírico**, mas como **morto**. Embora a aparição ainda não

suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements (MALLARMÉ, Stéphane. “*Sur l'évolution littéraire*”. In: *Oeuvres complètes*. Org. e estabelecimento de texto: Henri Mondor e G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945, p. 869, grifos do original). Em tradução literal: Penso ser preciso (...) que haja somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem alçando-se das fantasias por eles suscitadas, são o canto (...). *Nomear* um objeto é suprimir três quartos do gozo do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: *sugerir*, esse é o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado da alma, ou, inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de alma, através de uma série de decifrações.

se tenha dado, sua presença é entrevista pela subjetividade que pode percebê-la nas águas do lago. Projetando-se do baixo ao alto, a sombra que dormita recobre todo o espaço da cena poética nos primeiros dísticos. O “lunar” está recoberto por sombras (o “véu”), num insólito adormecimento (“no estranho sono”), e as badaladas são “nevoentas” e “sonolentas”, na sugestiva sinestesia que se contamina metaforicamente com o sono da sombra de Iago e o negror do céu.

Mas, repita-se, tudo isso se dá, no contexto do poema, pelo nucleamento do esboço de um *mythos* sugerido na provável ação da “sombra” que “dormita”. Como se sabe, a sombra é motivo ancestral que, em concepções primitivas, assegura a imortalidade do eu; em sua revitalização nas tradições pré-romântica e romântica, porém, ganha significações opostas e tem sido interpretada como imagem da desintegração, projeção de fragmentos de personalidade que se tornam **um outro**, terrível e ameaçador, que pode vir à luz¹⁵. Aqui, a sombra do outro, Iago, ainda oculta, a tudo contamina. Assim, o que ainda não se mostra, mas já se pressente alucinadamente, faz emergir uma multiplicação da alteridade, nas imagens demonizadas da sombra do luar, do lago e do céu sombrio.

No ambiente desse grotesco de câmara, o enigma permanece sempre à espreita, dormitando. O signo “Iago” mistura-se à imagem visual do signo “lago” e suas significações metafóricas se condensam: no espaço estéril do lago fica contida, iconicamente e em refração abissal, em direção ao fundo das águas, a presença de “Iago”, em sombra. Na água morta, sob o império da noite, permanece viva a alma indestrutível do mal.

¹⁵ Cf.: RANK, Otto. “The double as immortal self”. In: *Beyond Psychology*. Camden: N. J. Haddon Craftsmen, 1941, pp. 62 a 101; FREUD, S. “O ‘estranho’”. In: *Edição standard brasileira das Obras psicológicas completas*. Trad.: Jayme Salomão. Rio: Imago, vol. XVII, 1977, pp. 83 a 128; FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. Trad.: Waltensir Dutra. Rio: Guanabara, 1982, Parte II, pp. 78 a 96. Otto Rank rastreia o motivo literário do duplo, desde culturas primitivas, e centra-se nos aspectos que adquire a partir do Romantismo alemão, lendo-os como simbolização do sintoma de desintegração da personalidade. Freud, analisando a emoção peculiar produzida pelo *unheimlich*, investiga o motivo literário, em *O homem de areia*, como representação artística do fenômeno do retorno de complexos primários reprimidos. Frazer descreve e interpreta costumes primitivos e, embora não possamos aderir a todas as suas interpretações antropológicas, sua obra nos serve como referencial básico de estruturas de mitos de culturas primitivas.

5. O cortejo de imagens grotescas

A “sombra d’Iago”, em repouso precário (dado o aspecto semântico de “dormita”), submersa no fundo das águas, e o escoar das horas que chegam a seu ponto zero (dísticos 1 a 6) fazem todas as outras imagens se moverem, contaminando os elementos naturais e objectuais: a lua se mescla metaforicamente de chão, terra e sono mortal (em “funéreo”); as badaladas têm sombra e sono (“nevoentas” e “sonolentas”).

Mas o tempo não avança; em vez disso, parece não apenas se congelar mas também multiplicar fantasmaticamente o mesmo momento da meia-noite (apresentado no dístico 5). Assim, entre um cortejo de imagens (dísticos 7 a 12) e outro (dísticos 14 a 25), ouvem-se novamente as badaladas que, embora não estejam referidas em seu número, sugerem a repetição alucinada do mesmo instante:

dístico 13: “Os sinos das torres frias
soluçam hipocondrias”.

Ainda mais, o símile da morte como a benfeitora que põe fim ao sofrimento que constitui a vida (em “como o *último* ai de uma vida”, dístico 5) progride em animização metafórica (as “torres *frias*”) e em humanização dos objetos (em “sinos” que “*soluçam*”). Os elementos permanecem, ao que parece, reiteradamente contaminados, no grotesco, pela morte e pelo sinistro, contidos na sombra que dormita.

De fato, a contaminação toma a forma do poema que, no primeiro cortejo de imagens (dísticos 7 a 12), convoca entidades sobrenaturais de diversas fontes e recobre os vários elementos cósmicos: terra e céu; ar e água. Imobilizando cenas, em cortes de teor cubista, o objeto verbal, como caleidoscópio fantástico, apresenta fragmentos sem progressão, dístico a dístico, reunidos na montagem centrípeta de forte tonalidade expressionista e surrealista¹⁶. Os vários espaços que o sujeito lírico surpreende com olhar alucinado e que o poema, na montagem, representa como simultâneos, estão tomados pelas fantasmagorias grotescas em que morte e vida, humano e inumano, ilusão e realidade se confundem e se mesclam: o “fantasma” do “bruxo” se move no céu, o “espetro” do naufrago passa no mar, demônios vagam sem destino; almas gemem presas aos esqueletos, lobisomens e feiticeiras gargalham

¹⁶ O emprego aqui de referências ao cubismo e ao expressionismo apenas sugere que Cruz e Sousa vale-se de procedimentos de construção que só anos depois, nas vanguardas de início de século, se tornarão programáticos.

ao luar, vultos de mortos humanos, suspensos entre céu e terra, emitem sons animais (“uivam”).

A ação empreendida por tais fantasmagorias parece sem rumo (“passa”, “vaga”, “erram”). As imagens apreendem, com força realística de evocação, o mover-se insensato, a dor e os sons macabros, e o grotesco, na câmara da lírica, impõe-se como mundo de horrores plenamente representado.

Além disso, o modo de construção dos dísticos 7 a 12 é determinado pelo paradoxo progressão/imobilidade, revelador de uma concepção da lírica que, sendo palavra, arte do tempo, é também pintura, arte do espaço. Assim, por um lado, é evidente o **avanço das imagens**. A cada estrofe, surgem novos seres que, por sua vez, se multiplicam (num movimento do singular, em, por exemplo, “o fantasma”, para o plural, em “os vultos”, e o indeterminado, em “lobisomens”). Os verbos de ação e o ritmo reiteram semântica e cadenciadamente esse avanço, marcando, no pé trocaico inicial, o segundo verso de cada estrofe.

“Do céu no estrelado luxo
 2 5 7
passa o fantasma de um bruxo”.
 1 4 7

Por outro lado, esse mesmo avanço traz a repetição de cadências similares, convidando ao bailado, e a **paralisia de um movimento cego**, sem devir, saturado pela sombra sinistra da morte rediviva.

A insólita cromatização das imagens, já apontada, faz ressaltar ainda mais o pano de fundo da névoa e das trevas e os procedimentos de construção do poema. Assim, sob o céu em que brilham estrelas, insinua-se a presença **branca** do “fantasma”, também graças ao efeito sugestivo da assonância do [a], em contraste com o negror sugerido pelo efeito do [u] neste contexto (em “bruxo”):

“passa o fantasma de um bruxo”.

No mar, cheio de trevas e contaminado na sonoridade pelo tétrico (no erudito “tetro”, que, como se sabe, indica o escuro, o sombrio, mas também o horrível e o medonho), parece brilhar o vulto do náufrago, dadas as oposições vocálicas:

“vaga de um náufrago o espetro”.

Céu e mar, terra e ar, delimitados como espaços precisos no corpo do poema, ao mesmo tempo surgem como espaços saturados de estranha ambivalência. A ambigüidade da imagem “luar das eiras” (dístico 11) explicita, na metáfora, a contaminação dos elementos e sugere em miniatura o *topos* da infanda pastoral. E exatamente no cenário da pastoral demoníaca o riso eclode e traz alterações ao passo trocaico do segundo verso do dístico, que dominara em todo o cortejo (dísticos 7 a 12):

“Lobisomens, feiticeiras
gargalham no luar das eiras”.

Os dísticos 7 a 12 culminam no gargalhar macabro e na saturação grotesca. Ao riso arrepiante sucede o uivo; à fantasmagoria viva de velhos temores (em “lobisomens e feiticeiras”, sugestivamente amalgamados, como signos, em insinuações eróticas) segue-se, na cadência novamente retomada, a sombra de enforcados que animallescamente uivam, enquanto aos ventos é atribuído o qualificativo humano e pecaminoso da ira:

“Os vultos dos enforcados
uivam nos ventos irados”.

Talvez não seja inverossímil afirmar que, na retina do eu, projetaram-se ainda mais perigosas alteridades, já pressagiadas nos “demônios malignos” que erravam como “fantásticos signos”¹⁷. O fantasma da ira - esse medo do entranhado pecado capital - projetado nos “ventos”, imagem alusiva da imprevisibilidade e da crise repentina¹⁸, espalha e traz o horror. Nos “vultos dos enforcados” que “uivam” congelam-se as visagens da morte terrível que, grotescamente, avança no reino da vida e, em vez do fim dos males, exhibe a dor e a animalização dos condenados. A imagem dos enforcados, carregada de significações históricas, sociais e psicológicas, literárias e míticas¹⁹, surge com a força do sinistro.

¹⁷ Na tradição simbolista, o termo “signos” tem forte conotação simbólica. Trata-se de sinais que, em sua realidade material, apontam para uma realidade espiritual ou pressagiadora. Este, aliás, é tema do conto “O intersigno”, de Villiers de L’Isle-Adam (de *Contos cruéis*).

¹⁸ Aproveito aqui, livremente, o comentário de N. Frye que, ao tratar das sete categorias de imagens que dão representação a um processo rotativo ou cíclico da vida, assinala que “não há um ciclo do ar: o vento sopra onde quer, e imagens ligadas ao movimento do ‘espírito’ é provável que se associem ao tema da imprevisibilidade ou da crise inesperada” (cf.: *Anatomia da crítica*, cit., p. 161). Na poética de Cruz e Sousa, essas imagens, presentes em poemas em que predomina a apóstrofe ao vento, estão associadas ao desejo de errância e de dissolução do sujeito, como se pode ver em “Velho vento” (“Dispersas”, de “O livro derradeiro”. In: SOUSA, Cruz e. *Obra completa*, cit., pp. 358 a 361).

¹⁹ A cena histórica da morte pela força revela que o assassinato brutal era contemplado como espetáculo, e associa-se, mesmo nos tempos mais recentes da prática, à morte dos criminosos e desqualificados cujos corpos ficam expostos para exhibir a eliminação do mal. Ao suicídio por enforcamento se atribui uma nota de violência a mais, do ponto de vista psicanalítico, na imagem do corpo desfalicizado e regressivo que,

Suspende-se o desfile. O drama é interrompido num ponto nevrálgico. Não há pano a descer, mas o dístico 13 cria a imagem multiplicada em espelho (“os sinos das torres frias”) que, paralisando o tempo, permite avançar a sondagem alucinada na direção dos fantasmas do inconsciente. No signo que nomeia a ação grotesca dos sinos ouvem-se ressoar “hipocondrias”, esse terreno do patológico.

6. As grotas do homem

No primeiro cortejo de imagens (dísticos 7 a 12), ressurgem um tempo de primitividades. No segundo (dísticos 14 a 25), desfilam, predominantemente, imagens de desejos da alma. Inversamente aos dísticos 7 a 12, o movimento, por vezes violento, dá-se **de dentro para fora**, e seus protagonistas são personificações, em chave grotesca, de fantasias psíquicas, com evidentes conotações erótico-demoníacas:

“Luxúrias (...)
das tumbas *rasgam* as portas”

“Das veigas concupiscências
saem vis fosforescências”

“Os remorsos contorcidos
mordem os ares pungidos”.

E, embora sejam os mesmos os procedimentos de organização sintática e estrófica (uma imagem central e um período sintático a cada dístico), neste momento o bailado da insólita balada se acelera. Isto porque a cadência rítmica rompe o padrão dos dísticos 7 a 12, mais regular se comparada a estes²⁰, e promove, na pouca previsibilidade de um dístico a outro, um movimento alucinado, iconicizado no ritmo²¹ e onomatopeicamente mimetizado

como um cordão umbilical, pende morto. Na mítica popular, o suicídio de Judas, por enforcamento, fixa a imagem do traidor punido por seus próprios terrores.

²⁰ Como já foi dito, e para não cansar o leitor com demonstrações, nos dísticos 7 a 12, temos, nos primeiros versos, pequenas variações de 2-5-7; 3-7; 4-7; 2-7, reguladas, por assim dizer, pela constância do ritmo dos segundos versos, em 1-4-7 (troqueu-jambo-anapesto), com a única e expressiva exceção de “gargalham no luar das eiras”.

²¹ Nestes dísticos, a métrica parece querer conter quase todas as possibilidades de exercícios da rítmica de um verso a outro e as relativas assimetria e descontinuidade ficam acentuadas pelas anástrofes e *enjambements*, numa demonstração bastante expressiva do refinamento da construção: dístico 14 (2-5-7// 2-4-7); 15 (1-3-7// 2-4-7); 16 (1-4-7// 2-4-7); 17 (2-4-7// 3-7); 18 (2-7// 3-7); 19 (3-7// 2-4-7); 20 (1-4-7// 2-5-7); 21 (1-3-7// 1-4-7); 22 (1-3-7// 2-4-7); 23 (2-4-7// 1-4-7); 24 (2-5-7//2-5-7); 25 (2-5-7//2-4-7).

na sonoridade²².

Nesse expressivo bailado de imagens descontínuas, permanece, unificando-as, o *topos* da morte rediviva e semeadora. “Virgens mortas” revivificam o que ficara sepultado: luxúrias femininas que, na sugestão fálica, “rasgam as portas” de túmulos. Enredos de desejos proibidos (os “torvos pesadelos”) associam-se sonora (na assonância das vogais fechadas [ô] e [ê]) e semanticamente ao sinistro arrepiar de cabelos. Inexplicáveis “remorsos”, grotescamente animizados e retorcidos, avançam para fora, no impetuoso e patético gesto de morder e apreender o vazio. No desfile tenebroso, surgem rios da morte, onde não é dada a volúpia do esquecimento, pois contêm novos presságios de flagelos. Tudo assinala a desolação, seja a semeadura dos fetos mortos em ambiente pútrido:

“Coalha nos lodos abjetos
o sangue roxo dos fetos”,

seja o estranho jardim de Adônis às avessas, em que a natureza viva emite ambivalentes gemidos:

“Com os mais sinistros furores
saem *gemidos* das flores”.

Referidas inicialmente ao baixo topográfico (“tumbas”, “rios”, “lodos abjetos”), as imagens são caracterizadas num movimento para o alto (“rasgam”, “mordem”, “saem”). Surge a “alma” de Judas, satanicamente (“expressões cornudas”), que parece evocar o submerso Iago, pela proximidade das alusões de sentido. Ambos símbolos de traidores daqueles que viam neles seus amigos, Iago e Judas, criatura e figura, duplicam e multiplicam temores semelhantes. E, na seqüência do desfile de imagens, o baixo se reflete no alto, com as “negras aves de rapina” no céu. O medonho, opressivo, toma conta de todo o espaço, incluindo-nos:

“*Sob o céu* que *nos* oprime
languescem formas de crime”.

Todo o universo representado no poema tornou-se a espiral de um mundo estranho e assustador que, nascido do baixo, arremeteu-se para o alto para dali projetar-se novamente

²² Também na intenção de não cansar o leitor, veja-se apenas um exemplo em “das tumbas rasgam as portas”, em que ocorrem a alternância vocálica da posterior nasal [u] para a média [á] e a posterior aberta [ó]; as aliterações das oclusivas [t], [p] e a vibrante sonora [r]; e, no ritmo (2-4-7), os dois pés jâmbicos - todos eles procedimentos sugestivos, neste contexto, do impetuoso movimento para fora.

ao rés-do-chão em grotesco descanso lascivo (“languescem”). Sem que se possa eliminar a ambivalência das imagens, atribuindo-lhes sentido unívoco, o cortejo se constrói com imagens de escórias de desejos que, sepultadas, emergem. Sob as múltiplas formas do “crime” e de pecados mortais (luxúria, inveja), irrompe nelas a iminência dos assassinios e do retorno dos desejos recalçados, na ambivalência de dores e prazeres, da esfera de pulsões mais primitivas, e remorsos, do universo moral.

Numa interpretação psicanalítica, talvez se pudesse dizer que o reprimido retorna com força, para tomar conta do universo poético em imagens de acentuado teor erótico, anteriormente atenuadas por imagens cujos referenciais eram elementos de culturas primitivas e de tradições eruditas (dísticos 7 a 12). Nesse processo, os procedimentos de acumulação e de saturação imagéticas que, típicos do Simbolismo, são bastante peculiares em Cruz, poderiam ser compreendidos como formalização simbólica da compulsão à repetição, na tensão entre princípio do prazer e desejo de aniquilamento.

Desse ponto de vista, poderíamos ler “Pressago” como simbolização de conteúdos recalçados da titânica libido do sujeito que, deslocados e condensados, projetam-se como estranhos e são sentidos pelo eu como desprazer e horror - numa espécie de luta interna entre princípio do prazer e princípio da realidade, ou entre *id* e consciência moral, ambos tornados igualmente desconhecidos, *unheimlich*. Recalçados, retornam à casa em que habitam como assustadores e alheios à subjetividade lírica, na sinistra figuração poética que refinadamente os exprime e deles se livra²³.

Esses conteúdos recalçados movem no corpo do poema imagens substitutivas, em condensações metafóricas e deslocamentos metonímicos, cromatismos simbólicos, cadências rítmicas aceleradas, e aludem a um mesmo núcleo, ambivalente, de significações: o processo da vida se congela e se celebram imagens de seres, entidades e sentimentos mortos-vivos, ressurgidos dos infernos, em movimentos cegos. O desejo retorna como alienado em imagens grotescas e, sob a camada da “alogicidade” da seqüência caleidoscópica, fulguram conteúdos latentes.

²³ O caminho, se desenvolvido, levaria em conta a leitura freudiana, sobretudo na direção de “O ‘estranho’” (in: *Edição standard brasileira das Obras psicológicas completas*, cit., vol. XVII, pp. 83 a 129) e de “Além do principio do prazer” (*op. cit.*, vol. XVIII, pp. 13 a 85).

Na linguagem analógica do inconsciente, não há coincidências. No centro do poema (dístico 14), entre o dormir da sombra de Iago e seu despertar, irrompe a imagem das “luxúrias de virgens mortas” que “rasgam as portas” de tumbas, e que cumpre sua parte axial na figuração substitutiva. O desejo propriamente sexual, hiperbolizado, condensação, talvez, do desejo de poder, encontra seu lugar no deslocamento, na força da personificação das luxúrias das loucas virgens fáticas.

No dístico 21, após o cortejo das “luxúrias”, dos “pesadelos”, das “concupiscências”, dos “remorsos” e da enigmática “alma de Judas”, as “negras aves de rapina” “mostram a garra assassina”. Na condensação da metáfora (as “aves de rapina”) e no deslocamento da metonímia (as “garras”), insinua-se ainda mais o quadro erótico em que se dá forma nova à estranha liga de sexualidade, poder e destruição.

O mais relevante, porém, é que as imagens sinistras são movidas, no ponto zero da noite, pela figura da “sombra de Iago”, na cifrada referência ao personagem da tragédia de Shakespeare. Esse personagem, que deixa cristalizados na literatura a emoção da inveja e o desejo recalçado e substitutivo pela branca mulher do negro a quem está subordinado, é capaz de, sob o móvel aparente da vingança por sua não-nomeação como oficial de Otelo, criar a história que duplica o(s) seu(s) próprio(s) desejos ambivalentes como se fossem de Cássio, o oficial escolhido. Assim, sem sujar as mãos, obtém como vitórias a morte de Desdêmona e a destruição de Otelo, ao preço, porém, da própria destruição psíquica, já que aniquila seu(s) objeto(s) de desejo e se vê reduzido à condição de “biltre infernal”, antes mesmo da morte a que está destinado²⁴.

O “Iago” de “Pressago” parece condensar, invertida, a face de Cruz e Sousa. O poeta negro figura o sinistro numa imagem que, invertendo com a menção literária a cor de seus próprios dilemas, é especular. Iago, que “não é o que é”, o branco tomado pela inveja do mouro, refrata a subjetividade de Cruz: o desejo de poder e de ser o outro poderoso, o olhar

²⁴ A leitura, evidentemente, é rápida demais e não pretendo, neste passo, nenhum aprofundamento interpretativo da personagem de *Otelo*. Mas a pressuposição de que Otelo é ideal de ego de Iago e seu ambivalente objeto de desejo, em retorno narcísico, sobre o qual se projetam pulsões destrutivas (a inveja), fica insinuada desde o início, se quisermos empreender uma leitura psicanalítica da tragédia. Lembre-se a fala “*I am not what I am*”, de Iago, na Cena I de “*Otelo*” (*In: The complete works of William Shakespeare*, cit., p. 917).

da inveja e o estratagema da destruição. E o devaneio de poder e de destruir o poderoso se constrói rigorosamente no poema do pesadelo da alteridade sinistra e o torna aceitável à fruição estética.

Mas não há razão para avançar mais do que isso numa interpretação psicanalítica: na poética simbolista, fechar a significação numa certa leitura que reduzisse símbolos a alegorias da psique pode destruir o poema, já que decifriariam, univocamente, a sugestão.

Além disso, uma leitura como essa não elimina outra, em que o psíquico e o social se encontram na figuração. No universo poético de “Pressago”, dominado pela contemplação de uma noite soturna e pela objetivação poética de um sonho de angústia, os olhos de quem vê parecem projetar a exclusão real de Cruz e Sousa num desfile de imagens em que domina o horror de um mundo totalmente hostil. A subjetividade lírica cria **um outro mundo** que não o percebe e em que o eu não se reconhece, já que alheio e alienado da esfera do humano. Mas, no jogo intrincado da poesia, a exclusão do eu como ator “ativo”, em “Pressago”, é comandada pela atividade do poeta Cruz e Sousa que, assim, recoloca a alienação, na forma do grotesco mundo poético, e tornando-se **senhor** dela, expressa sua situação de servidão e dela se vingá²⁵.

De qualquer modo, o que permanece vivo nesta subjetividade parece ser o que recobre o **proibido**, aquilo que precisa ser expulso e disfarçado: crenças ou crimes, pecados ou exclusão, ódio e rancor, desejos e recalques, talvez tanto faça, já que tudo se corresponde nas igualmente fortes imagens. Ou não, já que a alteridade sinistra traz o fulgor súbito da imagem, cifrada em chave erudita, da inveja e da traição - e, assim, teremos de a ela retornar.

7. Branco no preto: a dança macabra

No prosseguimento do poema, resplandecem as caveiras (dístico 24), símbolo convencional no Simbolismo e tema e motivo recorrentes na obra de Cruz, como já

²⁵ Na análise de “Olhos do sonho”, Davi Arrigucci Jr aponta o centro paradoxal do poema no tema de um sujeito que, “completamente isolado, se torna vítima daquilo que vê” (“A noite de Cruz e Sousa”, cit. *In*: Manuscrito inédito). Em “Pressago”, com diferentes componentes estruturais, a questão também se coloca, embora esta interpretação atribua outras significações ao procedimento.

dissemos ao analisar “Caveira”, também de *Faróis*.

Em “Pressago”, as “caveiras” surgem em meio ao desfile de horrores, numa espécie de ponto de pré-clímax da alucinação. O signo “caveiras” evoca e simbolicamente encarna (já que como imagem ata sensorialidade e pensamento), no que sobrou do corpo apodrecido e decomposto, a finitude e a fragilidade de tudo que é vivo. Justamente neste ponto, o eu também se mostra, presentificando-se com as marcas lingüísticas da emotividade (as interjeições, as exclamações e o adjetivo “medonho”). O horror é nomeado como tal e pleonasticamente reforçado. E a realidade alucinada das imagens do poema, que em momento anterior algum pagava preço a qualquer plausibilidade, inverte subitamente as associações que haviam se tornado o padrão deste “Pressago”:

“Caveiras! Que horror medonho!
Parecem visões de um sonho!”

Se até aqui poderíamos identificar no poema uma convenção típica da “poesia da reconhecimento”, em que se invertem “as associações habituais do sonho e do despertar, de modo que é a experiência que parece ser o pesadelo e a visão parece ser a realidade”²⁶, aqui se dá um passo atrás. A subjetividade que experimentava visionariamente um mundo grotesco e demonizado deseja que tudo não passe de sonho, na ânsia de despertar. Mas não há como fazê-lo, pois se trata mesmo de uma “visão” iluminada que ainda não chegou a seu fim.

Na viagem do caminho noturno, tudo é decomposição e *sparagmós*. No cenário macabro que toma céus e terra e os contamina com o horror (as “negras aves” e suas garras, as “flores” e seus gemidos), a convocação das sinistras personagens das “caveiras”, iluminando com a sugestão da cor branca o negror da noite, insinua a preparação para o clímax, o ponto da epifania demoníaca.

E, de fato, o ponto culminante da cena parece mostrar-se na seqüência, trazendo à tona um dos mais antigos *topoi* literários: a dança macabra com a mais terrível protagonista do bailado grotesco:

“A morte com Sancho Pança,
grotesca e trágica, dança”.

²⁶ FRYE, N. *Anatomia da crítica*, cit., p. 296.

A insólita presença do *topos* medieval mesclado ao universo literário de Cervantes, conjuga-se a mais um refinamento da poética de Cruz, que se vale, à sua maneira, do reaproveitamento e da transformação da tópica, modelados no romantismo e na lírica baudelairiana. Isso nos exige, neste passo, alguns comentários.

A dança macabra é uma das manifestações do tema do *memento mori* e, talvez, a representação que mais unifique um grupo de concepções associadas ao *topos* da morte na Idade Média: a reflexão sobre a fragilidade (com a figuração dos cadáveres trazendo a lembrança da beleza destruída), a presença concreta das imagens do apodrecimento e, na ambivalência do “realismo grotesco”, que subverte regras, a paradoxal igualdade que a morte traz, já que convoca reis e homens do povo para a dança sinistra²⁷.

Na revitalização e transformação do tema do *memento mori*, os românticos desempenharam papel importante, mas certamente foi Baudelaire quem deu a ele sua feição mais radical, seja trabalhando o *topos* do *ubi sunt* erótico-demoníaco, em “*La charogne*”, seja rerepresentando a dança macabra com a sinistra bailarina comparecendo aos “Quadros parisienses”, na coreografia insólita da sua “*Danse macabre*”²⁸.

²⁷ Em “A visão da morte”, Johan Huizinga analisa os motivos literários e pictóricos ligados ao tema da morte e investiga sua significação no contexto medieval. Seguindo um *topos* latino, Jean le Fèvre criou um poema, do qual só restou o verso “*Je fist de macabré la danse*” que, para Huizinga, origina a palavra “macabro” com as conotações que conhecemos. As primeiras danças macabras traziam o motivo de três jovens nobres, vivos, que, ao se encontrarem com três cadáveres putrefatos, deles ouviam histórias de suas grandezas passadas e o anúncio do fim próximo dos jovens. Quem convocava para a dança, de início, era o cadáver - o homem como ele será - que, nos espetáculos, dirigia-se aos espectadores com a fala “Sou tu mesmo”. A partir do final do século XV, a própria morte, personificada, toma o lugar do dançarino (*in: O declínio da Idade Média*. Trad.: Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo/EDUSP, 1978, pp. 129 a 138).

²⁸ “*Fière, autant qu’un vivant, de sa noble stature,/ Avec son gros bouquet, son mouchoir et ses gants,/ Elle a la nonchalance et la désinvolture/ D’une coquette maigre aux airs extravagants.//(...)//Aucuns t’appelleront une caricature,/ Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,/ L’élégance sans nom de l’humaine armature./ Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher!// Viens-tu troubler, avec ta puissante grimace,/ La fête de la Vie? ou quelque vieux désir,/ Éperonnant encor ta vivante carcasse,/ Te pousse-t-il, crédule, au sabbat du Plaisir?//(...)// Pour dire vrai, je crains que ta coquetterie/ ne trouve pas un prix digne de ses efforts;/ Qui, de ces coeurs mortels, entend la raillerie?/ Les charmes de l’horreur n’enivrent que les forts!//(...)// Bayadère sans nez, irrésistible gouge,/ Dis donc à ces danseurs qui font les offusqués:/ ‘Fiers mignons, malgré l’art des poudres et du rouge,/ Vous sentez tous la mort! O squelettes musqués.//Antinoüs flétris, dandys à face glabre,/ Cadavres vernissés, lovelaces chenus,/ Le branle universel de la danse macabre/ Vous entraîne en des lieux qui ne sont pas connus!// (...)*” (grifos meus). Em tradução literal do trecho citado que, evidentemente, não dá conta da ambigüidade de certas palavras em francês, sobretudo “gouge”, goiva e meretriz: Arrogante, tal como um vivente, de sua nobre estatura/ Com seu opulento buquê, seu lenço e suas luvas,/ Ela tem a indolência e a desenvoltura/ De uma coquete magra de ar extravagante.// Alguns te chamarão de caricatura,/ Aqueles que, amantes sôfregos de carne, não compreendem,/ A elegância sem nome da armadura humana./ Você satisfaz, grande esqueleto,

“Pressago” e “*Danse macabre*” são, decerto, poemas muito diversos, sobretudo porque em Baudelaire a morte é uma entidade que surge em meio ao baile burguês, enfeitada como os burgueses e sujeita aos mesmos vãos desejos, para lembrar-lhes, para a delícia do sujeito lírico, que não há saída além da putrefação. A realidade horrenda se versa na mistura radical de estilos, com um léxico ambivalente de campos semânticos tão diversos quanto o da moda (“*poudres*”, “*rouges*”) e do herói em guerra (“*armature*”), para citar apenas alguns exemplos. A “bailarina sem nariz”, a “goiva irresistível”, não surge como protagonista do fragmento apoteótico do quadro encenado, nem pertence ao mundo das alucinações noturnas; soberana, ela é a personagem central que comparece como intrusa ao espetáculo do deleite burguês, na composição desse poema de horror sublime e de imagens realisticamente cotidianas, em que a estratégia do ataque ao burguês se vale da convocação da festa medieval. Mal se encobre o sarcasmo.

Em “Pressago”, na cena objetivada em que as visões do sujeito repõem, como alheios, sua fragmentação e isolamento, não há cumplicidade com a morte e a dança macabra é mais um elemento da pintura dos horrores. Nele não há, também, o “senso da atualidade”, se é que podemos chamar assim ao fato de não haver na linguagem um movimento em direção ao estilo médio ou ao *humilis*²⁹. Tudo se dá no estilo sublime, com o vocabulário refinado e raro, a complexa sintaxe com anástrofes e hipérbatos, a exuberância dos efeitos sonoros. É com esses procedimentos de linguagem que se compõe o horror que não dialoga com a cena social a não ser nas sombras das escórias dos pesadelos de uma psique. Neste momento, no passo da dança macabra, o clima onírico da alucinação lembra aos fantasmas, seres e forças

ao meu mais apurado gosto!// Você vem para perturbar, com sua poderosa carantonha,/ A festa da Vida? ou algum velho desejo./ Incitando ainda tua carcaça viva./ Impele-a, crédula, ao sabá do Prazer?// Para dizer a verdade, temo que sua coqueteria/ Não encontre preço digno de seus esforços;/ Quem, dentre estes corações mortais, compreende a zombaria?! *Os fascínios do horror só embriagam os fortes!*// Bailadeira sem nariz, irresistível goiva,/ Diga então a esses dançarinos que se fazem de ofuscados:/ “Arrogantes pequenos, apesar da arte dos pés e do ruge,/ Todos vocês cheiram à morte! Ó esqueletos almiscarados.// Antínoos sem brilho, *dândys* de tez glabra// Cadáveres envernizados, Lovelaces encanecidos./ *O embalo universal da dança macabra!*// *Arrasta-os para lugares que não são conhecidos!*

²⁹ Seria de todo inadequado considerar um problema ou uma falha em Cruz o fato de sua linguagem não se aproximar do estilo médio ou *humilis* e manter a sublimidade do estilo elevado. A guinada para a linguagem do cotidiano - já empreendida em Baudelaire décadas antes - é resultado de determinações históricas, cujo emblema mais notório é a Paris pós-Haussmann. Mudanças, e apenas em plano assemelhado, no Brasil, só vieram de fato a ocorrer no século XX - e não é casual que nossos modernistas, com sua linguagem “prosaica”, choquem profundamente o gosto estabelecido, o que revela qual era a concepção de lírica ainda dominante no mínimo durante os anos 20. A “revolução” modernista, como se sabe, ficou entalada como indigesta para boa parcela daqueles que constituíam o público.

sobrenaturais que a realidade, **quase** última, é a da voracidade da morte-bailarina.

Amalgamando tradições populares e eruditas e bebendo em fontes baudelairianas, Cruz e Sousa refinadamente constrói em seu poema a viagem da descida aos “báratos profundos” (recorrente imagem em sua poética) que aqui se mostram na superfície do chão e, na retomada da fonte medieval, instala não o riso mas a ameaça, assustadora, da abolição de todas as regras da vida ordenada. O bailado se congela no presente permansivo (em “dança”) e o grotesco revela a ironia trágica: o pragmático e realista Sancho Pança, redivivo na citação que o poema empreende, não escapa da fantástica convocação para reencenar a própria morte, a que a bailarina sinistra o impele.

Mas isso não põe fim nem ao estranho “pressago” nem ao movimento das imagens. Haverá novos passos em direção ao fundo morto da terra. O que parecia clímax é de fato preparação para a apoteose.

8. Triunfo do mal

Nos dísticos 26 a 28, o ritmo dominante impõe uma cadência marcada (jambo-jambo-anapesto), mimetizando a calma de um bailado que, se tivesse atingido seu ponto espetacular máximo, culminaria com o fechamento do pano. No entanto, a calma é apenas aparente. Às discontinuidades rítmicas de

“Ritmos dos Ritmos do inferno”
 1 4 7
 e
 “dentre o luar noctivagando”,
 3 7

acresce a ruptura do padrão sintático criado nos cinquenta versos precedentes: uma única e intrincada oração constitui a seqüência dos versos:

“E como um símbolo eterno,
 Ritmos dos Ritmos do inferno,
 no lago morto, ondulando,
 dentre o luar noctivagando,
 o corvo hediondo crocita
 da sombra de Iago maldita!”

Só após a sobre-determinação espacial e qualificativa (“no lago” “ondulando”/“no luar”

“noctivagando”) e a acumulação de símile (“como um símbolo eterno”) e metáfora (“Ritmos dos Ritmos do inferno”), que ocupam os dois primeiros dísticos, é que se apresenta o único vínculo causal entre as ações de todo o poema: ao “dormitar” segue-se o despertar. E o poema termina rerepresentando o sujeito que envolve toda a ação, espelhando no último o segundo verso:

“(d)a sombra de Iago (...)”.

Também nas rimas do último dístico (“crocita”/“maldita”) retoma-se o “dormita” do segundo verso, na única e distante rima interna do poema. A refração se expressa no decisivo eco de um som, muito significativo por ocorrer num poema em que as rimas não se repetem.

O despertar da sombra também efetiva novo plano de significações à “transfiguração enorme” anunciada no dístico 4, revelando que todo o desfile anterior de imagens pressagiava o acontecimento final. A “sombra” segue sendo sombra e é também literalmente “corvo hediondo”. No signo “corvo”, que remete à ave solitária que se alimenta do que está morto, insinua-se a presença do símbolo convencional de novos e ambivalentes presságios: associado ao princípio da noite materna e da terra fecundante, o corvo emblematiza o estado de putrefação e o augúrio da semente da morte, sendo seu crocitar um dos componentes de ritos de adivinhação³⁰. Mais que essa referência geral, porém, inclui-se aqui a literária, na sutil alusão ao poema e à poética de Edgar Allan Poe, que está incorporada no amálgama de poesia do delírio macabro e rigorosa lógica de construção poética de que estamos tratando.

A sombra-corvo com sua presença desperta toma conta do ar e do fundo das águas, fantásticamente duplicado. Ao mesmo tempo está “no lago”, “ondulando”, e “dentre o luar”, “noctivagando”. É sombra que ondula em reflexos, na imagem do lago que, agora retomada, é explicitada como

“lago morto”

em que toda a distância (o “[d]aquele” do primeiro verso) parece ter sido eliminada de

³⁰ Como já foi dito, embora as significações convencionais dos símbolos devam ser ponderadas cuidadosamente na análise de um poema, sob pena de se perder sua significação específica numa dada obra, é evidente que aqui o signo “corvo” mobiliza significações culturalmente imantadas. Sobre a simbologia do corvo, cf.: CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Trad.: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984; CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers, 1984.

súbito. Simultaneamente, a sombra é transfiguração de si mesma em “corvo” que espalha seu crocitar medonho para finalizar, numa ação permansiva, a visão demoníaca.

O crocitar, na metáfora de “Ritmos dos Ritmos do inferno”, espécie de quintessência da cadência eterna que brota do fundo, faz triunfar a presença permanente do mal, acima e abaixo da morte. Tal presença aparece figurada como uma espécie de paródia do batismo: do lago morto desperta a sombra viva de Iago, duplicada no corvo. Cumpre-se o presságio na representação de algo que, estando abaixo de toda a vida humana e de toda a vida, emerge nesse batismo às avessas.

Assim, no conjunto do poema, a subjetividade, alijada da possibilidade de atuar, observa com toda a energia imaginativa uma cena que se contrapõe a qualquer visão plausível. Alheio às imagens analógicas da experiência, surge um estranho mundo que traz o êxtase horrendo, em chave sublime, e recobre a visão, finalmente desperta, de mais um outro mundo em que o inexorável, acima da vida e da morte, é o duplo da inveja e da traição, a vida do mal. A visão mais infanda não é a prisão de tudo que se move à tresloucada dança da morte. A “sombra” que se liberta desse círculo medonho é ainda mais medonha, pois, saída do fundo da terra, desperta do lago morto e se suspende nos ares.

Do baixo para o alto e, deste, novamente para baixo. O poema termina congelando o movimento na imagem do sorvedouro, da espiral para baixo que, num último arranco, faz emergir o monstro. Na viagem pela noite, “Pressago” parodia a aventura romanesca³¹. Em lugar da aventura cuja meta é o encontro de uma sociedade venturosa, temos a contemplação de um mundo infernal em que o sujeito da visão nada tem de heróico. Ator irônico, sua força consiste em construir o mundo da sinistra cena poética, em que, como agente interno, é mero espectador, desprovido de poder de ação.

Na *katábasis* às avessas, ele não fica como Odisseu, na Rapsódia XI da *Odisséia*, à entrada do reino dos mortos, munido dos estratagemas mágicos que Circe lhe ensinou, para encontrar a verdade dos presságios. Aqui, a verdade grotesca da “sombra de Iago”, com seu caráter oculto, põe-se sob a retina do eu, a quem resta a força da linguagem para,

³¹ Cf.: FRYE, N., *op. cit.*, pp.185 a 203. Para Frye, a estória romanesca tematiza a procura e seu elemento essencial é a aventura, o que pressupõe uma forma consecutiva e progressiva.

entregando-se ao cortejo caleidoscópico das visões, figurar o enigmático espetáculo.

No conjunto, o fio mínimo de um enredo demoníaco - entre o dormir e o despertar - volta as costas à progressão do *mýthos* e, nesse sentido, à compreensão da história como processo. Em vez disso, a eternidade tirânica da inveja, da traição e do mal, fixada na imagem da “sombra de Iago”, faz engendrar um movimento cego de mortos redivivos, revelados na exuberante pintura das palavras.

Assim, podemos dizer que, centrado no símbolo plurívoco e centrípeto da “sombra de Iago” - espécie de fulgor que refrata significações, de símbolo que faz desfilar quadros -, descortina-se um espetáculo de imagens fortemente plásticas, à semelhança do *rebus*, coleção estática de imagens fragmentárias de coisas heterogêneas, tão típicas da escrita emblemática e da alegoria.

9. Símbolo e alegoria: revelação fugaz e petrificação da história

No cerne do poema simbolista avulta a alegoria. Não se trata, neste caso, do símbolo esvaziado em convenção fixa, que consumiu tantas obras do período e fez do Simbolismo epigonal um depósito de imagens facilmente traduzíveis. Trata-se de um procedimento de construção que, como linguagem, efetua a representação de uma imagem do mundo e deposita na forma um conteúdo histórico.

O procedimento, segundo o investiga Walter Benjamin em *A origem do drama barroco alemão*, originário, na tradição barroca, da exegese dos hieroglifos egípcios, com a iconologia, a emblemática e, no humanismo, dos *rebus*, tende à expressão visual, na exuberância das metáforas e na contundência das formas tipográficas. E se a escrita alegórica do Barroco visa a dar forma ao caráter secreto das próprias coisas, cada imagem é apenas ruína de uma totalidade já perdida. Daí o aspecto fragmentário e a conjunção do dispar, característicos dessa escrita. Para Benjamin, a expressão alegórica, no *Trauerspiel* (literalmente “espetáculo do luto”), não se desvincula de um conceito da história que exclui a transcendência: história cega e sem fins, apenas *natureza*, cuja lei é a do destino. No centro dela se encontra o rosto hediondo da morte sem sementeira, no emblema da caveira: a história é um depósito de ossadas que não anuncia nenhuma ordem a não ser a que retorna

a seu ponto de início. Entre um e outro ponto, restos e desolação³².

Em “Pressago”, configurações semelhantes se reapresentam com novas significações. No procedimento mais geral do poema, reúnem-se, no caleidoscópio de imagens fortemente visuais, fragmentos “arbitrários” de um mundo em que se revela não o paraíso, mas um cemitério vivo, movendo-se pelos quatro cantos da terra, por grotas e no ar. Cadáveres são expostos na “cena” do poema como partes do *décor* e participam do grotesco bailado de imagens junto a feiticeiras, esqueletos, demônios, luxúrias, Judas, concupiscências.

Na montagem de fragmentos, imagens emblematizam que uma coisa traz e diz incansavelmente outra, e sua significação geral aponta a sinistra alegoria de um mundo despedaçado. Finalizando o espetáculo, mas não o poema, surge a dança macabra. A morte resplandece como protagonista da amostragem, em que se dá forma a uma concepção da história como destino cego, desprovida de fins ou alimentada pelo único fim de devorar incansavelmente aquilo que engendra, abolindo todas as hierarquias.

Desse ponto de vista, não há temporalidade progressiva e tudo redundando no mesmo. Nem a morte é término, já que a vida se prolonga depois dela em aparições espectrais e, assim, o recomeço perpétuo está sempre nas mãos da “intrusa”.

Na alegoria medieval, a ambivalência garantia que o mundo abjeto ali representado tornava-se aceitável pela inversão de todas as regras da vida ordenada e pela correspondência nos domínios espirituais; assim, apontava para o símbolo hierático, a figura - revelação fugaz de uma totalidade sacra -, na perspectiva transfiguradora da redenção em que a vida triunfa e a morte semeia. Na alegoria barroca o mundo se torna profano e a linguagem reverbera a não-transcendência. Em “Pressago”, fora do mundo próprio da obra não há nenhuma sombra de transcendência nem aceno algum de salvação. Não há apelo a deuses - mesmo porque eles estariam surdos - nem promessa de estado novo das coisas.

Dessa perspectiva, o procedimento alegórico da montagem de fragmentos da vida spectral, cujos emblemas são a caveira, os enforcados, os fetos mortos, compõe o horror

³² Cf.: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1963, principalmente “Alegoria e drama barroco”, pp. 181 a 258.

do *décor* alegórico. Da “cultura do riso”, e sua suspensão ao menos temporária de todas as hierarquias, permanecem imagens-guia, em chave sinistra, e o espetáculo público que traz a purgação reverte em “grotesco de câmara” em que a subjetividade projeta dejetos de seus desejos num quadro alienado.

Mas o que emoldura o horrendo *rebus* é a revelação súbita do símbolo da “sombra de Iago”. Assim, a moldura que se move do sono leve ao despertar anuncia na apoteose que, mais soberano que a morte, é o ciclo da inveja e da traição, que jamais descansa. Assim, se a alegoria pode ser entendida como ruína de um pensamento simbólico que já não tem acesso à inteireza da revelação sagrada nem à redenção transfiguradora³³, em “Pressago” a presença do símbolo como moldura da encenação alegórica traz para dentro do desfile macabro a tenebrosa presença da verdade escondida: a natureza cega é guiada pela força do mal.

Nesse “grotesco de câmara” que é “Pressago”, a face do **alegorista** se mostra na imagem da **história** apenas entrevista no emblema de caveiras, feiticeiras, lobisomens, bruxos, movidos pela força do mal, ou, em outros termos, na alegorização que se põe a serviço do símbolo demoníaco. No fio do enredo do poema, a história se petrifica nos presentes permansivos como acumulação exuberante de espectros, mortos e caveiras; já o que se move de fato, na **única** relação causal do poema, nem resto de rosto tem; trata-se da sombra. A história não é apenas o desfile interminável do sofrimento, da morte e do horror; esse desfile, sempre fragmentário e “aleatório”, no sentido de que a ele sempre se poderia acrescentar novo pormenor, não se move com autonomia; seu guia e sua origem é o mal.

Essas configurações emergem num momento em que o Brasil oficial ostentava ares de civilização nova e promissora, afastada da velha Europa que gerava *dândys* e decadentes como “doentes atacados de consunção”³⁴. E, nas diversas especializações e complexas tarefas dos novos grupos intelectuais que à época pensavam o país sob a miragem do país moderno, em que progresso, ciência e trabalho se davam as mãos, o que estava de fato em jogo era salvaguardar a história das elites como se fosse a história da nação: progresso e

³³ Cf.: BENJAMIN, W., *op. cit.*, p. 185 a 189; e TORRES Filho, Rubens Rodrigues. “O simbólico em Schelling”. In: *Almanaque*. São Paulo: Brasiliense, 1978, n° 7, pp. 86 a 97.

³⁴ ARARIPE Jr., “Movimento literário do ano de 1893”, *in: op. cit.*, especialmente pp. 137 a 145.

evolução, desde que da elite. O que escapava a essa forma de compreender o Brasil - muito bem armada “cientificamente” por certa leitura unívoca de modelos diversos como o evolucionismo, o positivismo e o darwinismo social - no máximo era reconhecido como diferença e assinalado como **inferioridade**. Assim, o que havia sido conquistado na letra como igualdade era negado na prática em nome da ciência e da natureza³⁵.

No Brasil oficial a obra de Cruz gravava uma voz dissonante e inaceitável - ininteligível e vazia de sentido, acometimentos de poeta “maravilhado” que fabula suas primitividades. Não era relevante que fosse alimentada pelas concepções schopenhauerianas e pelo materialismo de Haeckel, pela leitura de Baudelaire, pelas tradições cultas, pela reelaboração de restos de elementos populares e, muito menos, por uma experiência agônica em que Cruz procurara, pelo caminho da cultura, superar a diferença, desde cedo sentida como inferioridade, para chegar à miséria e à exclusão do mundo dos dominantes. Mas é no pano de fundo histórico que, hoje, pode-se compreender nela a encenação da morte, único resultado e propósito da vida, e no emblema figurar uma concepção da história que expande simbolicamente a compreensão daquele tempo presente como lei universal. E a isso “Pressago” acrescenta um símbolo fundamental: o mal entranhado e sempre vivo é que move o ciclo infernal, sem transcendência, no infindável sorvedouro.

No grotesco de Cruz, não há paródia da vida ordinária nem apenas a câmara do isolamento. Nele parece falar algo que permanece escondido na cifra do símbolo. E a tensão se recoloca: o abismo faz ansiar o ideal, a arte é resposta ao espetáculo sinistro do mundo nela figurado³⁶.

Os procedimentos e as configurações da obra de Cruz e Sousa só terão continuidade

³⁵ Sobre o assunto, cf.: SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças*, cit.

³⁶ Nas páginas da prosa de Cruz, de que trato apenas lateralmente, a confissão se explicita e a tensão é escamoteada. A obra que daí resulta fica *alguém* do problema real e perde em valor estético. Importante como registro histórico do processo de reafirmar o lugar poético do excluído, na simbólica da reconciliação, não é casual que o estilo dessas páginas, em sua maioria, resvale para o verborrágico. Desse ponto de vista, é fundamental a leitura de “Iniciado”, que abre *Evocações*: “(...) Que importam a excomunhão e os desprezos mordazes sobre a tua cabeça?! Que importam os arremessados lanços d’ aço e de ferro contra o broquel do teu peito (...)? Segue resoluta, impávida, para a *Arte branca e sem mancha*, sem mácula, virginal e sagrada (...), *sem as explorações desonestas, os extremos de dedicação falsa, as fingidas interpretações dos cinicos apóstatas* (...). Para resistir aos perturbadores ululos do mundo fecha-te à chave astral com a alma (...) dentro das muralhas de ouro do Castelo do Sonho, lá muito em cima (...). Vai sereno, belo Iniciado! (...)” (in: *op. cit.*, pp. 474 e 475, grifos meus).

na lírica brasileira, ao menos de maneira tão radical, num momento histórico em que as tensões reais estavam mais à mostra. Assim, em parte da obra de Murilo Mendes, de forte teor surrealista, a história também estará figurada como desfile de misérias e de imagens em fragmentos alegóricos que, anunciando a face congelada da história profana, revertem, porém, em busca da esperança, na perspectiva da salvação sacra. Mas seu pano de fundo é a catástrofe mundial da II Guerra... E em *Grã Cão de Outubro*, de Mário de Andrade, também se verá a força do procedimento de alegorização marcar a significação dos poemas, para tratar aqui da agônica conjunção da identidade pessoal e social³⁷.

Mas a lírica de Cruz não criou vínculos com o que se seguiu a ela. Permaneceu isolada, sem reconhecimento, e os poetas do século XX foram buscar sua tradição na Europa. Os fios de sua obra se perderam, talvez porque a leitura dela tenha ficado marcada pela negação *in totum* aos “mestres do passado”³⁸. Talvez também porque, quando da compreensão da força poética de Cruz e Sousa, ressaltando-se o tamanho da tragédia pessoal tenha ficado em sombras a maneira pela qual sua obra expressava simbolicamente a história biográfica de um indivíduo e um ângulo, sempre esquecido, da vida brasileira³⁹. As tensões não resolvidas que elas gravavam em letras de forma indicavam dilemas não só de um poeta, mas também de um momento histórico que não acabava em 1898.

10. Sombras

Na poética de Cruz, as tensões nem sempre encontram figuração orgânica. Talvez esse fato literário explique a irregularidade estética da obra, sobretudo se confrontarmos as produções do iniciante provinciano e as do poeta no cenário da miséria no Rio de Janeiro,

³⁷ Cf., sobre Mário de Andrade: LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*. Imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986, especialmente pp. 95 a 119; sobre Murilo Mendes: ARRIGUCCI Jr., Davi, “A noite de Cruz e Sousa”, cit. (Manuscrito inédito); MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes. A poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1995; e “Os jasmims da palavra jamais”. In: BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996, pp. 105 a 123.

³⁸ Cf.: ANDRADE, Mário de. “Mestres do passado” (publicado originalmente no *Jornal do Comércio*, a partir de 2 de agosto até 1º de setembro de 1921). In: BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1958, pp. 223 a 276. Nos artigos, o “passado” se reduz ao que foi incorporado ao gosto da crítica e do público, leia-se, o parnasianismo, e, evidentemente, no ataque estratégico, seus mestres são os expoentes desse movimento.

³⁹ Manuel Bandeira, leitor de Cruz e herdeiro de alguns de seus procedimentos, acentuou que a obra de Cruz nasce “dos sofrimentos físicos e morais de sua vida, do seu penoso esforço de ascensão social, do seu sonho místico de uma arte que seria uma ‘eucarística espiritualização’, do fundo indômito do seu ser de ‘emparedado’ dentro da raça desprezada” (in: *Apresentação da poesia brasileira*, cit., p. 111).

ou, ainda, lírica e prosa. Mais importante que isso, porém, é que a obra de Cruz e Sousa não apenas as grava, mas indicia a impossibilidade histórica de a lírica mais recalcitrante daqueles tempos poder, se não superá-las, ao menos expressá-las organicamente⁴⁰.

Certamente a razão determinante disso está no fato de a lírica na modernidade caminhar contra a corrente histórica que reduz o sujeito a objeto da história, a mera engrenagem no interior da sociedade. A voz subjetiva da lírica, sob pena de reificar-se, tem de empreender o desafio de não poder mais entregar-se a quaisquer promessas de reparação e consolo, enfrentando os suspeitos ideais do “agradável” e do “belo” com a negatividade do feio, do sinistro, do mal, do fragmentário e do descontínuo. Expressando o contrário do que a sociedade se pensa e se sabe, a lírica se afasta da experiência e da compreensão do leitor e diz não apenas o que os outros não dizem, mas também não sabem⁴¹.

Há também uma razão ainda mais intrincada para as dificuldades da lírica na modernidade. Como afirma Adorno, ela não pode falar de nenhuma outra ordem social senão a burguesa e, ao mesmo tempo, essa ordem a exclui e a rejeita; a subjetividade lírica que se recuse à alienação nem se fecha em mônada - como se houvesse a possibilidade de uma individualidade autônoma - nem se curva a dar figuração ao que só tem lugar na ordem social de onde fala⁴².

Ora, na lírica de Cruz ao mesmo tempo que a subjetividade se recusa a identificar-se com a ordem vigente e com a lírica das falsas alturas (num tempo de falsa positividade ancorada na miragem do país novo e do progresso ela nos fala das escórias e dos cadáveres ou da visionária promessa de felicidade), essa mesma ordem conjura-o com o ideológico, num formidável embate em que nem sempre vinga a negação à falsa positividade. Se a grandeza da lírica, como ensina Adorno, consiste “em deixar falar o que a ideologia

⁴⁰ Mais uma vez é preciso lembrar o “fato” Machado de Assis, sobretudo em sua chamada “2ª fase”. O achado da técnica do narrador realiza na forma a representação irônica à ideologia. Cf.: SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

⁴¹ Cf.: BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*, cit., pp. 168, 103 e 104. Apesar de todas as diferenças entre Baudelaire e Cruz e entre o contexto histórico-cultural da França e do Brasil, a questão apontada por Benjamin não apenas é pertinente neste caso, como revela ainda mais as contradições do caso brasileiro. Se na França eram efetivas as mudanças da produção e recepção artísticas, na dinâmica mercadoria-massa, aqui temos um curioso simulacro: a mercadoria era de acesso aos poucos que podiam ler e comprar o livro e que queriam comprazer-se com a reprodução da imagem de si mesmos e do mundo tal como a entendiam.

⁴² Cf.: ADORNO, T. “Lírica e sociedade”. In: BENJAMIN, W. *et alii. Os pensadores*, cit., pp. 205 e 199.

esconde”⁴³, a obra de Cruz se debate nas contradições de não poder falar a partir de nenhuma outra ordem senão a da ideologia que a nega expressa e tacitamente⁴⁴ e de nem sempre a ela responder com a “negação da negação”.

Em sua aprendizagem do mundo social, Cruz, como já foi dito, formado na cultura branca da elite, aceitou literalmente a “promessa da felicidade” que ali vinha embutida, e os brancos o excluíram. Nesse processo, e como iniciante ingênuo nas artes da cooptação, não hesitou, para fazer cumprir a promessa, em utilizar versos para bajular brancos nem negar sua negritude ao assumir a denúncia da condição dos negros adotando a postura do branco humanitário, à Castro Alves. No conflito que isso decerto gerou, havia algo que se insinuava como traição de origens, a ser vingada.

Com isso, voltamos à sombra de Iago - símbolo condensado do traidor e do personagem da alta cultura. E, assim, a uma nova leitura da imagem da sombra no lago, espelho de auto-imagem, no Narciso às avessas que, temendo encontrar seu rosto, figura-o como sombria e inquietante alteridade. Em “Pressago”, a alegoria da história-natureza cega, sem transcendência, é também esfinge da história biográfica de um indivíduo, cujos dilemas, psíquicos e sociais, edificaram certa compreensão da história como sofrimento, inutilidade, anseio de ideal, abismo do impossível. Mas ao gravarem uma particularidade, reverberando sobre si mesmos, longe de assinalarem o “absolutamente individual”, dão expressão a forças **objetivas** tais como as vivencia uma subjetividade, que sente a exclusão e, mais, a perseguição, e contra elas reage na voz lírica.

Desse ponto de vista, é revelador o fato de as imagens da **sombra** e do **olho que busca ver e é visto/perseguido** constituírem motivos recorrentes e centrais na obra de Cruz. Em “O lugar de Cruz e Sousa no movimento simbolista”, o quarto dos “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”, de Roger Bastide, o crítico já apontava a importância do

⁴³ “Lírica e sociedade”, cit. In: *Idem, ibidem*, p. 193.

⁴⁴ No caso de Cruz, a negação expressa dava-se com o agravante da justificativa étnica, o que se revela ainda mais se lembrarmos que a *côterie* simbolista, de brancos exilados da ordem dos vencedores da cultura, não excluía Cruz, mas o fazia reproduzindo ideologicamente os mesmos mecanismos pelos quais sua *peessoa* era discriminada. Lembre-se que Cruz era chamado, no cenáculo, de “Negro de Ouro”, “Dante negro”, “Dor personificada” (cf., entre outros: CASTELLO, José Aderaldo. “Apontamentos para a história do Simbolismo no Brasil”. In: *Revista da Universidade de São Paulo*. nº 1, jan./março de 1950, pp. 118 e 119).

segundo dos motivos e articulava-o a uma funda representação dos abismos da subjetividade:

“As imagens simbólicas situam-se em planos diferentes; há uma estratificação dos símbolos, que nos fazem descer, de camada em camada, até ao mais secreto da alma. Para compreender os mais profundos, é insuficiente a análise da obra, ser-nos-ia necessário [sic] a biografia psicológica do poeta e, principalmente, a de sua primeira infância; os métodos da crítica literária não vão tão longe, ser-nos-ia necessário lançar mão dos processos mais sutis da psicanálise. Só podemos, pois, indicar a imagem-mãe dessa experiência, a do Olho. É uma experiência essencialmente ambivalente, e a ambivalência se assinala por dois símbolos ligados e contraditórios: o do Olhar alucinante que persegue o poeta apavorado no meio das trevas do sono (*Olhos do sonho*) e o do cego, do buraco morto, da ausência do Olhar (*Caveira*). A que recordação da infância, a que metamorfose da Libido se prendem essas imagens não o sabemos, nem importa para o nosso objeto. Necessário notar é somente a originalidade dessa experiência, construtora de símbolos novos, sem contudo os procurar voluntariamente, é a oposição fundamental de Cruz e Sousa, que reencontra a vida mística, e Mallarmé, que permanece platônico puro”⁴⁵.

Fino leitor estrangeiro de um poeta negro a que a crítica brasileira não havia dado a devida relevância até a década de 40, Bastide lê a obra no quadro da cultura brasileira, por ele investigada com os olhos atentos do europeu desejoso de conhecer esse “outro”. E afirma sua grandeza e profunda originalidade em relação ao simbolismo francês. Nucleado em imagens centrais da poética de Cruz e no quadro histórico-social por que ela é determinada, entende-a, munido de um instrumental sociológico e psicológico para sua interpretação, como expressão de abismos de uma subjetividade perseguida pelos estigmas de inferioridade que a ciência da época decalcou nos negros, assim justificando a fronteira social. Mas, diz Bastide, para compreender os símbolos mais profundos seria preciso uma biografia psicológica do poeta, com instrumentos psicanalíticos, o que avançaria os limites metodológicos da crítica literária. Além disso, não há registros da história da primeira infância de Cruz...

Na leitura de Bastide o impasse crítico, então, repõe-se: as imagens estão lá, mas não podem ser “compreendidas”, uma vez que não há instrumentos que permitam fazê-lo, como se os próprios dilemas da experiência com o negro e com o branco - originados no pêndulo

⁴⁵ In: *A poesia afro-brasileira*, cit., pp. 126 e 127.

entre ventre e solar dos donos do corpo e diariamente atualizados - não dessem acesso à compreensão das figuras espectrais do mundo noturno em que o que se nega retorna como sinistro. O caminho de Bastide será aquele “isso não importa para o nosso objeto” e a opção pelo estritamente literário, estabelecendo diferenças entre a tradição simbolista de Mallarmé e o selo original de Cruz.

Apesar da grande importância que até hoje têm os estudos de Bastide, sobretudo pela argúcia crítica com que soube ler a obra de Cruz e ver suas principais linhas de força em termos de *topoi* e imagens, e assim abrir caminhos a muitas pesquisas, algo em sua crítica não funciona. No primeiro dos quatro ensaios (“A nostalgia do branco”), a partir da constatação de que em *Broquéis* as imagens do branco são recorrentes, o crítico as interpreta como “nostalgia do branco”, desejo de “arianização” e de “aristocratização” com o qual se combinaria exemplarmente a escolha por uma arte refinada e europeia como o Simbolismo. Como se sabe, Bastide fala do Simbolismo de Cruz como:

“*vontade* do poeta de *ocultar* suas origens, de subir socialmente, de passar, ao menos em espírito, a linha de cor”;

“meio de lutar e de fazer esquecer esse temperamento [racial], como um meio de classificação *racial*. Mas também como um meio de classificação *social*”⁴⁶,

referindo-se ao negro que, menos que africano, foi o homem dos porões sociais no Brasil. No acerto estilístico, Bastide paga o preço de interpretar quase literalmente as imagens do branco, numa problemática mecânica sociologista que não leva em conta as particularidades do símbolo do “branco” na estética simbolista.

Já no segundo ensaio, “A poesia noturna de Cruz e Sousa”, o crítico centra sua mirada na “poesia noturna”, a “noite africana”, e afirma que nela o poeta colocou seu “sangue negro”, suas “heranças ancestrais”, e quebrou “pela magia negra a nostalgia da brancura”. Ao vivenciar o preconceito real, repellido que foi “para a raça”, o poeta teria transformado “o inferno em céu”, descobrindo “uma nova beleza *que procura considerar uma monstruosidade*”. Para Bastide é nesse movimento que Cruz, vivendo a exclusão real do negro, conseguiu “ultrapassar o Simbolismo e criar uma poesia inédita com o lado noturno

⁴⁶ *In: op. cit.*, p. 89 e 93, grifos meus.

do seu ser”⁴⁷.

Se esta leitura estiver correta, Bastide nucleia aí um eixo de interpretação para a obra, revelando como o dado externo - contraditoriamente experienciado pelo poeta - internalizou-se na poesia da “nostalgia do branco” e na “poesia noturna”, anseio aristocratizante e poesia afro-brasileira. Aí residiria a **singularidade** deste poeta **negro, simbolista, no Brasil**. Mas essa singularidade está marcada menos pela alternância, que Bastide insinua ser evolutiva (de *Broquéis* a *Faróis* e *Últimos sonetos*), da poesia do “branco” e da “noturna”. A marca estilística formaliza a tensão: o espaço poético é representação simbólica do anseio de impossível - nas imagens do branco dissolvente ou da noite que acolhe - e do horror e do rancor - na noite do pesadelo e nas torturas diurnas do ideal⁴⁸. Isto é, “branco” e “noite” não se opõem; são, ao mesmo tempo, símbolos canônicos e figurações particularíssimas e ambivalentes deste poeta.

Além disso, sua importância está menos na questão “pessoal” que na histórica, pois, na confluência das experiências de uma subjetividade, revelam-se contradições reais do Brasil do período. Dessa perspectiva, as determinações histórico-sociais e biográficas estão imbricadas no fundamento estético da obra cuja grandeza, independentemente das intenções autorais, passa ao largo da falsa consciência. Cruz e Sousa fica a salvo dos museus e da pátina do tempo pela força com que, como a voz mais recalcitrante da lírica daqueles tempos progressistas, conseguiu expressar, mesmo irregularmente, aquelas contradições. Mas, salvo engano, esse núcleo não foi levado adiante sequer pelo próprio crítico.

Recentemente, a importância dos estudos de Bastide sobre Cruz e Sousa - sempre glosados mas quase nunca devidamente criticados⁴⁹ -, foi lembrada e reavaliada por Davi

⁴⁷ In: *ibidem*, pp. 97 e 102, grifos meus.

⁴⁸ No II ensaio (“A poesia noturna de Cruz e Sousa”), Bastide, numa interpretação francamente étnico-cultural da qual discordo, afirma que há “dois aspectos” da noite na obra de Cruz e Sousa: a noite branca, “dos simbolistas”, “noite doce e boa”, e a “noite africana”, satânica, povoada de terrores e fantasmas (*in: op. cit.*, pp. 97, 99 e seguintes).

⁴⁹ A única questão polemizada com relação aos ensaios de Bastide foi a afirmação de que as imagens do branco indicavam a “nostalgia do branco” e se articulavam ao “desejo de arianização”, o que explicaria a escolha do poeta pela refinada poética do Simbolismo. A partir daqueles ensaios essa se tornou referência quase obrigatória na crítica, para ser levada adiante ou para ser negada. Esse fato é curioso e revelador, porque apenas no primeiro ensaio Bastide trata da questão, deixando claro que o fenômeno é evidenciado em *Broquéis* e está bastante atenuado em *Faróis* e *Últimos sonetos*. Nossos críticos, porém, absolutizaram o dado, ou deram mais importância a ele do que ao conjunto da obra de Cruz e dos ensaios de Bastide...

Arrigucci Jr., em “A noite de Cruz e Sousa”. Para o crítico, embora o sociólogo francês tenha percebido “em profundidade” nosso poeta simbolista, justamente por seu “esforço de compreensão para mostrar a particularidade, a diferença específica da poesia de Cruz e Sousa em seu contexto e na extraordinária transformação que o poeta imprimiu aos temas, ao imaginário, a toda a herança de fora”:

“hoje (...) sua explicação crítica nos parece pouco convincente: tal adesão [a de Cruz ao Simbolismo] teria dependido de um pretense ‘inconsciente racial’, com o poder de revelar, pela nostalgia do branco, um desejo profundo de se tornar ariano e mudar mentalmente de cor. Além disso, muito de sua leitura do poeta, sempre sagaz no detalhe e com vasto e sólido conhecimento do movimento simbolista internacional, sobretudo do francês, se mostra prejudicado pelo reducionismo sociológico, nem sempre capaz de demonstrar a pertinência estética do social para a compreensão da estrutura poética”⁵⁰.

Ao explicitar o ponto nodal de sua crítica a Bastide - a interpretação via “questão étnica” e reducionismo sociológico, presentes principalmente nos primeiros ensaios - Davi Arrigucci Jr. parece não priorizar a tensão figurada no conjunto da obra de Cruz, apontada por Bastide no movimento construtivo do primeiro e do segundo estudos. Prefere deter-se na leitura do quarto, em que o crítico francês, comparando Cruz e Mallarmé, ressalta a originalidade do poeta brasileiro e, nas palavras de Bastide, considerando o poeta apenas “como poeta”, abstraindo “a questão étnica”, afirma sua peculiaridade pelo tratamento que dá ao “símbolo”: traduções verbais do inefável, o sonho e a noite em Cruz são métodos simbólicos que pertencem somente a ele.

Em “A noite de Cruz e Sousa”, Davi Arrigucci segue a sugestão de Bastide e foca “Olhos do sonho”. A escolha do poema é exemplar: trata-se de um dos melhores momentos da “poesia noturna”, em que, segundo o crítico, a visão alucinada capta um mundo

Sobre a polêmica com Bastide, direta ou indireta, cf.: MOISÉS, Massaud. “Cruz e Sousa e a angústia da cor” (III dos “Três estudos sobre Cruz e Sousa”). In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*, cit., pp. 264 a 268; OLIVEIRA, Franklin. “Cruz e Sousa”. In: *id., ib.*, pp. 248 a 254 (contrariando a interpretação de Bastide, em função das convenções simbolistas); MURICY, Andrade. “O cisne negro Cruz e Sousa”. In: *id., ib.*, pp. 61 a 88; RIBEIRO, Joaquim. “Vestígio da concordância bantu no estilo de Cruz e Sousa”. In: *id., ib.*, pp. 220 a 223; PORTELLA, Eduardo. “Nota prévia a Cruz e Sousa”. In: *id., ib.*, pp. 299 a 306 (aderindo à interpretação de Bastide). A observação crítica sobre a presença obsessiva do branco na obra de Cruz e Sousa já havia sido feita por Nestor Victor, em *A crítica de ontem* (Rio: Leite Ribeiro & Maurílio, 1919), e foi retomada por Carlos Dante de Moraes, em *Viagens interiores* (Rio: Schmidt, 1931), mas não teve repercussão. No volume organizado por Afrânio Coutinho, da *Fortuna Crítica (Cruz e Sousa, cit.)*, os ensaios de ambos deixam subentendida a reivindicação da autoria primeira da observação.

⁵⁰ In: Manuscrito inédito, cit.

demonizado e grotesco, em cujo centro olhos enigmáticos perseguem aquele que os vê - símbolo enigmático da “visão de um processo de perda de si mesmo ou de alienação” (grifos do autor). Na articulação entre imagens e procedimentos do poema e o solo histórico-social que os determinam, Davi Arrigucci afirma incisivamente que “a condição do artista tal qual se espelha nas imagens do sonho sombrio do poema parece vincular-se, por força de realidade, a contradições fundamentais da existência e do contexto social de Cruz e Sousa”. A situação conflitiva real do poeta, submetido à “segregação cultural de que nunca se livraram os pobres neste país”, alijada do poema como referência poética direta, retorna “na resposta simbólica com o sentimento oprimido e melancólico da perseguição em clima de pesadelo”.

No movimento de ler verticalmente o poema, Davi Arrigucci também o relaciona ao conjunto da obra, visando não apenas à compreensão inclusiva de diversos componentes da poética de Cruz e Sousa, mas também à sua articulação com as principais questões da lírica do século XX. Assim, resgata Cruz para o contemporâneo⁵¹ e revela como a obra do poeta traz um avanço real na lírica brasileira, não apenas na medida em que supera a tradição parnasiana, mas sobretudo por retomar e modificar tradições importantes para a arte moderna, como a do grotesco romântico, por reinterpretar em chave original a tradição baudelairiana do abjeto, com força realística de evocação, e por introduzir problemática e procedimentos novos. Na figuração do artista como *pharmakós*, em que, segundo as palavras do crítico “o real, deslocado, se introjeta em sonho” no universo do poema, e nos procedimentos das associações oníricas e das deformações expressionistas, o poeta negro deixa gravadas as marcas do seu avanço.

Na avaliação crítica de Cruz e Sousa, Davi Arrigucci assinala que se o poeta, ao aderir ao Simbolismo, parecia entregar-se apenas à imitação de um estilo fora de seu contexto que tenderia a “afastá-lo (...) do dramatismo e da negatividade do mundo real”, na verdade se empenhava “no tratamento de temas novos e arriscados, intuídos provavelmente da própria

⁵¹ Ivan Teixeira tenta fazê-lo, mas, em minha compreensão, com dados analíticos incorretos, uma vez que fundamenta a modernidade de Cruz nos procedimentos musicais de seu verso, que teriam antecipado a poética do “verso harmônico” de Mário de Andrade. Cf.: “Cem anos de Simbolismo: *Broquéis* e alguns fatores de sua modernidade”. “Introdução” a: SOUSA, Cruz e. *Missal. Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, pp. IX a XXVIII.

realidade terrível em que era obrigado a viver e que o oprimia por muitos lados, inextricavelmente interligados na resposta estética a que dá tratamento simbólico”. Sua poética teria, assim, como centro o “sofrido drama do poeta excluído do mundo dos homens” e, por meio do tratamento estilístico diferenciado e pessoal, Cruz conseguiu dar “expressão nova, mais ampla e duradoura, a contradições reais de sua existência, transpostas ao plano do símbolo”.

Se a arte de Cruz “efetivamente não representa uma determinada realidade”, sugerindo-a na deformação, “Olhos do sonho”, como outros poemas, é a “contraparte simbólica de uma realidade irreduzível à síntese verbal”, “símbolo de uma realidade ausente, impossível de se nomear de outro modo”.

Ao final do ensaio, retoma Bastide, em sombras, para reunir a tensão “branco”/“noite”, e delinear a amplitude do conceito de símbolo:

“Pelos olhos do símbolo, o poeta visionário penetra no invisível e tenta nomear o que não se pode dizer, mas assim lança a medida do impossível que, desde o Simbolismo, persegue toda grande poesia. Tanto as formas alvas quanto a noite de Cruz e Sousa se arriscam a preencher esse mesmo vazio, o indizível da experiência simbólica, o oco do olho, às vezes só silêncio”.

Mas há algo que ainda não fica claro na recorrência com que a crítica trata do mundo noturno de Cruz e cita a saturação das imagens de sinistros abismos, remetendo-as à originalidade da transfiguração das tradições literárias e à figuração, em símbolos, de contradições históricas reais na chave do indizível. Talvez o cruzamento dos textos do poeta nos ajude a compreender **o quê** se figura e **como** o processo da simbolização, tal como o entende o Simbolismo, cifra e amplia as referências, sem que incorramos em reducionismos.

Assim, as imagens dos “olhos” - abertos ou cegos mas sempre persecutórios para o eu que, reflexamente, contempla-os e por eles é contemplado sinistramente - articulam-se, na obra, com a visão da “sombra” - imagem também especular e hostil. “Olhos” e “sombra” parecem ocupar uma lugar central de acesso à interpretação das tensões na obra de Cruz, figuradas na relação antitética entre espaços ctônicos/espaços celestes; mundo abjeto/mundo da arte; morte/vida; dor/libertação, entre outros, e estreitamente ligadas à representação de contradições ao mesmo tempo históricas e “pessoais”. Como estamos vendo, essa relação

antitética presente no conjunto da obra encontra representação polar de pura negatividade nos poemas de alucinação demoníaca.

As imagens de sombras e de olhos perseguidores estão presentes também nas páginas da prosa⁵² e, embora evocá-las possa constituir perigosa porta de entrada, já que surgem por vezes em disfarçado tom confessional - o que pode trazer o risco da interpretação mera e equivocadamente biográfica -, passaremos por elas, em busca de chaves que remetem a novos poemas.

Em “Iniciado”, de *Evocações*⁵³, na estrutura dialógica que se estabelece entre o eu e o tu, não é difícil constatar que, sob a forma rebuscadamente literária, mediação de linguagem que a afasta da confissão mais direta, encenam-se o trajeto biográfico e os dilemas pessoais do próprio Cruz. Mesmo assim ou por causa disso, porém, em páginas como essas talvez se encontrem representações do material a que Bastide aludia, buscando “recordações da infância”, “transformações da Libido”.

No texto, bastante glosado pela crítica como a formulação, por Cruz, da escolha pela “estesia simbolista”, dos apupos do mundo e do caminho de angústias que isso trouxe a ele, os procedimentos literários repõem a relação antitética entre um mundo em expressão grotesca (“esta multidão insidiosa, confusa, dúbia, que de rastos, de rojo, burburinha, farejando ansiosamente o Vício”) e a promessa de acesso a um mundo paradisíaco que a arte acena ao iniciado (“messes de ouro do sol”). Além disso, repõe o trajeto do jovem provinciano, que saiu do céu local para cair, em nome do “Sonho”, leia-se da arte, no mundo da multidão farejante.

O problema que nos interessa é que, ao narrar o trajeto desse “tu”, o eu sabe que isso lhe trouxe a condição de “guilhotinado” bem como lhe exigiu abandonar tudo, até a afeição materna. E quando e se derrotado pela Arte quisesse voltar, não mais seria reconhecido. O caminho, portanto, não tem volta. Ao “tu” a que o sujeito conforta resta seguir o caminho da Arte, confiando na chegada à apocalíptica “terra de selvas e bosques”. O eu sabe

⁵² A recorrência de imagens na lírica e na prosa na obra de Cruz não é, como se sabe, específica a estas em particular.

⁵³ *In: op. cit.*, pp. 469 a 475.

também que para ser assim os fatais laços da consangüinidade serão simbolicamente desfeitos:

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

Embora a simples leitura do trecho seja suficiente para depreender a denegação e a busca de justificativas da negação da raça, não há como deixar de comentar que, na construção requintada segundo os padrões da joalheria da época e nas investidas no aparato das ciências do tempo, aqui se fala da traição do negro ao negro. A culpa, que não é aparada pelo discurso ideológico, retorna na imagem da “sombra”: se o “tu”, derrotado pela arte, desistisse e quisesse retornar aos seus, não seria reconhecido, surgindo para a mãe “como a sombra, o fantasma do que foste”.

A imagem retorna também, desta vez como centro da figuração, em “A sombra”⁵⁴, para narrar, em primeira pessoa, a “visão” aterradora. No longo e por vezes fastidioso texto, a voz narra a sensação da presença e depois a percepção visual de uma sombra de alguém amado e já morto que, surgida do Além, retorna viva, para, resolutamente (como se representa estilisticamente no entoar, com pequenas variações, da frase “E a Sombra buscava-me, caminhava para mim resolutamente!”) buscar o eu-narrador.

À medida que a narrativa se desenvolve, explicita-se o pavor e a piedade do eu por aquele vulto em quem reconhece alguém que por ele se sacrificara. Mas nem mesmo isso impede a sombra de crescer, iluminar-se, tomar forma nítida, olhando-o e perseguindo-o. Até que, num ponto climático, o eu vê naquela estranha sombra, agrilhoada a um mirrado esqueleto, semelhança especular com sua própria figura e finalmente a reconhece. Trata-se da sombra de sua mãe que, com os braços abertos, atrai o filho “como um demônio”. Novas agonias abrem-se para a subjetividade que então se interroga se a aparição veio para censurar o passado e cobrar dívidas de afeto.

⁵⁴ De *Evocações*. In: *op. cit.*, pp. 623 a 631.

No clímax do medo, irrompe a palavra-chave em meio à cena de um sujeito paralisado pelo horror:

“E ela perseguia-me, perseguia-me, inexorável *Remorso!*” (grifo meu).

Após se formular “Remorso”, a narrativa caminha para o final. Depois de eliminada a “visão”, o eu, presa do sentimento do remorso, continua a justificar-se e a mãe, que produziu “a dolente, a magoada Obra de sangue da minha existência”, continua, depois de morta, a ser negada. Dado o aspecto sinistro do retorno, a subjetividade repudia-o e, como se não bastasse, reafirma o repúdio ao inferir que, se se tratasse do retorno da mãe **viva**, o terror causaria a ele tal transformação que a própria mãe o desconheceria e amaldiçoaria. Viva ou morta, visão ou realidade psíquica, a mãe - símbolo do que tem de ficar soterrado - teria de desaparecer.

Aquilo que na prosa surge por vezes com os ares patéticos da encenação literária do conflito pessoal - nucleado na negação da origem, num momento sem dúvida posterior à morte da mãe Carolina, em 1891 - ajuda a compreender o sentido plurissêmico da lírica. Em alguns dos poemas, há exatamente o mesmo núcleo, nem sempre cifrados na escrita ambivalente do indizível simbólico; e se o processo da construção indica a transformação do confessional, nem por isso o elemento da experiência vivida deixa de estar presente de maneira reconhecível.

Em “*Pandemonium*”, de *Faróis*, a casa infernal que vem grafada com a marca da erudição (como se sabe, o neologismo a partir do grego foi criado por Milton, em *O paraíso perdido*) é representação dos infernos psíquicos do sujeito lírico. A mãe morta retorna como espectro, “afrito” e pleno de dor, perseguido por uma visão demoníaca, “vermelha”, gerada do próprio sangue da mãe... Sombra da sombra da sombra dos infernos do eu que acompanha, em agonia, a viagem aos bátratos infernais. Na versão lírica de “A sombra”, o horror se multiplica em novos símbolos.

E embora não se trate de realizar análise detida deste poema, é relevante verificar que os pontos de contato dos textos não são apenas relacionados ao assunto, mas também a seu modo de construção: o *leit-motiv* da perseguição é o mesmo, embora atenuado no poema, uma vez que seu agente desloca-se para a “sombra rubra” que segue a mãe; a dúvida sobre o

caráter real ou onírico da visão reaparece, bem como o reconhecimento, pelo eu, da identidade da sombra - exatamente no centro do poema (distico 24). O dado novo, em relação ao assunto do texto em prosa, é que, justamente a partir do **reconhecimento**, a subjetividade lírica atribui a angústia da mãe à escravidão, real e simbólica, e encena o arremesso da sombra ao paraíso (disticos 29 e 33). Nada mal como promessa de libertação...

No entanto, não se pode negar a essa subjetividade dilemas e tensões. A subida ao paraíso não vinga, ao menos não univocamente, já que tudo está subordinado à impressão alucinatória do eu, ao entrever o arremesso para o alto (em “parece”, do distico 29), e já que o caminho desemboca no “rio morto”:

- | | | | |
|----|--|----|---|
| 1 | Em fundo de tristeza e de agonia o teu perfil passa-me noite e dia. | 14 | E o teu perfil oscila, treme, ondula pelos abismos eternos circula... |
| 2 | Aflito, aflito, amargamente aflito num gesto estranho que parece um grito. | 15 | Circula e vai gemendo e vai gemendo e suspirando outro suspiro horrendo. |
| 3 | E ondula e ondula e palpitando vaga, como profunda, como velha chaga. | 16 | E a sombra rubra que te vai seguindo também parece ir soluçando e rindo. |
| 4 | E paira sobre ergástulos e abismos que abrem as bocas cheias de exorcismos. | 17 | Ir soluçando, de um soluço cavo que dos venenos traz o torvo travo. |
| 5 | Com os olhos vesgos, a flutuar de esguelha, segue-te atrás uma visão vermelha. | 18 | Ir soluçando e rindo entre vorazes satanismos diabólicos, mordazes. |
| 6 | Uma visão gerada de teu sangue quando no Horror te debateste exangue. | 19 | E eu já nem sei se é realidade ou sonho do teu perfil o divagar medonho. |
| 7 | Uma visão que é tua sombra pura rodando na mais trágica tortura. | 20 | Não sei se é sonho ou realidade todo esse acordar de chammas e de lodo. |
| 8 | A sombra dos supremos sentimentos que te abalaram como negros ventos. | 21 | Tal é a poeira extrema confundida da morte a raios de ouro de outra Vida. |
| 9 | E a sombra as tuas voltas acompanha sangrenta, horrível, assombrosa, estranha. | 22 | Tais são as convulsões do último arranco presas a um sonho celestial e branco. |
| 10 | E o teu perfil no vácuo perpassando vê rubros caracteres flamejando. | 23 | Tais são os vagos círculos inquietos dos teus giros de lágrimas secretos. |
| 11 | Vê rubros caracteres singulares de todos os festins de Baltazares. | 24 | Mas, de repente, eis que te reconheço, sinto da tua vida o amargo preço. |
| 12 | Por toda a parte escrito em fogo eterno: Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! Inferno! | 25 | Eis que te reconheço escravizada, divina Mãe, na Dor acorrentada. |
| 13 | E os emissários espectrais das mortes abrindo as grandes asas flamifortes... | 26 | Que reconheço a tua boca presa pela mordada de uma sede acesa. |

- | | |
|--|---|
| 27 Presa, fechada pela atroz mordança dos fundos desesperos da Desgraça. | 37 E vai e vai o teu perfil ansioso. de ondulações fantásticas, brumoso. |
| 28 Eis que lembro os teus olhos visionários cheios do fel de bárbaros Calvários. | 38 E vai perdido e vai perdido, errante, trêmulo, triste, vaporoso, ondeante. |
| 29 E o teu perfil asas abrir parece para outra Luz onde ninguém padece... | 39 Vai suspirando, num suspiro vivo que palpita nas sombras incisivo... |
| 30 Com doçuras feéricas e meigas de Satãs juvenis, ao luar, nas veigas. | 40 Um suspiro profundo, tão profundo que arrasta em si toda a paixão do mundo. |
| 31 E o teu perfil forma um saudoso vulto como de Santa sem altar, sem culto. | 41 Suspiro de martírio, de ansiedade de alívio, de mistério, de saudade. |
| 32 Forma um vulto saudoso e peregrino de força que voltou ao seu destino. | 42 Suspiro imenso, aterrador e que erra por tudo e tudo eternamente aterra... |
| 33 De ser humano que sofrendo tanto purificou-se nos Azuis do Encanto. | 43 O <i>pandemonium</i> de suspiros soltos dos condenados corações revoltos. |
| 34 Subiu, subiu e mergulhou sozinho, desamparado, no letal caminho. | 44 Suspiro dos suspiros ansiados que rasgam peitos de dilacerados. |
| 35 Que lá chegou transfigurado e aéreo, com os aromas das flores do Mistério. | 45 E mudo e pasmo e compungido e absorto, vendo o teu lento e doloroso giro, fico a cismar qual é o rio morto onde vai divagar esse suspiro”. |
| 36 Que lá chegou e as mortas portas mudas fez abalar de imprecações agudas... | |

Embora não se pretenda decifrar poemas em que o enigma é elemento constituinte, o cruzamento de textos não apenas ilumina nos procedimentos de Cruz a cifra da condição dilacerada, social e psiquicamente, mas permite ver de perto como a transfiguração lírica da experiência dá o fundamento da grandeza dessa obra que, por sobre a cabeça do autor, está socialmente determinada. É ali, onde o sujeito soa na linguagem, que a própria linguagem ganha voz:

“Só é a própria linguagem quem fala quando ela não fala mais como algo alheio ao sujeito, mas como sua própria voz. Onde o eu se esquece na linguagem, ali ele está inteiramente presente”⁵⁵.

E, também por isso, a beleza de “Olhos do sonho”, de *Faróis*, pode ser revista:

“Certa noite escura, solitária,
vi uns olhos estranhos que surgiam
do fundo horror da terra funerária
onde visões sonâmbulas dormiam...

Nunca tais olhos divisei acaso
com meus olhos mortais, alucinados...
Nunca da terra neste leito raso
outros olhos eu vi transfigurados.

⁵⁵ ADORNO, T. W. “Lírica e sociedade”. In: BENJAMIN, W. *et alii*. *Os pensadores*, cit., p. 199.

A luz que os revestia e alimentava
 tinha o fulgor das ardentias vagas,
 um demônio noctâmbulo espiava
 de dentro deles como de ígneas plagas.

E os olhos caminhavam pela treva
 maravilhosos e fosforescentes...
 Enquanto eu ia como um ser que leva
 pesadelos fantásticos, trementes...

Na treva só os olhos, muito abertos,
 seguiam para mim com majestade,
 um sentimento de cruéis desertos
 me apunhalava com atrocidade.

Só os olhos eu via, só os olhos
 nas cavernas da treva destacando:
 faróis de augúrio nos ferais escolhos,
 sempre, tenazes, para mim olhando...

Sempre tenazes para mim, tenazes,
 sem pavor e sem medo, resolutos,
 olhos de tigres e chacais vorazes
 no instante dos assaltos mais astutos.

Só os olhos eu via! - o corpo todo
 se confundia com o negror em volta...
 Ó alucinações fundas do lodo
 carnal, surgindo em tenebrosa escolta!

E os olhos me seguiam sem descanso,
 numa perseguição de atras voragens,
 nos narcotismos dos venenos mansos,
 como dois mudos e sinistros pajens.

E nessa noite, em todo meu percurso,
 nas voltas vagas, vãs e vacilantes
 do meu caminho, esses dois olhos de urso
 lá estavam tenazes e constantes.

Lá estavam eles, fixamente eles,
 quietos, tranqüilos, calmos e medonhos...
 Ah! quem jamais penetrará naqueles
 olhos estranhos dos eternos sonhos!"⁵⁶

11. A vez dos irmãos

A traição às origens retorna em outros textos de prosa, com impressionante colorido grotesco. Em "Asco e dor"⁵⁷, o poeta, encapsulado em seu quarto, narra a experiência da ida à rua estreita. Bem longe do Café Londres e da "turba dos cínicos apóstatas", de "Iniciado", o eu se encontrara com outra turba, mais sinistra ainda. Trata-se de um cortejo carnavalesco representado com as tintas fortes do grotesco, que lhe lembra demência, crime, ignorância, sensualidade animal e embriaguez, acentuados pelo batuque "selvagem" e pela dança alucinada. A ótica do olhar, determinista, não teria nenhuma ambigüidade se o desfile da cultura afro-brasileira não estivesse sendo sentida pelo narrador negro como "asco". E se, colado ao discurso da ideologia⁵⁸, falando dos seus como alteridade inferior e sórdida, a

⁵⁶ Cito a versão apresentada na edição de 95, com notas de Alexei Bueno (ed. cit., pp. 127 e 128), já que na edição de 61 (organizada por A. Muricy) e outras a segunda estrofe está registrada, ao que parece, com os versos invertidos.

⁵⁷ De *Evocações*. In: *op. cit.*, pp. 536 a 540.

⁵⁸ Os entrudos e cordões carnavalescos emblemizavam, na ótica da elite e de seu programa civilizatório, os costumes "bárbaros" e "incultos" que precisavam ser eliminados, ou, ao menos, afastados do olhar cidadão. Pereira Passos, em 1903, realizou o intento, permitindo apenas os desfiles dos oficialmente autorizados. Cf.: NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical*. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. Trad.: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 57.

sensualidade do bando não fosse objeto de uma representação que carrega para dentro da linguagem o fascínio sinistro que ela lhe provoca.

Mais contraditoriamente ainda, o eu tem “asco” ao ver representado fora dele aquilo que permanece escondido na autocontemplação e se percebe negro entre negros. O perigoso sentimento move o delírio, a fantasia grotesca, e o narrador se vê como um outro, coberto de “lesmas” que fazem pasto de seu corpo e lhe entram pelos ouvidos, olhos, narizes e boca. E do asco vem a “dor”, unidas no título da página, causados, ambos, pelo que há de bestial no outro e em si mesmo:

“Dor e asco dessa salsugem de raça entre as salsugens das outras raças. Dor e asco dessa raça da noite, noturnamente amortalhada, donde *eu vim* através do mistério da célula, longínquamente, jogado para a vida na inconsciência geradora do óvulo, como um segredo ou uma relíquia de bárbaros escondida numa furna ou num subterrâneo, entre florestas virgens, nas margens de um rio funesto...

Dor e asco desse apodrecido e letal paul de raça que deu-me este luxurioso órgão nasal (...); estes olhos (...); este coração e este cérebro, duas serpentes convulsas e insaciáveis que me mordem, que me devoram (...)” (grifo meu).

Se não houvesse nenhum outro problema nesse olhar ideologizado senão a hipertrofia do materialismo haeckeliano e da filosofia de Schopenhauer, como quem olha é o negro, tudo se torna ironicamente dramático. A explicitação tarda, mas a figuração hedionda recebe seu nome correto:

“todos, todos da mesma origem tenebrosa de onde eu vim, *negros*, sob a lua selvagem e sonolenta dos desertos, no seio torcido das areias desoladas...” (grifo meu).

A percepção de que os instrumentos com os quais compreende o real destroem o eu e destroem as figurações da “promessa de felicidade” não se resolve em outra coisa além da tensão que grava o modo de olhar o outro e finalmente perceber-se como igual. Os sonhos de orgulho e ideal tornam-se objeto do riso e da ironia de uma entidade sinistra, vinda de regiões desconhecidas. Não há via de escape dentro do lugar ideológico em que ressoa não um sujeito resgatado, mas sua sombra:

“(...) de todo esse lodoso cárcere fatal eu ficava *como uma sombra irremediavelmente presa dentro de outra sombra*” (grifo meu).

A consangüinidade pesa tanto quanto a ilusão de se ver livre dela, em tempos em que carregar a cor negra no corpo significa ficar assinalado como selvagem e bárbaro⁵⁹. No moderno palco carnavalesco do Brasil de ares civilizados, a festa dos foliões nem de leve abole as distinções de classe; ao contrário, pelo ângulo do olhar da ideologia, a miséria se reapresenta enquanto inferioridade atávica, mesmo que enfeitada com trajes festivos que são contemplados como grotescos. Da festa popular, o eu só pode ver o que a falsa positividade lhe ensinou a ver: desfile de demônios em que o negro encena corporeidade, sensualidade e alegria inexplicáveis, já que deveriam ficar ocultas como máculas, ou salvaguardadas na ordem do lar burguês. Mais do que isso: colocadas para fora, no cortejo da rua, espelham o que o eu tanto quer manter escondido dentro de si. Se ele sente asco (como os brancos), também sente a dor de se ver ali, nesses outros, e de ter se julgado diverso deles⁶⁰.

E o círculo das alucinações ressoa, em cifras, sempre um mesmo, nas páginas em que a confissão disfarçada esbarra na linguagem da ideologia e, sem instrumentos para fixar-se antiideologicamente, torna o eu sombra de si mesmo. Desse risco a subjetividade liberta-se pela força da transfiguração simbólica que, projetada como alteridade no correlato objetivo da “sombra de Iago”, dos “olhos do sonho”, grava o mundo desolado em que nada escapa ao mal.

12. Dos riscos da confissão ao símbolo

A lírica de Cruz, depurada dos excessos da “artesanice” verbal, característica dos processos de composição do “poema em prosa” tal como os concebia o poeta, dá expressão às contradições que, na prosa, parecem muitas vezes perigosamente próximas do confessional e registradas como pólos antitéticos sem superação. Aquilo que Cruz talvez

⁵⁹ Embora não seja o centro do argumento, é curioso ler “A nódoa”, de *Evocações*, pois ali se narra a história do surgimento inesperado da “mancha negra” que alucina *um branco*. Este acaba por morrer devido ao terror que isso lhe provoca. As conotações, evidentes desde o título, falam por si mesmas. Ao final, o narrador sabiamente conclui que a estranha mancha era “a grande nódoa negra simbólica da sua própria vida” (p. 590).

⁶⁰ Cruz e Sousa tinha consciência e experiência de que o negro brasileiro buscava ocultar sua condição de cor atacando aqueles cuja tez era mais escura. Pelo menos é isso que se depreende do relato de Gonzaga Duque em que menciona a explicação de Cruz e Sousa à perseguição e aos maus-tratos que lhe eram infligidos por seu superior, mulato, na Estação de Ferro: “Tenho talvez a mesma cor da mãe e ele, que quer ser moreno à força, esbarra-se comigo, vê-me como a afirmação tremenda do seu passado, sou o espectro recordativo da mucamba que o despejou no mundo” (“O poeta negro”. In: COUTINHO, A. (org.), *op. cit.*, p. 98).

fosse entrevedo como embate **interno** entre linguagens, ou, em outros termos, entre a busca de um discurso antiideológico e a fala da ideologia, encontrava na **produção** da poesia um lugar privilegiado em que os signos gravavam, como forma de luta, resposta aos enunciados dominantes⁶¹.

Na lírica mais próxima da confissão da experiência, podemos nos dar conta do dilaceramento produzido pela consciência do embate, e corremos o risco de entender a obra do poeta como transfiguração ora da ideologia ora da luta contra-ideológica. É no mínimo surpreendente ler em *Últimos sonetos* a ode ao *foyer* burguês encimada por um título latino, “*Domus aurea*”, sobretudo porque ela é a contrapartida dissonante do demonismo na imprecisão contra o mundo, esse “monturo de fezes putrefato”, de “Condenação fatal”, também de *Últimos sonetos*.

Já na lírica que volta as costas para a representação plausível, isto é, nos poemas em que a poética e o programa simbolista de Cruz se realizam mais plena e originalmente, a figuração no símbolo trará novas formas de representação, enigmática, de signos que, sagrados para a tribo, são profanados por essa subjetividade. Na cifra simbólica dos poemas que reavivam o grotesco a resposta à ideologia expande-se na representação de um mundo alucinado e sinistro que transgride os mais caros símbolos da tradição cristã. Não há irmãos, negros ou brancos, num mundo sem deuses.

Em “Sexta-feira santa”, de *Últimos sonetos*, o motivo sacro da paixão de Cristo versado na forma nobre do soneto decassílabo, receberá tratamento sublime. Mas trata-se do sublime do horror em que a representação da morte do mais heróico personagem trágico da tradição cristã revela a imanência do mal e da morte:

“Lua absíntica, verde, feiticeira,
pasmada como um vício monstruoso...
Um cão estranho fuça na esterqueira,
uivando para o espaço fabuloso.

⁶¹ Penso aqui nas concepções de Mikhail Bakhtin que, em *Marxismo e filosofia da linguagem* (trad.: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981), afirma ser o signo um campo da luta ideológica. Também a consciência, ou o psiquismo, deve ser analisada como signos em que se trava uma luta de valores sociais de orientação contraditória (cf.: Primeira Parte, “A filosofia da linguagem e sua importância para o marxismo”, pp. 29 a 66).

É esta a negra e santa Sexta-feira!
Cristo está morto, como um vil leproso,
chagado e frio, na feroz cegueira
da Morte, o sangue roxo e tenebroso.

A serpente do mal e do pecado
um sinistro veneno esverdeado
verte do Morto na mudez serena.

Mas da sagrada Redenção do Cristo
em vez do grande Amor, puro, imprevisto,
brotam fosforescências de gangrena!”

O primeiro quarteto, que abre insolitamente o *topos* da paixão de Cristo na abrupta montagem do alto e do baixo, reúne a horrenda lua, “verde” e “absintica”, e o cão “que fuça na esterqueira”. O procedimento da deformação, de tonalidade expressionista, projeta no cenário o quadro de horrores figurado pela subjetividade, em que o símbolo sagrado, entrevisto no título, colide com o ambiente grotesco.

Num universo indiferente à tragédia de Cristo, a natureza elevada se degrada e o abjeto segue sua ode a um mundo contaminado de alto a baixo: o cão que fuça na esterqueira também entoa seus uivos ao espaço. Nesse *décor* demoníaco surge a figura de Cristo, mito reduzido à condição humana e contaminada, no símile de “vil leproso”. Não há perspectiva de redenção transfiguradora: a morte vence Cristo. Em contrapartida, há a total certeza da perpetuidade do mal, acima da vida e da morte, do humano ou do divino. Nesse personagem trágico-irônico, em vez do mistério da ressurreição, o que vê a subjetividade alucinada, com horror e ironia, é a decomposição pestilenta do corpo apodrecido pelo veneno que nele verteu a “serpente do mal e do pecado”. A lua e o Cristo morto, esverdeados pelo mesmo filtro, dão a cor do desespero e da desesperança que ilumina o *décor* do mundo.

Não é pouca coisa a afronta de Cruz e Sousa aos valores dominantes e a um dos temas mais intocáveis do cristianismo que, no Brasil, encontrava um bem demarcado terreno político-institucional na força da Igreja católica⁶². Este poeta entoa uma espécie de oração do mal no soneto de tradição elevada, e toda a sua linguagem está a serviço da figuração de

⁶² A questão já havia sido tratada por Cruz e Sousa, em páginas de denúncia contra os padres escravocratas que, porém, atacam um indivíduo, inadequado para pertencer aos quadros da Igreja. Cf.: “O padre” e “O abutre de rapina”, de *Tropos e fantasias (in: op. cit., pp. 382 a 385 e 385 a 386)*.

um exuberante e cromatizado quadro demoníaco que repele as certezas da ideologia cristã e de sua mítica fraternal.

No poema emblemático, as imagens pintam a *ópsis* dramática da tragédia em chave irônico-demoníaca. Na paródia da história sagrada, o símbolo de Cristo e seu antípoda, o símbolo da serpente, fazem ver que da contemplação visionária da árvore do bem e do mal esta subjetividade obteve o conhecimento de que tudo é degradação e queda. O martírio é inútil, nada trará como recompensa; a morte não é sementeira. Da esfinge da “sombra de Iago”, este sujeito se metamorfoseia em rival transgressor da palavra religiosa cristã e, projetado no correlato objetivo do Cristo abandonado pelo pai, afirma a orfandade do mundo.

O anúncio da morte de Cristo, tradição romântica das mais importantes⁶³, reafirma a originalidade de Cruz e Sousa. Diante da falência de seus projetos e da desconfiança dos mitos, chamem-se eles ciência positiva ou cristianismo, justificação da desigualdade ou promessa de um mundo fraterno, o poeta cria seus mitos particulares e, transgredindo dogmas arraigados na sociedade brasileira, afirma em símbolos um mundo à deriva, sem deuses, e sua aspiração a dissolver-se.

⁶³ Cf.: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Do romantismo à vanguarda. Trad.: Olga Savary. Rio: Nova Fronteira, 1984, principalmente pp. 61 a 80.

Capítulo IV

Dissolução e impossibilidade

*“Elle est retrouvée.
Quoi? L'éternité.
C'est la mer allée
Avec le soleil.”**
Rimbaud

1. Poesia erótica: convenção e afronta

Na obra de Cruz e Sousa, o anseio de dissolução encontra lugar simbólico também na poesia erótica. Tomado num sentido amplo, o erotismo combina sexualidade, morte, história e religião, impulso profano e impulso sagrado. Revela, sob a cifra da imaginação lírica, os desejos do sujeito, sua leitura dos desejos e temores que movem a história e suas respostas às verdades sacralizadas.

De um ângulo mais restrito, a lírica erótica de Cruz, desde *Broquéis*, tem sua própria historicidade nas convenções literárias em que se funda, reinterpretando fontes: a tradição romântica do grotesco sério, a poética de Baudelaire, a decadentista¹ e a poesia baudelairiana brasileira

Como se sabe, em finais dos anos 70 e início dos 80, Fontoura Xavier, Carvalho Júnior e, sobretudo, Teófilo Dias, muito apreciados por Cruz², jovens poetas leitores de Baudelaire e de menores como Jean Richepin, traduziram-nos, parafrazearam-nos e produziram suas próprias obras, marcadas por essas influências. Consideradas “realistas” pelo gosto acentuado das descrições eróticas na linguagem elevada da lírica, suas

* RIMBAUD, Arthur. “Éternité”. In: *Oeuvres*. Org.: Paterné Berrichon. Paris: Mercure de France, 1937, p. 142. Em tradução literal: Ela foi reencontrada./ O quê? A eternidade./ É o mar que se vai/ Com o sol.

¹ O soneto “Decadentes” comprova que Cruz leu e interpretou a seu modo os “decadentes” franceses: “Richepin, Rollinat! gritos sangrentos/ da carne alvoroçada de desejos,/ mosto de risos, lágrimas e beijos, estertores de abutres famulentos.// Desesperado frêmito dos ventos,/ de harpas, sutis, fantásticos harpejos,/ clarins de guerra, e cânticos e adejos/ de aves - todos os vivos elementos.// Tudo flameja e nas estrofes canta./ estruge, zune, em borbotões levanta/ noites, luars, fulgurantes dias.// Mas nessa ideal temperatura forte/ tudo isso é triste como a flor da morte/ que brota dentro das caveiras frias...” (do acervo Araújo Figueiredo, sem indicação de data de composição, incluído por Alexei Bueno na edição de 95 da *Obra completa* de Cruz e Sousa, cit., pp. 272 e 273, grifos meus).

² Cf.: RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia simbolista*. São Paulo: Melhoramentos, 1965.

experiências poéticas foram entendidas como legítimas. Ao comentar os lançamentos editoriais de 1879, Machado de Assis avaliava que o esgotamento da tradição romântica à brasileira movia justificadamente a busca pelo novo. Não deixava de censurar, porém, o que chamava de imitação “demasiado cru” de Baudelaire³.

De fato, a poesia sob a influência de Baudelaire marcava-se sobretudo pela acentuação do erotismo doentio e foi rapidamente esquecida, diante da vitória da poética parnasiana que, no Brasil, reaproveitou os temas sensuais alijando-os de seus excessos mais evidentes. Mas em 1973, em “Os primeiros baudelairianos”, Antonio Candido recuperou esses poetas. De início dando razão a Machado, revelou como de fato houve **deformação** da poética baudelairiana; a seguir, porém, discordando dele e de boa parte do que se fazia em literatura comparada, interpretou-a diferentemente, na leitura inclusiva dessa produção no quadro cultural brasileiro. Demonstrou, de início, como a atitude deformadora significara não apenas a acentuação do erotismo, em seus aspectos sensuais, carnavais e, mesmo, metaforicamente carnívoros, mas também sua contrapartida, a atenuação do satanismo, embora alguns poetas, como Fontoura Xavier, avançassem na representação do sentimento do horror e do tédio. E mesmo não havendo nessa poesia o senso das imagens atuais e contemporâneas, extraídas do bulir das ruas e da objetualidade urbana, marcas fundamentais para o desenvolvimento da lírica moderna, nossos baudelairianos, deformando o poeta francês segundo suas necessidades expressivas, tiveram especial significação no acanhado cenário brasileiro⁴.

Poderíamos aqui iniciar uma digressão fecunda sobre a influência como condição necessária à vida cultural brasileira sobretudo até meados do século XX, seja por nossa condição de país periférico, seja pela dependência de instrumentos expressivos criados por outras nações⁵. Poderíamos também colocar a questão em chave de sociologia da cultura e, retomando Roberto Schwarz, afirmar que o caráter imitativo de nossa vida cultural prende-se a constrangimentos históricos e que, se estamos sempre prontos a receber o último grito

³ Cf.: “A nova geração”. In: *Obra Completa*. Org.: Afrânio Coutinho. Rio: Aguilar, 1959, vol. III, pp. 822 e seguintes.

⁴ In: *A educação pela noite e Outros ensaios*, cit., pp. 23 a 38. A primeira publicação deu-se em 1973, em *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*. (Herausgegeben von Karl-Hermann Körner und Klaus Rühl, Bern und München, Francke Verlag).

⁵ Cf.: CANDIDO, A. “Literatura e subdesenvolvimento”, cit., in: *A educação pela noite...*, cit.

da Europa, as contínuas mudanças de referenciais e conceitos daí decorrentes tornam muitas de nossas criações sem proveito, já que, sem serem movidas por necessidades internas, quase sempre são decapitadas de suas idéias centrais⁶. Em vez disso, porém, preferimos apontar o problema e verificar como a influência, mesmo e necessariamente “deformada”, pode originar algo que, superando a dependência que a pressupõe, cria significados novos ou, na admirável expressão de Antonio Candido, é “fecundação criadora da dependência - modo peculiar de os nossos países serem originais”⁷. Isto é, podemos pensar as influências fora do estrito referencial original/cópia que marcou a crítica do período final do século XIX⁸. Considerando a dinâmica de nossa vida cultural, constituída, entre outros elementos, de originalidade e de falta dela, o importante é verificar nossas possibilidades, ou não, de relativa maestria, separando do mero contrabando as criações que dão diferentes expressões às nossas peculiaridades.

No caso dos “primeiros baudelairianos”, a leitura que lhes deu Antonio Candido é insuperável. Diante de um quadro cultural animado pelo romantismo epigonal e chocho, de sentimentalismo vazio e amaneirado, a leitura deformadora de Baudelaire ganhava significações libertadoras e criadoras, e não casualmente a atividade política republicana se conjugava à poesia do erotismo acentuado. Rebeldes à “oficialização” da literatura e da lírica do *foyer*, bem como aos desmandos das elites monárquicas, os poetas desafiavam o gosto e se opunham aos valores tradicionais, em suas cruas descrições da vida amorosa ou na exaltação da amargura e do tédio⁹.

Mas Carvalho Júnior morreu muito jovem (*Parisina*, seu único livro, reúne postumamente lírica, dramática, folhetins e escritos críticos), Teófilo Dias não avançou mais do que lhe foi possível com “Flores funestas” (primeira parte de *Fanfarras*, de 1882),

⁶ Cf.: SCHWARZ, R. “Nacional por subtração”. In: *Que horas são?*, cit., pp. 29 a 48.

⁷ A expressão aparece em “Literatura e subdesenvolvimento”, in: *A educação pela noite...*, cit., p. 152.

⁸ Lembre-se que José Veríssimo desqualificou o simbolismo brasileiro *in totum* por considerá-lo mera macaqueação, “um fato de imitação intencional e, em muitos casos, desinteligente” pois, sem conhecer os motivos da revolta dos poetas europeus, os brasileiros produziram apenas “versos soltos, artigos e fantasias esparsas”, na imitação das “exterioridades fáceis da forma” (de “*A Giovannina* do Sr. Afonso Celso”, in: *Estudos de literatura brasileira*, 1ª série). Se a observação é absolutamente pertinente, pois revela a famigerada “cultura de imitação” do *dernier cri*, e contra ela tenta lutar, está a serviço de concepções que hoje, embora historicamente explicáveis, não mais convencem. Entre elas, a reivindicação da suposta originalidade que fundamentaria a “brasilidade” de nossa literatura.

⁹ Cf.: CANDIDO, A. “Os primeiros baudelairianos”. In: *op. cit.*, p. 26.

Fontoura Xavier salta da impregnação mais profunda de Baudelaire para o “banvillismo elegante” e, aceitando o cargo de cônsul privativo do Brasil em Baltimore, oferecido por D. Pedro II, corta versos e críticas mais contundentes¹⁰. Wenceslau de Queiroz, chamado por Ezequiel Freire de o “Baudelaire paulistano”, não tinha mais que semelhança física com o poeta francês e fez do satanismo um estratagema superficial e inócuo. Vicente de Carvalho, assim que alcançou a consagração, renegou seu passado baudelairiano¹¹.

Enquanto as fumaças de nosso decadentismo pareciam ter se diluído, o parnasianismo ia se impondo e, diferentemente da matriz européia, não se arrogava a aristocrática resposta à sociedade burguesa que busca na arte a mercadoria para ócio, diversão e autocontemplação. Fenômeno revelador, “*l’art pour l’art*” tropical, ao contrário, consagrava a arte como *fetiché* burguês, e beletrismo coincidia com ares de erudição, poesia adequada e mistificação¹².

Pouco mais de um decênio depois, porém, ressurge o tom decadentista na obra *Broquéis*, da autoria daquele que seria o mais baudelairiano de nossos baudelairianos em final de século. Basta ler alguns títulos dos sonetos - “Lésbia”, “Lubricidade”, “Dança do ventre”, “Regenerada”, “Serpente de cabelos” - para dar-se conta de que os assuntos “baixos” tornam-se tema de poesia elevada e de que seu centro é a mulher do ângulo da sexualidade e do desejo erótico, em conformidade com certa tradição romântica do “erotismo doentio”¹³. Trata-se também da mulher contemplada do ângulo baudelairiano: a fêmea que ora convida ao paradoxal fascínio do abismo ora aterroriza com a devoração ou a exclusão do masculino.

A presença forte do tema sexual em *Broquéis* é ainda mais significativa pelo fato de com ele se articularem, na obra, os temas da dissolução dos limites da corporeidade, seja

¹⁰ Cf.: AMARAL, Glória Carneiro do. “De poeta saltimbanco a dândi diplomata”. In: *Aclimatando Baudelaire*, cit., pp. 154 e 155.

¹¹ Cf.: AMARAL, G. C., *op. cit.*, pp. 199 a 229 e 177 a 195.

¹² Sobre a “arte pela arte” na França, cf.: OELHER, Dolf. *Quadros parisienses*. Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine. Trad.: José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 11 a 57; HAUSER, A. “El Segundo Imperio” e “El Impressionismo”, in: *Historia social de la literatura y el arte*, cit., vol. III, pp. 77 a 130 e 200 a 269; sobre a articulação entre a literatura parnasiana e a vida burguesa brasileira, cf., entre outros: NEEDELL, J. D., *op. cit.*, pp. 209 a 269.

¹³ Cf.: PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*. Trad.: Jorge Cruz. Venezuela: Monte Avila, 1969.

pela ascese da arte (como se lê em “Antífona”), seja pelo apagamento dos contornos entre o eu e o outro (nos correlatos objetivos de “Lua” ou de “Monja”), seja pela superação do “carnal” em “místico” (em “Carnal e místico”). Dito de outro modo, mesmo quando o tema parece nada ter de erótico em sentido estrito, surgem novas manifestações de erotismo, em sentido amplo e naquilo que profana os limites burgueses desse departamento sacramentado na família. De um lado, trata-se do anseio de poder, de domínio desse outro, justamente porque ele desafia os limites do eu; de outro, do anseio de dissolver o corpo do eu na fusão com o corpo do outro, mulher ou mito. O erotismo limita com a morte simbólica e figura ânsia corpórea e apelo à reunificação com o sagrado.

Além disso, esses poemas trabalham uma superabundância de imagens sensoriais, de tal modo que põem em cena temas **sensualmente** representados. Assim, a base do erotismo em Cruz funda-se também no modo de construção da linguagem poética, em seus procedimentos entre *ópsis* e *mélos*¹⁴. Mas como o espetáculo verbal com associações imagéticas inusitadas é enigmático, a afronta se esconde na exuberância plástica do pitoresco¹⁵.

Embora não seja fenômeno peculiar apenas à obra de Cruz e Sousa, pois é da natureza da poesia seu vínculo com a imagem e desta com a sensorialidade, este aspecto estilístico ganha nela lugar especial e estratégico, já que articulado ao tema erótico tratado da perspectiva transgressiva e com símbolos que dão representação às significações do desejo numa amplitude bem maior que a da sexualidade em sentido estrito.

Na poética que margeia a afronta, também nos temas sexuais, há algo de incômodo, ou perigoso, que, à sua época, excedia os limites da *clarté*, do “bom-gosto e do bom-senso” e a possibilidade de ser aceita pela intelectualidade, empenhada na tarefa nacionalizante e civilizatória segundo suas configurações, e pelo público, que buscava nas obras reconhecer a

¹⁴ A decantada musicalidade dos versos simbolistas, que dissolveria o conteúdo das representações objetivas, não pode ser pensada sem a forte representação sensorial, sonora mas também visual, nos correlatos objetivos em que as imagens captam não apenas o objeto mas os movimentos da subjetividade que o contempla.

¹⁵ Como se sabe, a partir do século XVIII a palavra “pitoresco” passou a designar não apenas o ponto de vista próprio do pintor (do italiano *pintoresco*), mas aquilo que, na literatura, “pode ser pintado”, pois envolve o olhar do poeta para o que na natureza figura conteúdos da sua imaginação. Cf.: PRAZ, M. “Introducción”, in: *La carne, la muerte y el diablo*, cit.; e *Literatura e artes visuais*. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1982.

si mesmo ou, no máximo, os ecos aceitáveis do que havia sido referendado em Paris. E talvez porque tivesse passado o *frisson* da onda baudelairiana nos idos de 1893, a crítica apontou a influência de um Verlaine mal compreendido pelo poeta brasileiro e silenciou sobre as óbvias influências lexicais daquele que gravou o selo da mulher e suas “serpentes de cabelos” e volteios do corpo, seus venenos, a “saliva que morde”, bem como das “mulheres malditas” que, lésbicas, expulsavam o desejo masculino e ora ouviam a ode de louvor (em “*Lesbos*”) ora a ambígua maldição do poeta (em “*Femmes damnées - Delphine et Hyppolyte*”)¹⁶.

Em Cruz as apropriações e transformações da poética baudelairiana que, mesmo maldita, tinha a marca do culto, eram atacadas, porém, pela afronta a certas normas do decoro “vocabular” ou da referencialidade da poesia. Respondia-se à transgressão com o desconhecimento estratégico ou a crítica tangencial à acumulação vazia de adjetivos e à falta de sentido. Como se não houvesse algo incômodo na atitude da subjetividade poética em, por exemplo, “Dança do ventre”, que glosava abertamente imagens da contemplação do *voyeur*:

“Torva, febril, torcicolosamente,
numa espiral de elétricos volteios,
na cabeça, nos olhos e nos seios
fluíam-lhe os venenos da serpente.

Ah! que agonia tenebrosa e ardente!
que convulsões, que lúbricos anseios,
quanta volúpia e quantos bamboleios,
que brusco e horrível sensualismo quente.

O ventre, em pinchos, empinava todo
como reptil abjecto sobre o lodo,
espolinhando e retorcido em fúria.

¹⁶ Cf. os versos finais de “*Delphine et Hyppolyte*”: “*Jamais un rayon frais n'éclaira vos cavernes;/ Par les fentes des murs des miasmes fiévreux/ Filtrent en s'enflammant ainsi que des lanternes/ Et pénètrent vos corps de leurs parfums affreux.// (...)// Loin des peuples vivants, errantes condamnées,/ A travers les déserts courez comme les loups;/ Faites votre destin, âmes désordonnées,/ Et fuyez l'infini que vous portez en vous!*” “*Femmes damnées - Delphine et Hyppolyte*”, de *Les fleurs du mal*, cit., grifos meus. (Em tradução literal: Jamais um raio vigoroso iluminará vossas cavernas;/ Pelas fendas dos muros, miasmas febris/ Infiltram-se queimando como lanternas/ E penetram vossos corpos com perfumes medonhos.// (...) // Longe dos povos vivos, errantes condenadas,/ Correi pelos desertos como os lobos:/ Fazei vosso destino. almas desordenadas./ E fugi do infinito que trazeis em vós!). Walter Benjamin interpreta a oscilação louvor/maldição como prova de que a questão do lesbianismo não interessava a Baudelaire senão como emblema (cf.: *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*, pp. 90 e 91). Já Dolf Oehler afirma que a maldição às lésbicas teria sido uma estratégia de Baudelaire: a concessão à moral oficial talvez poupasse a condenação dos poemas. In: *Quadros parisienses*, cit., p. 249.

Era a dança macabra e multiforme
de um verme estranho, colossal, enorme,
do demônio sangrento da luxúria!”.

Neste poema, alinhado à tradição literária romântica da “sensualidade doentia”, a mistura de estilos e procedimentos do modo de construção do grotesco ao tema erótico. Amalgamados do baixo ao alto, na imagem dos venenos da serpente que vêm do chão e tomam “cabelos, olhos, seios”, na sensualidade que é nomeada como “agonia”, sexo e morte, sexo e demonismo cristalizam-se na mulher pintada na recordação solitária do espetáculo da dança sensual. O erotismo dos volteios do “ventre”, que atíça o desejo de quem o contemplava e suscita a fantasia poética da conjunção carnal, surge no símile como movimento abjeto do réptil sobre o lodo, em estertores furiosamente mortais, e avança na metáfora como sinistro convite da dança macabra a que a luxúria impele. Nas imagens, torna a agitar-se a figura grotesca que, tendo atraído o olhar, é objeto da fantasia como aquela que leva ao abismo. No estupendo *voyeurismo* dirigido a seios e “ventre em pinchos”, e reatualizado na palavra que os evoca, o desejo ressoa como alteridade medonha.

E mesmo havendo no poema marcas de imitação que ainda não decantou, os tempos verbais e as imagens trazem sugestões inusitadas. Se na tradição dos “realistas” brasileiros são relativamente previsíveis as associações de erotismo e demonismo, aqui a subjetividade retém nas palavras a incrível mulher-viril cujo ventre em fúria lembra o réptil e cuja dança é a do “verme”, estranho e enorme, do “demônio sangrento da luxúria”. Estranhamente, na fantasia com a mulher, as imagens se tornam, de maneira perigosa e sutil, fálicas... Insinua-se no poema do *voyeur* a presença do demônio da fantasia solitária: o eu que recorda o objeto de seu desejo certamente não o tem em sua alcova. Sensualismo combina com impulsos de morte, destruição e onanismo.

Não por acaso, na poesia em que as imagens da mulher sensualizada pintam também os conteúdos da imaginação da subjetividade, é possível encontrar em *Broquéis* a simbolização do esforço de sublimação: em “Siderações” o sujeito lírico encena a ascensão dos desejos para as “Estrelas de cristais gelados”. Mas, em “Lésbia” - o terceiro poema da obra, que se segue justamente a “Siderações” - o motivo, insólito para o padrão brasileiro, carrega novos significados ao desejo e ao erotismo:

“Cróton selvagem, tinhorão lascivo,
planta mortal, carnívora, sangrenta,
da tua carne báquica rebenta
a vermelha explosão de um sangue vivo.

Nesse lábio mordente e convulsivo,
ri, ri risadas de expressão violenta
o Amor, trágico e triste, e passa, lenta,
a morte, o espasmo gélido, aflitivo...

Lésbia nervosa, fascinante e doente,
cruel e demoníaca serpente
das flamejantes atrações do gozo.

Dos teus seios acídulos, amargos,
fluem capros aromas e os letargos,
os ópios de um luar tuberculoso...”

2. O olhar, a pintura, o desejo do impossível

No soneto, em apóstrofe lírica, domina a contemplação visual e visionária da lésbica que, movendo sinistras fantasias, mostra-se como exuberante corpo grotesco, misto de vegetal e réptil, mulher e demônio, objeto da atração e da repulsa, do fasto e do nefasto. Do ato, no presente, de contemplá-la nascem imagens que a acolhem e a conhecem - índices tão fortes do desejo que, deslocado, faz da palavra o material com que ela é presa substitutivamente pelo corpo do sujeito.

A subjetividade que a apreende cria imagens que, se poderiam substituir o contato direto¹⁷, gravam a visão do irrealizável: a mulher que extasia o sujeito é lésbica. Assim, a transgressão a supostas leis da natureza sexual encanta aquele que faz dela seu ícone de culto ao profano e ao marginal. E se a contemplação tem algo de **sacro**, pressupõe também a imobilidade da admiração, em que a subjetividade não chega a mais que apenas aproximar-se de seu objeto, com os olhos, a voz e a imaginação. Nesse sentido, há algo na imagem dessa mulher que funciona, mais amplamente, como emblema da escolha dos objetos e das significações do desejo e como realização de uma teoria poética.

A poética conjuga forte visualidade das imagens e estrutura musical, aqui entendida

¹⁷ Cf.: BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, pp. 65 a 87; e BOSI, A. “Imagem, discurso”. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977, pp. 13 a 36.

como retorno de um mote - mais do que como acumulação de sonoridades por assim dizer “melódicas”¹⁸. As imagens vão se somando e ampliando em misturas insólitas e enigmáticas e a cadência sonora, embora limitada à métrica rigorosa dos decassílabos, promove expressivas discontinuidades, com as seqüências irregulares de heróicos e sáficos movidas por acentos secundários bastante modulados, *enjambements* e anástrofes. Música e pintura, encantação e enigma - anseios da palavra lírica simbolista.

O tema, certamente vindo da leitura de Baudelaire, não é tratado na mesma direção da do poeta francês, que chegou mesmo a cogitar dar o nome de *As lésbicas* a seu livro¹⁹. Como afirmou Walter Benjamin, a lésbica é uma imagem-guia de *Les fleurs du mal*, nascida de determinações precisas: na Paris dos anos 50, a mulher não-burguesa, inserida no mercado como força de trabalho, foi subtraída de certos traços femininos convencionais, subjugados pela tutela econômica da ordem assexuada do capital. Na leitura de Benjamin, para Baudelaire a mulher virilizada torna-se imagem combativa da modernidade, avessa ao ideal feminino burguês²⁰, e a ela se articula a idealização das lésbicas do mundo antigo que instigam o sentimento da impotência masculina e recusam o papel de servidoras de homens. Dolf Oehler, ao investigar o *topos*, retomou a interpretação de Benjamin, enfatizando o aspecto agressivo da imagem moderna já que Baudelaire teria desejado “elevar a heroínas de sua poesia justamente as representantes daquela forma de amor que representava o maior dos escândalos para os homens da época”²¹.

Assim, a imagem da lésbica, “*chercheuses d’infini*”, “*pauvres soeurs*”, “*démons*”, “*monstres*” e “*martyres*”, como o poeta as invocou em “*Femmes damnées*”, embora não seja

¹⁸ A musicalidade dos simbolistas é fenômeno complexo e pode ser entendida pelo menos em três sentidos diferentes: como propriedade sugestiva das palavras, evocadoras de sentimentos, como as notas musicais, mas sem significado especial, como pensava Baudelaire; como associações de combinações especiais de palavras que soam como música, como praticava Verlaine; como retorno de tema e variações, com a imagem verbal substituindo a forma musical, como concebia e realizava Mallarmé. Cf.: BALAKIAN, A. *O Simbolismo*, cit., p. 55.

¹⁹ Cf., entre outros: TROYAT, Henri. *Baudelaire*. Trad.: Renata Cordeiro. São Paulo: Scritta, 1995, p. 116.

²⁰ A origem do tema seria saint-simoniana, como se pode ver nos panfletos da época, especialmente *Minha lei do porvir*, de Claire Demar, em que a militante reivindica o direito de ter seus filhos cuidados pela “mãe social”, nos “braços da ama a ser empregada pelo Estado”, libertando-se, assim, da “lei do sangue, da lei da exploração da humanidade”. *Apud*: BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*, cit., p. 89.

²¹ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*, cit., p. 88; e OEHLER, D. “A mulher, Lesbos, o burguês e o amor”. *In: Quadros parisienses*, cit., p. 247.

novidade criada por Baudelaire, em *Les fleurs du mal* encarna de forma totalmente original um ideal heróico cuja grandeza em muito se aproxima da rebelião, da recusa, da rejeição fálica, da exclusão e do fascínio, na violência da estratégia alegórica. Como revela Dolf Oehler, a imprensa conservadora da época chamava lésbicas às mulheres em luta nas barricadas²².

Desse ângulo, a “Lésbia” de Cruz e Sousa parece não ser mais que insossa imitação e contrabando de motivos que nasciam de determinações históricas especificamente francesas e que, mal compreendidos também pelos decadistas franceses, haviam sido glosados inúmeras vezes na direção romântica da perversidade e satanismo da mulher inalcançável e por isso fascinante, associada a filtros venenosos e mortais, a doenças e abismos²³. A migração, assim, marcaria apenas o refinamento do leitor Cruz e Sousa.

Mas a imitação da imitação soa estranha no cenário moralmente provinciano do Brasil. Comparada à lírica amorosa bem-comportada²⁴ e mesmo às mulheres fatais dos “decadentistas” brasileiros, “Lésbia” é uma excrescência cujas significações não se esgotam na pecha do mero contrabando, ousando ir muito além do que estava permitido pelo implícito código de decore da poesia brasileira em estilo sublime, pela moralidade cristã, que limita sexualidade a casamento e reprodução, e pela ideologia que atribuía excessos de sensualidade à raça africana. O canto à sexualidade “de exceção”, e justamente a que exclui o homem da fruição dos “aromas fatais”, ganha sentido novo não apenas na deformação fecunda das fontes mas também por fazer falar configurações particulares a este poeta que colhe no mundo das letras as formas em que se depositam conteúdos particulares a sua história e a seu tempo.

O título grava na entrada do poema o seu centro: a mulher que repele o desejo

²² Cf.: “*Images de femmes. Rôle de femmes*”. In: *Le spleen contre l’oubli. Juin 1848*. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen. Trad. (do alemão): Guy Petitdemange e Sabine Cornille. Paris: Payot & Rivages, 1996, pp. 111 a 119.

²³ Cf.: PRAZ, M. *La carne, la muerte y el diablo*, cit., especialmente Cap. V.

²⁴ A sexualidade mais explícita entrava nos quadros da lírica brasileira pela porta dos fundos, nas sátiras pornográficas, muito em voga nas conversas entre amigos nas rodas boêmias, ou com personagens do “baixo” social, em chave cômica (como não lembrar de “É ela!”, de Álvares de Azevedo?). Nos poemas elevados, a sexualidade vinha atenuada segundo regras de decore e do “bom gosto”, como se pode ler em “Após o noivado”, da produção inicial de Cruz e Sousa, em que o sujeito lírico apela à Musa para que não penetre na cena da alcova nupcial (de “Cambiantes”, in: *op. cit.*, pp. 223 e 224), ou na santificação do sexo pelo casamento (em “Hóstias”, de “Outros sonetos”, in: *op. cit.*, p. 261).

masculino e que talvez por isso fascine em seu horror. Como se vê, essa forma de tratamento é mais baudelairiana que a dos nossos jovens baudelairianos que sempre associavam a ode erótica ao triunfo fático, ao domínio do corpo da mulher fatal, metaforizando a posse física como devoração. Aqui se entoa a apóstrofe à mulher que **não se pode ter** e cujo gozo imaginado se articulava, na surpreendente modernidade da rima “gozo”/“tuberculoso”, à doença e à morte.

Construído sobre a base do desfile de imagens, o soneto entoa a ode à mulher que, reverso do refúgio, é refúgio de um desejo irrealizável. Aquele que a contempla representa-a como ideal de beleza selvagem, nascida do chão, nas metáforas vegetais do “cróton”, “tinhorão”, “planta”, que parecem aludir à estética decadentista de Huysmans e à exaltação do artifício contra a natureza e a realidade vulgar da vida burguesa²⁵. Mais que isso, porém, as imagens de plantas exóticas e nativas fazem brotar no texto a mulher-demoníaca, que vem do baixo topográfico. Em vez do cânon da “mulher-flor”, ou da “mulher-anjo”, nesses tempos brasileiros de culto aos bons sentimentos, temos a mulher-erva de que nascem flores andróginas e fálicas, rubras, brancas e amarelas.

O corpo grotesco, por nele fundirem-se mulher e vegetal, nas metáforas dos dois primeiros versos, é conotado como infrator da ordem, seja pela acumulação de propriedades ambivalentes, pertencentes a dois reinos:

“Cróton *selvagem*, tinhorão *lascivo*”,

seja porque, na reunião das imagens em “planta”, o caráter da beleza que vem do chão associa-se ao que morre e ao que mata, no momento mesmo da devoração:

“planta mortal, carnívora, *sangrenta*”.

Em “planta sangrenta”, também se acentua o transgressivo. A contemplação da lésbica desencadeia a produção de uma figura que liga exterior (a “planta”, o “cróton”, o “tinhorão”) e interior (o “sangue”), compondo o símbolo de um corpo aberto que, dadas as insinuações, fálica na alusão às flores do tinhorão e feminina na explosão do sangue, surge

²⁵ Lembre-se que em *A rebours*, Des Esseintes abomina toda beleza natural e, em dado momento, admite apenas aquelas que, sendo naturais, são de tal maneira exóticas que parecem artifício e monstruosidade da natureza. Referimo-nos ao Capítulo VIII do romance, em que Des Esseintes fica fascinado pelas flores extravagantes e se encanta justamente pelos exemplares de aráceas, de que o “tinhorão” mencionado em “Lésbia” é um exemplar.

quase como andrógino.

Nos versos 3 e 4, a insinuação do corpo aberto, da fenda sangrenta, se explicita **perigosamente**, numa imagem que margeia o obsceno, suavizada, porém, pelo refinado processo de composição. A cadência explosiva de ritmos e o *enjambement*, que desaloja o passo heróico do decassílabo, os sons onomatopéicos e a pletora visual de tal maneira “hipnotizam” que disfarçam por assim dizer a saturação de símbolos orgíacos e seminais:

“da tua carne báquica rebenta
a vermelha explosão de um sangue vivo”.

No corpo transgressivo, que “rebenta” e viola os limites entre o externo e o interno, insinua-se a eclosão da flor da feminilidade, na ambigüidade produzida pela contaminação das metáforas dos dois primeiros versos. A ferida corporal do feminino, aqui sugerida, acentua a ousadia dessa lírica que, mostrando um corpo “báquico” aberto, revela não o líquido seminal, mas a expulsão do infecundo²⁶. Se é verdade que a insinuação está formalizada no poema, fala-se aqui de tabus, o do fluxo menstrual e o da vulva sangrenta, conotadas como destrutivas e destruidoras da vida.

A imagem que finaliza o primeiro quarteto viola códigos do decoro. Excessivamente transgressiva, a ela se soma, na enumeração implícita que abre o segundo quarteto, uma “normalização” em que se realiza brusco movimento grotesco do baixo (relacionado às metáforas vegetais) ao alto topográfico (o “lábio” da mulher). A ambivalência, porém, não é eliminada: a fenda aberta do corpo, na metonímia do “lábio” e na risada, sugere a boca, mas não esconde a alusão à vagina. E mesmo suavizada, a imagem permanece transgressiva: o lábio revela um corpo aberto que ultrapassa os limites entre interno e externo. O lábio estertora, num movimento do interior para o exterior (“convulsivo”), e destrói, num movimento de apreensão do que está fora (“mordente”).

A metonímia dos lábios que mordem e estertoram conota morte e parece trazer também a projeção dos fantasmas da psique de quem contempla aquela que não o receberá para o gozo: o desejo fica atado ao terror da cópula. E os emblemas do desejo que vêm projetar-se nesse lábio são as alegorias do Amor que, irônico, ri, e da Morte cuja frialdade

²⁶ Como se sabe, Baco, o Dionísio Zagreu da mitologia grega, está associado à fertilização e aos ritos agrários e, nessa direção, é o deus do mundo vegetal, da semente, e da fertilização, do sêmen.

carreia consigo o espasmo da agonia. A lésbica, assim, parece condensar memórias primárias, pulsões primitivas fundadas na ambivalência sexo/morte que se mascaram na velha face da alegoria. Por certo há aqui restos da história de uma vida, cuja recomposição não é possível; mas há também vestígios de uma história coletiva que a linguagem poética cifra e traz à superfície do corpo social.

Do ponto de vista mais geral da construção dos quartetos, o primeiro apreende o **todo**, na acumulação de metáforas grotescas; o segundo, o **fragmento**, com a metonímia do “lábio”. Na interpretação desse processo de construção talvez pudéssemos articulá-lo ao tema latente do poema: a forma literária que simboliza pulsões primárias desordena, de alguma maneira, certa noção de “unidade”, sobretudo quando dentro da fôrma clássica do soneto.

O primeiro e o segundo tercetos repetirão o procedimento: condensação metafórica e deslocamento metonímico, ambos grotescos. Parece que se visa a fixar algo que nessa imagem de mulher não se deixa apreender a não ser na linguagem alusiva. Num movimento similar ao do desejo que provoca o eu mas a ele se recusa, o objeto verbal “Lésbia”, nas imagens que oscilam do todo metafórico ao fragmento, indicia que a apreensão do objeto exige não apenas o símbolo mas as diferentes perspectivas do olhar. Na fôrma tradicional o procedimento é moderno e, como se sabe, só será radicalmente desenvolvido nas experimentações cubistas.

No primeiro terceto, a lésbica é metaforizada como “serpente” e o ritmo dos versos parece mimetizar-lhe os movimentos. O réptil ctônico é símbolo demoníaco que, na tradição judaico-cristã, promete o conhecimento e traz a queda. Já conhecemos a tradição moderna e anticristã da retomada grotesca dessa imagem que, por via de Baudelaire sobretudo, vincula-se à exaltação do sentimento do “*gouffre*”, abismo que atrai e mata, e à rejeição das fórmulas que, edulcorando o amor, afastam do erotismo todos os traços do “mal”. No “flamejante” das atrações da lésbica de Cruz, “cruel e demoníaca serpente”, há algo que faz entrever abismos infernais e, associado ao corpo sangrento, reinstala a ambigüidade: o corpo aberto atrai para a queda e a perda dos limites. Ser atraído para o sexo implica penetrar espaços demoníacos em que o eu se dissolveria no gozo, morte simbólica.

O último terceto faz o olhar mover-se para os seios, proeminências do corpo feminino e pólos da atração masculina. Mas os gozos que a subjetividade atribui a esse corpo não experimentado têm o travo do veneno (na sinestesia dos “aromas” dos seios “ácidos, amargos”). Os aromas fluem do corpo da mulher, mas sua origem é o mal, na contaminação sinistra com o signo “capros”. “Aromas” e “letargos” e “ópios de um luar tuberculoso”, odores e convulsões demoníacos, atam o baixo e o alto topográficos. Dos seios da mulher pode-se aspirar vida e morte e reatar terra e céu malsãos.

Assim, nessa inusitada ode demoníaca em que louvor e maldição não se distinguem, signos e símbolos que emanam de “lésbia” dão corpo verbal à imaginação do contemplador. Esta tirânica imaginação escolhe como seu motivo a mulher que, ao mesmo tempo, é objeto de seu desejo ambivalente e sujeito da recusa ao eu que, extasiado, faz dela uma espécie de ícone do culto demoníaco, de pintura poética em movimentos sensuais. Na contramão do “ideal feminino” da lírica brasileira, o que se vê aqui é um símbolo que alegoriza o desejo irrealizável e cifra-o como aspiração grotesca de dissolução.

“Tantalizado” - imagem recorrente na poética de Cruz -, esse eu, deslumbrado e imantado pela contemplação da mulher pletórica, que atrai sua visão e seu luxurioso olfato²⁷, cria um poema fortemente pictórico. Mas a lésbica não se dá a não ser na terrível distância que separa o gozo da palavra e do olhar. Eros demoníaco, a mulher é tentação e negativa, convite amoroso e impossibilidade de realizá-lo. E, numa ampliação admirável das imagens, unidos chão e céu, projeta-se como emblema do corpo canibal de todo o cosmos: plantas belas e selvagens, serpentes que matam, luas doentios e malsãos compõem o espetáculo do mundo em que o sujeito, atraído, deseja/teme dissolver-se.

Neste poema com traços claramente baudelairianos e decadentistas, imitados e deformados, o mais importante parece ser a criação original, fundada não apenas na temática mas nos procedimentos de forte **deformação figurativa** e, para usar, não sem cuidado, os termos com que Walter Benjamin refere-se à poética de Baudelaire, na violência da **intenção alegórica**. Colagem de imagens, metáforas e metonímias grotescas, que exigem diferentes ângulos do olhar visionário do contemplador, a lésbica surge no poema para falar

²⁷ Apenas como curiosidade, em “Asco e dor”, de *Evocações*, o narrador vincula sua forte atração pelos cheiros ao “luxurioso órgão nasal”, herança de sua raça (*in: op. cit.*, p. 539).

do objeto de um desejo sedutoramente ameaçador, pois, excluindo o eu, afasta também a possibilidade de realização erótica e de fusão do eu no outro para aquele que a contempla. Restam o prazer do *voyeur* e o gozo da palavra poética.

Na interpretação, poderíamos caminhar com o auxílio da psicanálise: na imagem transgressiva da lésbica se ocultaria, condensada, outra mais perigosa imagem da fêmea proibida que, negada ao sujeito, retorna como imagem medonha e mortal. Ou, no salto sociológico, no motivo da lésbica, objeto do horror e da atração, o eu repellido dá expressão à ambivalência do desejo naqueles tempos moralistas e racistas. De todo modo, na contemplação da lésbica se parodia demoniacamente a comunhão proibida dos corpos, e a imaginação visionária promove na poesia o espetáculo verbal em que o desejo da transação carnal aponta um corpo infrator, alimento mortal que dissolveria o eu e o faria perder seus contornos. A aspiração da totalidade - presente na lírica simbolista - encontra no desejo o mote em que se revela anseio e fracasso.

E, o que mais nos interessa, em “Lésbia” estamos muito à frente do que ousava a lírica brasileira do tempo e, por certo, suas significações se ampliam se olharmos para a história de Cruz e para a história de seu tempo, quando não se pensarmos do ponto de vista das tradições literárias: o transgressivo em chave séria tornará a aparecer em grau similar apenas no Modernismo²⁸.

3. Rejeição e fantasia: a forma da posse

O desejo, que nunca se sacia, se é movido por objetos inacessíveis lança o sujeito à crise do isolamento e a fantasias eróticas sublimadoras e substitutivamente violadoras. Em “Carnal e místico”, também de *Broquéis*, o império da noite é a ocasião para as “intensas quimeras do Desejo...”, na contemplação visionária de um sonâmbulo cortejo de Virgens impalpáveis...

²⁸ Embora com significações muito diversas, a lírica erótico-grotesca no modernismo se articula à cifra alegorizante da leitura da história, como se pode ver em “Madrigal lúgubre”, de *Sentimento do mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, ou do dilaceramento psíquico-social, em Mário de Andrade. Nos poemas em que a sexualidade é tema, as publicações ficam restritas ou são posteriores à morte de seu autor. Muito recentemente, na década de 60 e 70, com os chamados “poetas marginais”, a sexualidade torna-se uma das pedras-de-toque de uma lírica que quer *épater* os hábitos bem comportados dos leitores.

Mas o desejo quer também o objeto **concreto** que dê lugar à celebração da carne, e o corpo anseia pela transformação da quimera em concretude. A poesia, então, como espelho mágico do mundo, em vez de mimetizar servilmente o real, torna a palavra o talismã que propiciaria a experiência. Em “Encarnação”, a obsessiva repetição de palavras-chave dá o comando, como se os signos pudessem impor a realidade desejada. Ironicamente, porém, a formulação já é marca da falta e a mântica, ícone da angústia:

*“Carnais, sejam carnis tantos desejos,
carnais, sejam carnis tantos anseios,
(...)”*

*Sonhos, que vão, por trêmulos adejos,
à noite, ao luar, intumescer os seios
láteos (...)*

(...)

*Sonhos, palpitações, desejos e ânsias,
formem, com claridades e fragrâncias,
a encarnação das lívidas Amadas!” (grifos meus).*

A subjetividade que deseja, amparada por símbolos convencionais da tradição do decadentismo, dá representação, porém, a fantasias bem mais perigosas. É o caso de “Lubricidade”:

*“Quisera ser a serpe venenosa
que dá-te medo e dá-te pesadelos
para envolver-me, ó Flor maravilhosa,
nos flavos turbilhões dos teus cabelos.*

*Quisera ser a serpe veludosa
para, enroscada em múltiplos novelos,
saltar-te aos seios de fluidez cheirosa
e babujá-los e depois mordê-los...*

*Talvez que o sangue impuro e flamejante
do teu lânguido corpo de bacante,
da langue ondulação de águas do Reno*

estranhamente se purificasse...

*Pois que um veneno de áspide vorace
deve ser morto com igual veneno...”²⁹*

²⁹ Andrade Muricy inclui em “Outros sonetos”, de “O livro derradeiro”, o soneto “Aspiração” (publicado em *Novidades*, em 3 de abril de 1891), primeira lição de “Lubricidade”, de *Broquéis*. O título contribui para confirmar a interpretação que se seguirá a respeito de “Lubricidade” e os versos da lição indicam o trabalho fino de elaboração das imagens definitivas e a musicalidade buscada de “Lubricidade”: “Quisera ser a serpe astuciosa/ que te dá medo e faz-te pesadelos/ para esconder-me, ó flor luxuriosa,/ na floresta ideal dos teus cabelos.// Quisera ser a serpe venenosa/ para enroscar-me em múltiplos novelos,/ para

A novidade aqui, em meio ao soneto tradicional, construído com o paralelismo dos quartetos e todo o andamento das estrofes movendo-se para a explícita e prosaica chave de ouro (em “Pois...”), está, mais que na sinuosidade rítmica, na relativa ousadia das imagens de um eu que se deseja “serpe” e da menção à mordida nos seios, no eco dos versos de “*Le poison*”. A intertextualidade é mais interessante pelo fato de que este foi o primeiro poema de *Les fleurs du mal* traduzido no Brasil, marcando desde aí a atenuação operada sobre o que se julgava excessivamente transgressivo³⁰.

Em “Lubricidade” a mordida é ponto culminante da fantasia erótica quase cruamente apresentada: babujar e morder os seios cheirosos da mulher, depois do movimento sinuoso por seus cabelos - imagem que migrou de “*La chevelure*”, de Baudelaire, não sem que o poeta negro tenha “traduzido” os negros cabelos da Vênus negra do poeta francês pelos “flavos turbilhões” do seu anseio.

Mas se trata mesmo de fantasia irrealizável, ritmicamente pontuada pela repetição do “Quisera ser” que não apenas ata primeiro e segundo quartetos, como também duplica a irreabilidade do contato, fantasiando-o no elo entre medo (“serpe venenosa”) e fascínio (“serpe veludosa”) imaginários que o eu deseja provocar na mulher por quem é atraído. Na fabulação metafórica e sonoramente encantatória do desejo do eu de “ser serpe”, a ambivalência, que chega a insinuações perigosas, também se articula aos sugestivos movimentos sinuosos do ritmo e à acumulação aliterativa de efeitos conotativos: o **ser serpe** se deseja **venenoso** e **veludoso**, alia líquido mortal à suavidade do ataque.

O encontro carnal promete, porém, grotesca felicidade. No devaneio orgiaco, o

saltar-te aos seios cor-de-rosa./ E babujá-los e depois mordê-los.// Talvez que o sangue impuro e rutilante/ do teu divino corpo de bacante./ sangue febril como um licor do Reno// completamente se purificasse/ pois que um veneno orgânico e vorace/ para ser morto é bom outro veneno” (in: *op. cit.*, p. 258).

³⁰ Especificamente a estrofe que nos interessa: “*Tout cela ne vaut pas le terrible prodige/ De ta salive qui mord./ Qui plonge dans l’oubli mon âme sans remord./ Et, charriant le vertige./ La roule défaillante aux rives de ma mort!*” (em tradução literal: Tudo isso não vale o terrível prodígio/ De tua saliva que morde./ Que mergulha no esquecimento minha alma sem remorso./ E, carreando a vertigem./ Gira-a desfalecida até as margens de minha morte!). A primeira tradução, de 1871, do poeta Luís Delfino, bastante desajeitada, o que a torna quase ininteligível, atenua a ousadia erótica: “*Não vale nada a baba de tua boca./ Que tem prodígio enorme/ Aí sem pena uma alma se sufoca:/ Aí no olvido esmaia, e inerme toca:/ E a morte acha-a na lama, em que ela dorme ...*” (apud: AMARAL, G. C do. *Aclimatando Baudelaire*, cit., p. 36, grifo meu). Teófilo Dias, que traduz o mesmo poema em 1882, recua, segundo Antonio Candido, “até derreter o sentido do original numa significação timorata e inexpressiva”: “*Nada ao teu beijo iguala a pressão indizível/ Que morde*” (“Os primeiros baudelairianos”, in: *op. cit.*, pp. 32 e 33).

momento do ápice corresponderia a uma espécie de corrida cega para a dupla destruição: a da mulher-demoníaca que move o desejo sem limites do eu e o faz querer-se grotesco para enunciar sua vontade abjeta de posse; e a do eu, que se dissolveria ao infundir o veneno e também recebê-lo. Mas tudo é promessa irrealizável, marcada no impossível conotado em “Quisera ser”.

Talvez por isso seja tão pouco convincente e tão ruim poeticamente o final do soneto. A fantasia fálica e agressiva, encoberta pelo passo moralizante dos tercetos, perde-se na hipótese e um “talvez” vem amainar, e destruir, a força da imagem de um homem-serpente inseminando no corpo da mulher-serpente o líquido que elide contornos e funde o eu ao outro. Em vez de a ousadia permanecer, a associação entre amor e morte oculta a imagem do orgasmo como morte simbólica e a recobre pela necessidade moral de pôr fim à vida dessa mulher que, tentadora bacante, fascinaria e envenenaria quem cedesse a suas tentações. É provável, penso, que o fato de a mulher desejada não ser mais do que promessa irrealizável, fantasia solitária, provoque no poema a “reconciliação” com a moral e a perda da qualidade estética. Em vez de fazer do mote da impossibilidade o tema da poesia, essa subjetividade torna a fantasia violadora e ousada algo moralmente justificável.

A “bacante” de “Lubricidade” combina-se com outras mulheres de *Broquéis*, inacessíveis objetos do desejo. Em quase toda a obra, o eu sonha com o corpo branco, lívido, os seios láteos, as “brumais brancuras dos braços” (do soneto “Braços”³¹). Quer a exótica e européia “tulipa real”, metáfora da mulher branca que provoca a ânsia de orgia e de poder:

“Teu coração lembra a orgia dos triclinios...
E os reis dormem bizarros e sangüíneos
na seda branca e pulcra dos teus braços” (último quarteto de “Tulipa real”).

A fantasia erótica indica que o sujeito sabe estarem associados gozo e poder³². Nas

³¹ Interessante poema, sua construção é movida pelo signo “braços” que, objeto-*fetich*e, atrai demoniacamente, como “serpes”, e “tetaniza”, matando de forma degradada e atando amor/morte. A atração de que fala o tema é produzida na forma pela encantação aliterativa e a melodia verbal.

³² Nas páginas da prosa o *topos* surge com conotações mais agressivas, em “Artista sacro”, de *Missal*. Profanando o rito de celebração da Semana Santa, a subjetividade acompanha projetivamente os olhares das belas beatas que, transgressivos, fabulam desejos do corpo masculino do sacerdote *branco* e desejos de poder: “deslumbrados pelo êxito *daquelas maneiras evangélicas*, não deixam jamais de seguir o airoso sacerdote, as linhas harmoniosas da sua figura, o seu másculo vigor de deus viril e vitorioso, como segue, no circo, os movimentos ágeis, dúteis, e a plástica, firme e forte, dos corpos cinzelados de acrobatas célebres e atraentes...Realmente, na sua carne, que os incensos perfumam, circula o sangue em labareda de

páginas sofríveis do poeta provinciano isso já aparecia, mas na ótica bem-comportada de quem atribuía ao outro a voz a que aderira internamente. A ingenuidade de amar a branca e ser por ela rejeitado e “incompreendido” ficava plenamente justificada em “Eterno sonho” que parodia o mote de “Amor e medo”, de Casimiro de Abreu, num contexto bastante diverso. O poema se abre com a epígrafe “*Quelle est donc cette femme?/ Je ne comprendrai pas*”, que altera os versos, à época muito conhecidos, de Félix Arvers³³:

“Talvez alguém estes meus versos lendo
 não entenda que amor neles palpita,
 nem que saudade trágica, infinita
 por dentro dele sempre está vivendo.

Talvez que ela não fique percebendo
 a paixão que me enleva e que me agita,
 como de uma alma dolorosa, aflita
 que um sentimento vai desfalecendo.

E talvez que ela, ao ler-me, com piedade,
 diga, a sorrir, num pouco de amizade,
 boa, gentil e carinhosa e franca:

- Ah! bem conheço o teu afeto triste...
 E se em minha alma o mesmo não existe,
 é que tens essa cor e é que eu sou branca!”(grifos meus)³⁴.

Os poemas de *Broquéis*, bem distantes desse, ganham em força poética também porque transformam o desejo humilde do negro pela branca em páginas de violência imagética e temática. Mesmo pagando tributo à tradição decadentista, inclusive no que ela tem de convenção que foi se tornando artificial e previsível, em Cruz a poesia da sexualidade doentia encontra um campo de significações peculiares que, sendo suas, iluminam nosso quadro moral, cultural e ideológico.

Em alguns sonetos, a fantasia é tão forte que não hesita em profanar convenções morais bastante rígidas no Brasil das moças religiosas. Em “Primeira comunhão”, o eu que contempla as jovens que recebem seu primeiro alimento consagrado - sua primeira

instintos sexuais e a sua cabeça primaveril, que a Arte da Religião abençoou em Roma, tem o encanto, a fascinação diabólica, satânica, da venenosa cabeça da Serpe bíblica” (in: *op. cit.*, p. 433).

³³ A intertextualidade e a citação incorreta são reveladoras. Arvers (1806-1850) consagrou-se pelo soneto “*Le mal est sans espoir*” em que o sujeito lírico cria versos para a mulher amada de quem não consegue aproximar-se fisicamente; ao ler os versos, porém, a mulher não se reconhece como inspiradora (Cf. o último verso do soneto de Arvers: “*Quelle est donc cette femme? Et ne comprendra pas*”).

³⁴ “Outros sonetos”, in: *op. cit.*, p. 251, cuja primeira publicação ocorreu na edição de 61 de Andrade Muricy.

comunhão **corporal** com o divino -, não hesita em, no fecho de ouro da forma bem comportada do soneto, descer o olhar para interditas regiões do corpo feminino, num excesso sonoro e simbólico que, mesmo recobrando o transgressivo, certamente se opõe às leis da decência e às proibições:

“Quando seios pubentes estremeçam,
silfos de sonhos de volúpia cresçam,
ondulantes, em formas alvadias...”³⁵

4. O corpo da mulher e o corpo do sagrado

Quando a negra é objeto da ode, surge revestida de um caráter mítico. Em “Afra”, único poema de *Broquéis* em que aparece a mulher negra, ela é encarnação simbólica de uma outra sensualidade e também representação da primitividade, unida que está com o continente africano. No canto a essa mulher-continente se refaz parodicamente a história da queda, na epopéia visionária em miniatura que aqui se insinua. Em vez da ordem sagrada de tradição judaico-cristã, a subjetividade, diante da mulher, vê ressurgir outra ordem sagrada em que não há queda, mas conquista, construída com imagens irônicas de ícones cristãos (com os “pomos” da árvore do bem e do mal apresentados como “verdes”). No riso aos interditos, o mito pagão, a paixão “purpúrea” (povoada de “silfos” e “gnomos”), triunfa sobre os verdes frutos. O gozo limita com a morte e, terrível afronta, sexualidade e moralidade, gozo e fertilidade se dissociam:

“Ressurges dos mistérios da luxúria,
Afra, tentada pelos verdes pomos,
entre os silfos magnéticos e os gnomos
maravilhosos da paixão purpúrea.

Carne explosiva em pólvoras e fúria
de desejos pagãos, por entre assomos
da virgindade - casquinantes momos
rindo da carne já votada à incúria.

³⁵ À época da publicação de *Broquéis*, Artur Azevedo, sob o pseudônimo Cósimo, após comentar a louvável “correção de forma”, certamente referindo-se ao gosto pelo soneto, às rimas raras e à metrificação tradicional, lamenta a falta de sentido dos versos, o que ilustra com a citação de “Primeira comunhão”. *Apud*: MAGALHÃES Jr., R. *op. cit.*, p. 95. Em *Missal*, Cruz já antecipava esse tipo de crítica, provavelmente em função dos comentários ao “grupo dos novos” pela imprensa e nos cafés: “Na tua terra, os cretinos gritam, vociferam. Não sabem o que tu escreves. Não entendem aquilo... Palavras, palavras, dizem” (de “Sugestão”, *in*: *op. cit.*, p. 453).

Votada cedo ao lânguido abandono,
 aos mórbidos delíquios como ao sono,
 do gozo haurindo os venenosos sucos.

Sonho-te a deusa das lascivas pompas,
 a proclamar, impávida, por trompas,
 amores mais estéreis que os eunucos!”

Se o erotismo pode ser compreendido como nostalgia de uma continuidade perdida³⁶, nesse poema, bastante tosco nas marcas ostensivas da mescla de estilo que paga o preço da ousadia ao “ruim esquisito” que dela emana³⁷, a presença da mulher promove fantasias de desejos, e a fabulação alucinada evoca a nostalgia de um tempo em que sagrado não se confunde com cristão. No corpo negro ressurgue a fantasia de um paraíso em que, bem distante da asepsia cristã, os impulsos eróticos da matéria triunfam sobre as pantomimas da moral, os “assomos da virgindade”.

A negra move também a fantasia da promessa de felicidade fundada na possibilidade do encontro de corpos em fusão e do poder que seria reintegrado a essa “deusa” sonhada. Em vez de *voyeur*, a subjetividade aqui é profeta que deseja e anuncia, pela força de sua imaginação, a nova ordem almejada: entrega ao gozo e ao poder. Na mulher o eu desenha os movimentos de sua interioridade e, graças à força imaginativa, dilata a memória que recupera/apreende o que não há: amor sem culpa, amor que vence a Queda, amor sem normas, amor sem filhos - maldição aos sacramentos católicos.

Na prosa, repete-se algo bastante similar em “Núbia”, de *Missal*. A noiva negra Gavita, da natureza da nuvem e equiparada à terra africana, na metáfora do título, é exaltada pela beleza corpórea, sensual, que mobiliza fantasias sexuais e artísticas cujo resultado, bastante ruim do ponto de vista estético, dada a mistura indiscriminada de clichês românticos e naturalistas, não deixa de revelar aspectos significativos do que para Cruz representa a concretização erótica. O poder da sensualidade, cruamente descrito como sexualidade, trará à experiência, segundo a fantasia do eu, a possibilidade de criar “páginas imortais”³⁸.

³⁶ Cf.: BATAILLE, G. *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1957, p. 22.

³⁷ A articulação de “pólvoras e fúria” para adjetivar “desejos”, ou o signo “eunucos” para rimar com “sucos”, bem como o termo “impávida”, mostram a tentativa ainda canhestra de exogamia lingüística.

³⁸ Cf.: “(...) Senti-la como um desejo que domina e arrasta, querê-la no afeto, para fecundá-lo e flori-lo,

Já em “Tenebrosa”, de *Evocações*, publicado pela primeira vez em *Novidades*, em 24 de janeiro de 1891, a fantasia da posse da “planta bárbara, ardente e venenosa da Núbia” apresenta similaridade com as imagens de “Lésbia”, mas avança na figuração bem mais ousada do momento do sexo. A atração erótica pela negra rompe a impossibilidade da festa dos corpos e a lei do decoro da poesia:

“(...) Quisera amar-te assim!

Assim amar-te e assim querer-te - nua, lúbrica, nevrótica, como a magnética serpente de cem cabelos da luxúria (...), os nervos e músculos contraídos e os formosos seios de cetinoso tecido elevados como dois pequenos cômoros negros, cheios de narcotismos letais, impudonorosamente nus - nus como todo o corpo! (...) E que a tua vulva veludosa, afinal vermelha, acesa e fuzilante como forja em brasa, santuário sombrio das transfigurações (...)”³⁹.

Sintomaticamente, porém, quando a mulher **tangível** volta à lírica de Cruz após 1893 (ano do casamento com Gavita), praticamente desaparecem os traços decadentistas do “erotismo da carne”. Talvez a fantasia erótica tenha cedido lugar à realização da experiência. Em vez da imitação das “serpentes de cabelos” ou da tentativa de dar expressão original às tensões do excluído na esfera da realização sexual, muito presentes em *Broquéis*, o canto à amada dá-se sob o signo do sacramento da “família” (“*Domus aurea*”, “Ausência misteriosa”) ou da confissão dos amores sexuais são (“Piedosa”, “Bondade”).

Nos melhores poemas inspirados por Gavita, posteriormente ao casamento, a companheira se torna imagem poética dos infortúnios do despossuído e, como ele, vítima sacrificial. Em vez de erotismo dos corpos ou dos corações, trata-se agora do erotismo sagrado, do canto ritualístico do *pharmakós* que, inocente, nem por isso é menos vitimado, como se vê em “Ressurreição”.

Mas é na prosa que o caráter sagrado do erotismo com a mulher mais se revela. Em “Balada de loucos”, de *Evocações*⁴⁰, o eu narra sua caminhada noturna junto à mulher amada enlouquecida e sente a vertigem do “sacrílego erotismo de cadáveres” que dela

como uma semente d’ouro germinando em terreno fértil, é querer possuí-la para a Arte (...). (...) e todo esse feminino ser precioso brota agora em exuberâncias de afeto, em pompa germinal de extremos lascivos, floresce em rosas juvenis e polínicas de puberdade, abertas sexualmente nos seios pundonorosos e pulcros...”. In: *op. cit.*, pp. 422 e 424.

³⁹ In: *op. cit.*, p. 548.

⁴⁰ In: *op. cit.*, pp. 595 a 599.

emana e o delicia e aterra. Do jogo especular que surge na contemplação do olhar da louca, reaparece um tempo perdido, em que “velhas e espectrais feiticeiras” entoam hinos negros. E no centro da violência da dupla loucura - a do sonho do poeta e a das alucinações de Gavia - o eu sente a intensidade da dor como ato sacrificial. Sacrificado: aquele que se tornou sagrado pela violência com que transgrediu proibições. A ordem **sagrada** é também **sacrílega**. Aquele que ousou violar normas aparece representado como um corpo sacrificial, seja ele o poeta ou a louca, os “dois exilados personagens do Nada”.

Em “Balada de loucos”, Cruz parece perceber que a loucura nasce do recalque de uma cultura ancestral e de frustrados desejos de triunfo que, então, retornam na forma de sinistras fantasias. Talvez, como surge em “Ressurreição”, de *Faróis*:

“(…)

As festas turvas e funambulescas
da exótica Fantasia,
por plagas cabalísticas, dantescas,
de estranha selvageria.

Onde carrascos de tremendo aspecto
como atros monstros circulam
e as meigas almas de sonhar inquieto
barbaramente estrangulam”.

5. A fabulação do corpo interdito: morte, erotismo e vingança

Em Cruz e Sousa, como estamos vendo, a fantasia erótica, desejo de posse e de poder, dialoga com tradições literárias e com configurações sociais. Pode recolocar o lugar do excluído, no sujeito lírico que deseja o inacessível, e reafirmar o olhar transgressivo, que viola interditos morais. Pode, também, formalizar a vingança sobre proibições morais e sociais e, na legitimidade da imaginação lírica, fabular o triunfo da arte:

A ironia dos vermes

- | | | | |
|---|--|---|---|
| 1 | “Eu imagino que és uma princesa morta na flor da castidade branca... Que teu cortejo sepulcral arranca por tanta pompa espasmos de surpresa. | 3 | Que da Corte os luzidos Dignitários com seus aspectos marciais, bizarros, seguem-te após nos fagulhantes carros e a excelsa cauda dos cortejos vários. |
| 2 | Que tu vais por um coche conduzida, por esquadrões flamívomos guardada, como carnal e virgem madrugada, bela das belas, sem mais sol, sem vida. | 4 | Que a tropa toda forma nos caminhos por onde irás passar indiferente; que há no semblante vão de toda a gente curiosidades que pareceminhos. |

- 5 Que os potentes canhões roucos atroam
o espaço claro de uma tarde suave,
e que tu vais, Lírio dos lírios e ave
do Amor, por entre os sons que te coroam.
- 6 Que nas flores, nas sedas, nos veludos,
e nos cristais do fêretro radiante,
nos damascos do Oriente, na faiscante
onda de tudo há longos prantos mudos.
- 7 Que do silêncio azul da imensidade,
do perdão infinito dos Espaços
tudo te dá os beijos e os abraços
do seu adeus à tua Majestade.
- 8 Que de todas as coisas como Verbo
de saudades sem termo e de amargura,
sai um adeus à tua formosura,
num desolado sentimento acerbo.
- 9 Que o teu corpo de luz, teu corpo amado,
envolto em finas e cheirosas vestes,
sob o carinho das Mansões celestes
ficará pela Morte encarcerado.
- 10 Que o teu séquito é tal, tal a coorte,
tal o sol dos brasões por toda a parte,
que em vez da horrenda Morte suplantar-te
crê-se que és tu que suplantaste a Morte.
- 11 Mas dos faustos mortais a régia trompa,
os grandes ouropéis, a real Quermesse,
ah! tudo, tudo proclamar parece
que hás de afinal apodrecer com pompa.
- 12 Como que foram feitos de luxúria
e gozo ideal teus funerais luxuosos
para que os vermes, pouco escrupulosos,
não te devorem com plebéia fúria.
- 13 Para que eles ao menos vendo as belas
magnificências do teu corpo exausto
mordam-te com cuidado e cautelas
para o teu corpo apodrecer com fausto.
- 14 Para que possa apodrecer nas frias
geleiras sepulcrais d'esquecimentos,
nos mais augustos apodrecimentos,
entre constelações e pedrarias.
- 15 Mas ah! quanta ironia atroz, funérea,
imaginária e cândida Princesa:
és igual a uma simples camponesa
nos apodrecimentos da Matéria!" (de *Faróis*).

Nos *topoi* e imagens de que se vale Cruz, não é difícil reconhecer que o tema migra das tradições românticas e de Baudelaire, sem a força corrosiva das imagens do poeta francês. Nos ecos bem distantes de “*La charogne*”, não se ouvem os torneios da linguagem que ata linguagem elevada e tema abjeto nem o sinistro convite do sujeito lírico à mulher amada para que, lembrando-se da carniça há pouco vista, não se esqueça de seu destino nem de que só a arte pode vencer a morte⁴¹.

Em “A ironia dos vermes”, em linguagem rebuscada, o motivo da carniça migra apenas parcialmente e cumpre funções expressivas muito diversas. Lançado com discrição a partir da 11ª quadra, está subordinado à fabulação do cortejo da amada morta (“Eu imagino que...”) que ordena a primeira parte do poema sob a rígida hipotaxe e cria o ritmo inicial das dez primeiras estrofes (nas anáforas em “Que...”). Nas quadras 11 a 14, a fantasia do cortejo

⁴¹ Cf. os versos finais de “*La charogne*”: “*Alors, ô ma beauté! dites à la vermine/ Qui vous mangera de baisers,/ Que j’ai gardé la forme et l’essence divine/ De mes amours décomposés*” (Em tradução literal: Então, ó minha bela! diga ao verme/ Que a comerá de beijos/ Que eu preservei a forma e a essência divina/ De meus amores decompostos).

mortuário é suspensa e o eu especula e avalia as razões da pompa, na última quadra, finaliza em tom enunciativo e aforismático.

Estariamos aqui apenas com mais uma glosa do *topos* da morte se o tema da amada morta não estivesse articulado ao desejo erótico duplamente proibitivo. Na projeção imaginária do sujeito, a mulher, a “bela das belas”, “Lírio dos lírios”, “ave do Amor”, é virgem e princesa, “morta na flor da castidade branca”. A fantasia inicial (quadras 1 a 10), assim, duplica os termos da impossibilidade amorosa, e o cortejo fúnebre só a confirma. Todos os espaços, sociais e cósmicos, reverenciam, com luxo e pompa, a superioridade da morta e parecem querer impor aos vermes (quadras 11 a 14) a mercadoria especial que têm diante de si. Mas se cortejo fúnebre, luxo e luxúria se combinam (estrofe 12), o sujeito lírico sabe que, para os vermes, fiéis seguidores da vida, nada disso conta. A “real Quermesse”, feita de luxo e ouropéis, não impedirá que a violência da morte se sobreponha a toda aparência. A “régia pompa” será inútil diante da “plebéia fúria” da devoração dos vermes e a “imaginária e cândida Princesa”, vencida pela força luxuosa da “Matéria”, não difere da “simples camponesa”. Termos inequívocos em seus componentes de classe para tratar do desejo amoroso deslocado...

Dessa perspectiva, “A ironia dos vermes” parece constituir-se como imagem de uma vingança da arte sobre o tempo e sobre a diferença social. A mulher intocável, fabulada como princesa virgem, será abjetamente destruída pelo luxo transgressivo da morte. Em resposta à violência das diferenças entre o eu e o objeto que por ele próprio é imaginado como inacessível a seu desejo, formula-se a certeza do triunfo da putrefação, violência que se abate sobre tudo e ameaça qualquer ordem e toda distinção. Só sobrevive a arte, recinto sagrado da sabedoria blasfema que dá representação ao proibido.

E na fantasia lírica, o abismo entre o eu e o outro, que seria transposto na comunhão dos corpos, torna-se figuração da morte e dos vermes que violam o corpo morto da amada. Num tempo em que a morte é cada vez mais afastada da vida social, aproximar-se dela em fantasias eróticas permite expressar o que reaviva velhos tabus e lhes confere originais significações.

Os vermes devorarão as carnes e a superioridade social. E a arte desfruta o gozo da

fantasia de atacar os vermes da moral, da ciência e das verdades sacralizadas pelo ponto de vista dos dominantes.

6. Dissolução profana da História

Afim à sensibilidade moderna no que ela tem de mais radical, a obra de Cruz e Sousa está na contramão das verdades sacralizadas de final de século. Uma delas é a concepção da história como progresso inexorável que de maneira violenta lança o homem para o futuro e o abandona, solitário, no presente, preso às injunções de sua suposta “natureza”. Em nome do novo e da mudança, a ciência positiva torna-se impermeável às vicissitudes do tempo presente - desde, é claro, que essas vicissitudes não ameacem sua hegemonia - e se erige como a nova promessa do paraíso, a nova religião.

Contra essas configurações ideológicas, Cruz e Sousa representa a história do homem como dissolução erótico-demoníaca:

Múmia

“Múmia de sangue e lama e terra e treva,
podridão feita deusa de granito,
que surges dos mistérios do Infinito
amamentada na lascívia de Eva.

Tua boca voraz se farta e ceva
na carne e espalhas o terror maldito,
o grito humano, o doloroso grito
que um vento estranho para os limbos leva.

Báratros, criptas, dédalos atrozes
escancaram-se aos tétricos, ferozes
uivos tremendos com luxúria e cio...

Ris a punhais de frígidos sarcasmos
e deve dar congélidos espasmos
o teu beijo de pedra horrendo e frio!...” (de *Broquéis*)

Na acumulação de imagens ctônicas e mítico-demoníacas, o poema fixa a história como desastre. Desde a Queda, emblema da fundação da história humana da perspectiva do judaísmo e do cristianismo, e amamentada pela lascívia de Eva, a “múmia” se apresenta como a implacável devoradora que, espalhando o horror, leva a dor humana para “os

limbos”⁴². Grotescamente reduzidas à corporeidade e à dor, as almas são “gritos humanos”, sem qualquer perspectiva de salvação. Diante delas, a sinistra múmia - “deusa de granito” e história petrificada - move-se infernalmente e, à sua presença, os gritos humanos logo se tornam sons desarticulados e grotescos que só fazem escancarar labirintos e abismos carregados de sensualidade e desejo.

A história que se emblematiza na violência dessas imagens não tem justificativa, finalidade ou perdão. A presença da múmia, cujo centro é a boca grotesca que eroticamente se alimenta da dor e contamina os espaços ctônicos com sua luxúria sobre-humana, que ironicamente devora e ri, constitui alegoria paródica da palavra divina. Em vez da linguagem que salva, a boca que destrói e desde tempos ancestrais jamais se farta de destruição.

Na ironia trágica do mundo humano, cujo último sopro de linguagem articulada é o “doloroso grito” rapidamente transformado em “uivos”, a angústia do conhecimento se dá no momento em que, perdido todo o poder de ação, a humanidade depara com o espetáculo de uma terra infernal, no sorvedouro ctônico de “báratros, criptas, dédalos”. Essa terra se abre “com luxúria e cio” ao comando das vozes que, já não-humanas, são levadas por um vento sinistro. Comandando a cena, a “múmia”, satisfeita, ri, e seu riso traz as punhaladas do sarcasmo.

Em vez de promessa de paraíso ou de inferno, a verdade visionária infernal é a de que toda a vida caminha para a comunhão sacrílega e grotescamente lasciva no corpo da terra. Na voz da subjetividade que fantasia as contrações geladas provocadas pelo medonho beijo da múmia, a religião cristã se quebra. O fundamento da vida é a dissolução das almas e dos corpos nas grotas da terra; o mundo, à deriva, não acaba nunca de morrer. No reencontro deste *topos* que a tradição romântica levou à radicalidade⁴³, Cruz põe no centro a pompa da “deusa” que petrifica terra e treva, sangue e lama - e assim destrói os símbolos benfajezos onde se depositou o sopro de Deus. O líquido vital que circula desde o início dos tempos é a força da morte.

⁴² Na teologia católica posterior ao século XIII, nos limbos ficam as almas que, sem culpa pessoal, carregam apenas o pecado original.

⁴³ Cf.: PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*, cit., principalmente pp. 70 e seguintes.

A subjetividade que enuncia com toda a força visionária de sua linguagem o quadro trágico da falta de sentido do mundo objetivo, abre-se, no último terceto, para a angústia: nos versos “deve dar congélidos espasmos/ o teu beijo de pedra horrendo e frio!...”, o eu, ao formular a hipótese, parece saber que seu próprio grito será ceifado também. Como resposta à consciência positiva da história, o poema presentifica o que permanece na sombra; como resposta ao espetáculo absurdo do mundo, ironia e angústia.

Com retalhos de filosofia, nas leituras de Haeckel e Schopenhauer, e de religião, nas práticas católicas a que se acostumara desde menino, Cruz e Sousa constrói seus mitos poéticos particulares e responde a seu tempo, que quer esconder a ubiquidade da caveira sob o signo do progresso material, ou que encerra o futuro no paraíso cristão, eternidade em que tudo será para sempre o que é. Rivalizando com a palavra da ciência e da religião cristã, parodiando-as, o poeta visionário descortina o véu e, em metáforas sinistras, fala a linguagem contra-ideológica. Dialogando com e contra essas concepções que, aliás, ele professara nos tempos ingênuos de Desterro⁴⁴, Cruz concebe o tempo como a visagem do retorno permanente da mobilidade destruidora da morte e como triunfo da vida em queda. Não há senão a permanência do mesmo movimento de degradação e queda, sob as diversas máscaras do tempo laico.

Imagine-se a estranheza, ou a ilegibilidade disso, ao tempo de Cruz quando, principalmente no Rio - boca de cena do novo Brasil -, a ideologia com suas picaretas forjara um imaginário inequívoco: a promessa do futuro coincidia com a modernização das instituições e da cidade, em pleno andamento. O presente imediato tornava-se a porta de entrada do futuro e o brilho projetado do espaço público punha em sombras os problemas urbanos e preparava terreno para expulsar do simulacro de metrópole tudo que não coubesse, casebres e pardieiros, ruelas e freges, negros e mendigos. E no imaginário que se construía, o barulho das demolições, o fluxo migratório, os freges e cortiços, o *dândý* e o caipira, todos os tipos diversos que desfilavam pelas ruas, tornando o espaço urbano miragem também do inferno, davam a ele o *glamour* do absolutamente novo em cenário nacional e assim fixava a imagem encantadora da cidade moderna e suas contradições.

⁴⁴ Cf.: “Dilema” e “À revolta”, de “Cambiantes”; “Avante”, “A imprensa”, “Versos”, “Entre luz e sombra”, de “Dispersas”, todos em “O livro derradeiro”, incluídos na edição de 61 da *Obra completa*, organizada por Andrade Muricy.

Ainda que estivéssemos bem longe na realidade do que imitávamos na aparência, havia aqui muito a esconder. Também na periferia do mundo da dominação burguesa plenamente estabelecida, a maquiagem bela e avançada acobertava mesmo à força a realidade escondida dos “olhos dos pobres” e de todas as configurações que apontassem a história como destruição e horror. Não estávamos na Paris dos macadames, das perseguições políticas e dos massacres de tantos, a que Baudelaire deu representação trágico-irônica⁴⁵. Mas no projeto de simulacro da Paris de Haussmann, também não cabia a representação séria da negatividade de um mundo em agonia. Cabia, no máximo, a comédia e a paródia farsesca: não por acaso 80 e 90 são os anos da glória da Revista, gênero dramático que se queria similar à opereta parisiense e cujo verdadeiro protagonista era a cidade do Rio e suas pretensões modernizantes⁴⁶.

7. Dissolução na noite

No erotismo irônico-demoníaco de “Múmia”, a subjetividade cifra como negatividade as concepções da história como progresso: opondo-se a todo trabalho humano, a violência da morte convoca tudo que é vivo e descontínuo a se fundir no corpo da terra. Mas, no conjunto da obra, isso não elide o anseio apocalítico da comunhão do eu no espaço etéreo. Com os pés no chão, a subjetividade visionária fabula seu desejo de infinito, envolto nas sombras da noite, em “Monja negra”, de *Faróis*⁴⁷:

⁴⁵ Cf.: BERMAN, Marshall. “Baudelaire: O modernismo nas ruas”. In: *Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade*. Trad.: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, especialmente pp. 150 a 165.

⁴⁶ Sobre as Revistas do ano. cf.: SUSSEKIND, Flora. *As Revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio: Nova Fronteira/Fundação Casa Rui Barbosa, 1986; sobre a modernização do Rio, cf.: SEVCENKO, N. “A inserção compulsória do Brasil na *Belle époque*”, in: *Literatura como missão*, cit., pp. 51 a 68; e NEEDELL, J. D. “Rio de Janeiro: capital do século XIX brasileiro”, In: *op. cit.*, pp. 19 a 73.

⁴⁷ Na edição de 1995 da *Obra completa*, Alexei Bueno anota ter havido erro tipográfico na omissão da palavra “todo” no primeiro verso, pois o forte hiato esse/espaco seria contrário à métrica do poeta.

- 1 “É teu esse espaço, é teu todo o Infinito,
transcendente Visão das lágrimas nascida,
bendito o teu sentir, para sempre bendito
todo o teu divagar na Esfera indefinida!
- 2 Através de teu luto as estrelas meditam
maravilhosamente e vaporosamente;
como olhos celestiais dos Arcanjos nos fitam
lá do fundo negror do teu luto plangente.
- 3 Almas sem rumo já, corações sem destino
vão em busca de ti, por vastidões incertas...
E no teu sonho astral, mago e luciferino,
encontram para o amor grandes portas abertas.
- 4 Cândida Flor que aroma e tudo purifica,
trazes sempre contigo as sutis virgindades
e uma caudal preciosa, interminável, rica,
das raras sugestões e curiosidades.
- 5 As belezas do mito, as grinaldas de louro,
os priscos ouropéis, os símbolos já vagos,
tudo forma o painel de um velho fundo de ouro
de onde surges enfim como as visões dos lagos.
- 6 Certa graça cristã, certo excelso abandono
de Deusa que emigrou de regiões de outrora,
certo aéreo sentir de esquecimento e outono,
trazem-te as emoções de quem medita e chora.
- 7 És o imenso crisol, és o crisol profundo
onde se cristalizam todas as belezas,
és o néctar da Fé, de que eu melhor me inundo,
ó néctar divinal das místicas purezas.
- 8 Ó Monja soluçante! Ó Monja soluçante,
ó Monja do Perdão, da paz e da clemência,
leva para bem longe este Desejo errante,
desta febre letal toda secreta essência.
- 9 Nos teus golfos de Além, nos lagos taciturnos,
nos pélagos sem fim, vorazes e medonhos,
abafa para sempre os soluços noturnos,
e as dilacerações dos formidáveis Sonhos!
- 10 Não sei que Anjo fatal, que Satã fugitivo,
que gênios infernais, magnéticos, sombrios,
deram-te as amplidões e o sentimento vivo
do mistério com todos os seus calafrios...
- 11 A lua vem te dar mais trágica amargura,
e mais desolação e mais melancolia,
e as estrelas, do céu na Eucaristia pura,
têm a mágoa velada da Virgem Maria.
- 12 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?!
- 13 Almas dos que não têm o Refúgio supremo
de altas contemplações, dos mais altos mistérios,
vinde sentir da Noite o Isolamento extremo,
os fluidos imortais, angelicais, etéreos.
- 14 Vinde ver como são mais castos e mais belos,
mais puros que os do dia os noturnos vapores:
por toda a parte no ar levantam-se castelos
e nos parques do céu há quermesses de amores.
- 15 Volúpias, seduções, encantos feiticeiros
andam a embalsamar teu seio tenebroso
e as águias da Ilusão, de vôos altaneiros,
crivam de asas triunfais o horizonte onduloso.
- 16 Cavaleiros do Ideal, de erguida lança em riste,
sonham, a percorrer teus velhos Paços cavos...
E esse nobre esplendor de majestade triste
recebe outros lauréis mais bizarros e bravos.
- 17 Convulsivas paixões, convulsivas nevroses,
recordações senis nos teus aspectos vagam,
mil alucinações, mortas apoteoses
e mil filtros sutis que mornamente embriagam.
- 18 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?
- 19 Quem auréolas te deu assim miraculosas
e todo o estranho assombro e todo o estranho
[medo
quem pôs na tua treva ondulações nervosas,
e mudez e silêncio e sombras e segredo?
- 20 Mas ah! quanto consolo andar errando,
[errando,
perdido no teu Bem, perdido nos teus braços,
nos noivados da Morte andar além sonhando,
na unção sacramental dos teus negros espaços!
- 21 Que glorioso troféu andar assim perdido
na larga vastidão do mudo firmamento,
na noite virginal ocultamente unguido,
nas transfigurações do humano sentimento!
- 22 Faz descer sobre mim os brancos véus da
[calma,
Sinfonia da Dor, ó Sinfonia muda,
voz de todo o meu Sonho, ó noiva da
[minh’alma,
fantasma inspirador das Religiões de Buda.
- 23 Ó negra Monja triste, ó grande Soberana,
tentadora Visão que me seduzes tanto,
abençoa meu ser no teu doce Nirvana,
no teu Sepulcro ideal de desolado encanto!

- 24 Hóstia negra e feral da comunhão dos mortos.
noite criadora. mãe dos gnomos, dos vampiros,
passageira senil dos encantados portos.
ó cego sem bordão da torre dos suspiros...
- 25 Abençoa meu ser, unge-o dos óleos castos.
enche-o de turbilhões de sonâmbulas aves,
para eu me difundir nos teus Sacrários vastos
para me consolar com os teus Silêncios graves”.

Nas vinte e cinco quadras em alexandrinos - metro pouquíssimo utilizado por Cruz e Sousa⁴⁸ -, o sujeito lírico entoia a ode à noite, mãe profana e benéfica, numa espécie de *miserere nobis* profanador. Na descontinuidade construtiva⁴⁹, em que apóstrofe e enunciação, apelo e dúvida, desconhecimento e desejo do impossível se mesclam, domina a súplica apaixonada pela dissolução no espaço etéreo. A noite, “monja negra”, monja anticristã, é também projeção mirífica da dor do sujeito que a ela apela reiteradamente para que o retire do espetáculo dramático do mundo.

Na formulação do desejo desesperado de aniquilação, esse hino é anseio erótico-religioso. No mundo órfão de deuses, sem ninguém no altar, a heresia se acirra; na cela do mundo, a religião herética é alucinação panteísta. A “noite escura” se torna o colo em que a subjetividade quer se tornar parte do corpo do nada.

A grande noite negra, iluminada pela lua e pelas estrelas⁵⁰, é “Visão” nascida da subjetividade que, ao nomeá-la assim, aponta a consciência da dúvida: o apelo a ela rebate

⁴⁸ Dado o apego de Cruz ao soneto, sua preferência é o decassílabo, embora empregue deslocamentos rítmicos que o afastam da cadência tradicional. Se tomarmos *Broquéis*, *Faróis* e *Últimos sonetos*, não levando em conta, portanto, os dispersos em jornais posteriormente reunidos na obra completa ou editados em publicações esparsas, há apenas dois sonetos em versos alexandrinos (“Alucinação” e “Alma fatigada”, ambos de *Últimos sonetos*), e somente dois poemas longos, “Monja negra” e “Meu filho”, ambos de *Faróis*, são trabalhados nessa métrica. Muito eventualmente Cruz trabalha com a redondilha maior (“Recolta de estrelas”, “Canção do bêbado”, “Pressago”, “Litania dos pobres”, “Inez”, “Tristeza do infinito”), o octossilábico (“Inexorável” e “Canção negra”), ou as alternâncias decassílabo/redondilha (“Vesperal”, “Tédio”, “Ressurreição”), decassílabo/hexassílabo (“Recorda!”, “Esquecimento”, “Os monges”, “Ébrios e cegos”) ou redondilha maior/trissílabo (“Lírio astral”).

⁴⁹ Numa descrição apenas aproximativa do movimento do poema fica evidenciada a descontinuidade relativa: quadra 1 - a apóstrofe à noite sagrada; 2 - o espaço em torno; 3 - a visão dos peregrinos da noite; 4 a 7 - a noite e a produção de metáforas; 8 e 9 - o apelo; 10 e 11 - a noite como espaço sagrado; 12 - a dúvida; 13 e 14 - o apelo aos companheiros desvalidos; 15 a 17 - o diálogo com a noite e a revelação de seus encantos e dos peregrinos que a percorrem; 18 e 19 - o desconhecimento do eu; 20 e 21 - o desejo do impossível, a dissolução; 22 a 25 - a súplica apaixonada pela dissolução erótica.

⁵⁰ Em outros poemas a metáfora da monja aparece associada ao luar: em “Monja”, de *Broquéis*, a lua, a “grande Monja da cela constelada”, surge aos olhos do eu como a mulher que, fria e trêmula, o chama para a litania profana.

como a fala solitária de um sujeito que se defronta com a própria imagem, transfigurada nessa alteridade benigna. Na encenação do diálogo, a voz é apenas a do sujeito que, desesperado, verte seu canto.

Assim, a realidade da noite é a realidade da linguagem poética, que produz metáforas e nomeia o anseio do sujeito. “Monja” que acolhe, “Visão”, espaço em “luto”, “cândida Flor”, “imenso” e “profundo crisol”. Gerada pela dor, a visão da noite, “das lágrimas nascida”, propicia a fabulação do reino desejado. A noite infinita e animizada que dá alma ao mundo é o credo daquele que, afrontando os dogmas cristãos, quer ver o céu povoado pela grande deusa pagã, para alívio de suas angústias.

A “Visão” que divaga e sente (quadra 1) move o meditar das estrelas, guardiãs de um mundo com outros deuses, como enuncia o símile de “Arcanjos” (quadra 2), e a busca daqueles que, “sem rumo” e “sem destino”, encontram acolhida amorosa (quadra 3). Na imagem da mãe pagã os desvalidos encontram seu lugar.

Não há ingenuidade, porém, nessa consciência que fabula o desejo e o projeta no espaço em trevas. A grande mãe, que reúne em si aromas e riquezas, belezas e vitórias, tal como se formula nas quadras 4 a 7, é a forma poética do mito pessoal. “Crisol” profundo e imenso, a Monja também se revela “como as visões dos lagos” (quadra 5). No símile, sugere-se que a noite, tal como a Iara das concepções primitivas, atrai e mata. E, principalmente, ao se insinuar que a visão é encantada, a razão aguilhoa: sem entregar-se plenamente ao mágico, o sujeito, sabedor da impossibilidade de realizar a ânsia pelo abismo do infinito, formula ironia e angústia.

No poema que é credo mas também súplica, adia-se a formulação do desejo. Somente nas quadras 8 e 9 o sujeito pede à divindade que tudo perdoa, à doadora de paz e clemência, a sua própria aniquilação, na aniquilação de seus desejos e dores:

*“leva para bem longe este Desejo errante,
desta febre letal toda secreta essência.*

(...)

*abafa para sempre os soluços noturnos,
e as dilacerações dos formidáveis Sonhos!”.*

Na formulação da súplica, os “soluços noturnos” amalgamam sujeito e a “Monja soluçante”, capaz de acolhê-lo. A divindade tem a mesma face do crente; o criador se espelha na criatura sagrada que criou. E, na seqüência, a grande Noite será apresentada no quadro de um cenário fantástico, animada pelo transgressivo, seja na imagem do “Anjo fatal”, do “Satã fugitivo” ou dos “gênios infernais” que a teriam criado (quadra 10). Na imagem do ctônico, do decaído, figura-se aqui o espaço da afronta como o único credo que pode acolher a rebeldia e transformá-la em reconquista do reino perdido. Se o Cristianismo retirou do impuro o caráter de sagrado que detinha em religiões primitivas e tornou o transgressivo símbolo da decadência, em Cruz a contaminação com Satã - anjo da rebeldia - faz da noite o espaço reabilitado, sacro, mágico e poético. E o céu - antípoda dos espaços infernais, tal como os concebe o cristianismo - é o reino onde se celebra a comunhão profanadora da “Eucaristia pura” do céu sacrílego onde as estrelas se aproximam da Virgem Maria pela mágoa (quadra 11).

O reino cristão é subvertido pelo mito pagão dos desconsolados e dos órfãos de Deus. Tempo de primitividades a que o sujeito desejaria ascender. Mas, novamente, o canto é encanto e a dúvida se reimpõe. Dirigindo-se à noite como “Monja negra”, “cândida Flor”, “crisol”, “Monja da solidão”, “Noite original”, o sujeito, cindido entre fé e falta, encanto e dúvida, chega mesmo a perder seu poder visionário e se sabe afastado dos reinos sagrados e ancestrais:

“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*?” (quadra 12).

Nas estrofes que se seguem (13 e 14), o eu se dirige a companheiros que, peregrinos como ele, não ascenderam aos espaços do mistério, e visionariamente lhes descreve a noite, “Refúgio” de “Isolamento extremo”, espaço propício à fantasia e ideal do consolo e da ânsia da festa erótica (“quermesses de amores”).

A noite surge como mulher-nutriz e fêmea tentadora: no seu seio, o sujeito sente a volúpia, a sedução, o encanto (quadra 15). Mas, ao mesmo tempo que a sacraliza, também duvida de sua realidade, confiando apenas na realidade da imaginação e da poesia:

“e as águias *da Ilusão*, de vôos altaneiros,
crivam de asas triunfais o horizonte onduloso”.

Diante da realidade objetiva, a subjetividade que constrói mitos já não tem confiança cega na força mágica da palavra. Talvez por isso, a profusão das atitudes do sujeito lírico - apóstrofe ao sacro, descrição, súplica, apóstrofe aos companheiros, dúvida - seja a marca mais reveladora do poema. Nos cem versos, a alternância de fé e dúvida parece mimetizar os movimentos paradoxais e agônicos da subjetividade que deseja o mito e sabe-o “Ilusão” (quadra 15); fala a “Noite”, a “Monja”, e a povoa com o visionarismo e os espectros de seus próprios desejos, buscando confiar na permanência e na eternidade nos espaços aéreos do céu ideal (quadras 16 a 18).

A noite simbólica, porém, é o lugar desconhecido, de origens desconhecidas - sagrado porque interdito ao conhecimento mesmo que visionário:

“quem assim te criou, selvagem Sonhadora,
da carícia de céus e do negror d’infernos?

Quem auréolas te deu assim miraculosas
e todo o estranho assombro e todo o estranho medo,
quem pôs na tua treva ondulações nervosas,
e mudez e silêncio e sombras e segredo?” (quadras 18 e 19).

A noite mágica, matriz de uma vida em que o *ad plus ire* significa ascender aos espaços celestes - contrapartida da devoração pelos espaços ctônicos -, é também o sinal do abismo sem fim do desconhecimento desse que, desejando a religação com o mito, depara com a consciência insuperável do mistério.

Mesmo assim, porém, o eu persiste no desejo. Em “ah!” lança o devaneio indefinido, num futuro também indefinido, aberto apenas como **projeto** de processo, e que, reiterada e paradoxalmente, enuncia-se como caminho sem rumo e sem angústia:

“Mas ah! quanto consolo *andar errando* (...)
nos noivados da Morte andar além sonhando (...)
Que glorioso troféu *andar assim perdido* (...)”.

A morte permite a continuidade do sonho; o nefasto é arremetido para a transcendência beatífico-profana. A aniquilação no nada nirvânico transgride símbolos cristãos (“hóstia”, “óleos”, “Sacrários”): “negra e feral”, a hóstia é dada pela deusa pagã; o batismo ocorre no seio da nutriz de um mundo pagão habitado por “gnomos e vampiros”.

Ao final da viagem da noite, haverá o encontro não de almas, mas de corpos fantásticos, presidido pela grande peregrina que, postada no alto da torre, entrevê a epifania demoníaca. Essa noite andrógina e grotesca, mulher e mãe, flor e passageira senil, anjo demoníaco, é também, na belíssima imagem, “cego sem bordão da torre dos suspiros”.

A monja encarcerada no céu projeta os paradoxos daquele que, na cela do mundo, cria sua mitopoética particular crivada pela consciência: anseio e ironia, ironia e angústia. Ao final do poema, triunfa a imagem do rebelado para quem o anseio da dissolução na morte/na noite é profissão da fé profana, espaço da produção do poema e realização da ânsia de poesia e de eternidade:

“Abençoa meu ser, unge-o dos óleos castos,
enche-o de turbilhões de sonâmbulas aves,
para eu me difundir nos teus Sacrários vastos,
para me consolar com os teus Silêncios graves”.

Na sacralização desse herói trágico-irônico, o batismo da morte e a comunhão sagrada no reino da noite pagã tornam o eu “luciferino” como a Monja negra. Na retina do visionário, dá-se à luz a superação dos interditos. Como Satã, o sujeito lírico, decaído no chão, exige os céus a que tem direito pela rebeldia.

Capítulo V

Divina comédia e ironia moderna

*“Oisive jeunesse
A tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.*

*Ah! que le temps vienne
Où les coeurs s'éprennent!”^{*}
Rimbaud*

1. A forma apaziguada de um conflito insolúvel

Últimos sonetos, apesar de esteticamente bastante irregular, concentra o sentido da obra de Cruz e Sousa e lhe assegura o lugar significativo e original que ocupa em nossa lírica. Considerada por alguns críticos o ponto máximo da carreira de Cruz¹, e onde também se evidenciaria sua mística cristã², *Últimos sonetos* apresenta elementos que permitem compreender alguns dos principais eixos imagéticos e temáticos de toda a sua produção, tais como vêm sendo tratados aqui. Isso implica problematizar o que se consagrou como “misticismo cristão” do autor, definindo certa esfera de influência da produção cruziana, articulada a grupos cristãos³.

^{*} RIMBAUD, Arthur. “*Chanson de la plus haute tour*”. In: *Oeuvres*. Org.: Paterné Berrichon. Paris: Mercure de France, 1937, pp. 144 a 146. Em tradução literal: Ociosa juventude/ A tudo subjugada,/ Por delicadeza/ Perdi minha vida// Ah! que venha o tempo/ Em que os corações se apaixonem!

¹ Cf.: MOISÉS, Massaud, “Três estudos sobre Cruz e Sousa”; OLIVEIRA, Franklin, “Cruz e Sousa”; LISBOA, Henriqueta, “Cruz e Sousa”. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa* (Coleção “Fortuna Crítica”). Rio: Civilização Brasileira/INL, 1979, respectivamente pp. 255 a 268; 248 a 254; 224 a 236.

² Cf.: BASTIDE, R., “O lugar de Cruz e Sousa no movimento simbolista”, quarto dos “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”; SILVEIRA, Tasso da, “Cruz e Sousa e a crítica”; VICTOR, Nestor. “Cruz e Sousa”; OITICICA, José, “O poeta negro”; LISBOA, Henriqueta, “Cruz e Sousa”; MORAES, Carlos Dante de, “Simbolismo: variações sobre um poeta negro”; GÓES, F., “Cruz e Sousa ou O carrasco de si mesmo”; BARBOSA, Walter M. “Aspectos metafísicos no simbolismo de Cruz e Sousa”. In: COUTINHO, A., *op. cit.*

³ Este é o caso de vários críticos de sua obra, como Tasso da Silveira e Jackson de Figueiredo, e da admiração dos “poetas espiritualistas”, fundamentalmente católicos, do grupo de *Festa*, desde a sua primeira fase, em 1927, e também na segunda, entre os quais se pode citar Cecília Meireles.

No centro da obra, o poeta-*pharmakós*, excluído do mundo demoníaco, busca a jornada ascensional e a epifania no encontro com o sublime e o divino. O *topos*, único na poesia brasileira ao menos até o século XX, poderia ser pouco adequado, quando não mera reprodução da ideologia: a representação da **positividade** na cifra simbólica indicaria, talvez, a aderência aos padrões iluministas que prometiam o paraíso aqui mesmo. Essa aderência, porém, é fortemente negada por um movimento que, indicando a ânsia do absoluto, imobiliza-se num instante tenso, de dúvidas e incertezas.

Desde a estrutura mais aparente desses últimos poemas instala-se a tensão no modo pelo qual a forma clássica do soneto é trabalhada e, em muitos deles, Cruz conquista sua realização mais acabada⁴. Por um lado, abandona técnicas ostensivamente virtuosísticas na tradição do cânon simbolista bem como sua convenção temática mais exterior; por outro, incorporadas as conquistas rítmicas e métricas bem como certa maneira muito pessoal do verso, Cruz constrói em vários desses poemas o que poderíamos ler como diagrama de dupla significação: a forma escolhida implica a contenção expressiva; e a construção buscada de um objeto verbal **fechado em si mesmo** apresenta-se como o revés do mundo desordenado a que dá figuração, mesmo se os símbolos aludem ao sonho alucinado de um mundo apocalíptico.

Do ponto de vista do significado das relações que se estabelecem na recorrência de imagens, fundando a mitopoética particular de seu autor, isto é, do ponto de vista de sua *diánoia*⁵, em *Últimos sonetos* são fundamentais os temas metalingüísticos em cujo centro está o motivo do poeta e seu lugar na jornada do mundo. Embora estejam presentes desde os versos da província, nesta última obra ganham sentido definitivo, mesmo porque a aproximação da morte, sentida por Cruz e Sousa, move a ânsia febril da produção⁶. Não por acaso, ao falar de *Últimos sonetos*, Henriqueta Lisboa refere-se a ele como “a

⁴ Isso não significa que em vários sonetos não se tornem nítidas as marcas de poesia menor, com clichês e tautologias. Cf.: “Piedade”, “Glória!”, “A perfeição”, “Voz fugitiva”, “Imortal atitude”, “Deus do mal”, “A harpa”, “Coração confiante”, “Crê”, “Feliz”, “O soneto”, “Fogos fátuos”, “Bondade”, “Acima de tudo”, “O coração” e, inclusive, o último poema escrito por Cruz e Sousa, “Sorriso interior”.

⁵ Cf.: FRYE, N., *op. cit.*, p. 60: “(...) nos ensaios e na lírica, o interesse primário está na *diánoia*, a idéia ou pensamento poético (algo muito diferente, por certo, das outras classes de pensamento) que o leitor obtém do escritor”.

⁶ Nestor Victor relata que Gavita lhe contara ouvir, nos dois meses que antecederam a morte de Cruz, os soluços do poeta, inclinado sobre o papel, em “agonias de Horto”. Cf.: VICTOR, N. “Cruz e Sousa”, *In*: COUTINHO, A., *op. cit.*, p. 140.

verdadeira *via crucis* do poeta”⁷.

A *diánoia* é fundamentalmente trágica: trata-se da voz de um indivíduo isolado sobre o qual pesa a exclusão. Sua fala solitária grava ao mesmo tempo a figuração visionária do trajeto do poeta-assinalado e a resposta ao estigma daquele a quem o mundo histórico e social não reconhecia. Dessa perspectiva, alguns dos melhores poemas de *Últimos sonetos* parecem selar um ponto máximo de formalização desse dilema histórico, na representação de um ponto agônico da crise trágica, que poderíamos chamar de “morte ritual”.

No tratamento construtivo desse *topos* não é incomum que os sonetos dramatizem⁸ simbólica e alegoricamente a condição do poeta excluído, num momento do trajeto que, próximo do seu final, não acena com a reconciliação paradisíaca. É o caso de “Exortação”:

“Corpo crivado de sangrentas chagas,
que atravessas o mundo soluçando,
que as carnes vais ferindo e vais rasgando
do fundo d’Ilusões velhas e vagas;

Grande isolado das terrestres plagas,
que vives as Esferas contemplando,
braços erguidos, olhos no ar, olhando
a etérea chama das Conquistas magas;

Se é de silêncio e sombra passageira,
de cinza, desengano e de poeira
este mundo feroz que te condena;

Embora ansiosamente, amargamente
revela tudo o que tu’alma sente,
para ela então poder ficar serena!”⁹.

2. A jornada vã

As imagens de “Exortação” metaforizam dois personagens antagônicos, o “grande isolado” e “o mundo feroz”, anunciando um rito de passagem em que o mártir poderá atingir a serenidade da alma. O eu se dirige ao peregrino chagado, num momento patético de sua

⁷ “Cruz e Sousa”. In: COUTINHO, A., *op. cit.*, p. 224.

⁸ Tomo a palavra “dramatização” em sentido bastante amplo: por um lado, há no soneto um componente dramático na atitude da apostrofação lírica (cf.: KAYSER, W., *Análise e interpretação da obra literária*, cit.); por outro, o desdobramento da subjetividade no “tu” a quem exorta, bem como a própria atitude da exortação, indiciam um componente de tensão dramática, de resolução do conflito daquele que busca no outro seu companheiro especular, com que a análise procurará trabalhar.

⁹ Utilizo a edição de 95 da *Obra completa*, pela correção da maiúscula em “Conquistas” (cf.: *op. e ed. cit.*, p. 211).

jornada, para estimulá-lo a prosseguir a tarefa.

O estímulo toma a forma não apenas no tom da ode e no forte apelo do modo verbal imperativo (“revela”), mas principalmente na complexa estrutura sintática do soneto. Ao longo vocativo, que se estende pelo primeiro e segundo quartetos, segue-se uma não menos longa hipotaxe iniciada pela condicional de forte efeito retórico (“Se...”), que toma todo o primeiro terceto, e pela concessiva do 12º verso (“Embora...”). Só então surge a única oração principal do período (verso 13), modalizada pelo adjunto adverbial (“amargamente revela”), mas o repouso sintático só advém após a oração subordinada final (“para ela...”).

A sintaxe, amarrada a um único período, já sugere, no plano expressivo, a realização estrutural do *topos* da jornada difícil. Sua complexidade como que mimetiza a complexidade do caminho do poeta, bem como a força do apelo que, presente apenas no décimo terceiro verso (com o imperativo na oração principal), traz o repouso da sintaxe mas ambivalentemente anuncia, na semântica, o incitamento à continuação (“revela... *para*”). A **promessa** da serenidade é o verdadeiro móvel da exortação a que se refere o título do soneto e, **final** do poema, ganha a força simbólica do **fito** da peregrinação.

O soneto, que se presta por sua forma a exprimir uma argumentação ordenada e progressiva, enuncia nos dois primeiros quartetos imagens emblemáticas do peregrino, suspenso entre duas ordens: a do mundo, as “terrestres plagas”, que lhe causa dores, e a dos céus, a quem apela. O encadeamento paralelístico de apóstrofes nos versos 1 e 5 e os epítetos acumulados em cada um dos quartetos reúnem as imagens em relações de complementaridade: o mártir segue o caminho (1º quarteto), isolado, buscando os céus (2º quarteto). No primeiro terceto enuncia-se, como hipótese poético-retórica, a figuração do espaço pelo qual o “isolado” caminha como um vasto mas efêmero mundo. No segundo terceto, vem, então, a dedução lógico-poética dela conseqüente, chave de ouro que, porém, **não** resolve o conflito: é preciso “revelar”, mas “amargamente”, o que “a alma sente”, para obter, num outro tempo, posterior, a “serenidade”.

No centro construtivo do poema, a apóstrofe, o “tu” é apresentado em metáforas que sugerem ressonâncias com a figura mítica de Cristo. No corpo de “sangrentas chagas” ficam recobertas a simbólica do martirizado máximo da tradição cristã bem como a da imitação do

seu trajeto. No entanto, este homem-Cristo a quem o sujeito se dirige está fixado não no momento do triunfo, mas no do *pathos*, como o eremita que vaga em sofrimento cujo fim não se apresenta. Os verbos no presente simples e com o auxiliar “ir” (“atravessas”, “vais ferindo”, “vais rasgando”) marcam o aspecto permansivo de uma ação que, embora firme e progressiva, não chega a seu fim nem atinge o alvo. Esse sentido se estende às metáforas da dor e do flagelo do corpo, na imagem que congela o momento do martírio. Insinua-se que o caminho é sem término, da mesma maneira que as chagas não se curam nem a dor tem alívio.

A imagem “fundo d’Ilusões velhas e vagas”, também pela maiúscula que confere caráter alegórico ao significado de “Ilusões”, permite entrever ambigüidade no sentido da peregrinação: se o seu móvel é a busca do sonho de ideal, esse sonho pode ser também engano. O ideal da jornada, assim, não parece estar **além** deste mundo; insinua-se, ao contrário disso, que a dor e o martírio pateticamente metaforizados (“soluçando”, “as carnes vais ferindo e vais rasgando”) atuam em nome daquilo que, velho e vago, vindo do “fundo”, do mais primário, é visão alucinada que reuniria o que está soterrado e o que permanece inacessível. O peregrino não caminha **contra** as ilusões - referencial implícito na mitologia cristã que renuncia às vanidades do mundo -, mas na direção do acesso à sublimidade delas. As “Ilusões”, assim, constituem paradoxalmente a imagem do caminho da **verdade** do **sonho antigo e soterrado**.

Em nome do velho sonho, a peregrinação solitária não se deixa ludibriar pela passagem do tempo e se opõe à efemeridade. Surge, porém, como ato deslocado e enlouquecido, já que não aponta para nenhuma terra prometida. E, de fato, no segundo quarteto, a subjetividade retoma o olhar para o chagado, situando-o ao rés-do-chão com “braços erguidos” e “olhos no ar”, na contemplação das “Esferas”. A seqüência de imagens, de alto poder dramático, imobiliza um gesto de duplo dilaceramento: a metáfora do “grande isolado”, que conota o *pharmakós* auto-exilado das “terrestres plagas” onde não encontra pares, desdobra-se metonimicamente em olhos que contemplam a “etérea chama das Conquistas magas” e em braços “erguidos”, sem que se dê representação ao momento da acolhida nem tampouco à devolução do olhar.

A força dos gestos indiciada nos signos do corpo que vaga (1º quarteto) e de olhos e braços suspensos (2º quarteto) “paralisa” a imagem no instante do *pathos* e, com a força dos símbolos que ela carrega para o poema, configura o vulto trágico desse peregrino que não atinge a redenção.

O sujeito lírico que observa o “grande isolado”, em muito semelhante ao “Assinalado” (de “O Assinalado”), não parece estar seguro, como nesse soneto, da reconciliação nem de seu reconhecimento, na esfera humana ou divina. Ao revelá-lo em sua errância infundável e no corpo metaforicamente cindido entre chão e céu, destila a dúvida: pode permanecer sem eco o apelo às Esferas, de que o “isolado” tem apenas o vislumbre, na contemplação da ambígua “etérea chama das Conquistas magas”. E, de maneira extremamente sugestiva, no enredamento dos signos o eco sonoro de “magas” reconduz às “chagas” e às “terrestres plagas”, criando vínculos semânticos que amalgamam as imagens do mundo às da dor e do desejo de superação mágica.

O trajeto que insinuava a ascensão mostra-se como movimento cego de olhos e braços erguidos num corpo que vaga ao rés-do-chão demonizado, e, assim, a jornada conduz à repetição do espetáculo sombrio de um mundo sem transcendência, surdo aos apelos dos visionários. O trágico congela-se em *sparagmós* e não advém a *anagnórisis*: o que poderia ser momento da divina comédia reverte para a insinuação de que não haverá redenção nem libertação do *pathos*. Ironia. Não por acaso, o único triunfo possível desse “grande isolado” cifra-se no emblema das “chagas”, contrapartida paródica do canônico “louro”, e resposta simbólica à recusa do triunfo e da alienação no mundo da “tribo”.

Essa é a resposta sublime àquilo que a subjetividade figura como mundo ao revés. No sublime, congela-se o horror. No inconfundível de sua visão a respeito do peregrino e de sua sabedoria sobre o estado social, o sujeito lírico metaforiza o mundo desértico, sem vozes e sem substância histórica, terra estéril consumida pelo fogo, onde permanecem apenas “desengano” e “poeira” - numa nova alusão que se vale da mítica cristã para falar o abandono de Deus:

“(...) é de silêncio e sombra passageira,
de cinza, desengano e de poeira
este mundo feroz (...)”.

Na jornada do “isolado”, condenado sem culpa e sem crime, não há saída a não ser a revelação, mesmo que amarga, do que a “alma sente”, réplica do silêncio do mundo cujo estado se apresenta em imagens demonizadas. Tal revelação, porém, não elide dor nem amargura nem ânsia - demônio da alma que busca sempre o que já não há. Traz tão-somente a paradoxal promessa de tranqüilidade. Lançada como hipótese para um futuro indefinido e problemático, como se mostra na subordinada final (“*para ela...*”) e no aspecto semântico do advérbio e dos infinitivos (“... *então poder ficar*”), a serenidade da alma surge como probabilidade em meio a obstáculos.

E, ainda mais: do ponto de vista sintático, que, como se viu, é bastante significativo neste soneto, ao se formular a exortação (“revela...”) no 13º verso, centro do último terceto, ela fica constringida entre a concessiva e a final. Dirigido pela camada semântica, o significado expressivo da sintaxe sugere que a revelação que a alma **deverá** fazer, além de necessariamente ter de ser amarga, marcada pela dor, fica presa entre a ânsia e o futuro que ainda não chegou:

*“Embora ansiosamente, amargamente
revela tudo o que tu’alma sente,
para ela então poder ficar serena!”* (grifos meus).

Assim talvez se revele que a exortação, à qual só se chega ao final do poema, é mesmo **necessária**, na ordem interna desse pequeno *mýthos*. O trajeto do peregrino marca passo pois, mesmo sem descanso, não avança para o novo e se paralisa no momento patético do *sparagmós*. A voz do sujeito lírico, seu comando imperativo modulado na isoritmia da cadência jâmbica¹⁰, indicia a necessidade do estímulo para aquele que, em moto contínuo, prossegue numa jornada em que a redenção não é mais que vislumbre e apaziguamento interno, sem o encontro efetivo de um espaço paradisíaco. O seu mote, similar ao de Browning, parece ser o de que “pode haver paraíso; deve existir inferno”¹¹.

Se há aqui referências cristãs, parece que, na paródia dos mitos, entrevista neste e no conjunto dos poemas, anuncia-se um mundo em que o Cristo morto de “Sexta-feira santa”

¹⁰ Cf.: *Embora ansiosamente, amargamente// revela tudo o que tu’alma sente./ para ela então poder ficar serena!*”. O padrão rítmico desta estrofe distingue-se nitidamente das estrofes anteriores, em heróicos e sáficos, com presença bem mais discreta dos acentos intermediários.

¹¹ *Apud*: FRYE, N., *op. cit.*, p. 233, na análise do que o crítico estuda como “quinta fase” do “*mýthos* do inverno”, isto é, das narrativas da sátira e da ironia, em que a ênfase recai “no ciclo natural, no invariável e contínuo giro da roda da sorte ou da fortuna”, “no ponto da epifania fechado”.

(de *Últimos sonetos*) conclama os homens às únicas dignidades possíveis: a da “**Ilusão**” e a do sacrifício **inútil**. Sem reconciliação, o trajeto romanesco da aventura se subverte em miniatura de um *mýthos* trágico-irônico articulado à *diánoia* igualmente irônica¹².

A imagem do mártir sem culpa, que por si mesma revela o estado demoníaco do mundo, não pode, como sabemos, ser entendida a-historicamente. No espelho do peregrino, o poeta-*pharmakós* cifra a imagem do poeta marginalizado em terrenos bem chãos. Na realidade cultural do final do século no Brasil, o poeta marginalizado pelos meios acadêmicos não vivia nas “messes de ouro”. Também no plano da cultura oficial, o comando está nas mãos do capital e da ideologia, e o poeta só passa a existir publicamente se reconhecidos o valor **de sua mercadoria** e a **utilidade** de sua função, quando não a correta e decorosa **representação do papel** de poeta numa sociedade que precisa desses atores. Condenado por essas mesmas forças, pode ser no máximo o ídolo de um grupo, também marginal, o vidente dos abandonados e o assinalado pela loucura. Este visionário trama em símbolos sua leitura do mundo e constrói uma poética da ironia trágica, em que as imagens se tensionam entre a aspiração ao ideal e a representação de um mundo em abismos.

Cruz e Sousa, progressivamente dono de sua experiência histórica, reverbera sobre si mesmo e, desdobrado num “tu”, parece já não crer em qualquer recompensa. Figurado no signo das “chagas”, seu martírio é o emblema mais contundente de um mundo sem expiação.

3. O desejo de reconciliação

Se Cruz e Sousa mantivesse sem contradições a ambigüidade que surge em “Exortação” estaríamos sem dúvida diante de um poeta que, em final do século, marcaria a lírica brasileira com o selo da radicalidade que só se desenvolverá nos poetas do modernismo brasileiro, e apenas no momento histórico em que toda a perspectiva de crença indubitável na felicidade individual e coletiva ressoará falsa consciência. A poesia sabe que

¹² No modo trágico, o *mýthos* irônico tem como centro narrativo o isolamento do *pharmakós*, sem que mereça o que lhe acontece, isto é, no momento do *sparagmós*; já a *diánoia* irônica, típica da atitude do poeta simbolista, indica o poeta e seu gesto irônico de reivindicar a “arte pura”, cujo tema muitas vezes é o da “visão pura, (...) a *illumination*”, sem o desejo de que o “mundo da tribo” a reconheça. Cf.: FRYE, N., *op. cit.*, pp. 47, 65 e 66.

não pode reparar a marcha da história e, no anseio do impossível, fala a realidade que não há¹³.

Mesmo sem essa radicalidade, porém, a nota de modernidade da obra de Cruz é indiscutível, sobretudo quando contraposta à poesia acadêmica e oficial, marcada pela dominância do que poderíamos chamar de *diánoia* do imitativo elevado, isto é, a do poeta que “tende a pensar em sua função relacionando-a com a liderança social ou divina”¹⁴. No mundo das classes dominantes, no Brasil de final do século XIX e início do XX, o poeta burguês, ou cooptado pela ideologia burguesa, crê elevar-se como líder e falar com a voz de um novo Deus, já que, pressupõe-se, sua experiência de classe lhe garantiria a sabedoria de quem vive em lugares mais altos, na dedicação a uma lírica que não se volta para “o estéril turbilhão da rua”. Pode mesmo anunciar que a harmonia já foi ou está prestes a ser obtida, aqui mesmo, na terra dos homens, pois a espelha naquilo que desfruta, graças às benesses da Corte ou da República, e, preocupando-se com os desvalidos que sabe existirem, falando mesmo **pelo** povo sem, porém, conferir-lhe voz, atribui a ele pureza dos sentimentos e a beleza dos heróis simples.

Se anos antes a voz romântica era ditada pelo gênio que distinguia e isolava o vate de todos os outros homens, anunciando como profeta os novos tempos ou refugiando-se na simpatia da natureza ou na elegia da perdida idade do ouro da infância, a lírica parnasiana à brasileira, dominante no final do século, confere autoridade e poder a quem fala pela ordem e, assim, vê-se quase compelido a saltar da poesia para a política. Demarcando nitidamente a retórica dos dois campos, o poeta se vale do prestígio mundano de que desfruta para liderar a opinião pública. Enquanto nos escritos poéticos fixa-se nas falsas elevações da torre de marfim, nos escritos civilizatórios propõe e reforça as tarefas modernizadoras, no elogio às picaretas que farão do Rio a cidade mais parisiense do Brasil¹⁵.

¹³ A afirmação, por realizar ousado salto no tempo, não visa a comparar procedimentos técnicos que, certamente, em nada se relacionam à compreensão, em Cruz, dos torneios de linguagem. Penso, antes, na radicalidade na *diánoia* de certos poetas, como Drummond, desde o “Poema de sete faces” e sobretudo *Claro enigma*, e Murilo Mendes e seu anseio de totalidade.

¹⁴ Cf.: FRYE, N., *op. cit.*, p. 64. Amplio aqui o emprego do conceito da *diánoia* do imitativo elevado, que em termos estritamente históricos corresponderia à lírica dos séculos XVI e XVII.

¹⁵ Para acentuar contrastes de poéticas pago o preço do tom dogmático; a dominância da figura do poeta que, mais ou menos fortemente, adere ao poder não elimina, por certo, a existência de outros que se contrapuseram à ideologia. Na lírica, porém, o reconhecimento máximo que temos nesse final de século é

Em contrapartida, o poeta excluído trama seu desencanto, com rancor e ódio sacrilégio, como se pode ler em “Ódio sagrado”, em que a injúria em *termus sublimis* vincula força fecunda do ódio e virtudes teológicas e os contrapõe aos sete pecados capitais, num evidente anticristianismo:

“Ó meu ódio, meu ódio majestoso,
meu ódio santo e puro e benfazejo,
unge-me a fronte com teu grande beijo,
torna-me humilde e torna-me generoso.

Humilde, com os humildes generoso,
orgulhoso com os seres sem Desejo,
sem Bondade, sem Fé e sem lampejo
de sol fecundador e carinhoso.

Ó meu ódio, meu lábaro bendito,
da minh’alma agitado no infinito,
através de outros lábaros sagrados,

ódio são, ódio bom! sê meu escudo
contra os vilões do Amor, que infamam tudo,
das sete torres dos mortais Pecados!”

Trama, também, a outra face do desencanto, a esperança visionária. Aquele que conhece por dentro as reais e horrendas mazelas da sociedade, torna-as matéria simbólica para dar figuração ao mundo “que não sonha”, ao “monturo de fezes putrefato” (de “Condenação fatal”). Em resposta ao homem bem-assentado, erige a imagem, recorrente em *Últimos sonetos*, do peregrino que só por vezes recebe recompensa.

Diferentemente do que a crítica já estabeleceu sobre o significado dessa tópica, atribuindo às imagens do trajeto martirizado e da recompensa apocalíptica, onde não se leram ambigüidades, a marca ora do misticismo primitivo, resíduos ainda do africano puro¹⁶,

o intelectual que, como Olavo Bilac, mesmo perseguido por seu antiflorianismo em curto momento da vida política brasileira, logo vê premiada sua aderência. Aclamado por seu suposto refinamento e erudição - evidentemente anacrônicos se tomarmos como referência a Paris de seus sonhos e que, aliás, casavam-se perfeitamente com as necessidades pouco refinadas do público - Bilac combinava exemplarmente sua atividade literária, mundanismo e ideário progressista e civilizador. A defesa “patriótica”, de uma perspectiva eurocêntrica, e “nacionalista” acobertava e diluía o conflito de classes no tom moderno, ilustrado ou paternalista, ao sabor da ocasião. Cf.: MAGALHÃES Jr., Raymundo. *Olavo Bilac e sua época*. Rio: Americana, 1974, especialmente caps. 16, 28, 29 e 30; NEEDELL, J. D., *op. cit.*, pp. 233 a 236; LAJOLO, Marisa. *Usos e abusos da literatura na escola*. Bilac na literatura escolar na República velha. Rio: Globo, 1982.

¹⁶ Em *A crítica de ontem*, Nestor Victor menciona o “contraste violento entre a natureza antiga de Cruz, bárbara e bíblica a um só tempo”, e assim justifica sua visão “sensual”, “o que é tão lógico tratando-se de uma natureza de primitivo, tanto mais se africano”. Num escrito posterior, de 1923 (“Cruz e Sousa”),

ora do caminho da mística cristã¹⁷, penso que ambas as interpretações estão equivocadas. Embora os elementos primitivos, o panteísmo e a simbólica cristã estejam indiscutivelmente presentes em motivos e imagens da obra, dão representação cifrada a uma leitura histórica do mundo: Cristo está morto, os deuses surdos, e só as forças profanas irremediavelmente perdidas podem acenar com a paradoxal reconciliação. Na religiosidade profana e sacrilega desses poemas configura-se, na forma desses motivos e imagens, uma esfera da experiência simbólica que engloba elementos de culto ao irremediavelmente perdido. Se essa é uma das cifras da modernidade cujas origens estão na lírica romântica e, principalmente, em Baudelaire¹⁸, Cruz dialoga com essa poesia e se apropria do motivo do culto numa direção única.

Na análise de alguns temas baudelairianos, Walter Benjamin analisa em “*Correspondances*” como Baudelaire “pôde avaliar inteiramente o verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno”, na homenagem “ao imemorial que lhe escapou”. O primeiro ciclo de poemas de *Les fleurs du mal*, “*Spleen et idéal*”, “poderia estar dedicado a algo irremediavelmente perdido” possível apenas na esfera do culto, já que o *spleen*, “soberano e senhor” da “turba dos segundos”, expõe a vivência histórica em sua nudez e mostra ao melancólico que nenhuma aura envolve a Terra. Para Benjamin, o que torna inconfundíveis *Les fleurs du mal* é o fato de no mesmo livro em que “as *correspondances* celebram suas festas” se extraírem poemas “à ineficácia do mesmo lenitivo, à insuficiência do mesmo ardor, ao fracasso da mesma obra”: ideal e *spleen*¹⁹.

porém, reconhece em *Últimos sonetos* feição nitidamente cristã (in: COUTINHO, A., *Cruz e Sousa*, cit., p. 143). Também comentam o misticismo primitivo Henriqueta Lisboa (“Cruz e Sousa”, in: *op. cit.*, p. 231) e Antonio de Pádua, que, em “À margem do estilo de Cruz e Sousa”, atribui o procedimento da personificação, recorrente no poeta, ao “fetichismo primitivo” (in: *op. cit.*, p. 211).

¹⁷ É o caso de Roger Bastide (em “O lugar de Cruz e Sousa no movimento simbolista”, cit.), Tasso da Silveira (que, em “Cruz e Sousa e a crítica”, defende que “o Poeta Negro [...] atinge um momento pinacular do movimento substancialmente sacralista com que o homem renascido de Cristo se contrapõe à poesia naturalista do paganismo”), José Oiticica (em “O Poeta Negro”, onde afirma que o motor de sua obra está circunscrito às três virtudes teológicas), Carlos Dante de Moraes (em “Variações sobre um poeta negro”) e, especialmente, Fernando Góes que, embora indique a exclusão de Cristo e a não-invocação de Deus na obra de Cruz, entende seu espiritualismo como “fundamente e intensamente cristão”. Todos os trechos citados se encontram em: COUTINHO, A., *Cruz e Sousa*, cit., respectivamente pp. 49, 148, 298 e 347.

¹⁸ Cf.: SCHILLER, F., *Poesia ingênua e sentimental*, cit; ADORNO, T. W., “Lírica e sociedade”, in: BENJAMIN, W. *et alii*, *op. cit.*, especialmente sua análise de “*Wanderers Nachtlied*” (Canção noturna do andarilho), de Goethe, pp. 196 e 197.

¹⁹ “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*, cit., pp. 132, 135 e 137.

Em Cruz, o motivo ou o tema do *spleen*, presente desde os versos de província, quase sempre comparece como convenção esvaziada, alijada de vivência histórica, como não poderia deixar de ser num Brasil em que a “turba dos segundos” não mostrara ainda sua efetiva virulência²⁰. Mas o *topos* da jornada, no caminho para o ideal, constitui a trama da linguagem em que o poeta dá forma à derrota de seus próprios desejos, na representação paradoxal ora do desconsolo efetivo ora da ambígua promessa de um mundo mítico, reconciliado.

Nesse sentido, é revelador que nos poemas em que o poeta, *pharmakós* de um mundo degradado, é contemplado no momento da *anagnórisis*, seu heroísmo seja reconhecido apenas pela própria Natureza, alegoria da criação, que o acolhe e protege. Pela força da palavra poética - capaz de religar imagens sensíveis às espirituais, concreto a abstrato -, o poeta sente-se atado às forças imemoriais e pode ouvir a voz da própria Natureza que devolve o olhar ao filho dileto, àquele que caminhou nos abismos intermináveis, iluminando o invisível e o indizível: a dor e o pranto infandos. Retrocedendo do estado histórico da alienação, a Natureza, aurática²¹, retorna ao mito e, como mãe protetora, envolve o poeta-peregrino e o acolhe em seu manto, com a comunhão simbólica do vinho do amor:

Supremo Verbo

“- Vai, Peregrino do caminho santo,
faz da tu'alma lâmpada do cego,
iluminando, pego sobre pego,
as invisíveis amplidões do Pranto.

Ei-lo, do Amor o cálix sacrossanto!
Bebe-o, feliz, nas tuas mãos o entrego...
Eis o filho leal, que eu não renego,
que defendo nas dobras do meu manto.

Assim ao Poeta a Natureza fala!
em quanto ele estremece ao escutá-la,
transfigurado de emoção sorrindo...

²⁰ Cf. o motivo do *spleen* em, entre outros: “Sonata”, de *Broquéis*, “A flor do diabo” e “Réquiem do Sol”, de *Faróis*. “Único remédio” e “Espírito imortal”, de *Últimos sonetos*; como tema, em “Tédio” e “*Spleen* de deuses”, de *Faróis*.

²¹ Walter Benjamin conceitua a “aura” nos objetos naturais como “única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja” e, na arte, relaciona-a ao valor de culto ligado à obra (em “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. In: BENJAMIN, W., *et alii*, *op. cit.*, pp. 9 e 10). Cf. também: “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Charles Baudelaire. Um lirico no auge do capitalismo*, cit., pp. 131 a 143.

Sorrindo a céus que vão se desvendando,
a mundos que se vão multiplicando,
a portas de ouro que se vão abrindo!”

O poema parece responder a “*Correspondances*”, de Baudelaire, no qual o sonho do reencontro cultural entre homem e natureza elide-o, pois que ele passa pela “floresta de símbolos” sem compreender as “confusas palavras” que se depreendem do “templo”²². Em “Supremo Verbo”, em vez da contemplação serena do poeta-vidente, estamos diante de uma encenação lírico-dramática, no sentido da presença *in loco* do personagem sublime que atua diante do espectador, numa espécie de ato que pressagia a entrada do poeta na sociedade divina - divina comédia próxima a seu ponto de desfecho apocalíptico²³.

Trata-se da recompensa ao destino trágico-irônico do poeta. A “imitação direta” da fala da Natureza, inclusive iconicizada no travessão, dá presença viva ao que foi perdido, ou, na direção oposta, representa no momento presente e em plena voz a utopia do futuro. A recordação, que anula distâncias entre o eu e o outro - atitude típica da lírica²⁴ -, gera o sonho sereno do encontro em que o objeto, a Natureza, devolve ao poeta o seu olhar, e em que aos olhos do enunciador da cena se desvela o segredo da comunhão profana, num anseio de gozo e poder.

O visionarismo do sujeito que fabula alegoriza o tempo da reconciliação mítica. No soneto em que se misturam miniaturizadamente os gêneros lírico, dramático e épico, o sonho de um mundo em tudo diverso da realidade histórica torna-se presença atual, cena contemplada no momento mesmo de sua realização. Contra a palavra e a natureza reificadas, o eu paradoxalmente torna a pôr no coração o que está fora da vida e da memória e faz dessa matéria o espetáculo verbal.

O sentido da iluminação que dá forma ao desejo está arraigado com força na história,

²² Cf. a primeira quadra do famoso poema de Baudelaire: “*La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laisser parfois sortir de confuses paroles:/ L’homme y passe à travers des forêts de symboles/ Qui l’observent avec des regards familiers*”. In: *op. cit.*, grifos meus. (Em tradução literal: A Natureza é um templo onde pilares vivos/ Deixam por vezes sair palavras confusas:/ O homem passa por ele, em meio a florestas de símbolos/ Que o observam com olhares familiares.)

²³ Utilizo os conceitos tal como aparecem em N. Frye, para quem o “cômico”, em sentido amplo, designa toda forma de *mýthos* em que o herói é incorporado à sociedade nova. Como se trata, neste soneto, do ponto de desfecho apocalíptico de um *mýthos* subreptício, podemos falar de um modo mítico, ou divino, da comédia (cf.: FRYE, N., *op. cit.*, pp. 41 e 49).

²⁴ Cf.: STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Trad.: Celeste Aída Galeão. Rio: Tempo Brasileiro, 1975, pp. 19 a 75.

no tempo e na experiência do poeta de fato expulso da glória e do reconhecimento na terra dos homens. E não por acaso o anseio simbólico do impossível histórico só se mantém como vislumbre visionário: na urdidura dos símbolos dos tercetos, o peregrino novamente fica suspenso entre duas ordens do mundo, sem jamais completar o trajeto.

Assim, o ideal mítico que propicia a ascensão do herói se, por um lado, permite a transfiguração do poeta (“sorrindo”), por outro, não traz a consecução da jornada. Os abismos que ele ilumina com sua alma não cedem lugar ao paraíso; apenas se entrevêem “céus”, “mundos” e “portas de ouro”. Embora o poeta esteja em vias de ser recebido nesses novos mundos, como indicam as reiteradas e paralelísticas locuções verbais que conotam o processo progressivo:

“(…) céus *que se vão desvendando*,
 (...) mundos *que se vão multiplicando*,
 (...) portas de ouro *que se vão abrindo!*” (grifos meus),

não se formula o fim do trajeto. A solene simpatia da Natureza, que promete acolhida ao herói na terra das maravilhas, cuja porta de entrada são céus e mundos multiplicados, imobiliza-se. porém, no comando para que prossiga a caminhada nos espaços ctônicos e dê continuidade à tarefa, irônica, de tornar sua alma a “lâmpada do cego”:

“*Vai, (...)*
faz da tu’alma lâmpada do cego,
iluminando, pego sobre pego,
as invisíveis amplidões do Pranto” (grifos meus).

Todo o resto não é mais que **promessa e anseio**, ambigualmente indeterminados: visionarismo do espectador que põe em palavras o sonho do ideal nascido da experiência do poeta renegado pelos homens. Espectador, o sujeito lírico se ata a esse outro especular, poeta como ele e, no ponto em que se daria a abertura dos portões para os céus, o poema termina. A comédia não se completa e novamente se insinua a paródia. A imagem de um paraíso a que de fato não se chega instila ironia, consciência que potencializa a plurivocidade e cinde todas as certezas.

4. O demônio da dúvida

Sem consumação, o anseio apocalíptico esconde em suas dobras o demônio da

descrença e da incerteza. Insinuado no palco das metáforas dos “Sonhos”, obsessivas presenças na poética cruziana, dá figuração a desejos que, porém, nem mesmo como iluminações elidem o travo da angústia. Em sonetos como “Sublime Verbo” e “Exortação”, o sujeito lírico se desdobra, contemplando o “Poeta” e o “Peregrino” e, ainda que pareça estar próximo o momento da epifania divina em que toda procura se esgotaria em saciação, o término do poema se dá no limiar do mundo apocalíptico.

Quando, porém, o sujeito lírico se apresenta sem o distanciamento, de tonalidade épica²⁵, da enunciação, quase sempre invoca uma natureza animizada para buscar a resposta a dúvidas que, então, aparecem claramente formuladas com a força da apostrofação lírica. É o que se dá em “Alucinação”:

“Ó solidão do Mar, ó amargor das vagas,
ondas em convulsões, ondas em rebeldia,
desespero do Mar, furiosa ventania,
boca em fel dos tritões engasgada de pragas.

Velhas chagas do sol, ensangüentadas chagas
de ocasos purpúrais de atroz melancolia,
luas tristes, fatais, da atra mudez sombria
de trágica ruína em vastidões pressagas.

Para onde tudo vai, para onde tudo voa,
sumido, confundido, esboroado, à toa,
no caos tremendo e nu dos tempos a rolar?

Que Nirvana genial há de engolir tudo isto -
- mundos de Inferno e Céu, de Judas e de Cristo,
luas, chagas do sol e turbilhões do Mar?!” (de *Últimos sonetos*)²⁶.

No soneto que retoma, muito aprimorados, os velhos procedimentos de *Broquéis*, tanto na reiteração paralelística de apóstrofes, quanto nos *enjambements* e deslocamentos rítmicos, nas sinestésias e, principalmente, no repertório de imagens e na construção em correlato objetivo, o sujeito, no tom solene marcado pelo *termus sublimis* e pelo alexandrino (raro na sonetística de Cruz, como já se observou), dirige-se às forças vastas de um mar animizado. A imagem, em Cruz, é muito significativa pelo fato de estar arraigada na

²⁵ Cf.: KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*, cit., para quem a atitude da enunciação lírica comporta, “absolutamente dentro do lírico”, “por assim dizer, uma atitude épica: o eu defronta-se com alguma coisa, alguma coisa que existe, apreende-a e exprime-a” (p. 224, grifos meus).

²⁶ Utilizo a edição de 95 da Nova Aguilar, com notas de Alexei Bueno, já que na edição de 61, de Andrade Muricy, o segundo verso aparece como “ondas em convulsões, ondas em rebeldias”, empastelamento evidente, dada a seqüência das rimas em [ia]: rebeldia/ventania/melancolia/sombria.

experiência do desterrado e, atualizada no cenário do Rio, ao mesmo tempo permanecer longínqua para aquele que, morador de subúrbio, passava as horas na sala de arquivista da Estrada de Ferro.

A imagem do mar parece surgir em Cruz quando se trata de dar representação a um seu ideal profundo, secreto e paradoxal: ser acolhido pelas profundezas que, tomando a terra desde baixo, podem conter, em reflexo, o espaço celeste. Por vezes objeto do apelo ao prosseguimento da jornada difícil, o mar é motivo complementar à Lua, ao Sol e à Noite, desde *Broquéis* e *Missal*²⁷. Em “Alucinação”, comparece com toda força pletórica do símbolo e o soneto constrói um movimento, nos dois primeiros quartetos, de engendrar a animização e a partição metonímica desse todo e a expansão do olhar para o quadro mais ampliado da natureza, englobando mar e céu. Os substantivos, em grande número, ainda que em função de adjuntos adnominais, desenham o quadro que focaliza o cenário marítimo, no primeiro quarteto, e o espaço celeste, no segundo:

“(…) Mar, (…) vagas,
ondas (...), ondas (...),
(…) Mar, (…) ventania,
boca em fel dos tritões (...).

(…) chagas do Sol, (…) chagas
de ocasos (...),
luas (...),
(…) vastidões (...).”

Mas não é ao mar nem ao céu que o sujeito lírico apela e, antes, ao que se projeta nos correlatos objetivos a partir da interioridade. Se de início o processo toma a forma em personificações alegorizantes:

“Ó solidão (...), ó amargor (...)
(...)
Desespero (...),”

as imagens vão ganhando maior ambigüidade, pois apresentam, em mescla, valores liricamente objetivos (“ondas”, “ventanias”, “boca em fel dos tritões”, “luas”) e subjetivos (“ondas *em rebeldia*”, “*furiosa* ventania”, “*velhas chagas* do sol”).

²⁷ Cf.: “Oração ao Sol”, “Ocaso no Mar”, “Navios”, “Fulgores da Noite”, “Tintas marinhas”, “A janela”, “Ritos”, “Perspectivas”, “Aparição da Noite”, “Oração ao Mar”, todos de *Missal* e que, como a maioria das páginas da prosa cruziana, repetem, se não “traduzem” (uma vez que explicitam, por vezes, a raiz de certos símbolos), os eixos imagéticos centrais de sua lírica. Em *Evocações*, o motivo do mar praticamente desaparece, totalmente absorvido pelo *topos* da noite.

Nos correlatos objetivos do mar e do céu, em que coabitam sugestivamente a objetividade da contemplação de um quadro tempestuoso da natureza e a projeção da interioridade revolta, o referencial cede lugar ao mítico e deixa ver entidades fantásticas (os “tritões”). Como se revela desde o segundo verso, as funções adjetivas e adverbiais conotam negatividade e demonismo a todo o cosmos, tomando e atando presente e futuro em seus elementos: terra (sugerida em “ruínas”) e céu (as “luas tristes, ferais” que pressagiam a derrocada), ar (em “furiosa ventania”), fogo (em “chagas do sol”) e água (em “ondas em convulsão”).

Convulsionado, o mar, correlato objetivo do sujeito, surge num cenário infernal de exílio, desespero e solidão, como um satã animizado, engendrando em seu ventre seres blasfemos e rebeldes (“*boca em fel dos tritões engasgada de pragas*”), em tudo contaminado (na metáfora da “furiosa ventania”) e contaminando (“ondas em convulsões, ondas em rebeldia”) de desordem e caos. Mais ainda, é ele o soberano senhor que espelha ou projeta no mundo do alto o ambiente do horror e faz ver o sol com “suas velhas chagas (...), ensangüentadas chagas”, os ocasos “de atroz melancolia”, as luas “tristes, fatais, da atra mudez sombria” “em vastidões pressagas” “de trágicas ruínas”.

No mundo em ruínas, a enumeração acumulativa de metáforas, metonímias e personificações retoma símbolos cristãos para invertê-los parodicamente: “chagas” e “fel”, “trágica ruína” da natureza remetem ao mito da morte de Cristo. Aqui, porém, quem agoniza é a própria Natureza, a partir de movimentos que, vindos do baixo (a convulsão das ondas), tomam os ares e se projetam nos céus, nas chagas do Sol. E nas agonias desse estranho Horto, o quadro das imagens paralisadas no momento da agitação patética, extremamente plástica, faz ressaltar a desordem do martírio injustificado no plano cósmico. As chagas do sol iluminam o mundo, a púrpura da tarde é pura melancolia, as brancas luas carregam consigo a negritude (“atra mudez sombria”) e todo o universo pressagia o infando (“de trágica ruína em vastidões pressagas”). A natureza animizada cifra em tom grotesco o destino do mundo, e as bocas de fantásticos tritões, em vez do perdão cristão, emitem pragas.

É a essa natureza alucinada, como sugere o título do soneto, que o sujeito lírico se dirige para pedir respostas a sua angústia. Formulada como **desconhecimento** sobre o

destino da terra, nas interrogações que organizam o primeiro e o segundo tercetos (“Para onde...?”; “Que Nirvana...?”), a dúvida, porém, grava-se em imagens que revelam o conhecimento do estado despedaçado do mundo. Em versos impressionantes, o sentido finalista do tempo histórico ou do tempo religioso revela-se vão:

“Para onde tudo vai, para onde tudo voa,
sumido, confundido, esboroadado, à toa,
no caos tremendo e nu dos tempos a rolar?”

A passagem do tempo, expressa nas associações semânticas e sonoras de “vai”/“voa”/“à toa” como avassaladora e inútil, aponta um mundo destruído em que não advém nenhuma terra prometida²⁸. Escatologia sem advento de nada. “Tudo” se confunde e se esboroa - e a força construtiva do soneto parece estar exatamente na virulência com que ata imagens de destruição, sem nenhuma esperança de escultura²⁹.

O final do trajeto bem como seu condutor invisível, ambos postos em dúvida retórico-poética pela força da dupla interrogação no primeiro e no segundo tercetos, formulam-se nas imagens do “engolirá” e do “Nirvana genial”, realidade, portanto, que nada tem de cristã e sobre a qual se poderia dizer que é aquela que não admite outro nome senão o da negação universal: “não é isto nem aquilo e, não obstante, é”³⁰. Nesse sorvedouro do vazio, contrapartida lancinante do anseio do ideal, a boca devoradora do nada finalmente reconduzirá, destrutivamente, a diversidade à unidade perdida, o antagonismo à reconciliação: os “mundos” e sua multiplicidade de elementos (“luas, chagas do sol e turbilhões do Mar) volverão ao uno do “Nirvana”; “Inferno e Céu”, “Judas e Cristo” se reencontrarão. Religião sacrílega e erótico-destrutiva, sem escatologia da salvação cristã.

Se há um mito do retorno da unidade perdida, por certo não se figura aqui como o encontro das “portas de ouro que se vão abrindo”. O movimento, grotesco, é o da devoração (“engolirá”). Ao vislumbre da comédia divina se contrapõe, com violência, o

²⁸ Embora o centro da análise seja fundamentalmente temático e imagético, é importante notar aqui que a riqueza dos efeitos sonoros (com a aliteração das oclusivas linguodentais surdas e sonoras [t] e [d]) bem como o passo jâmbico dos versos, assinalam a expressividade rítmico-sonora e a perícia construtiva de Cruz e Sousa.

²⁹ A força construtiva no tema da destruição volta a comparecer na obra dos modernistas, sobretudo Mário de Andrade (particularmente em “Vinte e nove bichos”, “Os gatos” e “Poema tridente”, três dos cinco poemas agrupados sob a rubrica “Grão Cão do Outubro”, de *A costela do Grão (Cão)* e Drummond, no magistral “Composição”, de *Novos poemas*, de que glosa o último verso.

³⁰ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. cit., p. 30.

anseio alucinado pelo nada que o sujeito lírico quer buscar nas estranhas do mar. Mas, qual leviatã³¹, ele não devolverá o herói que o enfrentou.

Neste passo da análise em que se compreende a lírica de Cruz como formulação simbólica de uma leitura escatológica da história e um apelo mítico não-cristão, de forte teor demoníaco, talvez seja necessário enfrentá-la nos termos com os quais dialoga, no cruzamento de tantos e diferenciados motivos literários. O caminho de Northrop Frye mais uma vez é de grande valia.

Para o crítico, o corpo global da literatura pode ser considerado um mito unificador fundamental, cujos quatro aspectos constituintes seriam o *agón*, ou conflito, o *pathos*, ou catástrofe, o *sparagmós*, ou despedaçamento, “o senso de que o heroísmo e a ação eficaz estão ausentes, desorganizados ou predestinados à derrota, e de que a confusão e a anarquia reinam sobre o mundo”, e a *anagnórisis*, ou “reconhecimento de uma sociedade recém-nascida que se constitui triunfalmente em volta de um herói”. Para Frye, esse mito global, centrado na procura, engloba os temas típicos, respectivamente, da estória romanesca, da tragédia, da ironia e da comédia³². Dessa perspectiva, o trajeto da aventura romanesca pode conter como subenredo o *mýthos* da ironia, no momento do *sparagmós*, em que o herói entra no corpo demoníaco, e o *mýthos* da comédia, centrado na *anagnórisis*, em que ressuscita e emerge das entranhas do monstro, o qual, nesse processo, é destruído. Como se sabe, esse trajeto tem na forma enciclopédica da religião cristã, a Bíblia, uma das fontes culturais da simbólica de que a literatura secular largamente se vale³³.

Em “Alucinação” é possível ver o trajeto da procura num momento agônico e,

³¹ Nas páginas de juventude, a relação mar/Leviatã se explicita. Cf.: “Ó mar! *Estranho Leviatã verde!* Formidável pássaro selvagem, que levas nas tuas asas imensas, através do mundo, turbilhões de pérolas e turbilhões de músicas!”. *Apud*: MURICY, Andrade. “O cisne negro Cruz e Sousa (1861-1961)”, in: COUTINHO, A., *op. cit.*, p. 61, grifos meus.

³² Cf.: FRYE, N., *op. cit.*, pp. 190 e 191.

³³ Na Bíblia aparece o símbolo do Leviatã, monstro do mar, inimigo do Messias e que está destinado a ser morto por ele no dia da revelação. Associado à esterilidade social e à esterilidade da natureza, no livro de *Jô*, representa a ordem satânica do mundo; no *Apocalipse*, surge identificado à serpente e ao próprio Satã, que será morto pelo Messias. O herói divino, descendo pela goela do monstro, penetrará em seu ventre (tal como aparece na narrativa figural de Jonas) e sairá vivo de dentro dele após matá-lo. São freqüentes as versões seculares desse trajeto na estória romanesca. No *Leviatã* de Hobbes a atualização da simbólica faz recair o caráter destrutivo sobre o próprio Estado. Sobre o *mythos* da estória romanesca e o tema da morte do Leviatã, cf.: FRYE, N., *op. cit.*, pp. 187 a 191, principalmente; cf. também: CARPEAUX, Otto Maria. “Leviatã”. in: *Origens e fins*. Rio: Casa do Estudante do Brasil, 1943, pp. 263 a 287.

principalmente, a força de inversão das imagens que as torna blasfêmias, transgressões de interditos religiosos. Paralisado nas imagens líricas e na *diánoia* trágico-irônica, o *mýthos* da aventura se imobiliza num momento do trajeto; para falar com Frye, no enredo global da procura se congela o instante do *pathos* trágico-irônico que, nascido da interioridade, projeta-se sobre a cena da natureza.

Aqui, a subjetividade divaga e dialoga com o ventre do monstro, o próprio Mar, ambivalente Leviatã, furioso e acolhedor, pois surge na voz do eu lírico como o único ser capaz de dar respostas ao desconcerto do mundo e ao seu próprio desconsolo. Invocando-o, anseia pelo reencontro do rumo perdido e luta fausticamente pelo conhecimento. Esse conhecimento recebe o nome de “Nirvana genial”, Leviatã anticristão e benéfico, mais poderoso que o mar e que, superando o antagonismo entre Mal e Bem, trará a vitória do nada. Na fabulação do sujeito, o Nirvana, rebelde, em sua essência, a qualquer circunscrição, consagra-se como o nome da utopia de um espaço apaziguado que devorará todas as tensões e as anulará em seu ventre. O mundo do total despedaçamento é o revés do mundo divino e nele Deus e Demônio se reencontram. A comédia reverte em ironia: em vez da divina *anagnórisis*, o medonho *sparagmós*.

5. A morte volta a rondar

Na rota inversa ao que estamos desenvolvendo, Andrade Muricy, em “O cisne negro Cruz e Sousa”, retomando o que se consagrou na crítica tradicional a respeito do poeta, reafirma que os elementos da experiência pessoal e histórica do autor, marcada pela “luta, o desespero, a miséria”, trazem para seus livros póstumos, bem como muitos dos inéditos e dispersos, a marca do “mais trágico dos poetas brasileiros”. Em *Evocações*, *Faróis* e *Últimos sonetos* se encontrariam o verdadeiro “cisne negro”, aquele cujo mais belo canto se dá no momento da agonia³⁴, e a força do “Dante negro”, que, após passar pelo inferno da vida, dá representação à “comédia da morte” que, libertando-o da canga trágica da existência, permite-lhe chegar à plenitude dos “altíssimos poemas apocalípticos”³⁵.

³⁴ A imagem do cisne é canônica na lírica simbolista, também porque se associa ao fato de o cisne, ao sentir a chegada da morte, emitir seu mais belo canto. O filisteísmo burguês, que se vale disso para obter deleite “estético”, é parodiado por Villiers de L’Isle-Adam, em “*Tribulat Bonhomet*”.

³⁵ MURICY, A. “O Cisne Negro Cruz e Sousa”, cit., in: COUTINHO, A., *op. cit.*, pp. 80 e 81.

A crítica, chamada simbolista e espiritualista, consagrou essa leitura da obra de Cruz, e seu fundamento implica a valorização do que se interpreta como “caminho cristão” na simbólica do poeta. De fato, no cristianismo, a morte - do indivíduo ou do mal do mundo - é momento central no trajeto da comédia divina. O homem novo, ressuscitado, ou a nova sociedade, renascida após o final dos tempos, vence a Queda arquetípica que deu origem à sucessão temporal e reestabelece, definitivamente, a imobilidade: tudo se torna impermeável à mudança; passado, presente e futuro não retomam o ciclo que reafirma perda e cisão. Irreversível, o tempo mítico da eternidade cristã abole a história sobre a qual se assentam seus fundamentos e o próprio tempo, bem como as contradições que reatualizam a queda em cada destino individual. A eternidade cria “a morte da morte” e instala o fim do futuro e da possibilidade da mudança. “No final dos tempos” - afirma Octavio Paz ao analisar a tradição do tempo no cristianismo a partir da figuração literária de Dante, em *A divina comédia* -, “cada coisa e cada ser serão mais plenamente aquilo que são: a plenitude do gozo no paraíso corresponde exatamente e ponto por ponto à plenitude da dor no inferno”³⁶. No paraíso, não há mais figura, provisória, da promessa; a promessa já se realizou no futuro que, sem ter chegado, é presente e se tornará futuro real. Os dilemas do tempo não têm segredo para a fé cristã: para a Providência não existe diferença temporal³⁷.

Os mesmos setores da crítica que chamam Cruz de “cisne negro” denominam-no justamente “Dante negro”. Com isso não apenas o elevavam, evidentemente não sem exagero, à condição de grande poeta (acentuando, com o qualificativo “negro”, as razões de seu trágico percurso pessoal e de seu injusto destino literário), mas também fixavam uma leitura em que a simbólica cruziana reafirmava a mística cristã. Os poemas exemplares em que se confirma, para essa crítica, a visão cristã, são, entre outros, “Luar de lágrimas” - compreendido como retorno do sujeito de “um Inferno metafísico, intimamente penetrado de humanidade dolorosa”-, os poemas de *Últimos sonetos* em que se conjugariam “ascensão espiritual” e “sentido premonitório” da morte” e “Supremo Verbo”, especialmente, em que chegaria à “pura visão mística”³⁸.

³⁶ *Os filhos do barro*, cit., p. 33.

³⁷ Cf.: AUERBACH, E. “Origine et analyse de l’interprétation figurative”. In: *Figura*. Paris: Belin, 1993, pp. 55 a 68.

³⁸ MURICY, A.. “O Cisne negro Cruz e Sousa”. In: COUTINHO, A.. *op. cit.*, especialmente pp. 81, 83, 84 e 89. Outros autores que defendem as concepções cristãs de Cruz e Sousa citam outros poemas, numa

São justamente esses poemas, porém, que, segundo esta leitura (que privilegia a estruturação das imagens), revelam em sua *diánoia* o que interpreto como ponto máximo da ironia trágica, marca da modernidade e da originalidade de Cruz e Sousa. A proximidade da morte, evidenciada na poética de *Faróis* e *Últimos sonetos*, se não desfaz a simbólica do cristianismo parece a ela contrapor-se parodicamente. Nas imagens, a subjetividade expressa seu desejo de fé, mas também destila a angústia da incerteza e o patético anseio pelo Nirvana.

É assim que, voltando a rondar, a morte torna-se *topos* em que a falta do sentido da vida e o desejo da aniquilação tomam a forma. Sem eliminar o sonho do ideal, o sujeito descrê da recompensa e dela desdenha, numa oração profana:

Assim seja

“Fecha os olhos e morre calmamente!
Morre sereno do Dever cumprido!
Nem o mais leve, nem um só gemido
traia, sequer, o teu Sentir latente.

Morre com a alma leal, clarividente,
da Crença errando no Vergel florido
e o Pensamento pelos céus brandido
como um gládio soberbo e refulgente.

Vai abrindo sacrário por sacrário
do teu Sonho no templo imaginário,
na hora glacial da negra Morte imensa...

Morre com o teu Dever! Na alta confiança
de quem triunfou e sabe que descansa,
desdenhando de toda a Recompensa!”

Antegozando a ascensão da alma e a morte do corpo, o sujeito lírico, em tom de apostrofação ao poeta prestes a morrer, reinterpreta imagens em que reaparecem, em outros termos, a jornada suspensa entre duas ordens do mundo: corpo agonizante e alma e pensamento em ascensão nos céus, no “Vergel florido” da “Crença”. Nessa direção, se o verso “desdenhando de toda a Recompensa” pode ser lido como desprezo às convenções do mundo, a maiúscula de “Recompensa” problematiza o sentido, sobretudo quando a ela se articula o gozo do triunfo (da alma) e seu desdém pelo eterno.

Mesmo que queiramos ler uma mítica apocalíptica em “Assim seja”, a conjunção do tema nos vários sonetos realimenta a poética tensionada que se volta para a angústia e a descrença. Em poemas cujo teor tende ao romântico, dada a forte presença da subjetividade lírica e do *cri de coeur*, essa tensão se formula mais explicitamente. É o caso de “Só”:

“Muito embora as estrelas do Infinito
lá de cima me acenem carinhosas
e desça das esferas luminosas
a doce graça de um clarão bendito;

Embora o mar, como um revel proscrito,
chame por mim nas vagas ondulosas
e o vento venha em cóleras medrosas
o meu destino proclamar num grito;

neste mundo tão trágico, tamanho,
como eu me sinto fundamente estranho
e o amor e tudo para mim avaro!...

Ah! como eu sinto compungidamente,
por entre tanto horror indiferente,
um frio sepulcral de desamparo!”

Apesar do aceno acolhedor do céu (1º quarteto) e do apelo rebelde do mar (2º quarteto) - pólos imagéticos mais próximos do mítico, como figuração de desejos apaziguados ou em crispação -, a subjetividade permanece no plano da experiência. Ainda que ela se formule em imagens de forte teor mítico, trata-se da experiência do “mundo” e do “horror indiferente”. Ao eu resta a certeza do seu sentimento de desamparo, em que a morte se torna percepção sensorial concreta (“um frio sepulcral”) reafirmando, no presságio, o que fora a convivência com a vida. Desamparo durante a vida e depois da morte.

Quando não, e talvez para mitigar a dor, o sujeito expressa a chegada da morte como resposta ao desamparo, invocando a natureza aurática como mãe protetora e paródia da comunhão cristã na dissolução erótica no corpo do nada, como se lê em “Êxtase búdico”:

“Abre-me os braços, Solidão profunda,
reverência do céu, solenidade
dos astros, tenebrosa majestade,
ó planetária comunhão fecunda!

Óleo da noite sacrossanto, inunda
todo o meu ser, dá-me essa castidade,
as azuis florescências da saudade,
Graça das Graças imortais oriunda!

As estrelas cativas no teu seio
dão-me um tocante e fugitivo enleio,
embalam-me na luz consoladora!

Abre-me os braços, Solidão radiante,
funda, fenomenal e soluçante,
larga e búdica Noite redentora!”³⁹.

A obra de Cruz, porém, não se limita, nesse momento agônico, a poeticamente formular o *cri de coeur*. Projeta, também, nas imagens construídas como correlato objetivo, o trajeto de seus desejos, onde se recolocam os termos da tensão, como em “Caminho da glória”:

“Este caminho é cor-de-rosa e é de ouro,
estranhos roseirais nele florescem,
folhas augustas, nobres reverdecem
de acanto, mirto e sempiterno louro.

Neste caminho encontra-se o tesouro
pelo qual tantas almas estremeçam;
é por aqui que tantas almas descem
ao divino e fremente sorvedouro.

É por aqui que passam meditando,
que cruzam, descem, trêmulos, sonhando,
neste celeste, límpido caminho

os seres virginais que vêm da Terra,
ensangüentados da tremenda guerra,
embebedados do sinistro vinho.”

Aqui, o motivo da caminhada encontra-se num ponto próximo da epifania visionária apocalíptica. Nas metáforas e metonímias, o espaço sublime e divino surge como natureza pródiga, à qual só os eleitos têm acesso (1º quarteto). A contemplação desse mundo, muito próximo da subjetividade que o enuncia (“*este caminho*”), repõe, porém, as oposições entre alto e baixo, céu e terra. O movimento, chegado ao alto, insinua a queda e a torna ambígua, já que **não é** degradação:

“é por aqui que tantas almas *descem*
ao *divino* e *freme*nte sorvedouro” (grifos meus).

Neste ponto da trajetória da elevação, a subjetividade reativa a memória do que houve e tornará a haver. Os “seres virginais” trazem as marcas da “tremenda guerra”, no sangue e

³⁹ Na edição de 95 da *Obra completa* o 8º verso vem registrado, ao que parece, incorretamente, como “Graças das Graças imortais oriunda!”.

no “sinistro vinho” que, insinuando os símbolos cristãos do sacramento da comunhão, falam, antes, de uma cruzada inglória. O “límpido caminho” não elide, na memória do sujeito, que “acanto, mirto e louro” sempre verdes são os componentes de um caminho que só as almas ensangüentadas percorrem. O “límpido caminho” também não elide o movimento, nas almas que, diante do “tesouro”, ainda permanecem “meditando”, “sonhando”, ainda “cruzam” e “descem”. Não há eternidade divina que vença o sorvedouro. Triunfa a espiral descendente.

Se, como estamos vendo, nas imagens de um conjunto de poemas o espaço celeste é representado como *locus* simbólico em que as tensões persistem, também nos poemas do trajeto em direção a ele os companheiros de jornada, os visionários, se gravam como **os que sempre buscam e não atingem a consecução**⁴⁰. Não se formula nos símbolos o ponto de chegada pleno, em que todo o desejo estaria aniquilado e a eternidade se consagraria eliminando a temporalidade. Ou, quando a subjetividade está próxima disso, a ironia se reinstala e por vezes com altíssimo grau de ambivalência, como se pode ler no estranho “Mealheiro de almas”⁴¹:

“Lá das colheitas do celeste trigo
Deus ainda escolhe a mais louçã colheita:
é a alma mais serena e mais perfeita
que ele destina conservar consigo.

Fica lá, livre, isenta de perigo,
tranqüila, pura, límpida, direita
a alma sagrada que resume a seita
dos que fazem do Amor eterno Abrigo.

Ele quer essas almas, os pães alvos
das aras celestiais, claros e salvos
da Terra em busca das Esferas calmas.

Ele quer delas todo o amor primeiro
para formar o cândido mealheiro
que há de estrelar todo o Infinito de almas”.

O sujeito lírico nomeia Deus - no único poema de *Últimos sonetos* que dá esse nome à divindade - e o metaforiza como o camponês divino, no campo aprazível. A simbólica cristã do joio e do trigo é o referencial canônico subentendido, embora neste campo de almas

⁴⁰ Cf.: “Visionários”, de *Últimos sonetos*, com o motivo da “guerra santa” em chave profana.

⁴¹ Na edição de 61 da *Obra completa* aparece “Mealheiros de almas”, o que soa a erro tipográfico, já que a menção no verso 13 é ao “cândido mealheiro” formado por Deus. Em outras edições, inclusive a de 95, com Notas de Alexei Bueno, aparece “Mealheiro de almas”.

persistam diferenças entre as sementes escolhidas: Deus “*ainda* escolhe a *mais louçã colheita*” dentre “as colheitas do celeste trigo”. Este Deus, enunciado pelo sujeito lírico que pode recordar o espaço imemorial e longínquo (“lá”), **quer** as melhores sementes **só para si** e elas, então, podem ficar isentas do perigo: “pães alvos” “salvos da Terra”.

Ainda que se possa ler aqui a imagética da pura elevação, na contemplação do idílio mítico, ficam gravados nos signos curiosas tensões e paradoxais referências. Assim, este Deus tem ânsias - um demônio se insinua nele -, e “ele quer”, no paralelismo que amarra os dois tercetos, não só a posse das melhores almas, livrando-as do retorno aos espaços demoníacos do mundo, mas a totalidade de “seu amor primeiro”. A imagem é no mínimo problemática pois projeta no cenário do céu e no espírito da divindade a mesma lógica que move os sorvedouros reais. Colher, recolher o melhor e dar finalidade a essas almas de escol. Se, na seqüência de imagens, a colheita selecionada tem um fito que a justifica:

“*para* formar o cândido mealheiro
que *há de estrelar* todo o Infinito de almas” (grifos meus).

isso não elimina a ironia.

No visionarismo do sujeito lírico que enuncia o *locus* celestial em que não haveria queda ou crise, a imagem do Deus permanece presa à sucessão dos tempos: planta e colhe e nem o futuro nem a plenitude chegaram para ele. Esse Deus **precisa** das almas para formar o que **ainda não há**. E, o mais dúbio, formará o “mealheiro de almas” (verso 13). A palavra, que passou a fazer parte do código religioso institucional no recolhimento dos óbolos, deriva de “mealha”, moeda de cobre de pouco valor e, conotativamente, indica as pequenas porções de algo, migalhas. No sentido literal refere-se ao pequeno cofre de madeira que tem uma fenda de tal modo estreita que dificulta a retirada do dinheiro ali depositado: estratégia de poupança que previne a tentação de gastar. Esse Deus de Cruz amalha, junta mealha a mealha - e, nas decorrências da imagem do “mealheiro”, não só as almas são reduzidas a moedas pouco valiosas como se insinua nessa divindade a sombra do sagaz poupador que “destina conservar consigo” os frutos mais caros de sua colheita das colheitas.

O Deus que amalha quer formar seu cofre: a humildade cristã se presta aqui a uma estranha homenagem que, repondo os termos da realidade histórica, constrói a imagem do Deus nomeado como cristão projetando, decerto em chave espiritual, as nada espirituais

riquezas terrenas, conquistadas palmo a palmo, selecionando os melhores grãos de trigo para sua glória eterna - que, parece, ainda não veio.

Se todo o poema pode ser lido em chave cristã - e na história da crítica de Cruz certamente o foi -, isso se deve talvez à irônica ambigüidade das referências. Os motivos literários armam uma espécie de estratégia, evidentemente para além ou para aquém das intenções de seu autor, em que de forma inusitada atam-se símbolos tradicionais do cristianismo, como os da seara mítica e a espacialização do mundo ideal (as “Esferas calmas” contrapostas à “Terra”, ou a colheita divina), e motivos religiosos, como o do “mealheiro”, sempre presente nas cerimônias religiosas, e também emblemas laicos, da seleção e acumulação de riquezas, individuais, para o desfrute pessoal.

Na viagem ao outro mundo, a que a subjetividade tem acesso por sua visão iluminada e que se versa em estilo sublime e tom sério, vêm o signo do chão e a marca ambígua da corrosiva paródia. Medalhas, migalhas. Em meio a suas atividades de camponês de almas e de acumulador sagaz, a divindade cristã parece pouco ortodoxa. Nessa mistura, o demônio da sátira fica instalado na forma: o “outro mundo” repõe ironicamente a democracia da acumulação e a escolha dos eleitos.

6. O coro dos infandos

Ainda que a acumulação tenha um bom fim, Deus é o acumulador. O mesmo poeta visionário que proclamou a morte de Cristo e, assim, o estado de abandono do mundo, representa o campo dos céus com a ambígua cena da colheita das colheitas. No chão, o sujeito, corpo preso à alma ou tão-somente matéria, interroga-se e, contraditoriamente, deseja o abismo do nada, na certeza da comunhão com a natureza, ou a existência sublime, duvidando do sentido do arremesso para o alto.

Se Cruz e Sousa não firma suas respostas numa única direção, também por conta de antagonismos históricos reais, importa que formule a tensão e os termos com que o faz. Significativamente, entre o espaço da utopia e a figuração simbólica da aniquilação, ganham relevo em sua poética aqueles que projeta como companheiros de viagem. Trata-se dos desvalidos, **pobres**, e dos **ébrios e cegos**, que nada vêem do alto da torre. Coro infando de

excluídos, esses desvalidos são mártires sem culpa, que revelam o completo abandono e desamparo do mundo na sua marcha pelos desertos do mundo.

Na cifra simbólica, porém, ficam gravadas as determinações históricas que elegem estas, e não outras imagens: no final do século XIX, os excluídos sociais não eram os “bem-aventurados” e, ainda que o discurso ideológico repetisse à exaustão os ensinamentos cristãos e os colocasse, não sem atritos, ao lado da pouco-cristã “ciência” da inferioridade racial, os párias no Brasil iam se compondo como um imenso bando de pobres, alijados de toda modernidade e reduzidos a condições sub-humanas diante do poder da exploração⁴². Cruz conhece esse bando, pertence a eles, defende seus interesses⁴³. Figurado no poeta-*pharmakós*, o sujeito lírico os vê, acompanha-lhe os passos, a eles apostrofa e entoa em seu louvor a litania profana que os eleva à condição de heróis.

“Litania dos pobres” é justamente o nome de importante poema de *Faróis*. Composto de 102 versos em redondilha maior, divididos em 51 dísticos com rimas emparelhadas que não se repetem, o poema é um estuário de imagens e de procedimentos da poética cruziana. Mundos ctônicos e espaços celestiais, furnas e Esferas, peregrinos chagados e canônicas imagens de lírios e de cisnes formam o imaginário simbolista de Cruz e Sousa que, dispendo do repertório do movimento, com eles constrói a interpretação lírica de sua experiência e a obra original. Versos tradicionais, mas com deslocamentos subtônicos e constantes *enjambements*, marcam o ritmo próprio que o poeta cria a cada poema em função da necessidade do sentido - e não da lei da métrica. Na sintaxe, com vocábulos raros, anástrofes e hipébatos vão compondo o encadeamento paratático em que os adjetivos se acumulam. Essas, entre outras, as marcas do Cruz e Sousa que, assinalado por seu estilo, foi

⁴² Cf., entre outros: CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados*. O Rio de Janeiro e a República que não foi. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987; FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social (1890-1920)*. Rio/São Paulo: Difel, 1977; SEVCENKO, N. *Literatura como missão*, cit.; LEVIN, Orna Messer. “O chá das cinco”, in: *As figurações do dândi*. Um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996, pp. 19 a 28.

⁴³ Embora haja pouquíssima documentação a respeito, Cruz era no mínimo simpatizante da causa socialista, conforme se depreende de sua correspondência: “(...) Penso que o grupo que deve naturalmente constituir os combatentes da Revista dos Novos tem de ser composto de (...) e Gustavo Lacerda, simplesmente, sendo que este último deverá dar escritos sintéticos, muito generalizados, sem personalismo, sobre política socialista (...)” (carta a Gonzaga Duque, de 11 de abril de 1894). In: MUZART, Z. L. *Cartas de Cruz e Sousa*, cit., p. 39. Em 1890, Gustavo Lacerda, militante de certo socialismo, que defendia cooperativas e não sindicatos e rejeitava a greve como instrumento de luta, fundou o Partido Operário, de curta duração (cf. FAUSTO, Boris. *op. cit.*, p. 44).

quase ignorado na imagética paradoxal que as determina.

- | | |
|---|---|
| 1 Os miseráveis. os rotos são as flores dos esgotos. | 19 Ó pobres! o vosso bando é tremendo. é formidando! |
| 2 São espectros implacáveis os rotos. os miseráveis. | 20 Ele já marcha crescendo. o vosso bando tremendo... |
| 3 São prantos negros de furnas caladas. mudas. soturnas. | 21 Ele marcha por colinas. por montes e por campinas. |
| 4 São os grandes visionários dos abismos tumultuários. | 22 Nos areais e nas serras em hostes como as de guerras. |
| 5 As sombras das sombras mortas. cegos. a tatear nas portas. | 23 Cerradas legiões estranhas a subir. descer montanhas. |
| 6 Procurando o céu. aflitos e varando o céu de gritos. | 24 Como avalanches terríveis enchendo plagas incríveis. |
| 7 Faróis à noite apagados por ventos desesperados. | 25 Atravessa já os mares. com aspectos singulares. |
| 8 Inúteis. cansados braços pedindo amor aos Espaços. | 26 Perde-se além nas distâncias a caravana das ânsias. |
| 9 Mãos inquietas. estendidas ao vão deserto das vidas. | 27 Perde-se além na poeira. das Esferas na cegueira. |
| 10 Figuras que o Santo Ofício condena a feroz suplício. | 28 Vai enchendo o estranho mundo com o seu soluçar profundo. |
| 11 Arcas soltas ao nevoento dilúvio do Esquecimento. | 29 Como torres formidandas de torturas miserandas. |
| 12 Perdidas na correnteza das culpas da Natureza. | 30 E de tal forma no imenso mundo ele se torna denso. |
| 13 Ó pobres! Soluços feitos dos pecados imperfeitos! | 31 E de tal forma se arrasta por toda a região mais vasta. |
| 14 Arrancadas amarguras do fundo das sepulturas. | 32 E de tal forma um encanto secreto vos veste tanto. |
| 15 Imagens dos deletérios. imponderáveis mistérios. | 33 E de tal forma já cresce o bando. que em vós parece. |
| 16 Bandeiras rotas. sem nome. das barricadas da fome. | 34 Ó Pobres de ocultas chagas lá das mais longínquas plagas! |
| 17 Bandeiras estraçalhadas das sangrentas barricadas. | 35 Parece que em vós há sonho e o vosso bando é risonho. |
| 18 Fantasmas vãos. sibilinos da caverna dos Destinos! | 36 Que através das rotas vestes trazeis delícias celestes. |

- | | | | |
|----|--|--|---|
| 37 | Que as vossas bocas. de um vinho prelibam todo o carinho... | 42 | Vêm nimbadas de magia. de morna melancolia! |
| 38 | Que os vossos olhos sombrios trazem raros amavios. | 43 | Que essas flageladas almas reverdecem como palmas. |
| 39 | Que as vossas almas trevosas vêm cheias de odor das rosas. | 44 | Balancedas no letargo dos sopros que vem do largo... |
| 40 | De torpores. d'indolências e graças e quint'essências. | 45 | Radiantes d'ilusionismos. segredos. orientalismos. |
| 41 | Que já livres de martírios vêm festonadas de lírios. | 46 | Que como em águas de lagos bóiam nelas cisnes vagos... |
| | 47 | Que essas cabeças errantes trazem louros verdejantes. | |
| | 48 | E a languidez fugitiva de alguma esperança viva. | |
| | 49 | Que trazeis magos aspíritos e o vosso bando é de elcitos. | |
| | 50 | Que vestis a pompa ardente do velho Sonho dolente. | |
| | 51 | Que por entre os estertores sois uns belos sonhadores. | |

O poema, provavelmente inspirado em “*Les litanies de Satan*”, à primeira vista dialoga apenas no título com o de Baudelaire. Parece apreender muito pouco da corrosiva oração que, parodiando a estrutura da litania, invoca, para que tenha piedade de sua “*longue misère*”, a Satã, o proscrito rebelde que continua a sonhar e com o qual o poeta fabula o reencontro:

*“Gloire et louange à toi, Satan, dans les hauteurs
Du Ciel, où tu régnes, et dans les profondeurs
De l’Enfer, où, vaincu, tu rêves em silence!
Fais que mon âme un jour, sur l’Arbre de Science,
Près de toi se repose, à l’heure où sur ton front,
Comme un Temple nouveau ses rameaux s’épanchent.”*⁴⁴

Diferentemente de “*Litanies de Satan*”, “Litania dos pobres” não realiza a estrutura canônica da litania, isto é, a série de invocações curtas e respostas repetidas. Alternam-se no

⁴⁴ Do ciclo “*Révolte*”, de *Les fleurs du mal*. Em tradução literal: Glória e louvor a ti. Satã. nas alturas/ Do Céu. onde reinaste. e nas profundezas/ do Inferno. onde. vencido. sonhas em silêncio!/ Faze que minha alma um dia. sob a Árvore da Ciência./ Repouse perto de ti. no momento em que junto a tua fronde/ Como um Templo novo seus ramos desabrochem!

poema a longa enunciação lírica (nas estrofes 1 a 18, 19 a 33, 35 a 51) e a apostrofação (nos vocativos das estrofes 13, 19 e 34). A litania é antes ladainha, com presença de elementos narrativos. E desde o título ocorre um choque de estilo: ao *termus* erudito “litania” segue-se “dos pobres”; o mítico sublime a que se refere o primeiro termo contrasta com “dos pobres”, imagem evocadora de uma realidade concreta que entraria, na clássica divisão dos estilos, na categoria do baixo. Pobres e míticos; é da força realística que se constrói o símbolo, subvertem-se as regras e se sacraliza o profano.

O poema está construído do ponto de vista do olhar do sujeito que trata dos “pobres” e a eles se dirige: relato **deles e sobre eles** (na ambigüidade de “dos pobres”) e invocação **a eles** dirigida (“Ó pobres” dos disticos 13, 19 e 34). Sua organização permite delimitar três partes constitutivas: a apresentação dos “pobres” (estrofes 1 a 18); sua movimentação pelo cenário do mundo (estrofes 20 a 33); e a ênfase na visão do sujeito lírico, marcada pelo verbo “parece” que, em zeugma, amarra hipotaticamente as estrofes 35 a 51. Assim, na primeira parte do poema os “pobres” são circunscritos metaforicamente; na segunda, que se inicia pelo “bando” “em marcha”, trata-se de, olhar expandido, revelar o espaço do trajeto e a força de ação desses viajantes que atravessam os quatro cantos do mundo; na terceira, num passo dialético que acumula a delimitação metafórico-descritiva, da primeira parte, e o movimento do bando, da segunda, a subjetividade se refrata, formulando que tudo “parece”.

No complexo poema em que os “pobres” do tema contrastam com a exuberância dos procedimentos técnicos, haveria muitos elementos analíticos a demonstrar. Mas da descrição mais genérica de sua construção e do detalhe estilístico vêm importantes elementos de interpretação, em consonância com a leitura da poética de Cruz que se trama em páginas anteriores.

7. A cifra do mundo

A metáfora absoluta⁴⁵ e os procedimentos sonoros que abrem o primeiro dístico são

⁴⁵ Chamamos aqui “metáfora absoluta” ao processo pelo qual as relações simbólicas entre *a* e *b* constroem uma unidade fundamentalmente irônica, já que volta as costas para o sentido descritivo comum da fórmula “se *a* é *b*, então *b* é *a*”. Não utilizo, neste passo, a terminologia de N. Frye, que se refere à questão como “plano anagógico” do sentido (*op. cit.*, pp. 124 e 125), para marcar diferença. Para Frye, nesse plano a obra “deixa de ser um comentário sobre a vida ou a realidade, e contém a vida e a realidade num sistema

exemplares: na reunião do dispar criam-se admiráveis associações e dissonâncias. Os signos “miseráveis” e “rotos”, com força realística, atam-se a “esgotos” e na leitura desse mundo dos excluídos sociais surge a metáfora inusitada: “são as flores”. Brota vida e viço do mundo dos dejetos, ainda que sombriamente, como de modo sugestivo indica a assonância da vogal [ô]. O acorde em tom fechado (“rotos”/ “flores”/ “esgotos”), porém, não elimina a dissonância da vogal aberta: é dos “miseráveis” que se fala.

O alto poder simbólico desde a primeira metáfora das “flores dos esgotos”, portanto, não permite esquecer que o símbolo, sendo formalização do olhar da subjetividade, surge da **eficácia da evocação realística** das imagens de “pobres” (no título), reafirmada em “os miseráveis, os rotos” (primeiro verso). Essa evocação, a serviço do tratamento sublime do tema, não apenas subverte normas ainda vigentes no Brasil de fim de século como, principalmente, confere seriedade e tragicidade àqueles que, vindo de baixo, serão elevados à condição de trágicos e sublimes *pharmakós*.

A partir do segundo dístico, cujo segundo verso retoma em quiasmo a enunciação dos “rotos” e “miseráveis”, as metáforas se desprendem por completo das imagens mais próximas do plano realístico da experiência. E o fazem com tal vigor que novamente se pensa nos experimentos mais radicais desenvolvidos a partir do século XX, nas imagens em “automatismo”, dos surrealistas, e na deformação expressionista. Trata-se de “espectros”, “sombras”, “faróis”, “braços”, “mãos”, “arcas”, “amarguras”, “bandeiras”. No entanto, todas elas, ou quase⁴⁶, estão por assim dizer “amarradas” à estrutura paratática do verbo “ser”, nas anáforas dos dísticos 2, 3 e 4, e no zeugma dos seguintes, de tal modo que constituem predicções dos “miseráveis” e “rotos”. Esses predicativos, evidentemente simbólicos, ressoam acumulativamente e permanecem atados aos “pobres”.

A melodia vocálica continua a ressoar no contraste de vogais abertas e fechadas, orais

de relações verbais” (pp. 123 e 124. grifos meus). Em minha compreensão, como espero ter ficado claro ao longo dessas páginas, essas relações verbais nascem no solo histórico, na fatura e na leitura, e são sempre *resposta a outros enunciados*.

⁴⁶ Não tive acesso aos manuscritos e por isso cito o poema como aparece nas edições de 61 e 95. Parece-me, no entanto, que há erro tipográfico no ponto final do dístico 5. A associação semântica e sintática “cegos”/ “procurando o céu aflitos” parece instituir a continuidade da oração que o ponto final elimina. Pode tratar-se também de idiosincrasia do autor que escolhe o ponto final em função da estrutura da ladainha, como se evidencia nas seqüências dos dísticos 36 a 51.

e nasais⁴⁷, numa riqueza expressiva a serviço da representação dos de baixo da escala social e da escória do mundo civilizado (“pobres”, “miseráveis”, “rotos”, dejetos de “esgotos”). E, desde o segundo verso, a imagética do poema subverte liricamente a condição social do pária e o eleva a cifrado símbolo sublime.

Reafirmando que se trata de uma poética cifrada, não se pode esquecer, porém, que, falando **de**, **com** e **como** excluído, Cruz nela formula sua resposta lírica ao discurso e à prática históricas. Tampouco se pode esquecer que seu motivo “literário” - o “pobres” que gera o desdobramento metafórico de toda esta litania - é signo carregado de significação **histórica** e evocação realística, com específicas significações no quadro brasileiro. Como signo-motivo-símbolo é resposta a outros enunciados⁴⁸.

Como se sabe, na periferia do capitalismo, a força imantadora da Corte/Capital, que prometia com a vida urbana a entrada na modernidade, combinava-se originalmente com a exploração brutal e a miserabilidade, o desemprego e a condição subhumana do *lumpen*-proletariado. Da exibição pública da pobreza daí decorrente, com o batalhão de biscateiros e maltrapilhos, insanos e embriagados que parecia multiplicar-se incontrolavelmente, nascia o desgosto da nossa elite que, sob o *slogan* da necessidade de “civilização” e querendo superar o que via como atraso, efetivava o afastamento dos pobres do centro da cidade-vitrine, movendo-o a projetos de demolição, realização de prisões e internação dos alienados⁴⁹. As determinações sociais do atraso decerto não entravam em causa, e a

⁴⁷ Apenas pequena demonstração do que é recorrência sobretudo na primeira parte do poema: Miseráveis/rotos, flores, esgotos (dístico 1); espectros implacáveis, miseráveis/ rotos (dístico 2); mortas/sombras (dístico 5); faróis apagados, desesperados/ventos (dístico 7). A essa alternância, acrescenta-se a partir do dístico 4, com incrível força expressiva, a recorrência da anterior [i]: abismos (dístico 4), aflitos (dístico 6), gritos (dístico 6), estendidas (dístico 9), vidas (dístico 9).

⁴⁸ Se a interpretação literária pode correr o risco de fechar-se em mônada para garantir o princípio da autonomia e de certa compreensão da imanência da obra, ou para não contrariar o princípio mais geral da ambigüidade poética, sobretudo quando se trata de uma poética do indizível, como no Simbolismo, essa interpretação, como toda reflexão lingüística e poética, também é historicamente determinada. Lembre-se, com Bakhtin, que “toda enunciação, inclusive uma inscrição num monumento, constitui um elemento inalienável da comunicação verbal. Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. (...) Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as” (in: *Marxismo e filosofia da linguagem*, cit., p. 98, grifos meus).

⁴⁹ Cf., entre outros: NEEDELL, J. D., *op. cit.*, pp. 19 a 73; LEVIN, O. M., *op. cit.*, especialmente pp. 20 a 24. A respeito do crescimento dos índices de insanidade, Nicolau Sevcenko cita a tese de Domiciano Augusto dos Passos Maia, apresentada em 1900 à Faculdade de Medicina: entre os anos de 1889 e 1898, o número de internados no Hospício Nacional cresceu 1.113% - levando-se em conta apenas os registros oficiais, pois nem todos ali levados pelas autoridades policiais conseguiam alojamento, já que a instituição não dispunha de condições para abrigá-los (in: *op. cit.*, pp. 62 e 63). O diagnóstico da insanidade bem

realidade concreta do cotidiano das ruas continuava a se ocultar na cifra do Brasil “arcaico” e “bárbaro”.

Como se vê, em nome da poética enigmática não se pode esquecer que a realidade também e fundamentalmente é cifrada, nem que a poética obscura é **forma** que responde às significações escondidas pelas configurações de classe e poder. Emanada de determinações históricas, essa poética responde à falsa consciência que, entre outros feitos, também impõe sentido unívoco às palavras e congela suas conotações; valendo-se dos mesmos signos, parodia e inverte significações. Lembremos Walter Benjamin que, ao tratar do surrealismo, nos ensina a ler as imagens enigmáticas que, mais acentuadamente desde o final do século, guiam a lírica:

“de nada nos adianta sublinhar fanática ou pateticamente o lado enigmático do enigma; muito pelo contrário, conseguimos penetrar no mistério apenas no grau em que o reencontramos no cotidiano, graças a uma ótica dialética, que *reconhece ser impenetrável o cotidiano, e cotidiano o impenetrável*”⁵⁰.

Assim, na primeira parte do poema (estrofes 1 a 18), as metáforas são construídas de maneira tal que os “pobres”, vindos da evocação realística das imagens do baixo, tornam-se seu antípoda simbólico, na sublimidade e na elevação das imagens que os expande a partir dos subterrâneos (“esgoto”) e os faz romperem o rés-do-chão como beleza em meio a dejetos (“as flores”) e sobreporem-se aos “abismos” como “visionários”, “procurando o céu”. Os símbolos **ultrapassam** o sentido realístico do motivo “pobres” e dialeticamente o mantêm.

Os “pobres” são também “espectros” e, na ambivalência da metáfora, esses seres esqueléticos e famélicos (um dos sentidos do termo, que o dístico 16 reatualizará) dão corpo signico àqueles que povoam os pensamentos do sujeito lírico como fantasmas (outro sentido do termo “espectros” que surge como tal no dístico 18). Os “espectros”, “implacáveis”, não podem ser abrandados. Inexoravelmente essas figuras movem o amplo processo da metaforização absoluta em que o baixo e o elevado se encontram e superam o

como da criminalidade. aliás. incluía a aplicação das teorias de Lombroso: o critério de miscigenação era determinante (cf.: SCHWARCZ. L.. “As Faculdades de Medicina. Ou: Como salvar um país doente”, in: *op. cit.*, pp. 189 a 238).

⁵⁰ “O Surrealismo. O mais recente instantâneo da inteligência européia”. In: BENJAMIN. W. *et alii*. *Os pensadores*, cit., p. 83. grifos meus.

(des)conhecimento do que está oculto pagando o preço do sofrimento: esses “prantos negros de furnas” são “os grandes visionários dos abismos tumultuários”.

Como já vimos em poemas anteriores, como “Exortação” e “O Assinalado”, as imagens, a partir, sobretudo, do 5º distico, congelam os movimentos nelas indiciados e dão figuração a gestos dramáticos, no momento do *pathos*. Os “pobres”, irônica e paradoxalmente **visionários** (distico 4) e **cegos** (distico 5), tateiam nas portas, procuram o céu, rasgam-no com seus gritos. Estão **entre** dois planos, chão e céu, sem acolhida.

E a imagem simbólica do desvalimento toma conta do poema. Alternando metáforas e metonímias, visão do todo e do detalhe, os dísticos redundam o abandono desses seres que, porém, resistem. Nas metáforas

“faróis à noite *apagados*”;
 “*inúteis, cansados* braços”;
 “mãos inquietas estendidas
 ao *vão* deserto das vidas”;
 “Figuras que o Santo Ofício
 condena a feroz suplício”;
 “Arcas soltas ao nevoento
dilúvio do Esquecimento”,

a inutilidade da ação acentua a força da resistência e o estado demoníaco do mundo. Não há aqui *pharmakós* solitário; os “pobres” são os “bodes expiatórios” vitimados por uma terra sem deuses.

Valendo-se da radicalidade das analogias, no processo construtivo do poema, Cruz cria metáforas que remetem a espaços e tempos míticos. O “deserto das vidas” realiza e confirma o tempo da profecia da Babilônia desértica, por sua vez prefigurada na destruição de Sodoma e Gomorra⁵¹; a menção ao “dilúvio” ata-se à imagem do dilúvio bíblico e instaura o símbolo de um mundo corrupto punido por Deus, em tempos primordiais, ao qual se seguiu a aliança com os descendentes de Noé.

⁵¹ Cf., em “Isaias”, cap. 13, versículos 1 a 22, a profecia sobre Babilônia. In: *Bíblia de Jerusalém*. Coord.: Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo e Ana Flora Anderson. São Paulo: Paulinas (1991).

Se na lógica cristã, queda e reconciliação movem e figuram⁵² a história humana até o advento, infalível, da reconciliação final - último ato da comédia divina que pune os maus e premia os bons - as menções míticas, em Cruz, apontam a negação dessa lógica. Na simbólica de “Lítania dos pobres”, o “deserto” é “vão”; e o “nevoento dilúvio”, “do Esquecimento”. Não advirá a promessa de fertilidade, sequer a de perdão.

Nesse espaço sem deuses, que carrega as **figuras** da Babilônia e da terra diluvial para o poema moderno e as torna cifras emblemático-alegóricas de um mundo sem Providência e sem paraíso, atuam novos deuses que eliminam qualquer possibilidade de transcendência. O “Santo Ofício” - metáfora que aponta para um tempo histórico em que divinas são as instituições dos poderosos - continua a ditar suas leis de flagelo. Aqueles que falam como deuses, num tempo em que os deuses abandonaram os homens, são as novas divindades cruéis, simulacro do que já não há. Valendo-se, em sombras, da interpretação figural da história, nas imagens de Cruz ressoa o demonismo: a **figura**, que antecipa a ordem eterna, cede seu lugar e não é mais que enquadramento para as **criaturas** que avultam. Abandonadas pela divindade, as criaturas são supliciadas pelos homens que se pensam deuses.

Nesse mundo agônico, a própria Natureza tem “culpas”, e a queda mítica a tudo contamina. Os “pobres”, porém, resistem em gestos inúteis e dramáticos, que rompem os limites do possível,

“varando o céu de gritos”,

e os limites do chão, emergindo como

“arrancadas amarguras
do fundo das sepulturas”.

Alçam-se pelos ares, num espaço contaminado de desespero (“ventos desesperados” do dístico 7) como “bandeiras rotas”, “bandeiras estraçalhadas”, compondo uma legião que marcha em “barricadas”, “da fome” e “sangrentas”.

Novamente a eficácia da evocação realística reatualiza o choque estilístico e traz de volta a **base** sobre a qual a cifra foi construída. Às anteriores metáforas demoníacas de forte

⁵² Sobre os conceitos de “figura” e “interpretação figural”. cf.: AUERBACH. E. *Mimesis*, cit., pp. 133 e 134 e 148 a 173. principalmente: “Origine et analyse de l’interprétation figurative”. in: *op. e loc. cit.*

referência bíblica seguem-se signos carregados de historicidade: “barricadas” remetem às cenas da Paris sangrenta de 1848 e 1871 e, numa liga absolutamente admirável, sugere-se a transposição simbólica da cena da luta de classes daquela cidade para o quadro da fome - condição real do confronto de classes que, no Brasil, exilava seu protagonista pela miséria.

Na poética enigmática, as metáforas carregadas de historicidade dos disticos 16 e 17 **vêm entre** dois outros, a elas opostos em vários níveis de significação:

“Imagens dos deletérios,
imponderáveis mistérios” (dístico 15)

e

“Fantasmas vãos, sibilinos
da caverna dos Destinos!” (dístico 18).

As “barricadas da fome”, os “pobres”, são também e ao mesmo tempo “imagens” de mistérios que corrompem e não podem ser medidos; “fantasmas” de algo soterrado que, embora inúteis (“vãos”), revelam, como sibilas, esses mesmos mistérios que se querem ocultar sob a terra. Apesar do risco de aqui se sugerir leitura menos enigmática ao enigma, a estrutura do poema, o tema e sua realização permitem dizer que os “pobres” são eleitos pela subjetividade poética como (seus) “espectros implacáveis”, (suas) “imagens de (...) mistérios”, (seus) “fantasmas” “vãos e sibilinos”. Nesses correlatos objetivos, movidos pelo signo inicial “pobres” e ampliados na metaforização absoluta, a subjetividade projeta “objetivamente” dores e misérias subjetivas **e também**, ao evocá-los, cifra as dores do mundo histórico na forma das imagens da escória social.

A metáfora dos “fantasmas” do dístico 18 - que retoma, num certo sentido, a dos “espectros” - fecha a primeira parte do poema com a miséria da fome articulando-se à miséria de um mundo demonizado; o estado de alma do sujeito ao estado histórico do mundo aí representado.

8. Viagem invernal e angústia

Dada a proximidade semântica entre “fantasmas” (dístico 18) e “espectros” (dístico 2), pode-se dizer que a primeira parte do poema fecha-se sobre si mesmo, ao mesmo tempo que move o avanço. A apóstrofe (dístico 19) introduz um novo movimento estrutural, centro da

segunda parte do poema. Trata-se da expansão do olhar do sujeito que, agora, vê os “pobres” como “bando” e enuncia o *mýthos* da caminhada coletiva (dísticos 19 a 33).

O “bando”, “tremendo” e “formidando”, que cresce e atravessa os quatro cantos do mundo (“colinas”, “montes”, “campinas”, “areais”, “serras”, “montanhas”, “plagas incríveis”, “mares”), ilumina um espaço desértico de homens. E, mais impressionante, a caminhada em “hostes como as de guerras” **não tem alvo**: trata-se de uma “caravana das ânsias” (dístico 26). E se, no dístico 25, com “atravessa já os mares”, ecoa a imagem bíblica da libertação do cativeiro do Egito, na referência a um tempo mítico apaziguador em que todos os escravizados se libertarão, a “caravana” de “Litania dos pobres”, porém, não é caminho de nada senão da revelação do estado do mundo, infundindo terror ao exhibir suas misérias e, “com seu soluçar profundo” (dístico 28), trazendo clamor. No espaço vazio de homens e deuses, a peregrinação é a imagem visionária, em seu ponto mais alto, de uma epifania demoníaca. Na “cegueira” “das “Esferas”, o bando caminha, sem rumo (“perde-se”, no dístico 27) e permanece ao rés-do-chão.

O infando é a face do estilo sublime a serviço da representação da miséria. E, numa das imagens mais belas do poema, esse bando de pobres é circunscrito na impossibilidade poética da metáfora. O símile ganha a força expressiva de dizer como é indizível, em termos poéticos, a visão da subjetividade que deu aos “pobres” - com toda evocação realística da imagem - um tratamento mítico:

“Como torres formidandas
de torturas miserandas”.

O ponto alto da caminhada faz a legião desses pobres se sobreerguer aos olhos do eu como “torres”, sagradas pois que infundem receio e terror (nesse raro “formidandas”). Na ambigüidade da imagem, as torturas que são infligidas a esses “pobres” se acumularam como torres, ou, em outra leitura, as torres que exibem torturas dignas de comiseração são apenas imagem aproximativa das dores dos “pobres”.

A caminhada que parecia irmanar-se com a natureza, em solene simpatia de destruição (as “legiões estranhas” do dístico 23 têm como símile as “avalanches terríveis” que assolam plagas, do dístico 24), eleva-se agora a um ponto máximo de revelação. E o que ela enuncia

não é a chegada do mundo dos desejos; trata-se, em vez disso, da exibição do horror sem alívio. A epifania visionária de um mundo cujos falsos deuses são os homens culmina na contemplação do inominável. A narrativa da caminhada chega a seu ponto máximo: os quatro cantos do mundo estão tomados pela exibição da miséria que, vinda da sarjeta (de “esgotos”, do verso 2), rebela-se e se mostra, e ao mundo poético de que trata, em sua triste miséria. Mundo demoníaco, paródia da estória romanesca - aventura da exibição do calabouço infernal, visto do alto da torre da poesia.

O desfile das misérias, porém, parece apenas esconder o que na 3ª parte do poema se enuncia como triunfo dos heróis que, sobre-elevados, alcançam o topo da visão apocalíptica. De fato, na longa hipotaxe dos dísticos 33 e 35 a 51, a legião é vista pelo sujeito lírico naquilo que esconde: o bando é “risonho”, seu “encanto secreto” permite entrever o antegozo de “delicias celestes”, com o vinho da comunhão, anunciando o paraíso num jardim de prazeres em que a eternidade, soberana, torna tudo aprazível.

Numa construção surpreendente, esse paraíso não é bíblico, mas poético: a representação da eternidade do bem se faz com símbolos canônicos do movimento simbolista e, mais especificamente, da poética de Cruz: os “lírios” e os “cisnes” mostram-se num jardim eternamente primaveril, em que o bando de pobres ostenta “louros verdejantes” em vez de “ocultas chagas”.

A visão paradisiáco-profana, resposta ao caminhar infando, é, porém, alucinação, contrafação da visão simbólica da miséria e da sublimidade do horror construídas nos versos anteriores. A subjetividade reverbera e, ao dar voz a seus desejos de elevação dos “miseráveis”, coloca-os junto a si, nesse “jardim simbolista” do paraíso. Mas essa consciência atormentada pela dúvida e pela angústia sabe que tudo apenas “parece”. A visão do inefável não **aparece**, não se mostra ao olhar, como antes ocorrera com a visão do infando⁵³.

O paraíso não é mais que desejo **que se sabe** projetado e, ao enunciar que tudo

⁵³ Como se sabe, o verbo “aparecer” significa o que principia a ser visto e, portanto, o que se mostra e se revela ao olhar: já o verbo “parecer” indica apenas o que é verossímil. ou crível. ou, ainda, o que se figura na mente de uma subjetividade.

“parece”, o sujeito lírico torna a revelar o que se mostra a seu olhar. Dito de outro modo, ao figurar o invisível, desejado, reenuncia o visível simbólico da miséria, em evocações realísticas que retomam imagens dos dísticos anteriores. As “rotas vestes”, os “olhos sombrios”, as “almas trevosas”, os “martírios”, as “flageladas almas”, as “cabeças errantes” reafirmam a miséria do bando, ponto de fuga a partir do qual se constrói a cena do desejo apocalíptico em que as vestes encobririam “delícias celestes”, os olhos teriam “raros amavios”, as almas, “odor de rosas” e, livres de martírios estariam “festionadas de lírios”; nas cabeças os “louros verdejantes” anunciariam a vitória desejada.

O mito se dialetiza ao se enunciar como “parece”. E, no jogo de reflexos da consciência do poeta visionário, substituto da palavra divina, ficam os “estertores” do “bando” que, na rima com “sonhadores”, criva a angústia no desejo. Não há paraíso e, no paraíso da imaginação do poeta, o sonho convive com o pesadelo. Ao sair do círculo do tempo, com o mito apocalíptico, repõe-se a imagem de uma morte ritual que não termina nunca. Os belos sonhos reafirmam a realidade horrenda dos estertores.

Na “Lítania dos pobres”, o eco de Baudelaire talvez seja mais que um título. A angústia tem como patrono subliminar o Satã das “*Litanies*”, aquele a quem se invoca pois ensina o sabor do paraíso, engendra a louca esperança e, como velho curandeiro, salva de todas as angústias⁵⁴.

A esperança visionária presta seu preito à figuração do horror e à miséria real que a determinam. O sonho do ideal, na realização estética de uma poética refinada, dá voz, em surdina, ao cenário real que o fez nascer e o celebra na cifra da poesia enigmática.

9. O mundo dos chacais

A poética simbolista de Cruz é a resposta a sua experiência histórica. Numa obra marcada pelo trabalho técnico e a escolha canônica de procedimentos, pela polissemia do

⁵⁴ Glosso alguns versos do poema de Baudelaire: “*Enseignes par l’amour le goût du Paradis*”(…)/ “*Engendras l’Espérance, - une folle charmante!*”, em que Satã é “*Guérisseur familier des angoisses humaines*” (de “*Les litanies de Satan*”, in: *Les fleurs du mal*, cit.) Em tradução literal: Ensinas por amor o gosto do Paraíso.(…)/ Engendraste a Esperança - essa fascinante louca!// Aquele que, conhecido, cura as angústias humanas.

símbolo que fala o inefável e o infando, a poética de Cruz, de uma maneira originalíssima, como só pode ser a poesia que dá forma às particularidades históricas, responde à falsa consciência e responde à exclusão social com a figuração do sonho do ideal e do abismo do nada, com a paródia de todos os mitos e de todas as promessas, à exceção talvez da promessa da arte, paraíso próprio em que todo o desejo pode ser formulado.

Em “*Marche aux flambeaux*”, publicado pela primeira vez apenas em 1961, na edição organizada por Andrade Muricy, e guardado a sete chaves talvez pelo próprio poeta que nele trabalhou muito, como se depreende pelas correções presentes no manuscrito⁵⁵, a violência terrível que antes se cifrara na poética do indizível, inefável e infando, eclode na ira com que o sujeito lírico, anunciando o fim dos tempos e o triunfo da terra desértica, dá um passo avante e, no horror sublime que anuncia, realiza de forma acabada sua lírica do ódio.

Dividido em três partes, o poema da invectiva anuncia na primeira a chegada do dia. Na mítica da aurora, o novo surgirá e algo será varrido da terra. Signo do anúncio, o sol cáustico ilumina a natureza e se impõe como Baco que fertiliza. Vida e gozo, na mistura da imagem, figura a fecundação da natureza:

I

“Rompe na aurora o sol que a terra esbofeteia
com látegos de chama. iriando o pó e a arcia.
iriando os vegetais de ricas pedrarias.
dos rubis e cristais das ourivesarias:
aurora acesa em cor de púrpura de cravos
opulentos. febris. ensanguinados. bravos:
de ritmos leves de harpa e frêmitos e beijos
que são da natureza os trêmulos arpejos:
aurora que sorri. que traz pomposamente
todo o raro esplendor da luz resplandecente.
das paisagens louçãs no fúlgido matiz
o aroma a derramar da meiga flor de liz.
Na alegria dos tons os pássaros cantando
vão as asas abrindo. entre os clarões ruflando.
asas emocionais. que assim dentre clarões
palpitam num fervor de alados corações.

E no luxo oriental de etéreo Grão-Mogol
como um Baco feliz rubro flameja o sol.”

⁵⁵ Alexei Bueno, nas “Notas” da edição de 95, esclarece que os manuscritos se encontram no Arquivo Andrade Muricy, com muitas correções do próprio autor.

Mas essa aurora anuncia também o fogo que livra dos males e ilumina o horror do mundo. Na representação literária, a primeira parte do poema é a moldura para a apóstrofe injuriosa não aos homens em queda, mas aos donos do mundo que reduziram muitos à inferioridade em nome da Ciência. O sujeito lírico sabe a quem insultar, com a força da linguagem poética contra-ideológica:

II

“Filósofos titãs. filósofos insanos
 que destes turbilhões. que destes oceanos
 de lutas e paixões. de sonho e pensamentos
 espalhasteis no mundo aos clamorosos ventos
 a Ciência fatal. talvez como um veneno.
 que os tempos abalou no caminhar sereno:
 filósofos titãs. que os séculos austeros
 no flanco da Matéria abris. graves. severos.
 sobre o escombro da fé. da crença e da esperança.
 da civilização o trilho que hoje alcança
 no seu aço viril as regiões supremas.
 traçado em novas leis. doutrinas e problemas:
 vós que sois no Saber os monjes da existência
 e só acreditais na força da Ciência.
 que da morte sabeis os filtros invisíveis.
 narcóticos. sutis. incógnitos. terríveis.
 não sabeis. entretanto. apóstolos sombrios.
 como à luz da Ciência os homens estão frios.
 como tudo ficou num doloroso caos
 e os seres que eram bons. rudes. egoístas. maus.

Em vão! em vão! em vão! os vossos largos crânios
 lutaram pelo Bem dos Bens contemporâneos!
 Tudo está corrompido e até mais imperfeito...
 Não há um lírio são a florescer num peito.
 de piedade. de amor e de misericórdia ...
 Se brota uma virtude o ascoso vício morde-a.
 envilece. corrompe e abate essa virtude
 com o cinismo revel dum epigrama rude...
 E até muita alma vil. feroz. patibular.
 impunemente sobe ao mais sagrado altar.

Por isso vão passar perante a turbamulta
 como abrupta avalanche. enorme catapulta.
 numa *marche aux flambeaux*, os famulentos vícios
 que cavaram no globo horrendos precipícios.
 os vícios imortais. que infestam tribos. greis.
 povos e gerações. seitas. templos e reis
 e que são como a lava obscura da cratera
 que subterraneamente em tudo se invetera.

Com toda intrepidez hercúlea de acrobata
 vou sobre eles soltar. gloriosa. intemerata.
 a sátira que tem esporas de galhardo

cavaleiro ideal que joga a lança e o dardo.
 Vou com esse altanado e muscular esforço
 de quem galga triunfal o soberano dorso.
 a crista vigorosa. ativa. sobranceira.
 da mais agigantada e vasta cordilheira.”

E na sátira que finalmente irrompe na III Parte de “*Marche aux flambeaux*”, o sujeito lírico se lança à vitória sobre o senso comum e a ideologia e responde ao iluminismo da razão, ao discurso da ciência positiva e à força do capital com a figuração do horrendo mundo às avessas. Nos abismos tumultuários, nas atras visagens desse poeta visionário, vidente que quer transformar palavras em atos mágicos, desfilam lobos e capitalistas, burgueses-ladrões, padres velhacos e mulheres, comendadores e marquesas de truz, mastodontes e chacais, tigres e serpentes, todos amalgamados na representação do mundo medonho a que o poeta quer pôr fim, na fúria dos excluídos que conhecem os motivos de sua exclusão:

III

Lobos. tigres. chacais. camelos. elefantes.
 hipopótamos. ursos e rinocerontes.
 leopardos e leões. panteras acirrantes.
 hienas do furor. membrudos mastodontes.
 tredas feras do mal. soturnos dromedários.
 serpentes colossais que rastejais na treva.
 monstros. monstros cruéis. medonhos. sanguinários.
 cuja pata esmagante a presa aos antros leva:
 ó ventrudos judeus. opiparos. obesos.
 de consciência obtusa. ignóbil e caolha
 que no mundo passais grotescamente tesos
 com honras de entremez e grandezas de rolha:
 gafentos. histriões. ridículos da moda.
 que fingis entender Berlim. Londres. Paris.
 mas nos altos salões. por entre a fina roda.
 meteis sordidamente o dedo no nariz:
 brasonados truões. inúteis como eunuco.
 que as pompas ostentais de aurífero nababo
 mas apenas valeis como um limão sem suco.
 tendes rabo no corpo e dentro d’alma rabo:
 nobres de papelão. milionários vândalos
 de ventre comportado e rosto rubicundo.
 que no torvo cancã. no cancã dos escândalos
 sois o horrendo espantalho. a ignomínia do mundo:
 ó deuses do milhão. ó deuses da barriga.
 que sentindo a aguilhada intensa da luxúria
 buscais a mais em flor e linda rapariga
 para então vos fartar na luxuriante fúria:
 gamenhos de *toilette* e convicções de lama
 onde tudo afinal se atola e se chafurda.
 que do clube e do *sport* sintetizais a fama
 mas tendes para o Bem a fibra sempre surda:

palhaços. *clowns* senis. hediondos borrachos
 que aos trambolhões urrais a fora no universo.
 desdenhando de tudo e até rindo dos fachos.
 do clarão do saber em toda a parte imerso:
 almas negras. servis. d'ergástulos caóticos.
 gerado no paul das lúgubres voragens.
 do crime nos bulcões. nos vícios mais despóticos
 aos quais tanto rendeis eternas homenagens.
 manequins. charlatães. devassos do bom-tom.
 que viveis nas Babéis das grandes capitais
 apodrecendo sempre infamemente com
 o cancro do dinheiro as forças virginais:
 mascarados tafuis de gordos ventres de ouro.
 ó bonzos do deboche e cínicos esgares.
 que sois o único sol esterlinado e louro
 das parvas multidões. das multidões alvares:
 fidalgos de barril. sicofantas. malandros
 do templo e do bordel. da crápula de harém
 que ao puro mar do Ideal. com torpes escafandros.
 arrancais. p'ra vender. a pérola do Bem:
 Ó trânsfugas. ladrões que difamais a terra.
 que tudo poluíis. do próprio lodo à flor.
 à serena humildade. à intrepidez da guerra.
 aos beijos maternos. ao nupcial amor:
 espíritos de treva. espíritos de barro
 que enegreccis de horror o sangue das papoulas
 e das ostentações vos aclamais no carro.
 cobertos de cetins. arminho e lantejoulas:
 que se vem de repente o Nada sepulcral
 nunca deixais. sequer. no tétrico leilão.
 no leilão da memória. estranho. universal.
 nem um som a vibrar do estéril coração!
 Dentre feras brutais de ríspidos penhascos
 e a torrente caudal de rijos versos francos
 e a zombaria e o riso e as sátiras e os chascos.
 nesta *marche aux flambeaux* ides passar. aos trancos!
 Do mundo os naturais. zoológicos museus
 despejem para fora as pavorosas massas.
 para virem reunir-se aos tábidos judeus.
 irromper e seguir e desfilar nas praças.
 Que a cada mata. a entranha. o seio virgem se abra
 jorrando tigres. leões. panteras do seu centro
 e na dança infernal. estrupida. macabra.
 siga a *marche aux flambeaux* pelo universo a dentro.

Gargalhadas abri a rubra flor sangrenta
 da humanidade vã na amargurada boca.
 vai agora passar a marcha truculenta
 sob o espingardcar duma ironia louca.
 E desfila e desfila em becos e vielas
 e torna a desfilar por vielas e por becos.
 às risadas da turba. estultas e amarelas
 que têm o áspero som de gonzos perros. secos...
 E desfila e desfila. estrídula e excranda.
 das praças na amplidão. rugindo em mar desfila.
 enquanto além dardeja. heróica e formidanda.

a metralha do sol que rútilo fuzila...
 E mastodontes vão de braço dado a sérios
 burgueses que já são bem bons comendadores
 e marqueses de truz, com ares de mistérios,
 de lunetas gentis e aspectos sonhadores
 dão o braço fidalgo e airoso das nobrezas
 aos ursos boreais, enquanto os conselheiros,
 os condes, os barões, os duques e as altezas
 lá vão de braço dado aos lobos carniceiros.
 E nessa singular, atroz promiscuidade,
 animais e truões de catadura suína,
 gordalhudos heróis da infâmia e da maldade,
 vendidos da honradez, velhacos de batina,
 bobos, cães, imbecis, humanos crocodilos
 e déspotas, jograis, todos os miseráveis
 de todas as feições e de todos os estilos,
 uns aos outros lá vão jungidos, formidáveis!...
 Mas a *marche aux flambeaux* derrama um pesadelo,
 a agonia dum tigre, em sonhos, sobre um ventre,
 agonia mortal que envolve tudo em gelo...
 E desfila e desfila entre sarcasmos e entre
 as sátiras-fuzis, relampejando açoite,
 por essa imensa aurora, estranhamente imensa
 por um sol que angustia e que não tem da noite
 para a Miséria a sombra atenuante e densa.

Os vícios, as paixões, os crimes, ódios e erros,
 na marcha, de roldão, caminham fraternais
 com bandidos, vilões, burgueses rombos, perros
 e focas e mastins, macacos e chacais.
 Aos sobressaltos vão como visões, fantasmas
 bichos de toda a casta, anões de chapéu alto,
 deixando em convulsão todas as almas pasmas
 e o globo num tremendo e frio sobressalto.
 E nas praças, ao sol, confundem-se os bramidos,
 os uivos com a expressão humana misturados,
 através do sussurro e bruscos alaridos
 das chacotas bestiais, dos risos trovejados.
 E segue e segue e segue, a fora, légua a légua,
 essa *marche aux flambeaux*, ciclópica, estupenda
 caminha atravessando um longo sol sem trégua,
 um dia secular, um dia de legenda:
 caminha atravessando um sol de foco aberto,
 por um dia fatal, interminável, mudo,
 o dia do remorso, aterrador, incerto
 que em todo o coração crava um punhal agudo.
 Mas eu quero assim mesmo, eu quero-vos assim,
 em marcha tropical, à crua e ardente luz
 que vos seja uma febre indômita, sem fim,
 um cautério de fogo a vos queimar o pus
 venéreo da Moral, carbonizando-o até
 para que nunca mais se sinta dele a origem
 nem volte, como sempre, então, a ser o que é,
 deixando-vos no mundo inteiramente virgem:
 eu quero-vos assim, de fachos apagados,
 apagados, ao alto, os joviais *flambeaux*.

que os tereis de acender nos campos ignorados
que de sóis de Vingança a Eternidade arou.

E depois de vagar às sátiras de todos.
na evidência da luz. numa perpétua aurora:
de caminhar ao sol. por tremedais. por lodos.
no tédio do sarcasmo. o tédio que a devora.
essa Marcha afinal penetrará aos urros.
titânica. sinistra e bêbada. irrisória.
num caos de pontapés. coices. vaias e murros.
na eterna bacanal ridícula da História.

O poeta-deus encena na lírica a língua irada do sujeito histórico e sem travas anuncia o dia em que o desfile de horrores terá fim para entrar na matéria do nada. Advirá a ruína dos tempos, sem eternidade. Na invectiva e no jorro, o poeta-deus enuncia sua vingança contra os donos do mundo, mesmo sabendo que o discurso não é a história e que a história é nada. E a poética que aqui se mostra com a fúria possível apenas aos exaltados e aos excluídos, é a outra face da poesia do sublime e do horror sublime.

Contra os demônios - nomeados com toda a clareza no poema que ficou tanto tempo escondido - Cruz e Sousa teve de aprender a construir sua obra que, figurando o indizível, urdia na forma os símbolos de sua leitura do mundo. No inefável e no infando. na cifra lírica da grande poesia, sua obra revela o que, naquele Brasil de final de século, se queria à força esconder.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Cruz e Sousa utilizadas no trabalho

- Obra completa*. Organização, Introdução e Notas: Andrade Muricy. Rio: Aguilar, 1961.
- Obra completa*. Organização: Andrade Muricy. Atualização e notas: Alexei Bueno. Rio: Nova Aguilar, 1995.
- Broquéis*. Introdução de Ivan Teixeira. São Paulo: EDUSP, 1994.
- Cartas de Cruz e Sousa*. Organização, Introdução e Notas: Zahidé Lupinacci Muzart. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1993.
- Cruz e Sousa. Dispersas. Poesia e prosa*. Pesquisa e apresentação: Iaponan Soares e Zilma Gesser Nunes. São Paulo: Giordano/Editora da UNESP (no prelo).
- João da Cruz e Sousa*. Antologia organizada por Iaponan Soares e Flávio José Cardozo. Estudo crítico: Zahidé L. Muzart. Florianópolis: FCC, 1991.
- Missal. Broquéis*. Introdução de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- Poesia*. Apresentação: Tasso da Silveira. 5ª ed. Rio: Agir, 1975.
- Poemas inéditos*. Apresentação, introdução e notas: Uelinton Farias Alves. Florianópolis: Papa-Livro, 1966.
- Poesias completas*. Edição revista e apresentada por Tasso da Silveira. Rio: Edições de Ouro, s/d.
- Sonetos da noite*. Seleção: Silveira de Souza. Xilogravuras: Hugo Mund Jr. Florianópolis: FCC/Edições do Livro de Arte, 1988.
- SOUSA, João da Cruz e, e VÁRZEA, Virgílio. *Tropos e fantasias* (edição fac-similar). Rio: Casa Rui Barbosa; Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura [1994].
- SOUSA, João da Cruz e; VÁRZEA, Virgílio, e LOSTADA, Santos. *Julieta dos Santos*. Homenagem ao gênio dramático brasileiro (edição fac-similar). Apresentação: Ubiratan Machado e Iaponan Soares. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

Obras literárias e/ou correspondência de outros autores citadas no trabalho

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Org.: Afrânio Coutinho. Rio: Aguilar, 1959, 3 vols.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Louis-Conard Librairie, 1926.
- _____. *Oeuvres complètes*. Org.: Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.
- _____. *Les fleurs du mal*. Org.: Yves Florenne. Paris: Librairie Générale Française, 1972.
- _____. *As flores do mal* (ed. bilingüe). Tradução, Introdução e Notas: Ivan Junqueira. Rio: Nova Fronteira, 1985.

SUSSEKIND, Flora. *As Revistas do Ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio: Nova Fronteira/Fundação Casa Rui Barbosa, 1986.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. História cultural e polêmicas literárias no Brasil. 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

- _____. “Origine et analyse de l’interprétation figurative”. In: *Figura*. Trad.: Marc André Bernier. Paris: Belin, 1993, pp.55 a 68.
- BASTIDE, Roger. *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964.
- BATAILLE, George. *L’erotisme*. Paris: Minuit, 1957.
- _____. *A literatura e o mal*. Trad.: Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BAKTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad.: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1981.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. A teoria do romance. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini e outros. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/Fundação UNESP, 1990.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabelais. Trad.: Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; [Brasília]: Editora Universidade de Brasília, 1987.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. A aventura da modernidade. Trad.: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. “O surrealismo. O mais recente instantâneo da inteligência européia”. In: BENJAMIN, W. et alii. *Os Pensadores*, cit., pp. 75 a 85.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1977.
- _____. “Fenomenologia do olhar.” In: NOVAES, Adauto (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna*. São Paulo: Saraiva, 1958.
- BROCH, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Trad.: Revista Eco e outros. Barcelona: Tusquets, 1970.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Momentos decisivos. 5ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1975.
- _____. *Literatura e sociedade*. Ensaio de Teoria e História Literária. São Paulo: Nacional, 1965.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- _____. *A educação pela noite e Outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Na sala de aula*. Caderno de análise literária. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

- COSTA, Iná Camargo. "A comédia desclassificada de Martins Pena". In: *Trans Form Ação*. São Paulo, 12: 1- 22, 1989.
- COX, Harvey. *A festa dos foliões*. Um ensaio teológico sobre festividade e fantasia. Tradução: Edmundo Binder. Rio: Vozes, 1974.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad.: Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio: MEC/INL, 1957.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad.: Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1988.
- ELIOT, T. S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1949.
- _____. *De poesia e poetas*. Trad.: Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad.: José Teixeira Coelho Netto. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. Trad.: Waltensir Dutra. Rio: Guanabara, 1982.
- FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira das Obras psicológicas completas*. Trad. (do alemão e do inglês): Jayme Salomão (dir.). Rio: Imago, 1977.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Da metade do século XIX a meados do século XX. Trad.: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- _____. *Fables of identity*. Studies in poetic mythology. New York: Harcourt, Brace & World, 1963.
- _____. *O caminho crítico*. Um ensaio sobre o contexto social da crítica literária. Trad.: A. Arnoni Prado. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GOLDSTEIN, Norma Seltzer. *Do penumbrismo ao modernismo*. O primeiro Bandeira e outros poetas significativos. São Paulo, Ática, 1983.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. Relações homológicas entre texto e imagem. São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. "Relações homológicas entre literatura e artes plásticas. Algumas considerações". In: *Literatura e sociedade*. São Paulo, nº 2, 1997, pp. 56 a 68.
- GUILLÉN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Introdução à Literatura Comparada. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Trad.: A. Tovar e F. P. Varas-Reyes. Madrid: Guadarrama, 1969, vols. II e III.
- _____. *Maneirismo*. A crise da Renascença e o surgimento da arte moderna. Trad.: J. Guinsburg e Magda França. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HEGEL. *Estética. Poesia*. Trad.: Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Ed. [1980], vol. VII.

- HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Trad.: Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo/Editora da Universidade de São Paulo, 1978.
- JAMESON, F. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Configuração na pintura e na literatura. Trad.: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- _____. *Análise e interpretação da obra literária*. Trad.: Paulo Quintela. 4ª ed. port. Coimbra: Arménio Amado, 1967.
- LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade*. Imagens na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- _____. *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.
- LUKACS, G. "Rapport sur le roman". In: *Écrits de Moscou*. Paris: Sociales, 1974, pp. 63 a 140.
- _____. "Alegoria y símbolo". In: *Estética*. Barcelona: Grijalbo, 1967, vol. IV, pp. 423 a 474.
- MARX, Karl, e ENGELS, Friedrich. *La nouvelle Gazette Rhénane*. Trad.: Lucienne Netter, Paris: Editions Sociales, 1972.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes. A poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp/Giordano, 1995.
- _____. "Os jasmims da palavra jamais". In: BOSI, Alfredo (org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Atica, 1996, pp. 105 a 123.
- OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses*. Estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848). Trad.: José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Le spleen contre l'oubli. Juin 1948. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen*. Trad.: Guy Petitdemange e Sabine Cornille. Paris: Payot & Rivages, 1996.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *O arco e a lira*. Trad.: Olga Savary. Rio: Nova Fronteira, 1982.
- _____. *Os filhos do barro*. Trad.: Olga Savary. Rio: Nova Fronteira, 1984.
- PLATÃO. *Diálogos. Fédon. Sofista. Político*. Trad.: Jorge Paleikat e João Cruz Costa. Rio: Porto Alegre, São Paulo: Globo, 1961, vol. II.
- _____. *Diálogos. Mênon. Banquete. Fedro*. Trad. (do grego): Jorge Paleikat. 18ª ed. Rio: Ediouro, s/d.
- PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo (en la literatura romántica)*. Trad.: Jorge Cruz. Venezuela: Monte Avila, 1969.
- _____. *Literatura e artes visuais*. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1982.

- RANK, Otto. "The double as immortal self". In: *Beyond Psychology*. Camden, N. J. Haddon Craftsmen, 1941.
- ROSENFELD, Anatol. "A costela de prata em A. dos Anjos"; "Sobre o grotesco", "Trakl ou a inocência perdida", "A poesia e a poética em Gottfried Benn". In: *Doze estudos*. São Paulo: Conselho Estadual de Literatura, s/d.
- SCHILLER, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad.: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- _____. *A educação estética do homem*. Trad.: Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Dores do mundo*. Trad.: Albino Forjaz de Sampaio. Rio: Ediouro, s/d.
- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. "As idéias fora do lugar". In: *Ao vencedor as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- SOUZA, José Cavalcante de. "A reminiscência em Platão". In: *Discurso*. Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Ano I, nº 2 (s/d), pp. 51 a 67.
- SPITZER, Leo. "La interpretación lingüística de las obras literarias". In: VOSSLER, Karl, SPITZER, Leo e HATZFELD, Helmut. *Introducción a la estilística romance*. Trad.: Amado Alonso e Raimundo Lida. Buenos Aires: Instituto de Filología da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires, 1942, pp. 89 a 147.
- _____. *Lingüística e historia literaria*. Madri: Gredos (s/d).
- _____. *Études de style*. Trad.: Éliane Kaufholz, Alain Coulon e Michel Foucault. Paris: Gallimard, 1970.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad.: Celeste Aída Galeão. Rio: Tempo Brasileiro, 1975.
- TROYAT, Henri. *Baudelaire*. Trad.: Renata Cordeiro. São Paulo: Scritta, 1995.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad.: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- WIMSATT, William K., e BROOKS, Clenth. *Crítica literária. Breve história*. Trad.: Ivette Centeno e Armando de Moraes. Lisboa: Calouste Gulbenkian [1971].
- WISNIK, José Miguel. "Iluminações profanas (Poetas, profetas, drogados)". In: NOVAES, A. (org.). *O olhar*, cit., pp. 283 a 300.

II- SOBRE O SIMBOLISMO

- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Trad.: José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.

- BOWRA, C. M. *The heritage of Symbolism*. Londres: Macmillan; New York: St. Martin's Press, 1954.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura ocidental*. Rio: O Cruzeiro [s/d], vol. VI.
_____. "Situação de Mallarmé" e "Última canção - Vasto mundo". In: *Origens e fins*. Rio: Casa do Brasil, 1943, pp. 64 a 74 e 313 a 328.
- CHIAMPI, Irlema (org.). *Fundadores da modernidade* (coletânea de textos doutrinários). Trad. de Philippe Willemart e outros. São Paulo: Ática, 1991.
- CORNELL, Kenneth. *The symbolist movement*. New Haven: Yale University Press, 1958.
- GOMES, Álvaro Cardoso (org.). *A estética simbolista* (textos doutrinários). Trad. dos textos antologados: Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix, 1985.
- HAUSER, A. "Modernismo". In: *Maneirismo*, cit., pp. 431 a 455.
- LETHEVE, Jacques. *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*. Paris: Armand Colin, 1959.
- MARTINO, Pierre. *Parnasse et symbolisme*. Paris: Colin, 1923.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1947.
_____. *La doctrine symboliste*. Documents. Paris: Nizet, 1947.
- PEYRE, Henri. *A literatura simbolista*. Trad.: Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1983.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Trad.: Juan José Domenchina. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- VALÉRY, Paul. "Situação de Baudelaire", "Existência do Simbolismo", "Lembrança de Nerval" e "Introdução ao método de Leonardo da Vinci". In: *Variedades*. Organização e Introdução: João Alexandre Barbosa. Trad.: Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
_____. *Variété I e II*. Paris: Gallimard [1978].
- WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

III- SOBRE O SIMBOLISMO NO BRASIL

- ARARIPE JR. "Movimento literário do ano de 1893" e "O crepúsculo dos povos". In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Obra crítica de Araripe Jr.*. Rio: MEC/Casa Rui Barbosa, 1963, vol. III (1895-1900), pp. 101 a 193 e 195 a 221.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio: Ediouro, 1967.
- BOSI, Alfredo. "O Simbolismo". In: *História concisa da Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972, pp. 291 a 336.
- BARBOSA, João Alexandre (org.). *José Veríssimo: Teoria, crítica e história literária*. São Paulo/Rio: Livros Técnicos e Científicos/EDUSP, 1977.

- CAMINHA, Adolfo. “Cartas literárias”. In: *Trechos escolhidos*. Org.: Lúcia Miguel-Pereira. Rio: Agir, s/d., pp. 60 a 93.
- CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. In: *A educação pela noite e Outros ensaios*, cit., pp. 23 a 38.
- _____, e CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira. Do Romantismo ao Simbolismo*. 6ª ed. Rio/ São Paulo: Difel, 1976, vol. II.
- CARA, Salete de Almeida. *A recepção crítica. O momento parnasiano-simbolista no Brasil*. São Paulo: Ática, 1983.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda (Apresentação e seleção). *Decadismo e simbolismo no Brasil. Crítica e poética*. Rio/Brasília: Livros Técnicos e Científicos/INL, 1980.
- CARPEAUX, Otto Maria. “Simbolismo”. In: *Pequena bibliografia crítica da Literatura Brasileira*. 4ª ed. Rio: Ediouro, s/d., pp. 213 a 231.
- CASTELLO, José Aderaldo. “Apontamentos para a história do Simbolismo no Brasil”. In: *Revista da Universidade de São Paulo*. nº 1, jan./mar-1950, pp.111 a 121.
- COUTINHO, Afrânio. “Simbolismo, Impressionismo, Modernismo”. In: COUTINHO, A. (dir.). *A literatura no Brasil*. Rio: São José, [1959], vol. III, tomo I, pp. 15 a 121.
- FRAGA, Eudinyr. *O Simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Art & Tec, 1992.
- GOES, Fernando. *Panorama da poesia brasileira*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1959 (vol. IV. *O Simbolismo*).
- MOISÉS, Massaud. *O simbolismo (1893-1902)*. São Paulo: Cultrix, 1966 (Coleção História da Literatura Brasileira).
- MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2ª ed. Brasília: INL/ Conselho Federal de Cultura, 1973.
- _____. “Presença do Simbolismo”. In: COUTINHO, Afrânio (dir.) *A literatura no Brasil*, cit., vol. III, tomo I, pp. 213 a 226.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “Introdução”. In: *Poesia simbolista* (antologia). Seleção e Notas: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, s/d.
- ROSENFELD, Anatol. “A costela de prata de A. dos Anjos”. In: *Doze estudos*, cit.
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Introd.: João Alexandre Barbosa. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976.
- VICTOR, Nestor. *Os de hoje*. São Paulo: Cultura Moderna (1938).
- _____. *Obra crítica*. Rio: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1969 e 1973, vols. 1 e 2.

IV- SOBRE CRUZ E SOUSA (biografia e estudos críticos)

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

- AMARAL, Glória Carneiro do. “Cruz e Sousa”. In: *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Anna Blume, 1996.
- ARRIGUCCI Jr., Davi. “A noite de Cruz e Sousa”. In: Manuscrito inédito.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. 3ª ed. atualizada. Rio: Casa do Estudante do Brasil [1957].
- _____. “Recordação de Cruz e Sousa”. Discurso na Academia Brasileira de Letras. 1º de abril de 1948. *Letras e Artes*. Suplemento de *A Manhã*. Rio, 11 de abril de 1948.
- BASTIDE, Roger. “Quatro estudos sobre Cruz e Sousa”. In: *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins. 1943.
- _____. “O lugar de Cruz e Sousa no movimento modernista”. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina* (Separata). Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado, 1943
- BOSI, Alfredo. “Sob o signo de Cam”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 246 a 272.
- _____. “O Simbolismo” e “Cruz e Sousa”. In: *História concisa da Literatura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972, pp. 293 a 301; 302 a 310.
- CANDIDO, Antonio, e CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. 6ª ed. São Paulo/Rio: Difel, 1976, vol. 2, pp. 89 a 108.
- CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da Literatura Brasileira*. 13ª ed. Belo Horizonte/Brasília: Itatiaia/INL-Fundação Pró-Memória, 1984, Cap. X, pp. 277 a 295.
- CORREA, Nereu. *O canto do Cisne Negro & Outros estudos*. 2ª ed. revista e ampliada. Florianópolis: FCC, 1981.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*. Coleção “Fortuna crítica”. Rio: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1979.
- FONTES, Henrique da Silva. *O nosso Cruz e Sousa*. Florianópolis: Editora do Autor, 1961.
- GONÇALVES, Aguinaldo José (org.). *Cruz e Sousa* (Seleção de textos, notas, estudos biográficos, críticos e exercícios). São Paulo: Abril, 1982. (Col. “Literatura comentada”).
- LEMINSKI, Paulo. “Cruz e Sousa. O negro branco”. In: *Vida*. Porto Alegre: Sulina, 1990, pp. 13 a 68.
- MAGALHÃES Jr., Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Editora das Américas, 1961.
- _____. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. 2ª ed., corrigida e aumentada. São Paulo: Lisa; Rio: INL, 1972.
- MELO, Oswaldo Ferreira de. *Introdução à história da literatura catarinense*. Florianópolis: Faculdade Catarinense de Filosofia, 1958 (2ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1980).
- MOISÉS, Massaud. “Três estudos sobre Cruz e Sousa”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Cruz e Sousa*, cit., pp. 255 a 268.
- MONTENEGRO, Abelardo F. *Cruz e Sousa e o movimento simbolista no Brasil*. Florianópolis: FCC Edições, 1988.

- MURICY, Andrade. "Atualidade de Cruz e Sousa". In: SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa*, cit.
- MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). *Cruz e Sousa*. Edição especial de *Travessia*. Revista de Literatura Brasileira do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFSC. Florianópolis: Editora da UFSC [1994].
- REGIS, Maria Helena Camargo. *Linguagem e versificação em Broquéis*. Porto Alegre: Movimento; Santa Catarina: Editora da UDESC, 1976.
- ROMERO, Silvio. "Reações anti-românticas na poesia - Evolução do lirismo". In: *História da Literatura Brasileira*. 3a ed. aumentada. Rio: José Olympio, 1943, vol. 5, pp. 281 a 311.
- SILVA, João Pinto da. *Vultos do meu caminho*. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1927.
- SOARES, Iaponan. *Ao redor de Cruz e Sousa* (com inéditos). Florianópolis: UFSC, 1988.
- _____, e MUZART, Zahidé L. (org.). *Cruz e Sousa: No centenário de Broquéis e Missal*. Florianópolis: FCC, 1994.
- TEIXEIRA, Ivan. "Cem anos de Simbolismo: *Broquéis* e alguns fatores de sua modernidade". Introdução a: SOUSA, João da Cruz e. *Missal. Broquéis*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- TORRES, Artur de Almeida. *Cruz e Sousa. Aspectos estilísticos*. Rio: São José, 1975.
- VERÍSSIMO, José. "O Simbolismo no Brasil: Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa". In: BARBOSA, João Alexandre (org.). *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. São Paulo/Rio: EDUSP/Livros Técnicos e Científicos, 1977.

V- SOBRE A VIDA HISTÓRICA, LITERÁRIA E CULTURAL DO PERÍODO

- BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.
- BARRETO, Paulo (João do Rio). *O momento literário*. Rio: Fundação Biblioteca Nacional/Departamento Nacional do Livro, 1944.
- BASBAUM, Leôncio. *História sincera da República*. São Paulo: Fulgor, 1968, 2 vols.
- BOSI, Alfredo. "Introdução". In: ARARIPE Jr. *Teoria, crítica e história literária*. São Paulo: EDUSP, 1978.
- BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil: 1900*. Rio: José Olympio, 1960.
- _____. *Naturalistas, parnasianos e decadistas*. Vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.
- _____. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. Vida literária no Romantismo brasileiro. São Paulo: Pólis; Brasília: INL, 1979.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite e Outros ensaios*, cit.

- _____. "A literatura na evolução de uma comunidade". In: *Literatura e sociedade*, cit.
- _____. *O método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: EDUSP, 1988.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República. Momentos decisivos*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COSTA, João Cruz. *Contribuição à história das idéias no Brasil*. 2ª ed. Rio: Civilização Brasileira.
- _____. *Pequena história da República*. Rio: Civilização Brasileira, 1974.
- DIMAS, A. *Tempos eufóricos. Análise de Kosmos (1904-1909)*. São Paulo: Ática, 1983.
- ESTRADA, Luís de Gonzaga Duque. *Mocidade morta*. Org.: Afrânio Coutinho. 2ª ed. Rio: INL, 1971.
- FAUSTO, Boris. *Trabalho urbano e conflito social (1890-1920)*. Rio/São Paulo: Difel, 1977.
- FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Ática, 1974.
- LAJOLO, Marisa. *Usos e abusos da literatura na escola. Bilac na literatura escolar na República Velha*. Rio: Globo, 1982.
- LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi. Um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- MACHADO NETO, Antônio Luís. *Estrutura social da República da Letras. Sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*. São Paulo: Grijalbo/EDUSP, 1973.
- MAGALHÃES JR., Raymundo. *Olavo Bilac e sua época*. Rio: Americana, 1974.
- NABUCO, Joaquim. *O abolicionismo*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1988.
- NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical. Sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Trad.: Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PRADO Jr., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense.
- RAEDERS, George. *O Conde de Gobineau no Brasil*. Trad.: Rosa Freire d'Aguiar. Rio: Paz e Terra, 1996.
- REIS, Zenir Campos. *Augusto dos Anjos: A antífona assimétrica*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. São Paulo, 1980 (mimeo).
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura brasileira. Seus fundamentos econômicos*. 5ª ed. Rio: Civilização Brasileira, 1969.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças. Cientistas, instituições sociais e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.